



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO EM HISTÓRIA

MILENA MORAES DE ARAÚJO E SOUZA

ENTRE ATOS: o *intermezzo* do ensino musical durante a extinção do Instituto Carlos Gomes
em Belém (1908-1929)

BELÉM-PA

2025

MILENA MORAES DE ARAÚJO E SOUZA

ENTRE ATOS: o *intermezzo* do ensino musical durante a extinção do Instituto Carlos Gomes
em Belém (1908-1929)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Pará (PPHIST-UFPa), como parte dos requisitos necessários para obtenção do título de Mestre em História.

Linha de Pesquisa: Arte, Cultura, Religião e Linguagens.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Maurício Dias da Costa.

BELÉM-PA

2025

MILENA MORAES DE ARAÚJO E SOUZA

ENTRE ATOS: o *intermezzo* do ensino musical durante a extinção do Instituto Carlos Gomes em Belém (1908-1929)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Pará (PPHIST-UFPA), como parte dos requisitos necessários para obtenção do título de Mestre em História.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Maurício Dias da Costa

Data da Defesa: 31 de janeiro de 2025.

Conceito: _____

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Antonio Maurício Dias da Costa – (PPHIST/IFCH/UFPA)
(Orientador)

Prof.^a Dr.^a Maria de Nazaré Sarges (PPHIST/IFCH/UFPA)
(Examinadora Interna)

Prof. Dr. Aldrin Moura de Figueiredo (PPHIST/IFCH/UFPA)
(Examinador Interno)

Prof. Dr. Jonas Monteiro Arraes (PPGMUSA/UEPA)
(Examinador Externo)

BELÉM-PA

2025

**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)**

S719e Souza, Milena Moraes de Araújo e.
ENTRE ATOS : o intermezzo do ensino musical durante a extinção do
Instituto Carlos Gomes em Belém (1908-1929) / Milena Moraes de
Araújo E Souza. — 2025.
XI, 105 f. : il. color.

Orientador(a): Prof. Dr. Antonio Maurício Dias da Costa Dissertação
(Mestrado) - Universidade Federal do Pará,
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós- Graduação
em História, Belém, 2025.

1. Instituto Carlos Gomes. 2. Música no Pará. 3. História.
4. Mulheres musicistas. 5. Ensino musical. I. Título.

CDD 981.15

AGRADECIMENTOS

À minha família – Rosilene, Antônio, Emanuel, Manuela e Luís – sou eternamente grata por todo o amor, acolhimento e apoio incondicional que me ofereceram ao longo de toda essa jornada. O suporte de vocês foi meu alicerce, e sem ele, eu não teria chegado até aqui.

Aos meus avós, Januário e Laura *in memoriam*, que se foram durante minha caminhada no mestrado, dedico este trabalho com carinho e saudade.

Ao meu orientador, professor Antonio Maurício Costa, expresso minha profunda gratidão pelo incentivo e pelas valiosas orientações, que vieram desde antes da minha entrada na pós-graduação. Sua paciência e apoio foram fundamentais para a realização deste trabalho.

Aos professores Jonas e Rosa Arraes, um agradecimento especial. Vocês sempre me incentivaram e acreditaram no meu potencial, vislumbrando a pesquisadora que eu poderia ser e me impulsionando a seguir em frente com confiança e determinação.

Aos meus amigos Luís Augusto, Natália e Arthur, André, Tom, Suellen, Catarina, Jeo, Liz, Anderson e Josi, minha gratidão é imensurável. As trocas enriquecedoras, as palavras de conforto, as conversas inspiradoras e o carinho de vocês tornaram essa caminhada mais leve e significativa. Cada um de vocês teve um papel importante no meu crescimento pessoal e acadêmico, e por isso sou imensamente grata.

Este trabalho é, de fato, um reflexo do apoio de todos que estiveram ao meu lado.

A todos, meu sincero e profundo agradecimento.

“(...) quase que renasceu para nunca mais desaparecer”.

(Eurico Vale, 1962)

RESUMO

A proposta desta dissertação é investigar a trajetória histórica do Instituto Carlos Gomes, com ênfase na sua continuidade e ressignificação durante o período de sua interrupção, entre 1908 e 1929, denominado por Jonas Arraes como um período de "intermezzo", e no seu restabelecimento em 1929. Para isso, foi necessário o levantamento de fontes documentais, como jornais, revistas, programas de concertos, fotografias e outros. Como referencial teórico, buscamos os estudos de Pierre Bourdieu e Raymond Williams para compreender as relações envolvidas no processo de reabertura. O estudo inicia com a análise do contexto histórico que levou ao encerramento das atividades do ICG, um símbolo de ensino musical de alta qualidade que foi interrompido devido a fatores econômicos e políticos, como a crise da borracha e mudanças nas administrações governamentais. Em seguida, inquirimos como músicos, professores e alunos encontraram alternativas para continuar a educação musical e promover a cultura, por meio da criação de novos espaços e iniciativas. Por fim, esta pesquisa procurou examinar como a escola de música de Antonia Rocha de Castro, juntamente com o alinhamento entre músicos e figuras políticas, possibilitou o "renascimento" do Instituto.

Palavras-chave: Instituto Carlos Gomes; Música no Pará; Ensino musical.

ABSTRACT

The purpose of this dissertation is to investigate the historical trajectory of the Carlos Gomes Institute, with an emphasis on its continuity and reinterpretation during the period of its interruption, between 1908 and 1929, called by Jonas Arraes as an "intermezzo" period, and its reestablishment in 1929. To this end, it was necessary to survey documentary sources, such as newspapers, magazines, concert programs, photographs, and others. As a theoretical framework, we sought the studies of Pierre Bourdieu and Raymond Williams to understand the relationships involved in the reopening process. The study begins with an analysis of the historical context that led to the closure of the ICG, a symbol of high-quality music education that was interrupted due to economic and political factors, such as the rubber crisis and changes in government administrations. We then investigate how musicians, teachers, and students found alternatives to continue music education and promote culture through the creation of new spaces and initiatives. Finally, this research sought to examine how Antonia Rocha de Castro's music school, together with the alignment between musicians and political figures, enabled the "rebirth" of the Institute.

Keywords: Instituto Carlos Gomes; Music in Pará; Music education.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Currículo do curso de piano do Instituto Carlos Gomes.....	18
Figura 2 - Fotografia da Praça Justo Chermont ou Largo de Nazaré no início do século XX .	22
Figura 3 - Capa da partitura da revista “O Tacacá”	23
Figura 4 - Fotografia do grupo “Belemitas” de 1921	25
Figura 5 - Fachada do Teatro-Bar Paraense.....	28
Figura 6 - Círio de 1902 (fachada do Theatro Polytheama ao fundo).....	29
Figura 7 - Visão interna do Palace Theatre.....	30
Figura 8 - Programa da apresentação de Anna Pavlova no Palace Theatre.....	31
Figura 9 - Fachada do Rotisserie Suisse e entrada do Eden Teatro em 1929	32
Figura 10 - Fotografia do Cinema Olympia na capa da partitura “Cinema Olympia” de Teófilo Magalhães.....	34
Figura 11 - Sala de espera do Cinema Olympia	35
Figura 12 - Parte da fachada do Cinema Rio Branco à esquerda	37
Figura 13 - Orquestra da Tuna Luso Comercial (Ao centro o vice-presidente da agremiação, Carlos Vinagre e o maestro Marques Coelho).....	39
Figura 14 - Capa da partitura "Ás armas!..." de Marques Coelho.....	40
Figura 15 - Orquestra Feminina do Club Euterpe (Maria A. Serra Freire sentada com o violino ao lado da violoncelista Olindina Cardoso e da pianista Ana Andrade. Em pé as violinistas Edith Cardoso, Nail Carvalho e Luzia Cardoso, a flautista Ilná e Ilan Carvalho no contrabaixo)	42
Figura 16 - Grupo musical do Colégio Santa Catarina.....	56
Figura 17 - Fotografia de Meneleu Campos.....	59
Figura 18 - Fotografia de Paulino Chaves datada de 1923.....	61
Figura 19 - Teatro João Caetano.....	62
Figura 20 - Escudo do Centro Musical Paraense.....	69
Figura 21 - Capa da partitura do Hymno do Tricentenário	73
Figura 22 - Capa do programa de concerto do 41º aniversário da primeira representação de Idalia em Belém.....	75
Figura 23 - Tela "Os últimos dias de Carlos Gomes" (1899)	80
Figura 24 - Capa do estatuto da Escola de Música Carlos Gomes de Mamede da Costa	82
Figura 25 - Retrato de Antônia Rocha de Castro.....	84
Figura 26 - Retrato de João Pereira de Castro	85
Figura 27 - Hino da Escola Carlos Gomes	88
Figura 28 - Propaganda da Escola Carlos Gomes de Antonia Castro	88
Figura 29 - Retrato de Ettore Bosio.....	93
Figura 30 - Retrato de José Domingues Brandão	94
Figura 31 - Retrato de Cincinato Ferreira de Souza	94
Figura 32 - Caderno de Publicações de 1929-1930.....	97
Figura 33 - Programa de Inauguração do ICG em 1929	98
Figura 34 - Assinaturas da Ata de Reabertura do Instituto Carlos Gomes	99

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. CAPÍTULO I – O FIM DO PRIMEIRO ATO: TRANSFORMAÇÕES DAS PRÁTICAS MUSICAIS NA CIDADE 1908-1929	17
1.1 SURGEM OS NOVOS ESPAÇOS	19
1.2. OS TEATROS E SALÕES.....	21
1.3. OS CINEMAS, CLUBES E ASSOCIAÇÕES.....	32
1.4. COMEMORAÇÕES CÍVICAS, FILANTROPIA E A MÚSICA NAS IGREJAS	43
2. CAPÍTULO II – <i>INTERMEZZO</i>: O ENSINO MUSICAL NAS INSTITUIÇÕES PÚBLICAS E PRIVADAS.	49
2.1. O CONTEXTO EDUCACIONAL DO PARÁ E A MÚSICA NO CURRÍCULO DAS ESCOLAS REGULARES.....	50
2.2. DAS RAÍZES CONSERVATORIAIS AOS CURSOS PARTICULARES.....	56
2.3. DA DIREÇÃO AO ENSINO PARTICULAR: MENELEU CAMPOS E PAULINO CHAVES NO <i>INTERMEZZO</i>	58
2.4. ENSINO MUSICAL PRIVADO: A RESPOSTA AO FECHAMENTO DO INSTITUTO CARLOS GOMES	63
2.4.1 Estabelecimentos particulares.....	64
2.4.2. Centro Musical Paraense: Um marco na difusão da arte musical	68
2.4.2.1. O Maestro Gama Malcher e outros presidentes do Centro.....	68
2.4.2.2. Da finalidade do Centro e sua atuação	70
3. CAPÍTULO III – O INÍCIO DO SEGUNDO ATO: A REABERTURA DO INSTITUTO CARLOS GOMES	77
3.1. A MEMÓRIA DE CARLOS GOMES E A FUNDAÇÃO DE CURSOS MUSICAIS EM BELÉM	78
3.2. ESCOLAS PARTICULARES “CARLOS GOMES”	81
3.3. ANTONIA ROCHA DE CASTRO E A ESCOLA CARLOS GOMES	83
3.3.1. O casal Castro	83
3.3.1. A escola musical de Antonia Rocha e a educação musical feminina.....	87
3.4 RELAÇÕES DE PODER E O PROCESSO DE REABERTURA.....	91

3.4.1. Das tentativas de retorno	91
3.4.2. A reabertura.....	93
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	103
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	106
FONTES	111

INTRODUÇÃO

Intitulada "Entre Atos: o *intermezzo* do ensino musical após a extinção do Instituto Carlos Gomes (1908-1929)", esta dissertação reflete a dualidade do sentido expresso na palavra "atos". O Dicionário de Música de Harvard¹ define *intermezzo* (no francês, *entr'acte*, e no português, entreato) como uma forma de entretenimento teatral que se tornou muito conhecida no Renascimento por reunir a música, a dança, o canto e a declamação, para ser executado entre os atos de tragédias e comédias. Tornou-se muito popular por ser um interlúdio operístico cômico de menor tempo, em contraste com os diversos atos de uma ópera-séria.

Primeiramente, a expressão "entre atos" remete ao conceito musical de *intermezzo*, simbolizando o intervalo entre dois atos de uma ópera. Esse interlúdio funciona como um momento de transição, frequentemente utilizado para suavizar ou conectar diferentes partes de uma apresentação. No contexto da dissertação, a metáfora se aplica ao período entre a extinção e a reabertura do Instituto Carlos Gomes, representando um intervalo crítico na continuidade do ensino musical em Belém. Esse momento é marcado por adaptações e iniciativas que preservaram a educação formal musical enquanto se aguardava a retomada das atividades regulares da instituição.

Além disso, o termo "atos" também alude aos atos de governo, ou seja, as decisões e ações políticas que culminaram tanto no encerramento (1908) quanto na reabertura do Instituto Carlos Gomes (1929). Esses atos governamentais foram determinantes para definir os rumos do ensino musical no Pará, evidenciando a influência das esferas política e administrativa na trajetória da instituição e de seu legado.

Essa dualidade presente no título reflete a complexidade do período estudado, ao mesmo tempo em que evidencia a transição ocorrida tanto no campo musical quanto na esfera política, entre dois "atos" — a extinção do Instituto Carlos Gomes e sua posterior reabertura. O uso do termo "intermezzo" sugere que, embora o ensino de música tenha enfrentado um hiato, ele permaneceu essencial para a cultura paraense, ressignificando-se nesse intervalo. Assim, o retorno do Instituto simbolizou não apenas uma continuidade, mas também um processo de renovação e fortalecimento de sua herança.

Desta forma, este trabalho pretende dar continuidade à pesquisa desenvolvida durante a implantação do Memorial do Instituto Estadual Carlos Gomes entre 2017 e 2018 – inaugurado em junho de 2018, com curadoria da Prof^ª. Dr^ª. Rosa Arraes -, tendo como foco o período de

¹ APEL, Willi. **Harvard Dictionary of Music**. 6ª ed. Cambridge: Harvard University Press, 1950, p. 358.

seu fechamento entre os anos 1908 e 1929, intitulado pelo coordenador de pesquisa do memorial, Prof. Dr. Jonas Arraes, como “*Intermezzo*” na história do Instituto Carlos Gomes.

Podemos dizer então que a ópera principal é a história do Instituto Carlos Gomes, cujo seu primeiro ato, a sua primeira fase, começa em 1895 com a sua fundação e termina em 1908 com o seu fechamento. O seu segundo ato, segunda fase, tem início em 1929, com a reinstalação do Instituto. Portanto, o *intermezzo*, um pequeno intervalo feito para prender o público na plateia entre os atos de uma ópera, se inicia em 1908 e termina em 1929, o período que será estudado ao longo deste trabalho. Antes de começarmos a falar sobre o *intermezzo*, devemos entender o contexto em que o Conservatório de Música foi instalado e quais os motivos de seu fechamento.

A cidade de Belém possui uma longa trajetória no âmbito musical, que se torna mais forte durante o século XIX. O Theatro da Paz, inaugurado em 1878, é um grande exemplo, pois se torna o espaço artístico mais importante da cidade, sendo construído para atender às necessidades da elite paraense, que patrocinava e acompanhava as apresentações de diversas companhias artísticas viajeras. Além disso, o *boom* da economia da borracha trouxe muitas transformações sociais, culturais e políticas, coincidindo com o aumento de sociedades artístico-musicais e com o comércio de instrumentos e partituras musicais².

Assim, a primeira fase do Instituto coincide com o momento em que o ambiente artístico de Belém se tornou bastante movimentado, no *fin de siècle*. O *boom* econômico havia gerado muitas oportunidades pela comercialização da borracha, abrindo portas para a circulação de capital estrangeiro. Observamos evidências deste intenso movimento por meio das temporadas líricas organizadas por Joaquim Franco, Gama Malcher, Adele Naghel, Tomas Passini, dentre outros, que permaneciam por cerca de três meses na cidade, se apresentando até cinco vezes por semana³; pelo crescente número de estabelecimentos musicais como as fábricas de piano de George Wacker e Gustavo Engelke e as livrarias Universal, Mina Musical, Casa José Mendes Leite, Tavares Cardoso; e pela criação de associações com a finalidade de difundir as artes, como a Imperial Sociedade Beneficente Artística Paraense (1867-1980); Associação Lyrica Paraense (1880), Mina Literária (1894), Associação Paraense Propagadora de Bellas Artes (1895); Sociedade Philharmonica Santa Cecília (1881) e Sociedade de Concertos Populares Henrique Gurjão (1893).

² SALLES, Vicente. **A música e o tempo no Grão-Pará**. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1980, p. 360-362.

³ Ver: PÁSCOA, Márcio. **Cronologia lírica de Belém**. Belém: AATP, 2006.

Foi neste contexto que o Conservatório de Música foi criado pela Associação Paraense Propagadora de Bellas Artes, “parte séria e abastada desta população”⁴ que acreditava que a música era uma “virtude organica da alma paraense”⁵, demonstrando que havia em Belém um ambiente artístico forte e sustentado por um público que consumia arte. Portanto, a criação de um conservatório era fundamental para a formação de novos músicos e para a atuação daqueles que retornavam de seus estudos na Europa, no mercado musical ativo e efervescente.

Assim, todo este movimento artístico contribuiu para a vinda e permanência do maestro Antonio Carlos Gomes em 1895, a convite do governador Lauro Sodré e do senador Antônio Lemos, para assumir a direção do Conservatório de Música, seção da Academia de Bellas Artes, departamento da Associação Paraense Propagadora das Belas Artes, uma das primeiras instituições de estudos musicais criada no país, matriculando muitos filhos da elite. Embora fosse uma agremiação particular, contava com o auxílio o de 40:000\$000 (quarenta contos de réis) do governo provincial⁶. Contudo, com a morte do maestro, em 1896, o Conservatório foi estadualizado pelo Decreto nº 522-A, de 22 de janeiro de 1898, e então intitulado Instituto Carlos Gomes em sua homenagem⁷.

A seguir, a partir de 1901 houve crises econômicas motivadas pela queda de valor de mercado da borracha, o que obrigou o governo do Estado a solicitar empréstimos enormes para custear algumas obras públicas, entre as quais a reforma do Theatro da Paz, ocorrida nos anos de 1904 e 1905, conforme Ernesto Mattoso⁸. O fechamento do Instituto Carlos Gomes, em 1908, que no Decreto no. 1544 foi chamado de “extinção”, é resultado deste contexto, coincidindo com o fim do período áureo da borracha e o encerramento do mandato do governador Augusto Montenegro em 1909.

Somente em 1929 o Instituto seria reaberto, tendo como ponto de partida a escola particular da professora Antonia de Castro, como afirma Vicente Salles⁹. A afirmação baseia-se no fato de que a professora repassa seus alunos para a instituição. Este processo foi liderado por um grupo de músicos, intelectuais e políticos, tais como, maestro Ettore Bosio, professor

⁴ MOURA, Ignácio. **Estado do Pará: a Exposição Artística e Industrial do Lyceu Benjamin Constant e os expositores e 1895**. 1895, p. 87.

⁵ *Idem*.

⁶ ARRAES, Jonas Monteiro, **Tão longe e tão distante: a presença de Antônio Carlos Gomes na belle époque de Belém do Pará**. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2021, p. 219-222.

⁷ PARÁ. **Mensagem Dirigida em 07 de setembro de 1908 ao Congresso Legislativo do Pará pelo Dr. Augusto Montenegro, Governador do Estado**. Belém, Imprensa Oficial do Estado do Pará, 1908.

⁸ MATTOSO, Ernesto. **O Dr. Augusto Montenegro: sua vida e seu governo**. Paris: T. Dussieux [s.d.].

⁹ SALLES, Vicente. **Música e Músicos do Pará**. 3. ed. Belém: Fundação Cultural do Pará, 2016, p. 216.

João Pereira de Castro, maestro Cincinato Ferreira de Souza, maestro e compositor José Domingues Brandão, o Intendente Antonio Faciôla, e o Governador Eurico Vale.

Segundo Lia Vieira e Liliam Barros¹⁰, no período em que o Conservatório estava “extinto”, a forte atuação de ex-professores e ex-alunos na cena musical da cidade, seja na performance ou na educação, contava como uma extensão das atividades musicais que se iniciaram no ICG. Portanto fica justificado que, em 2025, o Instituto tenha comemorado seus 130 anos, e não 108 anos como seria se, de fato, fosse considerado extinto.

No primeiro capítulo, intitulado *O Fim do Primeiro Ato: transformações das práticas musicais na cidade (1908-1929)*, o foco recai sobre a análise das adaptações da classe artística a um novo contexto socioeconômico e ao emergente padrão de consumo musical da época. Este período foi marcado pela popularização de novos gêneros musicais, o surgimento de espaços culturais, como teatros e cinemas, e o fortalecimento de iniciativas musicais, incluindo bandas e conjuntos corais. Além disso, o capítulo explora as mudanças nas dinâmicas de produção e apreciação musical em resposta às transformações sociais e econômicas da cidade.

No segundo capítulo, intitulado *Intermezzo: o ensino musical nas instituições públicas e privadas*, busca-se investigar os caminhos trilhados pelo ensino musical para preservar o legado do Instituto Carlos Gomes durante o período de sua extinção. Aborda-se a consolidação da música como disciplina nas escolas regulares, a permanência de músicos que haviam sido afastados do ICG após o fechamento, e a criação de cursos particulares como uma forma de resistência e continuidade do ensino musical. O capítulo também examina o impacto das instituições públicas e privadas nesse processo e a maneira como elas contribuíram para manter viva a herança musical do Conservatório.

Por fim, o terceiro capítulo, intitulado *O Início do Segundo Ato: a reabertura do Instituto Carlos Gomes*, dedica-se a compreender como a memória do maestro Antônio Carlos Gomes foi mantida e ressignificada na cidade. Discute-se como a escola de Antônia Rocha de Castro desempenhou um papel crucial ao fornecer as bases para a reabertura do Instituto, além de examinar como as relações de poder simbólico entre a classe musical e a esfera política influenciaram e moldaram o processo de reativação do antigo Conservatório. Este capítulo evidencia como a retomada das atividades do ICG foi marcada por articulações simbólicas e políticas que reafirmaram a importância do ensino musical na sociedade.

¹⁰ BARROS, Liliam; VIEIRA, Lia (Orgs.). **Instituto Estadual Carlos Gomes – 120 anos de história**. Belém, Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA, 2015, p.47.

Os estudos de Pierre Bourdieu, Raymond Williams, Vicente Salles, Nazaré Sarges, Geraldo Mártires Coelho, Pedro Veriano, Jonas Arraes, Lia Braga e Líliam Barros, Maurício Costa, Linda Nochlin, Michelle Perrot, entre outros pesquisadores cujos trabalhos foram integrados ao longo desta dissertação, desempenharam um papel fundamental na compreensão do período abordado. Essas contribuições teóricas e analíticas ajudaram a contextualizar as transformações culturais, sociais e políticas que moldaram o cenário musical e educacional em Belém entre 1908 e 1929.

Com a fundação da Escola dos Annales na década de 1930, houve uma mudança nos métodos de análise das fontes historiográficas, que até então se baseavam predominantemente em fontes oficiais e documentais. A proposta dos Annales era ampliar o olhar do historiador, incorporando novas fontes e abordagens para compreender a história de uma maneira mais ampla e dinâmica. Nova História reforça essa perspectiva ao afirmar que a utilização de novas fontes oferece a possibilidade de trazer novas perspectivas sobre períodos históricos, permitindo uma compreensão mais profunda e multifacetada da época¹¹.

Para a realização deste estudo, foi conduzida uma ampla pesquisa em diversas fontes primárias e secundárias. Os materiais encontrados no Memorial do Instituto Estadual Carlos Gomes, na Coleção Vicente Salles da Biblioteca do Museu da UFPA e na Fundação Biblioteca Nacional, constituíram as principais fontes da pesquisa, pois essas instituições reúnem informações relevantes sobre o objeto central do estudo: o Instituto Carlos Gomes (ICG).

Os recortes de jornais coletados pela administração do ICG a partir de sua reinstalação em 1929 foram fundamentais para compreender como o processo inicial se concretizou. Contudo, o que sabemos é limitado ao que foi divulgado pelos jornais a partir daquele ano. As mobilizações realizadas pelos reorganizadores do ICG e as negociações com a Escola Carlos Gomes de Antonia Rocha para a transferência de seus alunos, por exemplo, não foram registradas, deixando lacunas na reconstrução desse período.

Além dos recortes de jornais, as partituras e imagens encontradas nesses acervos são valiosas fontes históricas que permitem um entendimento mais amplo do contexto cultural, social e artístico durante o chamado intermezzo. As partituras, além de preservar a música em sua forma escrita, refletem as práticas musicais em transformação no início do século XX em Belém, revelando as influências estéticas e os interesses culturais da época. Já as fotografias oferecem registros visuais que capturam momentos, personagens e cenários específicos,

¹¹ LUCA, Tania Regina de. "História dos, nos e por meio dos periódicos" In: **Fontes históricas**. PINSKY, Carla Bassanezi (org.). 2.ed., 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2008, p. 112.

possibilitando a contextualização de aspectos como os costumes, as dinâmicas sociais e as estruturas dos espaços ligados ao contexto ICG.

A pesquisa, conduzida no Arquivo Público do Estado do Pará, na Seção de Obras Raras da Biblioteca Pública Arthur Vianna, no Acervo Clóvis Morais Rego do Memorial do Livro Moronguetá - Fórum Landi¹², no Centro de Memória da Amazônia - UFPA e no Instituto Histórico e Geográfico do Pará, possibilitou o acesso a uma vasta documentação administrativa, como regulamentos, relatórios, ofícios, decretos e periódicos.

Os regulamentos da escola de música de Mamede da Costa, fundada em 1908, e das escolas regulares vinculadas ao Estado suscitaram os primeiros questionamentos sobre a continuidade do Instituto Carlos Gomes (ICG) por meio das ações de professores que atuaram em sua primeira fase. Esses documentos revelam a preocupação em manter o ensino musical ativo, mesmo diante do fechamento oficial do Instituto. Além disso, permitem compreender como as práticas pedagógicas e administrativas da época estavam inseridas em um contexto de transição política e cultural, evidenciando os esforços de adaptação às novas demandas sociais e econômicas.

A análise desses registros também nos ajuda a identificar as conexões entre diferentes instituições de ensino musical em Belém, bem como a atuação de figuras-chave na transmissão do conhecimento musical. Dessa forma, foi possível traçar um panorama mais detalhado sobre o papel das iniciativas individuais e coletivas na manutenção do legado do ICG, reforçando a importância de professores e gestores que, mesmo sem apoio institucional consolidado, contribuíram para a valorização da música e da educação na região.

¹² Este acervo está localizado atualmente no Centro de Memória da Amazônia (UFPA).

1. CAPÍTULO I – O FIM DO PRIMEIRO ATO: transformações das práticas musicais na cidade 1908-1929

O cenário artístico em Belém na virada do século XIX para o XX era extremamente vibrante. O auge econômico impulsionado pelo comércio da borracha trouxe consigo a entrada de capital estrangeiro na região. No entanto, em 1908, os primeiros momentos da crise econômica desencadeada no setor de látex, marcaram o encerramento do primeiro ato do Instituto Carlos Gomes.

O “primeiro ato” é a uma parte inicial de obra teatral, ópera ou balé, “se define como uma unidade temporal e narrativa, (...) ele se conclui quando há uma saída de todas as personagens ou quando há uma mudança notável na continuidade espaço-temporal”¹³. Nesse contexto, podemos identificar o início do "primeiro ato" com a fundação do Conservatório de Música e seu encerramento em 1908 como o seu término.

Para uma compreensão mais aprofundada do impacto da atuação musical dos ex-professores e alunos do Instituto Carlos Gomes na difusão da música em Belém, nesse período, este capítulo se dedica a analisar a adaptação da classe artística a esse novo contexto socioeconômico e ao padrão de consumo musical na sociedade.

O encerramento do Instituto Carlos Gomes pelo Governador Augusto Montenegro, em 1908, representou um golpe significativo para a comunidade musical. O Instituto era único, na medida em que era mantido pelo governo estadual e oferecia educação de alta qualidade, com renomados professores e um currículo equiparado aos conservatórios europeus. Abaixo, podemos observar a propaganda com a lista de todos os métodos adotados pelo Instituto, que detalham o curso de piano de oito anos. Cada livro referenciado na propaganda era revendido pela Casa Editora de José Mendes Leite¹⁴.

¹³ PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução: J. Guinsburg, Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 29.

¹⁴ Estes métodos eram revendidos pela Casa Editora de José Mendes Leite.

Figura 1 - Currículo do curso de piano do Instituto Carlos Gomes

METHODOS EXERCICIOS E ESTUDOS PARA PIANO ADOPTADOS PELO INSTITUTO

CARLOS GOMES

1º ANNO

Stamaty, op. 38. "O Rhythmo dos dedos." Methodo. Primeiras lições das notas e exercicios mechanicos.

Czerny, op. 599. "O primeiro mestre de piano" do Nº 1 ao Nº 70.

Escalas simples em todos os tons.

2º ANNO

Hanon, "O Pianista virtuoso". 1ª parte, do Nº 1 ao Nº 10.

Czerny, op. 599. Continuação: do Nº 71 ao Nº 100.

Bertini, op. 100. 25 Études pour les petites mains.

Clementi, op. 30. Sonatas Nº 2 e 3.

Aperfeiçoamento das escalas simples em todos os tons.

3º ANNO

Hanon, "O Pianista virtuoso". Continuação da 1ª parte: Nº 11 ao Nº 20.

Bertini, op. 29. Os 20 primeiros estudos.

Coupey, op. 20. "Estudos de agilidade". Os 20 primeiros.

Clementi, op. 12. Sonatas. Nº 2 e 3.

Escalas em 3ª e 6ª em todos os tons.

4º ANNO

Hanon, "O Pianista virtuoso". 2ª parte: do Nº 21 ao Nº 31.

Czerny, op. 299. "Estudos de velocidade". Do Nº 1 ao Nº 20.

Heller, op. 48. Estudos do Nº 1 ao Nº 18.

Mozart, Sonatas Nº 5.

Heller, op. 45. "Estudos melódicos" do Nº 1 ao Nº 14.

Clementi, op. 36 Nº 3. Sonata Nº 14.

Haydn, Sonate Nº 18.

Aperfeiçoamento das escalas em 3ª e 6ª em todos os tons.

5º ANNO

Hanon, "O Pianista virtuoso". Continuação da 2ª parte: do Nº 32 ao Nº 42.

Czerny, op. 740. Estudos para exercitar os dedos. Os 20 primeiros.

Cramer, "50 Estudos eschthidos" do Nº 1 ao Nº 15.

Clementi, "Estudos Grados-Parnassum". 1º volume Nº 1, 3, 9, 12, 16, 17, 24 e 27.

Heller, op. 16. "Estudos Melódicos". 1º volume, do Nº 1 ao Nº 8.

Mendelssohn, "Romanze senza parole", 2, á escolha do professor.

Beethoven, op. 49, Nº 1. Sonata em sol menor.

Beethoven, op. 7. Sonata em mi7.

Escalas de 3ª e 6ª para cada uma das mãos, em todos os tons.

6º ANNO

Hanon, "O Pianista virtuoso". 3ª parte: do Nº 44 ao Nº 52.

Ravina, op. 14. 12 Estudos de estilo.

Clementi, Estudos Grados-Parnassum, Nº 16, 17, 19, 23, 24, 28, 28, 31, 37, 40 e 48. Volumes 1º e 2º.

Weber, op. 82. Rondo brillante.

Chopin, op. 34. Valsas Nº 1 e 3.

Beethoven, op. 28. Sonata em la7.

Chopin, op. 85. Nocturno Nº 1.

Aperfeiçoamento das escalas de 3ª e 6ª para cada uma das mãos, em todos os tons.

7º ANNO

Hanon, "O Pianista virtuoso". Continuação da 3ª parte: do Nº 53 ao Nº 60.

Moscheles, op. 70. Estudos Nº 1, 3, 6, 8, 11 e 12.

Godard, op. 107. Estudos artisticos. Nº 1, 3 e 7.

Chopin, op. 10. Estudos Nº 2, 3, 4, 5 e 9.

Bach, Fugas e Preludios. Nº 1, 2, 3, 5.

Beethoven, op. 13. Sonata pathetica.

Chopin, op. 26. Polonaise Nº 1.

Weber, op. 72. Polacca brillante.

Grieg, Marcha Nupcial.

Beethoven, op. 27 Nº 2. Sonata em d67 (Clair de Lune).

Chopin, op. 34. Valsa Nº 2.

Rubinstein, Caprice. Valsa.

Weber, op. 24. Moto perpetuo.

Escalas simples de 3ª, 6ª e 8ª ligadas e destacadas em todos os tons, abrangendo todo o teclado, na maior velocidade e altídez passível.

8º ANNO

Hanon, "O Pianista virtuoso". 3ª parte do Methodo.

Rubinstein, op. 23. Estudos Nº 1, 2, 5 e 6.

Henselt, op. 5. Estudos Nº 2, 4, 8 e 11.

Chopin, op. 25. Estudos Nº 1, 2, 6, 7 e 9.

Bach, Fugas e Preludios Nº 19, 22, 23 e 24.

Beethoven, op. 53. Sonata em do maior (a aurora).

Beethoven, op. 57. Sonata em fa menor (appassionata).

Mendelssohn, op. 14. Rondó capriccioso.

Chopin, op. 66. Fantaisie Impromptu.

Mendelssohn } op. 25. Concerto Nº 1.

Hummel } (1) op. 85. Concerto em fa menor.

Weber } Concert-Stück.

Aperfeiçoamento das escalas do 7º anno.

(1) Os discipulos serão obrigados a executar um só d'estes 3 concertos á escolha do professor da cadeira.

A' VENDA NA CASA EDITORA DE
JOSÉ MENDES LEITE — ESTABELECIMENTO DE **MUSICAS, PIANOS E OUTROS INSTRUMENTOS DE MUSICA** — RUA 15 DE NOVEMBRO Nº 18. BRAZIL-PARÁ

No. 8.

Fonte: Coleção Vicente Salles – Biblioteca do Museu da UFPA

Neste momento, o repertório consumido pelo público também mudou. Em *Épocas do Teatro no Grão-Pará ou Apresentação do Teatro de Época*, Vicente Salles faz uma análise acerca do fortalecimento de gêneros ligeiros na virada do século. As operetas, comédias e canções eram bastante executadas em teatros menores, em clubes e associações. Exemplo disso, são os repertórios executados nos teatros do Arraial de Nazaré, em 1892:

(...) o [teatro] Variedades, com grupo não identificado, apresentando a partir de 27 de outubro as comédias *O Malaquias*; *Manda quem pode*; *Santos de barro*; *Minha sogra*; *A Mulher que se embriagava*; *Peru na roça*; no Chalet do Penante – homenagem ao ator recentemente falecido – exibiu-se a *troupe* de Cesáre Ficarra com seu repertório de operetas, canções e comédias; e, no antigo Chalet, a *troupe* de Câmara Madureira e Santos Silva, começando em 29 de outubro, apresentou programa variado de comédias (...). (SALLES, 1994, VOL. 1, p. 145)

Segundo Vicente Salles, a ópera não deixou de ser executada, mas dividiu o palco do Theatro da Paz com outros gêneros como as revistas, operetas, *vaudeville* e zarzuelas por empresas como a Companhia Espanhola de Zarzuelas, a Companhia Alzatti e Villa, a Companhia de Operetas e Revistas de Francisco Moreira de Vasconcellos, a Companhia de Sousa Bastos, a Companhia de Dias Braga e outras¹⁵. Todos esses gêneros de teatro musical tiveram destaque durante a transição do século XIX para o XX, no país. Sua característica distintiva era a ênfase na comédia, combinando quadros musicais e diálogos, além de incluir números de dança¹⁶.

Neste período, surgiram novos teatros, cafês-cantantes e casas de espetáculos que contribuíram para a consolidação do novo repertório musical. Enquanto o Theatro da Paz e o Teatro Amazonas eram destinadas as elites, que podia exibir sua riqueza ao adquirir ingressos para as temporadas líricas nesses locais¹⁷, outros estabelecimentos proporcionaram um acesso mais amplo ao novo repertório. Esses espetáculos eram mais acessíveis ao público e menos dispendiosos para os empresários, pois não requeriam figurinos, cenários, orquestras, coros e iluminação, tão elaborados como os das óperas¹⁸.

1.1 Surgem os novos espaços

Ainda beneficiados pelos recursos do comércio da borracha, tanto o governo estadual quanto o municipal investiram na urbanização e no embelezamento da região. Isso incluiu a construção de mercados, praças e coretos, teatros, editoras de música, fábrica de instrumentos, a instalação de transporte e iluminação pública, além de reformas em edifícios públicos notáveis como o Palácio Governamental e o Theatro da Paz. No entanto, a partir da década de 1910, a economia sofreu impactos devido à redução na produção dos seringais, resultante da concorrência da borracha comercializada na Ásia, da falência das casas aviadoras e da desordem na administração pública¹⁹. Essas questões também afetaram o orçamento destinado às artes.

A reforma do Theatro da Paz, realizada entre os anos de 1904 e 1905 durante a gestão de Augusto Montenegro, foi motivada pela identificação de fissuras no frontão e por alguns

¹⁵ SALLES, Vicente. **Épocas do Teatro no Grão Pará ou Apresentação do Teatro de Época**. Vol. 1. Belém: EDUFPA, 1994, p. 155-167.

¹⁶ VENEZIANO, Neyde. **O Teatro de Revista no Brasil – Dramaturgia e Convenções**. Campinas: UNICAMP, 1991, p. 30-38.

¹⁷ SILVEIRA, Rose. **Histórias invisíveis do Teatro da Paz: da construção à primeira reforma**. Belém do Grão-Pará (1869-1890). Belém: Paka-Tatu, 2010, p. 147.

¹⁸ SALLES, Vicente. **A música e o tempo no Grão-Pará: Belle Époque**. Organizado por Marena Isdebski Salles e Gustavo Fróes. Vol. 2. Belém: Ed. Paka-Tatu, 2023, p. 320

¹⁹ SARGES, Nazaré. **Belém: riquezas produzindo a belle époque (1970-1912)**. 3. ed. Belém: Paka-Tatu, 2010, p. 133.

equivocos arquitetônicos, como o número ímpar de colunatas e o número par de portas²⁰. Diante desses problemas, a fachada passou por uma reconfiguração significativa, envolvendo a demolição do alpendre, o recuo do frontão e de uma colunata, culminando na criação de um terraço²¹. Tanto a parte interna quanto a externa do teatro foram completamente renovadas, incorporando diversos elementos decorativos e um sistema de iluminação elétrica²².

E apesar do fechamento para reforma do Theatro da Paz, o público tinha à disposição outros locais para entretenimento. Esses espaços, mais modestos e menos suntuosos, viram-se impulsionados a investir em companhias especializadas em gêneros musicais e teatrais ligeiros e de variedades. Esses gêneros eram percebidos como inadequados para um espaço nobre como o Da Paz²³, e acabou se tornando uma estratégia adotada para resistir à crise econômica que já começava a se manifestar²⁴.

A crescente acessibilidade do público a uma variedade de espetáculos, anteriormente restritos às elites, promoveu uma mudança significativa nas preferências de lazer da população. Essa transformação é evidenciada pelo surgimento de novos espaços como teatros, clubes e bares, indicando uma maior diversidade de opções culturais disponíveis. Essa mudança democratizou o acesso à cultura e reconfigurou o campo simbólico, atribuindo novos valores às formas de expressão artística e aos seus consumidores.

Pierre Bourdieu define essas formas de poder como capital econômico e capital cultural, ambos com profunda influência nas estruturas sociais²⁵. A escassez de recursos econômicos impacta diretamente a dinâmica do campo cultural, moldando a produção, distribuição e consumo de arte, e frequentemente serve como um meio de distinção social. Bourdieu ressalta que “toda diferença reconhecida, aceita como legítima, funciona por isso mesmo como um capital simbólico que obtém um lucro de distinção”²⁶. Ou seja, as mudanças que a

²⁰ PARÁ. **Mensagem dirigida em 7 de setembro de 1904 ao Congresso Legislativo do Pará pelo Dr. Augusto Montenegro, governador do Estado**. Belém: Imprensa Oficial, 1904, p. 91.

²¹ COELHO, Alan Watrin; MORAES, Fabiano Bastos. O palco por excelência: o Theatro da Paz. In: FERNANDES, Paulo Chaves; LIMA, Rosário (Orgs.). **Theatro da Paz**. v. 5. Belém: SECULT, 2013, p. 60.

²² SILVEIRA, Rose. Teatro da Paz: histórias invisíveis em Belém do Grão-Pará. In: **Anais do Museu Paulista**. v. 18 n. 2. São Paulo, jul. - dez. 2010, p. 98.

²³ SALLES, Vol. 2, 2023, p. 323-325.

²⁴ Embora não fossem bem-vistos por setores mais conservadores da sociedade, esses estilos também eram compostos por músicos renomados. Um exemplo é Clemente Ferreira Junior, que, apesar de sua reputação como compositor erudito, utilizava o pseudônimo CLEFERSON para publicar suas composições nesses gêneros. Essa prática era comum entre músicos da época, que buscavam manter sua credibilidade no meio acadêmico-musical enquanto exploravam estilos ditos populares. Ver: SALLES, Vicente. **Música e músicos do Pará**. 3 ed. Belém: FCP, 2016, p. 254.

²⁵ BOURDIEU, Pierre. Capital simbólico e classes sociais. **Novos estudos CEBRAP**, n. 96, jul. 2013, p. 109.

²⁶ BOURDIEU, Pierre. Capital simbólico e classes sociais. **Novos estudos CEBRAP**, n. 96, jul. 2013, p. 111.

democratização trouxe, quando são aceitas como parte natural do processo, adquirem um valor simbólico que é explorado como um benefício.

Portanto, as elites, anteriormente devotadas às temporadas líricas do Theatro da Paz e a outras formas de entretenimento consideradas "cultas", viram seu poder aquisitivo diminuir. Em resposta, adaptaram-se às novas práticas culturais, atribuindo a elas, por meio de sua influência, um novo capital simbólico. Este capital é o reconhecimento social que indivíduos e grupos recebem por suas posses e práticas, sendo fundamental para a reprodução das desigualdades sociais. Conforme aponta Bourdieu, o poder simbólico “se define numa relação determinada – e por meio desta – entre os que exercem poder e os que lhe estão sujeitos”²⁷.

Tomemos como exemplo o comércio de partituras pelas editoras paraenses, que se expandiram na segunda metade do século XIX. Essas editoras faziam parte de um mercado cultural mais amplo, ligado principalmente à Europa, então vista como o centro cultural da época, que exportava não apenas óperas, mas também uma diversidade de gêneros musicais, como polcas, valsas, mazurcas, entre outros²⁸. Esses produtos eram rapidamente assimilados e adaptados às tradições locais de cada país, passando por um processo de intercâmbio cultural resultando em algo novo.

Assim, podemos entender que esse mercado atendia aos consumidores de partituras, que eram, em grande parte, músicos locais. Esses músicos, ao reinterpretarem e adaptarem esses novos estilos, contribuía para a formação e a difusão de novos "gostos" na sociedade. Através desse processo, as preferências culturais eram moldadas, refletindo tanto a influência europeia quanto a singularidade das expressões locais, resultando em uma dinâmica rica e complexa de construção cultural.

1.2. Os teatros e salões

Segundo Vicente Salles, entre 1908 e 1912, a crise musical se intensifica, impelindo a classe artística a explorar novas oportunidades em ambientes circunvizinhos à Praça da República, mais adequados para apresentações de teatro regional. Além disso, durante os festejos nazarenos, o Largo de Nazaré tornava-se um cenário propício para suas atuações.

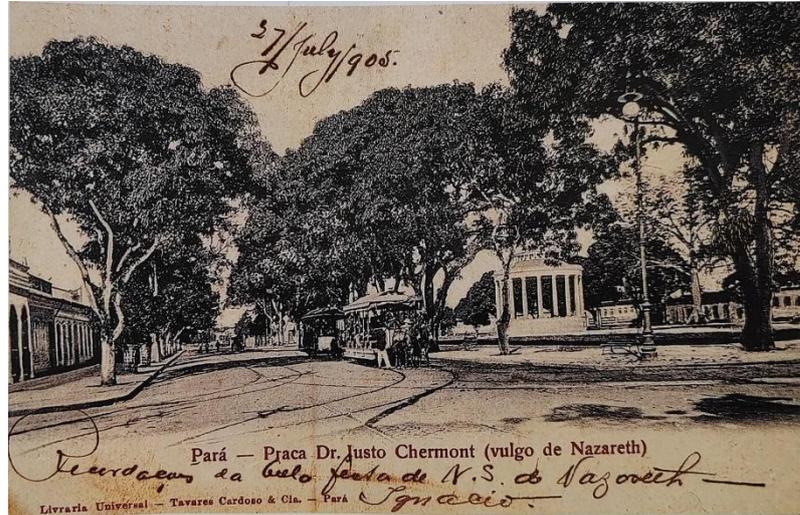
Ao conduzir a pesquisa, foi possível identificar diversos teatros que obtiveram sucesso no período entre 1908 e 1929. Destacam-se o Palace Theatre, Rotisserie Suisse com o Édén

²⁷ BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Tradução Fernando Tomaz. 13 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010, p. 14.

²⁸ SALLES, Vicente. **A música e o tempo no Grão-Pará: Belle Époque**. Organizado por Marena Isdebski Salles e Gustavo Fróes. Vol. 2. Belém: Ed. Paka-Tatu, 2023, Vol. 2, p. 231.

Teatro, na Praça da República além do Teatro Chalet, Teatro Moderno, Teatro Alegria, Ideal-Teatro e Teatro Avenida no Largo de Nazaré.

Figura 2 - Fotografia da Praça Justo Chermont ou Largo de Nazaré no início do século XX



Fonte: PARÁ, Governo do Estado do Pará (SECULT). **Belém da Saudade: A Memória de Belém do Início do Século em Cartões-Postais.** Belém: SECULT, 1996, p. 167.

Largo de Nazaré foi um ponto de intensa efervescência artística e cultural, especialmente entre outubro e março, durante o Círio de Nazaré, como apresentações de grupos pastoris no período natalino e, por fim, o Carnaval. Durante esses eventos, a sociedade desfrutava das atividades festivas, barracas de comida, apresentações culturais e outras atrações como podemos observar no texto “A festa de Nazareth”:

Belém, de amanhã em diante, terá as suas noites mais movimentadas, as duas ruas e avenidas cheias de mais esplendor e proporcionadoras de mais alegrias.

É o início dos quinze dias da festa de Nazareth, a tradicional solenidade que, de doze em doze mezes, transforma a silenciosa praça Justo Chermont num ponto de atrações inúmeras, ruidosamente procurada pelos que disputam horas deliciosamente perdurveis. (...)

Há as bandas de musica do Exercito e da Brigada Militar do Estado, com os melhores repertorios, distribuidas nos diferentes pavilhões, e para melhor apreciar o que ellas executam nada mais em harmonia do que os passeios sucessivos pelo arraial, aceitando o inesquecivel *footing* [passeio a pé] do sr. Ulysses Reymar²⁹, que bem comprehendeu as necessidades publicas procurando introduzir no nosso meio a moda de andar a pé...

Cinema Olympia

O Olympia, o elegante salão cinematographico da praça da Republica, vae funcionar no Theatro Moderno, adaptado convenientemente a offerecer todo o conforto ás numerosas famílias *habitués* das suas sessões. Os srs. Teixeira Martins & C.^a, homens de bom gosto e de iniciativas magnificas, escolheram *films* de garantido sucesso para as quinze noites da festa de Nazareth, correspondendo assim ás sympathias publicas.

Theatro Variedades

Não tô ligando... é a revista do apreciado poeta paraense Elmano Queiroz e que está escripta, com musica suave e harmoniosa, de modo a alcançar brilhante exito

²⁹ Ulysses Reymar foi fundador do Brasil Football Club na cidade de Manaus em 7 de fevereiro de 1909, quando o futebol começava a se popularizar na Amazônia e no Brasil.

Ella irá á scena no Theatro Variedades, que será pequeno para comportar as enchentes constantes que produzirão o sufficiente para o Elmano não se quizar, por muito tempo, da falta de arames... (...)

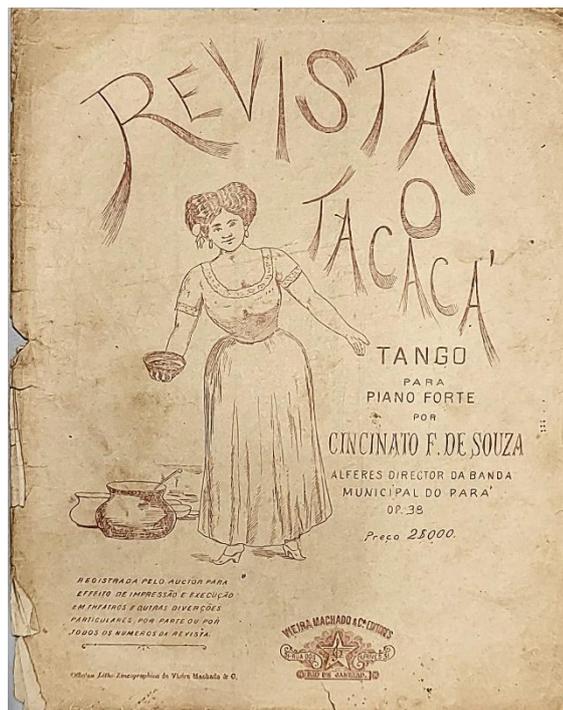
Ideal-Theatro

Ha geral ansiedade para a representação d’*O Tacacá*, a revista inolvidavel de Euclides Faria, musicada pelo applaudido maestro Cincinato Sousa.

Conta *O Tacacá* com elemntos valiosos e delles mencionaremos o conhecido moço Esperidiano Braga Lima, cujo espirito folgazão e intelligente há de atrahir incontavel assistencia ás sessões do Ideal-Theatro.³⁰

A revista *O Tacacá* teve muito destaque nas duas primeiras décadas do século XX. Esta revista de costumes paraenses foi escrita por Euclides de Farias, com música composta pelo maestro Cincinato Ferreira de Souza³¹ e direção a cargo do ator Maximo Gil. Ela teve sua estreia durante a reinauguração do Teatro Chalet³² no dia 11 de outubro de 1903, durante os festejos do Círio. O maestro Cincinato Souza, foi um personagem muito importante no meio musical durante o *intermezzo* e para o processo de reabertura do ICG em 1929.

Figura 3 - Capa da partitura da revista “O Tacacá”



Fonte: Coleção Vicente Salles – Biblioteca do Museu da UFPA

³⁰ A festa de Nazareth. *A Semana - Revista Illustrada*. Belém, v. 4 n. 183, p. 14, out. 1921.

³¹ Cincinato Ferreira de Souza (São Luís-MA, 29/07/1868 – Belém-PA, 24/04/1951) foi o compositor e mestre de banda. Fundou e regeu a Banda de Música do Corpo Municipal de Bombeiros em Belém. Foi professor de música no Instituto Lauro Sodré. Teve bastante intensiva vida musical e Belém regendo orquestras em pequenos teatros. Fez parte do Conselho Administrativo do Instituto Carlos Gomes e professor na mesma instituição. Ver: SALLES, Vicente. **Música e Músicos do Pará**. 3. ed. Belém: Fundação Cultural do Pará, 2016, p. 543.

³² Que mais tarde passou a se chamar Teatro Moderno. Ver: SALLES, Vicente. **Épocas do Teatro no Grão Pará ou Apresentação do Teatro de Época**. Vol. 2. Belém: EDUFPA, 1994, p. 324.

Na capa da partitura, observamos uma representação do "tipo paraense" descrita por João Affonso³³ em sua obra *Três Séculos de Modas*, destacando a figura específica da "mulata paraense". A "mulata" segura em suas mãos uma cuia contendo tacacá, um prato emblemático da culinária paraense, enquanto ao fundo, no chão, encontram-se algumas panelas. Na obra mencionada, o autor detalha minuciosamente as vestimentas e os adornos específicos usados por essas mulheres.

Cozinheira ou costureira, "amassadeira de açai" ou "vendedeira de tacacá", ama seca ou criada de servir, a mulata paraense era sempre original no seu vestir, (...) bonita, feições de mestiça, robusta, elegante, amando o asseio e os perfumes fortes (...) ela usava corpete decotado, de mangas curtas e tufadas, saia pelos tornozelos (...) O cabelo, ondulado e fofo, repartia-se em duas fartas trufas, e de cada lado, encaixados no alto de cada orelha, dois grandes ramalhetes de rescendentes jasmims (...)³⁴

A revista foi calorosamente recebida pelo público, sendo encenada consecutivamente 94 vezes, no Teatro Chalet, ao longo dos 15 dias das festividades de Nossa Senhora de Nazaré em 1903³⁵, consagrando-a como uma das revistas paraenses de maior sucesso. Em novembro de 1907, teve uma nova apresentação no Teatro Recreio, em Nazaré, durante as festividades de São Brás. Reconhecida por sua leveza e apelo popular, essa revista era indicada para as famílias paraenses. Os versos de "O Tacacá" foram inclusive usados como propaganda pelo *Familiar Botequim* na Rua Conselheiro João Alfredo, que promove o tacacá como uma bebida medicinal capaz de curar "a vapor dos beribéris mais galopantes"³⁶.

*Ha muitos doutores
Aqui no Pará
Que morrem de amores
Pelo Tacacá*

Isto disse Euclides Farias e quem duvidar vá á tarde ao Familiar Botequim vei-os aos beijos com as negrinhas cuias do Tacacá.³⁷

Esta revista voltou à cena também em 1921 no Teatro Ideal, como noticiado anteriormente pela *A Semana Ilustrada*, entre os dias 02 e 23 de outubro. Foi organizada pela empresa de Manoel Valente de Pinho Junior contando a regência do próprio compositor, maestro Cincinato Ferreira de Sousa. Conforme reportado pelos jornais da época. O elenco era

³³ João Affonso do Nascimento nasceu em 14 de abril de 1855, em São Luís do Maranhão. Filho dos portugueses João Affonso do Nascimento e Germana Maria de Carvalho Nascimento, casou-se com Maria Germiniana de Sousa e, posteriormente, estabeleceu-se na Amazônia, dividindo seu tempo entre Belém e Manaus. Foi um respeitado jornalista, crítico de arte, desenhista e escritor. Em 1923, publicou o livro *Três Séculos de Modas*, um estudo sobre os vestuários femininos e masculinos entre 1616 e 1916, que foi elaborado para ser apresentado nas comemorações do Tricentenário da Fundação de Belém em 1916. Ver: AFFONSO, João. **Três séculos de modas**. 2 ed. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1976, p. 09-18.

³⁴ AFFONSO, João. **Três séculos de modas**. 2 ed. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1976, p. 223-224.

³⁵ FARIA, Euclides. **Versos da Revista O Tacacá**. Belém: Imprensa Oficial, 1903, p. 177.

³⁶ **ESTADO DO PARÁ**. Belém, 29 jul. 1912, p. 2.

³⁷ **ESTADO DO PARÁ**. Belém, 28 jul. 1912, p. 2.

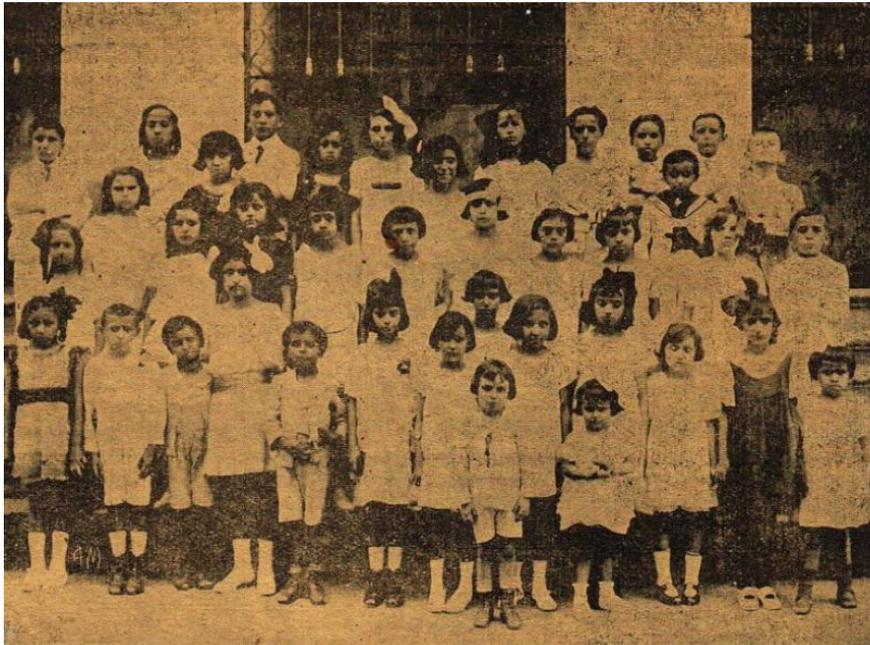
composto por artistas locais, possivelmente devido ao custo mais elevado associado à contratação de artistas estrangeiros.

(...) A distribuição de personagens do “Tacacá” é a seguinte: “Cidade de Belém” e “Tacacá”, Floripes Santiago; “Município”, Henrique Reis; “Bermudes” e “Seringueiro”, Braga Lima (o conhecido Lólóca); “praça da Republica”, Gabriella de Mattos; “O Cheiroso”, Leonor Coelho; “Caranguejo”, “Vale quem tem”, “Reducto”, “Soldado” e Amanuense”, Álvaro Guimarães; “Caixa Forte”, “Ver-o-peso”, “1º marinheiro” e “Engraxate”, Antonio Lopes; “Reporter”, “Tiro certo”, “Tenente” e “2º marinheiro”, Julio Martins.

A orchestra se compõe de dez professores sob a regência do maestro Cincinato Ferreira de Sousa.³⁸

Ainda sobre os teatrinhos do Largo de Nazaré, o período natalino se destacou como uma época de intensa movimentação e apresentações musicais, especialmente relacionadas a grupos pastoris. Segundo Salles, “pastorinhas” era um auto natalino de característica popular que “descende das lapinhas e dos belenzinhos que os padres armavam nas igrejas”, que contavam histórias sobre o nascimento de Jesus Cristo e outros acontecimentos bíblicos³⁹. Geralmente, esses autos assumiam o formato de burletas e eram organizados por grupos de mulheres ou por famílias que montavam presépios em suas residências.

Figura 4 - Fotografia do grupo “Belemitas” de 1921



Fonte: *A Semana - Revista Ilustrada*. Belém, v. 4 n. 194, p. 6, dez. 1921.

Inicialmente, as representações das pastorinhas ocorriam diante de presépios instalados em residências particulares ou pequenos pavilhões. Com o passar do tempo, esses grupos pastoris ganharam notoriedade, conquistando até mesmo o interesse das famílias mais

³⁸ FOLHA DO NORTE. Belém, 09 out. 1921, p. 4.

³⁹ SALLES, Vicente. *Música e músicos do Pará*. 3 ed. Belém: Fundação Cultural do Pará, 2016, p. 443.

abastadas. Essa popularidade levou à transição das apresentações para os teatros, adquirindo características mais elaboradas, assemelhando-se às operetas⁴⁰. Nesse momento, os grupos também ocuparam o lugar das companhias líricas que o estado deixou de importar a partir da década de 1910. As pastorinhas, assim com os bumbás, pássaros e cordões de bichos que se apresentavam durante as festas natalinas, juninas e carnavais⁴¹, faziam parte do repertório dito popular⁴².

As apresentações foram se aprimorando, e os grupos pastoris passaram a contar com compositores e libretistas dedicados a escrever seus espetáculos. Destacaram-se os maestros Alípio Cézar⁴³, Manoel Luiz de Paiva⁴⁴, Cyrillo Silva e Roberto de Barros⁴⁵ – músicos de grande atuação nesse período. Como libretistas, os jornais mencionam Elmano Queiroz, Armando Magalhães e Dr. D'Artagnan Cruz. Entre as pastorinhas que se destacaram, podemos citar as Filhas de Flora, Belemitas, Filhas de Jáfé, Natalinas, Diamantinas, Esmeraldinas, Moreninhas da Cidade Velha e Filhas da Batalha.

⁴⁰ MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. **O Teatro que o povo cria**: cordão de pássaros, cordão de bichos, pássaros juninos do Pará. Belém: SECULT/PA, 1997, p. 100-103.

⁴¹ A organização de cordões de marinheiros durante os carnavais de Belém, são citados por De Campos Ribeiro no livro “Gostosa Belém de outrora”.

⁴² COSTA, Antônio Maurício Dias da. A questão do popular na música da Amazônia paraense da primeira metade do século XX. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 63, abr. 2016, p. 89-90. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i63p86-102> Acesso em: 19 de março de 2022.

⁴³ Alípio Cézar Pinto da Silva (Cametá, PA, 14/05/1871 - Belém, PA, 25/05/1925) Compositor e regente. Iniciou seus estudos com Maria Dolores de Moraes em sua cidade natal. Mudou-se depois para Belém e enquanto trabalhava como tipógrafo, financiava os estudos. Nessa época iniciou na flauta e composição com o velho mestre Alfredo A. dos Santos. Aos 15 anos de idade mandava editar as primeiras composições. Em 1892, partiu para a Itália, matriculando-se no Real Conservatório de Milão, de onde foi mandando sucessivas obras que ia editando. Em fins de 1903, retornou ao Pará diplomado, e após longa turnê no país, fixou-se em Belém atuando como professor de canto coral de grupos escolares. Também foi diretor do Centro Musical Paraense. Ver: SALLES, Vicente. **Música e Músicos do Pará**. 3. ed. Belém: Fundação Cultural do Pará, 2016, p. 524-525.

⁴⁴ Manoel Luís de Paiva (Belém, PA, 10/08/1888 - id. 07/12/1920) Organista, compositor e regente. Aos 10 anos cursou o Instituto Carlos Gomes, passando pelas classes de Antônio Facóla, Meneleu Campos, Ettore Bosio, Paulino Chaves e Gama Malcher. Dedicou-se à música sacra obtendo destaque no meio musical paraense. Formou-se em Farmácia, mas dedicou-se exclusivamente à música atuando como pianista, recitalista e acompanhador, organista, professor, compositor e regente. Participou da fundação do Centro Musical Paraense e do Coro Santa Cecília. Organizou também pequenas orquestras populares e de câmara, o Sexteto Manuel Luís de Paiva e o Quarteto Haydn. Faleceu ao 32 anos, deixando publicado algumas peças no estilo da música popular da época como valsas, xotes, maxixes, e xote-fado. Ver: SALLES, Vicente. **Música e Músicos do Pará**. 3. ed. Belém: Fundação Cultural do Pará, 2016, p. 432-433.

⁴⁵ Roberto de Barros (Minho-PT, 31/01/1861 - Belém, PA, 18/02/1926) Flautista, compositor e regente português radicado no Pará. Veio para o Pará contando apenas 13 anos de idade. Aqui desenvolveu os estudos musicais e se iniciou profissionalmente tocando flauta em diversas orquestras e bandas de música. Em 1884 estudou piano, composição, harmonia e regência com Enrico Bernardi. Em 1885 dirigia a orquestra sinfônica organizada em Belém pelo maestro Bernardi. Já reconhecido pelas suas composições, trabalhou na organização e na regência de temporadas líricas que ocorreram no Theatro da Paz. Em 1895 tornou-se professor do Conservatório de Música, depois Instituto Carlos Gomes. Foi diretor de orquestras populares e orquestras sinfônicas, também organizou e compôs para grupos pastoris. Ver: SALLES, Vicente. **Música e Músicos do Pará**. 3. ed. Belém: Fundação Cultural do Pará, 2016, p.121-122.

O Grupo Belemitas, fundado em 1910, conquistou a vitória nos concursos pastoris nos anos de 1914, 1915 e 1916⁴⁶. Em um marco significativo, a trupe brilhou no palco do Theatro da Paz em 1920, encenando o espetáculo dramático *O Grande Milagre*, obra de Severino Silva, musicada por Manoel Paiva. O do jornal *Estado do Pará* de 1918, destaca informações preciosas sobre a programação natalina da capital foram minuciosamente apresentadas:

NATAL

Varios grupos e associações pastoris comemoram em suas sedes o natal de Jesus Christo, no corrente anno. Entre os referidos grupos encontram-se os seguintes:

FILHAS DE JAPHET, que realizam hoje o seu ensaio geral no Theatro Alegria, onde levarão á scena o drama em 4 actos, 2 bailados e apothéose, denominado – “A ilusão de Sataniel”.

GRUPO INFANTIL BELEMITAS – (...) O Theatro Moderno, no arraial de Nazareth onde as mimosas pastorinhas vão exhibir-se durante a temporada, regorgitará sem duvida todas as noites. Representarão (...) peça de enredo bíblico histórico “Sublime Mysterio” (...) será ornada com vinte e dois números de musica originaes do festejado maestro paraense sr. Alipio Cesar, que dirigirá a orchestra. (...)

FILHAS DE FLORA – Este bem organizado grupo pastoril que todos os annos vem alcançando extraordinário successo fará hoje a sua estréa, exhibindo-se no Theatro Recreativa, á praça Justo Chermont.

THEATRO PERY – Num dos melhores locaes do largo de Nazareth, estréa hoje, ás 8 horas da noite, o antigo e querido grupo Filhas da Floresta com uma bellissima peça pastoril – “Victoria de Jesus” (...)

JOVENS CAMPONEZAS – No Retiro de Jesus, á avenida 22 de Junho.

FILHAS DE BELEM, á rua Mundurucus, entre as ruas José Bonifácio e Barão de Mamoré.

ESMERALDINAS, á avenida de São Jeronymo.⁴⁷

De Campos Ribeiro⁴⁸ relata que, em 1914, o Bar Paraense promoveu a exibição da opereta natalina *O Divino Mistério*, uma criação do talentoso músico espanhol Mendo Luna⁴⁹. O Teatro-Bar Paraense, anexo à Fábrica de Cerveja Paraense e situado na Avenida Independência (atual Avenida Magalhães Barata), viu sua inauguração em 1910, tornando-se, conforme apontado por Salles⁵⁰, um dos ícones da efervescente vida boêmia paraense. Neste teatro ocorreram notáveis eventos artísticos, destacando-se a apresentação da revista *Para com isso!* do maestro Manoel Paiva, representada 25 vezes⁵¹.

⁴⁶ **ESTADO DO PARÁ**. Belém, 01 jan. 1920, p. 4.

⁴⁷ **ESTADO DO PARÁ**. Belém, 28 dez. 1918, p. 1.

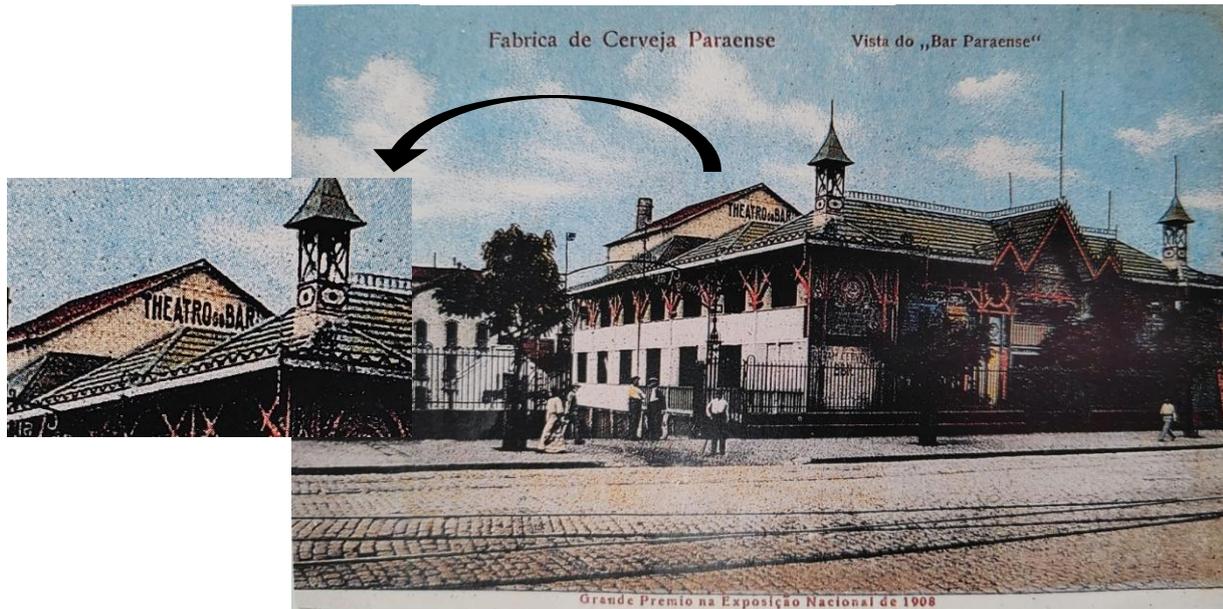
⁴⁸ RIBEIRO, De Campos. **Gostosa Belém de outrora...** Belém: SECULT/PA, 2005, p. 143.

⁴⁹ SALLES, Vicente. **A música e o tempo no Grão-Pará: Belle Époque**. Organizado por Marena Isdebski Salles e Gustavo Fróes. Vol. 2. Belém: Ed. Paka-Tatu, 2023, Vol. 2, p. 335.

⁵⁰ SALLES, Vicente. **Épocas do Teatro no Grão Pará ou Apresentação do Teatro de Época**. Vol. 1. Belém: EDUFPA, 1994, Vol. 1, p. 210.

⁵¹ **DIÁRIO DO PARÁ**. Belém, 19 mai. 1988, Caderno de Cultura, p. 5.

Figura 5 - Fachada do Teatro-Bar Paraense



Fonte: PARÁ, Governo do Estado do Pará (SECULT). **Belém da Saudade: A Memória de Belém do Início do Século em Cartões-Postais.** Belém: SECULT, 1996, p. 220.

A Praça da República foi um centro vibrante de atividade artística, especialmente associada às apresentações que tomavam lugar no Teatro da Paz e nos teatros e cafés circundantes. O Teatro Politeama, localizado entre as ruas Carlos Gomes e Macapá (atual Rua Silva Santos) e sucedendo o antigo Teatro-Circo Cosmopolita, destacava-se como uma alternativa quando o Da Paz não estava acessível para as companhias⁵². Essa flexibilidade permitiu uma ampla circulação de diversas companhias, apresentando espetáculos variados, como vaudevilles, operetas, revistas e números de variedades, além de projeções cinematográficas.

⁵² SALLES, Vicente. **A música e o tempo no Grão-Pará: Belle Époque.** Organizado por Marena Isdebski Salles e Gustavo Fróes. Vol. 2. Belém: Ed. Paka-Tatu, 2023, Vol. 2, p. 362-363.

Figura 6 - Círio de 1902 (fachada do Theatro Polytheama ao fundo)



Fonte: Jacques Huber, “Círio de Nazaré”. 1902. Staatsarchiv des Kantons Basel-Stadt, Suíça.

Em 1911, o teatro foi denunciado nos jornais por estar em péssimas condições para o uso⁵³. Em agosto do mesmo ano, o terreno do teatro foi comprado pela empresa Teixeira, Martins & C., dando início à construção do Grande Hotel inaugurado em 1913. O hotel contava com um salão para casa de diversões, o Palace Theatre, “ligado ao Grande Hotel por uma artística passagem de ferro e vitrais com entrada independente pela Praça da República⁵⁴”.

⁵³ ESTADO DO PARÁ. Belém, 08 mai. 1911, p. 2.

⁵⁴ NUNES, Dulcília Maneschy Corrêa A. **A memória da hotelaria em Belém e o Grande Hotel: 1850-1950**. Belém: ABIH-PA, 2016, p. 33.

Figura 7 - Visão interna do Palace Theatre



Fonte: VERIANO, Pedro. **Cinema no tucupí**. Belém: SECULT, 1999, p. 90-91.

Palace Theatre foi inaugurado em 12 de dezembro de 1913, com a renomada companhia de comédias, óperas e revistas do talentoso ator Christiano de Sousa. Nessa ocasião, a companhia apresentou *O Pausinho*, revista composta por 25 números musicais, em duas sessões na mesma noite⁵⁵. No jornal *O Estado do Pará*, em 12 de dezembro de 1935, Ulysses Nobre fala sobre a abertura.

(...) A inauguração realizou-se em a noite de 12 de dezembro de 1913, com a estréia de uma companhia de operetas e revistas dirigida pelo bacharel e actor portuguez dr. Christiano de Sousa, recentemente fallecido no Rio de Janeiro, subindo a scena a revista – “O Pausinho”.

Do elenco dessa companhia que foi emperezariada pelo saudoso professor Tito Cardoso de Oliveira, naquella época arrendatário do Palace, faziam parte Brandão Sozinho, Antonio Serra, Carmen Ruiz, Cândida Palácio, Rosita Reali, Victoria Ribeiro e varios outros artistas, tendo a temporada terminado a 15 de janeiro de 1914. (...) ⁵⁶

Outro momento notável no Palace ocorreu em 1918, quando a empresa Teixeira, Martins & C., também proprietária do Cinema Olympia (1912), desempenhou um papel fundamental ao trazer a companhia da bailarina Anna Pavlova para Belém. A companhia era composta por cem membros, incluindo os destacados bailarinos Stepa Plazkovieska, Alexandre Volinini, Wlasta Maslova e Hilda Butsova, todos coreografados pelo mestre Ivan Clustine. A orquestra comandada por Alexander Smallens, contou com trinta músicos de orquestra, com a participação de músicos locais. Durante nove dias, de 16 a 24 de março, as apresentações

⁵⁵ **ESTADO DO PARÁ**. Belém, 12 dez. 1913, p. 4.

⁵⁶ D'ÁVILA, Ricardo. **O vôo da Fênix**: música nos teatros de Belém (Colônia, Império, República). Trabalho de Conclusão de Curso. Universidade do Estado do Pará. Belém, 2005, p. 33.

encantaram o público no Theatro da Paz, seguidas por duas noites, em 26 e 27 de março, no Palace Theatre⁵⁷.

Figura 8 - Programa da apresentação de Anna Pavlova no Palace Theatre



Fonte: ESTADO DO PARÁ. Belém, 27 mar. 1918, p. 4.

Na Praça da República, também podemos destacar os estabelecimentos que harmonizavam o entretenimento com a oferta de refeições e bebidas. No Moulin Rouge, frequentemente retratado nos jornais como um epicentro da boemia na cidade, um teatrinho anexo à Rotisserie Suisse, hospedaria inaugurada em 1902, encenava espetáculos⁵⁸. Em 1908, o maestro Raffaello Segré assumiu como diretor artístico⁵⁹, permanecendo até 1915⁶⁰, quando foi convocado para o serviço militar italiano⁶¹. Nos palcos, brilharam cantoras e bailarinas, sobretudo de origens francesas, italianas, espanholas, portuguesas e algumas brasileiras. Estas *chanteuses*⁶² que desembarcavam na cidade, gradualmente chamavam a atenção ao se

⁵⁷ CARDOSO, Ana Cristina Freire. Anna Pavlova no Theatro da Paz, o ballet e o teatro popular. In: **REVISTA ENSAIO GERAL**, Belém, v. 1, n. 1, jan.-jun., 2009. Disponível em: <https://silo.tips/download/anna-pavlova-no-theatro-da-paz-o-ballet-e-o-teatro-popular/> Acesso em: 15 de outubro de 2023.

⁵⁸ NUNES, Dulcília Maneschy Corrêa A. **A memória da hotelaria em Belém e o Grande Hotel: 1850-1950**. Belém: ABIH-PA, 2016, p. 85.

⁵⁹ SALLES, Vicente. **Épocas do Teatro no Grão Pará ou Apresentação do Teatro de Época**. Vol. 1. Belém: EDUFPA, 1994, Vol. 1, p. 211.

⁶⁰ **ESTADO DO PARÁ**. Belém, 22 jun. 1915, p. 4.

⁶¹ Entretanto, durante a pesquisa, foi encontrada participação de Segré em outros eventos artísticos neste período, nos levando a acreditar que o maestro permaneceu em Belém.

⁶² Cantoras que geralmente se apresentam no palco de um bar. Ver: Cambridge Dictionary.

apresentarem com trajes mais ousados, tornando o Moulin Rouge um local menos adequado para o público familiar.

Em outubro de 1917, a hospedaria passou por uma reinauguração, e o Moulin Rouge foi substituído pelo Eden Teatro. Na busca por atrair um público mais familiar, os proprietários Leandro & Figueiredo tomaram a iniciativa de contratar o espanhol Ernesto Crehueras como novo diretor artístico, juntamente com a companhia do ator Romualdo Figueiredo. O teatro abriu suas portas em 30 de outubro com a apresentação do vaudeville *Micróbio do Amor*, uma obra de Bastos Tigre⁶³.

Figura 9 - Fachada do Rotisserie Suisse e entrada do Eden Teatro em 1929



Fonte: VIANNA, Thiago Bezerra. Luzes da Cidade. Blog Álbum dos Juvêncios. 30 jun. 2011. Disponível em: <<https://albumdosjuvencios.blogspot.com/search?q=luzes>> Acesso em: 10 de novembro de 2023.

1.3. Os cinemas, clubes e associações

Durante o *intermezzo*, os cinemas eram espaços alternativos nos quais músicos que enfrentavam as dificuldades da crise financeira em Belém, podiam encontrar oportunidades de trabalho. Os primeiros registros de exibições cinematográficas, datam do final do século XIX, quando um Vitascope de Thomas Edison foi exibido em dezembro de 1896 no Theatro da Paz⁶⁴.

Até o início do século XX, os cinematógrafos eram comumente instalados em cineteatros⁶⁵. Segundo Salles, o Largo de Nazaré destacava-se como o local preferido para

⁶³ SALLES, Vicente. *Épocas do Teatro no Grão Pará ou Apresentação do Teatro de Época*. Vol. 2. Belém: EDUFPA, 1994, p. 433-434.

⁶⁴ VERIANO, Pedro. *Cinema no tucupi*. Belém: SECULT, 1999, p. 11.

⁶⁵ VERIANO, Pedro. *Cinema no tucupi*. Belém: SECULT, 1999, p. 15.

manifestações públicas, como por exemplo, o Teatro Chalet. Em 1905, esse espaço recebeu equipamentos e filmes da Casa Pathé Frères de Paris, numa iniciativa liderada pelo maestro Cincinato Ferreira de Sousa⁶⁶.

Como componente essencial da experiência oferecida ao público nas salas de cinema, além de uma infraestrutura de qualidade, com ambientes arejados e assentos confortáveis, a sonoplastia desempenhava um papel crucial. Isso proporcionava uma forma adicional de imersão. Na era em que o cinema ainda era mudo, os filmes chegavam com sugestões para criar uma atmosfera, e é nesse contexto que a música desempenhava um papel fundamental⁶⁷. Isso configurou-se como uma oportunidade para os ex-alunos e ex-professores do ICG atuarem, ou seja, um novo espaço de performance musical e criação de novas composições voltadas para o cinema.

A infraestrutura não era o único elemento que atuava na “sedução” dos espectadores. A música era algo fundamental na criação de uma atmosfera mágica de envolvimento com os filmes, obviamente que nem todas as salas tinham recursos para contratar as bandas que davam vida às projeções e animavam as conversas e *flirt's* nos salões de espera. Desse modo, o acompanhamento musical dependia do “nível” da sala. A inserção da música no cinema ocorreu em decorrência da necessidade de atrair público, principalmente após o surgimento do filme de enredo, quando a música tornou-se quase que indispensável para a construção da atmosfera que se desejava, fosse ela cômica, dramática ou romântica⁶⁸.

Em 1912, a empresa Teixeira, Martins & C. inaugurou o Cinema Olympia na Praça da República, próximo ao Hotel e Café da Paz. Sua abertura foi marcada pela apresentação de um quinteto organizado pelo maestro Clemente Ferreira Junior⁶⁹. A intenção da empresa era criar um cinema destinado às elites que frequentavam o Theatro da Paz e os hóspedes do Grande Hotel⁷⁰.

Nesse período, a Praça da República se tornou notavelmente movimentada, abrigando o Rotisserie Suisse e o Moulin Rouge, o Cinema Olympia, o Theatro da Paz, o Grande Hotel com seu Palace Theatre, o Hotel e Café da Paz, o Cinema Rio Branco e o Cinema Paris. Essa

⁶⁶ SALLES, Vicente. No declínio da ópera chegou o cinema no Pará. In: ÁLVARES, Pedro V. D.; ÁLVARES, Maria Luzia M. **Cinema Olympia: cem anos de história social de Belém (1912-2012)**. Belém, GEPEM, 2012, p. 45-46.

⁶⁷ SALLES, Vicente. No declínio da ópera chegou o cinema no Pará. In: ÁLVARES, Pedro V. D.; ÁLVARES, Maria Luzia M. **Cinema Olympia: cem anos de história social de Belém (1912-2012)**. Belém, GEPEM, 2012, p. 46.

⁶⁸ CARNEIRO, Eva Dayna Félix. NA SOIRÉE DA MODA: o cotidiano das salas de cinema em Belém do Pará nos anos de 1920. In: **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH**. São Paulo, jul. 2011, p. 4.

⁶⁹ SALLES, Vicente. No declínio da ópera chegou o cinema no Pará. In: ÁLVARES, Pedro V. D.; ÁLVARES, Maria Luzia M. **Cinema Olympia: cem anos de história social de Belém (1912-2012)**. Belém, GEPEM, 2012, p. 52-53.

⁷⁰ VERIANO, Pedro. Olympia – Imagens de épocas. In: ÁLVARES, Pedro V. D.; ÁLVARES, Maria Luzia M. **Cinema Olympia: cem anos de história social de Belém (1912-2012)**. Belém, GEPEM, 2012, p. 27.

rica variedade de estabelecimentos nos mostra um panorama marcado por intensa atividade durante dias de apresentações musicais nos teatros ou lançamentos de novos filmes.

Figura 10 - Fotografia do Cinema Olympia na capa da partitura “Cinema Olympia” de Teófilo Magalhães



Fonte: Coleção Vicente Salles – Biblioteca do Museu da UFPA

O cinema também marcou presença durante as celebrações do Círio. O jornal *Estado do Pará* anunciava a abertura de licitação para áreas destinadas à construção temporária de “casas de sorte, botequins, cafês, restaurantes, cinematógrafos, etc”⁷¹. O Arraial de Nazaré de 1911 contou com doze salas ou barracas que exibiam filmes diariamente⁷². Um exemplo é o Cinema Olympia, que levou o cinematógrafo para exibição de filmes no Teatro Moderno durante as festividades de 1921⁷³.

O Olympia, assim como outros cinemas, dispunha de uma sala de espera cuidadosamente projetada para acomodar o público. Ali, os espectadores podiam desfrutar de entretenimento enquanto aguardavam a próxima sessão através de grupos de câmara que ofereciam concertos ao vivo. Esses espaços se tornaram palcos para músicos proeminentes nos

⁷¹ **ESTADO DO PARÁ**. Belém, 11 jun. 1913, p. 2.

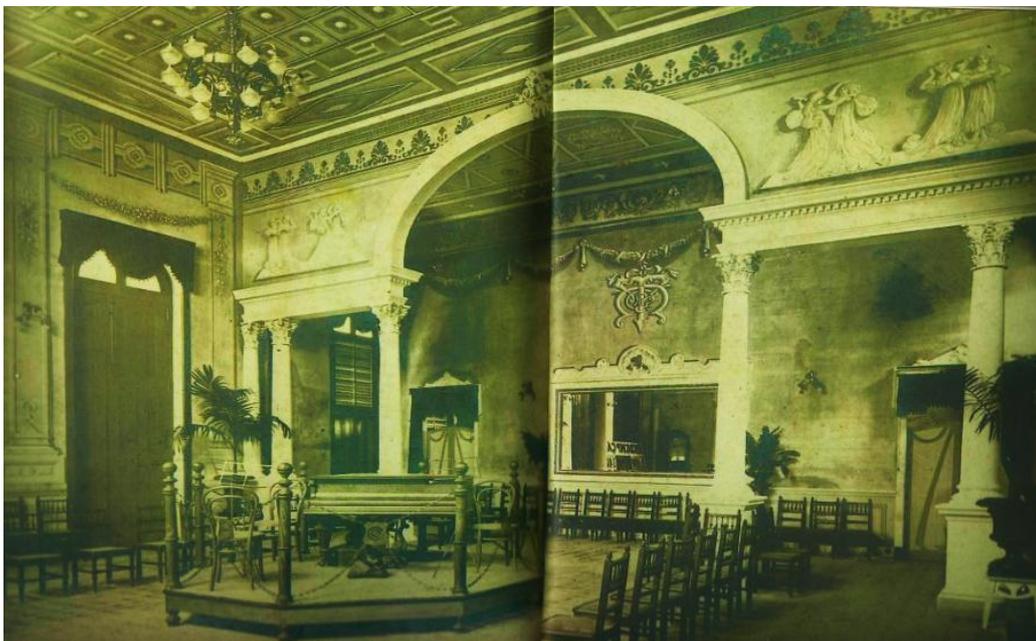
⁷² PETIT, Pere. Ramon de Baños: do Rio Branco ao Olympia. In: ÁLVARES, Pedro V. D.; ÁLVARES, Maria Luzia M. **Cinema Olympia**: cem anos de história social de Belém (1912-2012). Belém, GEPEM, 2012, p. 61.

⁷³ **ESTADO DO PARÁ**. Belém, 05 out. 1921, p. 2.

cinemas, consolidando figuras notáveis como o maestro Clemente Ferreira Junior e Ettore Bosio⁷⁴ como referências nos salões.

Como exemplo disso, destaca-se uma crítica publicada no jornal *Estado do Pará* sob o pseudônimo "Zé", que abordou a orquestra do Olympia da seguinte forma: "a ex-orquestra que ali esteve ainda passava; compunha-se de alguns músicos regularmente músicos, mas a atual, parece que veio de Igarapé-Miry"⁷⁵. Essa expressão preconceituosa insinuava que os músicos eram inferiores em relação àqueles que estudavam na Europa. Em resposta ao crítico, o texto assinado pelo pseudônimo "Dilettante" refutou a afirmação, destacando que, na verdade, os músicos da orquestra possuíam uma sólida carreira musical, citando: Antonio Albuquerque, violino Spalla da orquestra de uma companhia de operetas que esteve em Belém; Roberto de Barros, flautista e compositor diplomado pelo Conservatório do Rio de Janeiro; e Haydée Godinho, professora e pianista diplomada pelo ICG. No entanto, apontou que o repertório escolhido pelo maestro Cincinato Sousa não era "suficiente para um cinema como o Olympia"⁷⁶, sugerindo o professor, maestro e compositor Manoel Castello Branco como uma alternativa mais adequada.

Figura 11 - Sala de espera do Cinema Olympia



Fonte: VERIANO, Pedro. **Cinema no tucupi**. Belém: SECULT, 1999, p. 76-77.

⁷⁴ Ettore Bosio (Vicenza-Itália 07/12/1862 – Belém-PA 17/04/1936) era regente e compositor italiano, que fixou residência em Belém quando a companhia lírica de Joaquim Franco, se desfez durante a temporada lírica no Norte em 1893. Foi professor no Conservatório de Música entre 1895 e 1908, teve intensa vida musical após o fechamento do instituto, e com sua reabertura foi eleito diretor e professor, permanecendo nos cargos até seus últimos dias. Ver: SALLES, Vicente. **Música e Músicos do Pará**. 3. ed. Belém: Fundação Cultural do Pará, 2016, p. 134.

⁷⁵ **ESTADO DO PARÁ**. Belém, 05 dez. 1912, p. 4.

⁷⁶ **ESTADO DO PARÁ**. Belém, 07 dez. 1912, p. 2.

Antes da inauguração do Olympia, registros revelam informações sobre outros cinemas nas imediações da Praça da República, incluindo o Cinema Alhambra, o Rio Branco e o Paris. Embora não tenhamos encontrado dados específicos sobre as datas de abertura e fechamento do Cinema Alhambra, os jornais consultados indicam que ele operava no endereço Praça da República nº. 28 – no antigo prédio do Café Chic, inicialmente conhecido como Theatro Alhambra⁷⁷, era propriedade do sr. Americo Guedes da Costa. O estabelecimento, transformado em cineteatro, mantinha uma filial denominada Cinema Alhambra na Praça Floriano Peixoto⁷⁸. O cinema já estava em funcionamento em 1911, e chegou a apresentar filmes acompanhados por músicas específicas para cada trilha sonora, proporcionando uma experiência única no salão. Entretanto, não encontramos registros sobre os músicos que trabalhavam neste espaço⁷⁹.

Cinema Alhambra

Programma para hoje:

1 – Segunda exibição do Pathé Jornal 176, natural.

Musica: Valse des sourires.

2 – Infiel, belíssima comedia da casa Pathé.

Musica: Pardon, valsa.

3 – Robinet regateiro, cômica Ambrosio.

Musica: Boite á musique, polka.

4 – Irmãos corsicanos, grandioso drama Edison, tirado da novela de Alexandre Dumas.

Musica: La Paz, valsa.

5- Capricho de príncipe, cômica.

Musica: La pastorale, polka.

Brevemente, “A filha de Jorio”, grandioso drama Ambrosio, tirado do chef d’oeuvre de Gabriel d’Annunzio.⁸⁰

O Cinema Rio Branco foi inaugurado em 16 de março de 1912, contando com a presença de autoridades civis e militares, além de representantes da imprensa⁸¹. Localizado ao lado do Hotel e Café da Paz, o estabelecimento contava com o maestro Edoardo Pierantoni liderando quartetos e orquestras no acompanhamento dos filmes⁸².

O Cinema Paris, situado a quase um quarteirão dali, na esquina da praça com a Rua Riachuello, foi inaugurado em 28 de janeiro de 1912. O estabelecimento, conforme divulgado na imprensa, destacava-se por suas comodidades modernas, incluindo ventiladores elétricos, uma iluminação exuberante e várias decorações artísticas, entre as quais se destacava uma alegoria bem elaborada aos jornais de Belém⁸³.

⁷⁷ **ESTADO DO PARÁ**. Belém, 05 ago. 1911, p. 3.

⁷⁸ **ESTADO DO PARÁ**. Belém, 08 ago. 1911, p. 3.

⁷⁹ Ver também: PETIT, Pere. **Ramon de Baños**: um pioneiro do cinema catalão na Amazônia. 1. ed. Belém: Ed. Paka-Tatu, 2023.

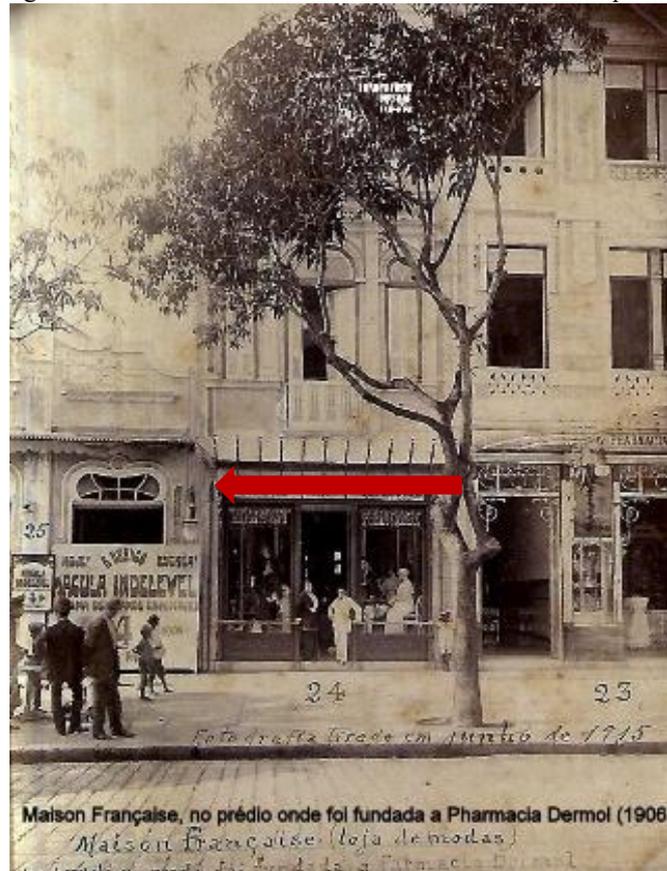
⁸⁰ **ESTADO DO PARÁ**. Belém, 21 ago. 1912, p.3.

⁸¹ **ESTADO DO PARÁ**. Belém, 17 mar. 1912, p. 3.

⁸² **ESTADO DO PARÁ**. Belém, 09 abr. 1912, p. 8.

⁸³ **ESTADO DO PARÁ**. Belém, 20 abr. 1912, p. 3.

Figura 12 - Parte da fachada do Cinema Rio Branco à esquerda



Fonte: Site Laboratório Virtual – FAU ITEC UFPA

O Eden Cinema⁸⁴, o antigo Eden Teatro (1917) da Rotisserie Suisse, desempenhou um papel multifacetado, funcionando como cineteatro, assim como o Palace Theatre e o Bar Paraense. Apresentava filmes e espetáculos de variedades, e contava com uma orquestra para a trilha sonoras dos filmes⁸⁵. Já o Cinema Odeon, localizado nas proximidades da Praça da República, na Rua 28 de Setembro, possuía um grupo de músicos chamado Quarteto Odeon⁸⁶. Este cinema também oferecia um salão de espera, ventiladores, iluminação elétrica e aparelho de projeção da renomada Pathé Frères⁸⁷.

Outros cinemas operaram durante o período histórico abordado por esta pesquisa, embora haja escassez de informações sobre sua fundação e sobre a participação de músicos durante as projeções. Entre eles, destacam-se os situados no bairro de Nazaré, como o Cinema Lauro Sodré, Cinema Bijou, Cinema Campos Elyseos, Cinema Brazil; na Praça Batista Campos, o Cinema Americano; na Cidade Velha, no Largo do São João, o Cinema Mundial; e

⁸⁴ Não foi possível encontrar a data de quando o cinema passou a funcionar no teatro.

⁸⁵ **ESTADO DO PARÁ**. Belém, 21 jan. 1918, p. 4.

⁸⁶ **ESTADO DO PARÁ**. Belém, 06 jun. 1916, p. 4.

⁸⁷ **ESTADO DO PARÁ**. Belém, 04 dez. 1917, p. 3.

no Umarizal, na Praça Santa Luzia, o Cinema Santa Luzia⁸⁸. Eva Dayna também destaca em sua dissertação outros cinemas que estavam em operação na década de 1920, incluindo os localizados no bairro da Cidade Velha, como o Rialto, Ideal, Trianon e Cine Victória. Além disso, em Nazaré, eram mencionados o Cinema Moderno, Cine Teatro Avenida, Iracema, Natureza, Poeira, Cine Glória, Serrador e Cinema Popular, entre outros⁸⁹.

A situação financeira de Belém nesta época dificultava a formação de grandes orquestras que outrora foram financiadas pelo governo do Estado nas temporadas líricas, tornando a opção por grupos de câmara mais viável para se apresentarem nos novos espaços. Nos cinemas, era comum a presença de pequenas orquestras e grupos de cordas, assim como nos bailes realizados em clubes e associações que surgiam com frequência nesse período. Grupos de pau e corda, bem como jazz-bands, ocupavam o espaço que antes era destinado às grandes orquestras que acompanhavam as companhias líricas no final do século XIX. Esses clubes organizavam festas e festivais artísticos, cívicos, populares e esportivos, como o Clube do Remo, Paysandu Sport Club, Pará Club, Sport Club do Pará, Assembleia Paraense, entre outros⁹⁰.

No final de 1902, um grupo de profissionais do comércio, todos nascidos em Portugal, reuniu-se no Café Apolo. Ainda encantados pelas recentes homenagens prestadas ao cruzador "D. Carlos I", navio de guerra da armada real portuguesa, que esteve em águas paraenses, decidiu formar um conjunto musical com o propósito de se apresentar em eventos cívicos e recreativos. O maestro Antonio Fortunato Moura, recém-chegado de Portugal após seus estudos em música, assumiu a direção do grupo. O conjunto foi batizado como Tuna Luso Caixeiral, sendo "Tuna" referente ao conjunto ou grupo, "Luso" em homenagem às suas origens e "Caixeiral" por reunir trabalhadores do comércio, os chamados caixeiros⁹¹.

A Tuna Luso Caixeiral foi fundada em 18 de dezembro de 1902 e instalada no dia 01 de janeiro de 1903. A cerimônia de estreia do grupo teve lugar em 11 de janeiro, do mesmo ano, nas dependências próprias localizadas na Travessa 7 de Setembro, esquina com a Rua Santa Ana. Seu emblema ostentava um símbolo musical, a clave de sol, juntamente com as iniciais

⁸⁸ Notícias encontradas entre 1911 e 1921 no jornal *Estado do Pará*, na Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

⁸⁹ CARNEIRO, Eva Dayna Felix. **Belém entre filmes e fitas**: a experiência do cinema, do cotidiano das salas às representações sociais nos anos 1920. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Belém, 2011.

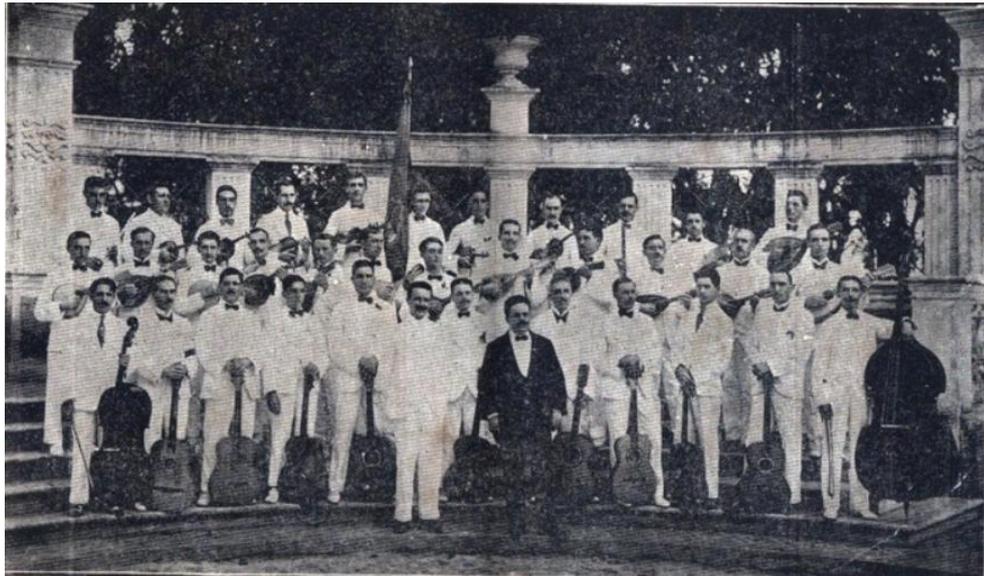
⁹⁰ PINHEIRO, W. C.; DIAS, D. da C.; MATOS, L. da S.; BAHIA, M. C. Práticas de lazer e sociabilidade na Belém do Pará dos anos 1920. In: **LICERE - Revista do Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Estudos do Lazer** – UFMG, Belo Horizonte, v. 23, n. 2, jun. 2010, p. 87. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2447-6218.2020.21815> Acesso em: 10 de julho de 2023.

⁹¹ COSTA, Ferreira da. **Memorial cruzmaltino**. Belém: Edição do Autor. 2012, p. 14

"TLC", em cores que remetiam à bandeira portuguesa. Inicialmente, as apresentações musicais foram a principal atividade do grupo, sendo o departamento náutico criado somente em 1906⁹².

A Tuna possuía uma orquestra e, na década de 1920, estabeleceu um orfeão sob a regência do maestro português Alfredo Marques Coelho⁹³, que se apresentavam em bailes e concertos beneficentes. O orfeão reunia mais de 20 vozes masculinas⁹⁴. Marques Coelho, ativo como maestro, guitarrista e compositor em Belém, deixou uma produção significativa. Na Coleção Vicente Salles, da Biblioteca do Museu da UFPA, encontram-se diversas partituras de sua autoria, publicadas por editoras paraenses, além de partituras manuscritas. Alguns exemplos incluem o Hino do Orfeão da Tuna Luso Comercial, Hino do Orfeão Português, Remar!... Remar!... (Canção dos remadores da Tuna Luso Comercial), Terra da saudade (trilha sonora do filme "Minho – Terra Portuguesa" de Silvino Santos) e alguns fados.

Figura 13 - Orquestra da Tuna Luso Comercial (Ao centro o vice-presidente da agremiação, Carlos Vinagre e o maestro Marques Coelho)



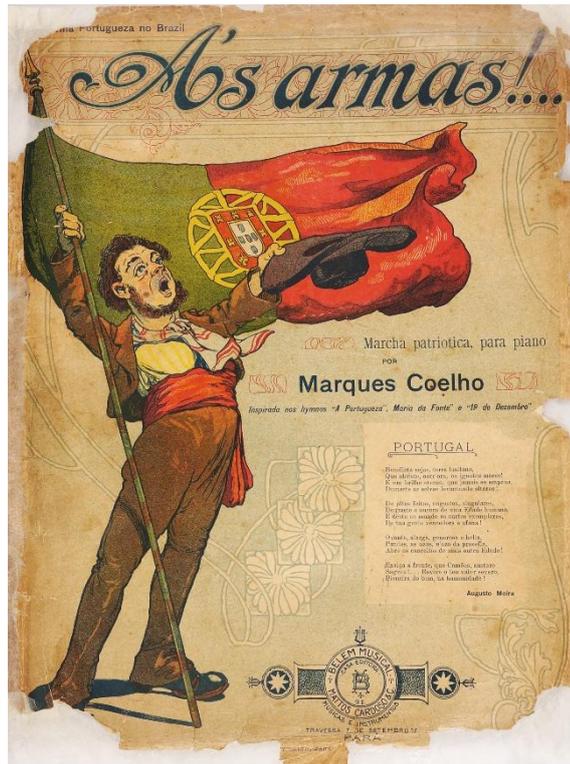
Fonte: *A Semana - Revista Ilustrada*. Belém, v. 1, n. 46, p. 12-13, fev. 1919.

⁹² CARVALHO, Marcos Antônio. **Bebendo açaí, comendo bacalhau**: perfil e práticas de sociabilidade lusa em Belém do Pará entre finais do século XIX e início do século XX. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História e de Estudos Políticos e Internacionais, Faculdade de Letras, Universidade do Porto. Porto, 2011, p. 171.

⁹³ Alfredo Marques Coelho (Coimbra, POR, 29/12/1881 - Rio de Janeiro, RJ - 27/11/1951) Guitarrista, compositor e regente. De uma família de músicos, aos 8 anos de idade já integrava pequena orquestra, na sua terra natal, tocando flautim. Dedicou-se mais tarde à guitarra, instrumento que estudou sob a orientação de Antero da Veiga. Depois de viver em Coimbra e exibir-se em recitais no Porto e em Lisboa, veio para Belém em 1909, formando aqui no círculo de artistas portugueses agrupados na Tuna Luso Comercial, organizando a orquestra e o orfeão desta instituição, e uma banda de música União Musical Portuguesa. Em 1931 se mudou para o Rio de Janeiro. Ver: SALLES, Vicente. **Música e Músicos do Pará**. 3. ed. Belém: Fundação Cultural do Pará, 2016, p. 201.

⁹⁴ COSTA, Ferreira da. **Memorial cruzmaltino**. Belém: Edição do Autor. 2012, p. 33-34.

Figura 14 - Capa da partitura "Às armas!..." de Marques Coelho



Fonte: Coleção Vicente Salles – Biblioteca do Museu da UFPA

O aumento do número de orquestras e conjuntos musicais desempenhou um papel fundamental na vida cultural de Belém nas décadas de 1920 e 1930, animando bailes e eventos sociais com uma rica diversidade de estilos musicais. Para Antonio Maurício Costa, esses grupos refletiam o dinamismo da música urbana, influenciada pelo rádio e pelo cinema norte-americano, que introduziram ritmos como fox-trote, Charleston, swing e o jazz. Inicialmente restritos aos salões da elite, esses conjuntos passaram a se apresentar em espaços públicos, democratizando o acesso à música e consolidando sua relevância cultural, especialmente nos festejos de carnaval⁹⁵.

Durante o Carnaval, os foliões enchiam as ruas com bandas de música, carros ornamentados e cordões, incluindo os de *Pretinhos*, *Roceiros* e *Marujos*⁹⁶. Paralelamente, os bailes mais sofisticados, promovidos por clubes e associações, destacavam-se em eventos como a "Mi-carême". Esta festa carnavalesca de origem francesa, que se popularizou no Brasil no início do século XX, incluía festas à fantasia e desfiles de grupos pelas ruas⁹⁷, sendo anualmente

⁹⁵ COSTA, Antonio Maurício Dias da. Festa e espaço urbano: meios de sonorização e bailes dançantes na Belém dos anos 1950. In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 32, n. 63, 2012, p. 396-397.

⁹⁶ RIBEIRO, De Campos. **Gostosa Belém de outrora...** Belém: SECULT/PA, 2005, p. 125. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/rbh/a/7QNLRdTvKMKMprKThmBqN6fn/?lang=pt>>

⁹⁷ GAUDIN, Benoit. Da mi-carême ao carnabeach: história da(s) micareta(s). In: **Tempo Social**. Rev. Social. USP. São Paulo, v. 12, n. 1, mai. 2000, p. 48. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0103-20702000000100004>>.

organizada pelo SportClub⁹⁸. Esses eventos eram tão prestigiados que suas programações eram anunciadas antecipadamente em jornais da época e revistas como *A Semana Illustrada e Belém Nova*, que também divulgavam fotografias dos bailes e a decoração das fachadas dos clubes.

(...) No Moulin Rouge, ruge mesmo, hoje, á noite, o formidável “cancan”, no chorado dolente de uma fina orchestra e do pessoal artístico de primeiríssima, de “primo cartello”, caramba.

(...) A “Genial Banda Mephistophelicas” amanhã deliciará o povo com as suas partituras. A banda que se compõe de muitas figuras, está devidamente ensaiada, sendo magnifico o programma organizado com conhecidos trechos musicaes.

(...) Com os seus machados aos hombros, prompts para rachar lenhas sahirão “Os Lenhadores”, cantando as suas modinhas ao som de metálicos instrumentos. Que reachem os seus tóros com muita calma, para que se não venham a registrar desastres, é o que lhes deseja o Zé!

(...) Sempre victoriosos, os moços do Pierrot-Club continuarão a dar a nota hoje e amanhã quando apparecerão garbosamente trajados, percorrendo as nossas principaes avenidas, fazendo a sua entrada solemne, ás 4 horas da tarde, na praça da Republica, em uma elegante carruagem que os conduzirá a marcha – “Pierrot-Clube” da lavra do musicista paraense M. Lobo. (...) ⁹⁹

Além da efervescência carnavalesca, durante nossa pesquisa, nos deparamos com outro aspecto cultural significativo: a "Hora Musical". Esses pequenos concertos eram frequentemente promovidos pelas escolas regulares, clubes, associações e outras instituições locais, visando destacar e apoiar tanto a música quanto os talentos musicais presentes na comunidade. As escolas e cursos particulares de música também utilizavam esses concertos como uma forma de avaliação dos alunos. Dessa forma, a cidade não apenas celebrava o Carnaval com animados bailes, mas também cultivava e promovia sua riqueza musical por meio dessas "Horas Musicais".

“SPORT CLUB – Realiza-se hoje, sob os melhores auspicios, a Hora Musical, primeira de uma série de concertos breves e selectos organizados pelo Sport Club, o distincto e glorioso gremio nazareno.

Entregue á competencia e ao esforço do maestro Paulino Chaves, é de prever o maximo exito ao magnifico serão, em que tomarão parte artistas de real valor, além do applaudido côro de Santa Cecilia.

É o seguinte o programma:

1 – Saint Saens – Variações, fuga e final sobre um thema de Beethoven para dois planos, pela senhorita Conchita Araujo e o maestro Paulino Chaves.

2 – Chopin – Nocturno em mi maior para violino, pelo sr. A. Nunes.

3 – a) Schubert Heller – La truite, b) Liszt – Rhapsodia hugara, piano solo, pela senhorita Conchita Araujo.

4 – a) Massenet – Elegia, b) Puccini – Bohème, c) Lifés epitome, canto, por Haiden.

5 – Gounod – Mireille, parte coral do 1º acto, pelo côro de Santa Cecilia com acompanhamento de pequena orchestra.

O concerto começará ás 9 horas da noite, pedindo a directoria do Sport simplicidade de traje.”¹⁰⁰

⁹⁸ ESTADO DO PARÁ. Belém, 05 abr. 1920, p. 2.

⁹⁹ ESTADO DO PARÁ. Belém, 21 fev. 1914, p. 2.

¹⁰⁰ ESTADO DO PARÁ. Belém, 07 mai. 1919, p. 2.

Nesse cenário, algumas mulheres encontraram oportunidades profissionais no meio musical da época. Destaca-se a orquestra feminina do Club Euterpe¹⁰¹, composta por oito mulheres e sob a direção da professora e violinista Maria Serra Freire. Esse grupo não apenas desafiava as normas de gênero da época, mas também contribuía significativamente para a cena musical local. Outro exemplo notável é o da pianista Olympia da Fonseca Almeida, filha do editor Abílio Antônio da Fonseca. Olympia conquistou reconhecimento como pianista, apresentando-se nos cinemas Rio Branco e Santa Luzia¹⁰².

Na sociedade do *fin de siècle*, a música ocupava um lugar central na educação feminina, mas era limitada a um contexto de avaliação social e preparo para o casamento. Esse talento deveria ser exibido exclusivamente em ambientes domésticos ou salões da elite, nunca ultrapassando essas barreiras¹⁰³. Fora desse espaço, a mulher corria o risco de ser vista como inadequada ou transgressora, pois a expectativa social era de que sua prática musical reforçasse seu papel como futura esposa e cuidadora do lar, e não como uma figura pública ou autônoma.

Figura 15 - Orquestra Feminina do Club Euterpe (Maria A. Serra Freire sentada com o violino ao lado da violoncelista Olindina Cardoso e da pianista Ana Andrade. Em pé as violinistas Edith Cardoso, Nail Carvalho e Luzia Cardoso, a flautista Ilná e Ilan Carvalho no contrabaixo)



Fonte: Coleção Vicente Salles – Biblioteca do Museu da UFPA

¹⁰¹ Durante a pesquisa, foi encontrado apenas um estatuto de 1918 do Clube Euterpe, ano em que foi fundado.

¹⁰² **ESTADO DO PARÁ**. Belém, 10 ago. 1912, p. 3.

¹⁰³ ROSEMBERG, Fúlvia. Mulheres educadas e a educação de mulheres. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (Orgs.). **Nova História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Ed. Contexto, 2012, p. 338.

1.4. Comemorações cívicas, filantropia e a música nas igrejas

No início do século XX, a cidade de Belém era um centro efervescente de atividade musical onde a música permeava diversos aspectos da vida cotidiana. Em eventos litúrgicos e celebrações cívicas e políticas, a presença musical era marcante e influente. Em ocasiões solenes como o Tricentenário da Fundação da Cidade de Belém (1916), o Centenário da Independência do Brasil (1922) e da Adesão do Pará à Independência (1923), as bandas marciais criavam uma atmosfera patriótica e festiva nas praças.

Estas bandas militares e grupos de câmara, proporcionavam um repertório estimulante e atraía uma grande multidão, como nas apresentações realizadas no Largo de Nazaré durante o Círio, conforme nos mostra Carlos Moura¹⁰⁴. Também nos mostra o relatório da gestão do Intendente Antônio de Almeida Faciola entre 1929 e 1930, que os concertos públicos, geralmente apresentados nos pavilhões das praças, eram promovidos como parte da educação da população.

Com o fim de proporcionar á nossa capital diversões populares, mandei melhorar, para funcionar nos domingos, a illuminação da praça da Republica, passavel nas noites communs, mas francamente insufficiente n'aquellas em que esse logradouro tomava ares de festa; e, como complemento a essa medida, fiz iniciar pela banda do Corpo de Bombeiros attrahentes concertos symphonicos, com o fim, não só de alegrar o publico, como tambem de exercer sobre o seu espirito, com a audição da bôa musica, uma influencia educativa.

Estas seratas têm sido concorridissimas, emprestando áquella praça um aspecto festivo da cidade culta e civilizada.

É de justiça salientar que a nossa filarmônica, sob a competente batuta do sr. tenente Cincinato Souza, tem-se mostrado incansavel em corresponder á expectativa publica, quer pela variedade dos seus programmas, quer pela impeccavel correção com que os executa.¹⁰⁵

Antônio Faciola também teve uma carreira diversificada ao longo de sua vida. Nascido em São Luís, filho do músico italiano Giovanni Faciola, ele iniciou seus estudos musicais na cidade do Porto e depois continuou na Itália, onde se diplomou pelo Conservatório de Milão. Retornou ao Maranhão, onde se casou com Servita, mas estabeleceu-se em Belém, trabalhando como pianista e professor. Faciola também se dedicou ao comércio livreiro, sendo proprietário da Livraria Maranhense, e se tornou professor no Instituto Carlos Gomes (ICG). Além disso, foi acionista do Banco do Estado do Pará e da Cervejaria Paraense. Na política, atuou como deputado e senador, até se tornar intendente em 1929, ano em que apoiou a reinstalação do

¹⁰⁴ MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. **O Teatro que o povo cria**: cordão de pássaros, cordão de bichos, pássaros juninos do Pará. Belém: SECULT/PA, 1997, p. 99.

¹⁰⁵ BELÉM. **Relatório apresentado ao Conselho Municipal de Belem, em sessão de 20 de maio de 1930, pelo Intendente Municipal, Senador Antonio de Almeida Faciola**. Belém: [s. d.], 1930, p. 118.

ICG¹⁰⁶. Portanto, a música não poderia deixar de fazer parte de suas atividades. Facíola também adotou as mesmas práticas de seu conterrâneo e antigo intendente de Belém, Antônio Lemos, incentivando as práticas musicais como forma de educação, como veremos no próximo capítulo.

Na obra *O Livro do Centenário* (1924), Cândido Costa reuniu programações, discursos, telegramas e outras informações importantes documentando as festividades do Centenário de Adesão do Pará à Independência. Nas informações coletadas por Costa, encontramos vários vestígios sobre o cenário musical da época. Por exemplo, o Batalhão da 8ª Região Militar organizou uma série de concertos com bandas de música de três batalhões, regidos pelos maestros Paulino Chaves, Meneleu Campos e pelo padre Florencio Dubois. Entre as músicas apresentadas, era comum ouvir a "Overture de Il Guarany" de Carlos Gomes, o "Hino Nacional Brasileiro" e o "Hino 15 de Agosto" de Henrique Gurjão¹⁰⁷.

A presença de grandes orquestras também foi citada em diversos eventos pela cidade. Nos salões da Phenix Caixeiral, a orquestra foi regida por Antonio Vicente¹⁰⁸. No Palace Theatre, uma festa organizada pela Maçonaria Brasileira contou com a participação da cantora Helena Nobre e uma orquestra sob a direção de Jayme Nobre¹⁰⁹. O Instituto Lauro Sodré organizou uma passeata escolar acompanhada por sua própria banda de música, dirigida por Cincinato Sousa¹¹⁰. Por fim, uma missa campal oficializada pelo Arcebispo Ricardo Rocha no Parque João Coelho contou com uma orquestra de 80 senhorinhas, regidas pela professora Ilná Pontes de Carvalho¹¹¹, acompanhando um coro de 80 normalistas.

Faziam parte dessa orchestra as senhoritas Elisa Sardinha Couto, Francista Porto, Georgina Mota, Zuila Celeste Espindola, Ignez Godinho, Yayá Cruz, Delmira Lisbôa, Carmita Soares, Angela Mello, Edith Cardoso, Luzia Cardoso, Olindina Cardoso, Maria da Serra Feire Pontes, Isaura Alves da Cunha, Rosalina Bellard, Stella de Almeida Bentes e Esther de Araujo Cruz, violinos; Laura Camara, Consuelo Villar, Aurora Monarca, Raymunda Malcher, Neneca Soares, Alni Pontes de Carvalho, Ezilda Xavier Falcão, Edith Felicio de Sousa, Anadyr Hermilla de Farias, Baby Pinheiro Soares, Ercilia Xavier Falcão, Alice Monarca, Clotilde B. Huet, Belletriz Klautau, Rosa Rodrigues Braga e Adelaide Rezende, bandolins; Ilná Pontes de Carvalho, violoncelo; Dolores Pontes de Carvalho e Andreza Pereira, contrabassos e Antonia Pereira de Castro, harmônio.¹¹²

¹⁰⁶ SALES, Vicente. **Música e músicos do Pará**. 3 ed. Belém: Fundação Cultural do Pará, p. 246.

¹⁰⁷ COSTA, Cândido Vieira da. **O livro do centenário**. Belém: Typ. Guajarina, 1924, p. 56 e 119.

¹⁰⁸ COSTA, 1924, p. 57

¹⁰⁹ *Ibdi*, p. 59

¹¹⁰ COSTA, 1924, p. 74

¹¹¹ Regente da orquestra do Club Euterpe.

¹¹² COSTA, 1924, p. 81.

Para além de eventos cívicos, a música também encontra a solidariedade em eventos beneficentes que iam além de entreter o público, pois eles visavam apoiar aqueles em situações de vulnerabilidade. Os concertos beneficentes uniam a comunidade em torno de causas nobres, proporcionando não apenas entretenimento, mas também apoio a iniciativas sociais e filantrópicas. Dessa maneira, a música não apenas adornava os eventos, mas também desempenhava um papel vital na expressão da identidade cultural e social da cidade.

Na Coleção Vicente Salles, encontramos recortes de jornais e programas de concertos que revelam o envolvimento de autoridades, clubes, associações, instituições religiosas e músicos em diversas causas. Um exemplo marcante é a festa da Cruz Vermelha Brasileira, realizada em 10 de novembro de 1917. Organizada pelo Sr. Freitas Soares, da Empresa Teatral Norte do Brasil e arrendatário do Palace Theatre, em colaboração com a Companhia Bell, esse evento destinou 50% da receita arrecadada para a instituição¹¹³.

É hoje, à noite, que se realiza no Palace Theatre o grande festival que a companhia Bell promove em benefício da Cruz Vermelha Brasileira. Festa de intuítos patrióticos, é de prever uma enchente colossal no elegante teatrinho.

É este o escolhido programma de hoje á noite:

1ª parte – 1º - Hymno Nacional (orchestra)

2º - Overture (orchestra)

3º - Os Estatuários – monumento ao marechal Floriano Peixoto.

4º - Sr. Jorge Bell – celebre ventríloquo.

5º - Sr. Ricardo Bell – notável violinista.

6º - A pedido da Comissão da Cruz Vermelha Brasileira o “sketch”

Espelho Quebrado.

2ª parte – 7º - Canção militar (orchestra)

8º - Symphonia (orchestra)

9º - Apotheose á Cruz Vermelha Brasileira pela família Bell.

10º - Dança dos Apaches, pelas meninas Josephina e Amelia Bell.

11º - 15 minutos nas ilhas de Hawai, a pedido geral.¹¹⁴

Outro festival teve como objetivo auxiliar os migrantes cearenses que chegaram a Belém na virada do século XIX para o XX, em decorrência da seca na região e das promessas de trabalho na Amazônia¹¹⁵. Organizado pelo Clube do Remo com o apoio da colônia cearense, a festa ocorreu em 4 de abril de 1920, na sede do clube. O evento reuniu diversas entidades, incluindo Sport Club, Tuna Luso Comercial, Paysandú Sport Club, Unione Italiana, Sociétá Italiana, Luso Brasileira, Associação Dramática e Recreativa Beneficente, Yole Clube, Nacional Club, União Sportiva, Associação Portuguesa, Colônia Cearense, entre outras. A celebração

¹¹³ FOLHA DO NORTE. Belém, 07 nov. 1917.

¹¹⁴ FOLHA DO NORTE. Belém, 10 nov. 1917.

¹¹⁵ Ver: LACERDA, Franciane Gama. **Migrantes cearenses no Pará: faces da sobrevivência (1889-1916)**. 2006. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-graduação em História Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

contou com a participação de orquestras, como a da Tuna Luso Comercial, regida pelo maestro Clemente Sousa, e bandas marciais, como a do Corpo Municipal de Bombeiros¹¹⁶.

Por fim, é essencial destacar a forte presença da música nas igrejas, onde ela desempenhava um papel fundamental nas práticas religiosas e espirituais ao longo da história, servindo como uma forma de se conectar com o divino. Entre as atividades dos músicos que integraram o quadro docente do Instituto Carlos Gomes, destaca-se a organização de grupos e composições dedicadas a festividades e cerimônias religiosas.

As práticas musicais religiosas têm estado presentes na história de Belém desde o período colonial, sendo utilizadas como uma ferramenta de catequização durante a colonização dos povos indígenas. Em 1735, foi fundada a Schola Cantorum na Catedral Metropolitana de Belém, seguida pela criação do Seminário do Episcopado em 1786. Segundo Lia Vieira, ambas as instituições foram dedicadas ao ensino musical, promovendo a prática musical dentro desses espaços sagrados¹¹⁷.

Salles menciona a organização do Coro Santa Cecília pelo último diretor do ICG, Paulino Chaves, em 1916¹¹⁸. Esse coro feminino, formado para a Igreja Nossa Senhora de Nazaré, apresentou-se pela primeira vez em 22 de novembro do mesmo ano. Um dos momentos mais marcantes do grupo foi a comemoração da canonização de Santa Joana D'Arc, em maio de 1920. Organizada pela colônia francesa em Belém, a celebração ocorreu em 14 de julho do mesmo ano.

(...) Iniciou a solenidade o Hymno Brasileiro, de Francisco Manoel da Silva, executado por grande orchestra regida pelo maestro Paulino Chaves, o qual foi ouvido em profundo silencio pelos assistentes, que durante a execução, se conservaram em pé.

Cantou a "Missa", original do maestro Paulino Chaves – "Kyrie", "Gloria", "Credo", "Sanctus", "Benedictus" e "Agnus" – o côro de Santa Cecilia, com acompanhamento de orchestra.

O côro compunha-se das senhoritas Ida Vianna, Hilda Gomes, Dulce Nobre de Miranda, Maria Amália Bacellar, Amassyles Corrêa de Miranda, Anna Ferreira de Andrade, Carolina Chaves, Marina Chermont, Anna Coutinho de Oliveira, Guiomar C. Coutinho, Isolina da Cunha Coutinho, Thereza da Cunha Coutinho, Celeste Guerreiro, Ernestina Almeida, Cotinha Esperidião Cruz, Maria José Maria Chaves, Adelaide Machado, Hilda Franco, Itala Mendes, mme. Marcella Guamá, Maria Ruiz de Brito, Eneida Costa, Lucy Mendes, Wanda Carvalho, Lecticia Coutinho de Oliveira e Maria Oliveira da Paz.

Compunham a orchestra vinte professores, incluindo o organista, ver. Moss, pastor da igreja anglicana e distincto musicista inglez.

Regia o conjuncto o maestro Paulino Chaves. (...)

¹¹⁶ ESTADO DO PARÁ. Belém, 05 abr. 1920, p. 1.

¹¹⁷ VIEIRA, Lia Braga. **A construção do professor de música**: o modelo conservatorial na formação e atuação do professor de música em Belém do Pará. Belém: CEJUP, 2001, p. 44-45.

¹¹⁸ SALLES, Vicente. **Paulino Chaves ante o próprio centenário**. Coleção Cultura Paraense. Série Theodoro Braga. Belém, Conselho Estadual de Cultura, 1983, p. 20.

Mme. Flávio Guamá cantou com muita expressão e delicadeza o “Salutaris”, com acompanhamento de órgão só. (...) O Côro de Santa Cecília cantou a “Marselheza”, sendo acompanhado pelos francezes presentes e muito aplaudido. (...) ¹¹⁹

Atuando juntamente com o maestro Paulino Chaves, encontramos o maestro Manoel Paiva, que colaborou com o Coro Santa Cecília, organizou e dirigiu o Coro da Sé, e escreveu muitas composições religiosas. Maneco Paiva é um exemplo de músico que deu prosseguimento às práticas musicais do ICG, pois, aos 10 anos de idade, estudou naquela instituição com os maestros Chaves, Bosio, Barros e Malcher¹²⁰. Durante este período de *intermezzo*, é possível mapear um pouco de seu desempenho musical.

Ademais, neste período houve uma grande produção de composições para música sacra. Músicos como o maestro José da Gama Malcher, o maestro italiano João Pedro Panario, organista e mestre de capela da Catedral e Basílica de Nazaré, os músicos Luís Augusto de Lima e o espanhol Marcelino Gonzales, ambos membros do Centro Musical Paraense, o maestro Ettore Bosio, regente de coros e organista da Igreja de Sant’Ana, os maestros Roberto de Barros e Meneleu Campos, o compositor Alípio César, o compositor negro Antônio Cyrillo Silva, e a pianista Antônia Rocha de Castro, regente do Coro das Irmãzinhas de Santa Inês, tiveram uma produção bastante significativa de músicas sacras¹²¹. Entre os instrumentistas, destacaram-se algumas mulheres: as filhas do maestro Panario, a cantora e organista Giovana Panario de Moura, ex-aluna do ICG e harmonista Amélia Panario, e a soprano Maria Panario da Silva; a pianista e professora Helena de Oliveira Sousa; a organista e regente de coro Zinha Monteiro Paiva e a cantora e regente Philonila Cândida Monteiro de Paiva, irmãs do maestro Paiva e ex-alunas do ICG; e a harmonista e regente do coral da Igreja do Carmo, Conchita Araújo. O padre barnabita José Maria Lanzi que auxiliava o maestro Paulino Chaves no Coro Santa Cecília e fundou, em 1920, a Schola Cantorum Santo Antônio Maria Zacaria na Basílica de Nazaré¹²².

Diante do exposto, é possível perceber que a crise econômica e a extinção do Instituto Carlos Gomes impactaram severamente a vida dos músicos que atuavam na cidade. Sem o apoio governamental, muitos viram suas carreiras ameaçadas, enfrentando dificuldades para manter suas práticas e compartilhar seu trabalho com a sociedade. Esses atores, que detinham capital simbólico na virada do século, enfrentaram desafios que exigiram uma reconfiguração de suas práticas e um novo entendimento de sua influência.

¹¹⁹ ESTADO DO PARÁ. Belém, 15 jul. 1920, p. 1.

¹²⁰ DIÁRIO DO PARÁ. Belém, 19 mai. 1988, Cad. B, p. 4.

¹²¹ SALLES, Vicente. *A música sacra no Pará*. Marena Isdebski Salles. Belém: Ed. Paka-Tatu, 2021, p. 68-79.

¹²² SALLES, Vicente. *A música sacra no Pará*. Marena Isdebski Salles. Belém: Ed. Paka-Tatu, 2021, p. 81-82.

Apesar da percepção difundida na imprensa de que a música havia desaparecido do cotidiano paraense, a realidade revelou uma resiliência notável. Mesmo sem o apoio governamental, a classe musical encontrou alternativas por meio de iniciativas próprias, como a formação de pequenas orquestras e coros, além de empreendimentos privados, como os cursos particulares que serão explorados no próximo capítulo. Essas ações demonstram como o capital simbólico no campo musical se transformou e se adaptou às novas condições sociais e econômicas, mantendo sua relevância cultural na região.

Assim, em vez de assistirmos a um colapso da cultura musical, observamos um processo de reinvenção e fortalecimento das práticas musicais. Esse fenômeno reflete a capacidade dos grupos culturais de exercer poder simbólico, mesmo em tempos de crise. Novos protagonistas surgiram, contribuindo para um cenário cultural vibrante e diversificado. Portanto, a crise não só apresentou desafios, mas também criou um ambiente propício para a transformação das dinâmicas culturais, gerando novas possibilidades de entendimento e exercício do poder em um cenário em evolução.

2. CAPÍTULO II – *INTERMEZZO*: o ensino musical nas instituições públicas e privadas.

No final do século XIX e início do século XX, a economia da região amazônica floresceu com a exportação de borracha. Cidades como Belém e Manaus experimentaram um período de grande prosperidade, atraindo investimentos e desenvolvimento urbano. No entanto, essa bonança foi interrompida quando a produção de borracha na Ásia, especialmente na Malásia, começou a superar a produção amazônica devido à superioridade das técnicas de cultivo e extração.

A crise da borracha resultou em um declínio econômico significativo na Amazônia. A região, que havia se tornado altamente dependente da exportação de borracha, enfrentou uma drástica redução de receitas, levando ao desemprego e ao êxodo populacional. Essa crise teve um impacto direto nas instituições culturais e educacionais, incluindo o Instituto Carlos Gomes. O período de fechamento do Instituto, denominado "Intermezzo" por Jonas Arraes¹²³, representou uma pausa forçada nas atividades do Conservatório, justificada pela crise econômica que assolou a região.

Neste cenário, muitas pessoas sofreram com a perda de emprego e renda, forçando-os a se deslocarem para a capital do país. Movimento chamado pelo poeta e compositor Jayme Ovalle de "Exército do Pará", no final dos anos 1920, uma metáfora para explicar "legião das gentes que afluem para o Rio na ânsia de vencer nas artes, nas letras, no jornalismo, na ciência, e que vencem mesmo à custa de perseverança, atitude vitoriosa, truques publicitário, audácia e mistificação de cultura"¹²⁴. Batizada por Manuel Bandeira como "Nova Gnomonia", essa doutrina cultural buscava identificar as características inatas nas pessoas, classificando-as em cinco categorias: o exército do Pará, os Dantas, os Kernianos, os Onésimos e os Mozarlescos¹²⁵.

Esse deslocamento populacional em direção ao Centro-Sul também teve reflexos significativos na esfera musical. De acordo com Salles, após seu afastamento da direção do ICG em 1906, Meneleu Campos realizou várias viagens a Paris e, ao retornar a Belém, tentou estabelecer um curso musical, mas suas tentativas foram frustradas em razão da crise¹²⁶. Desse modo, optou por realizar uma breve turnê pelo Sudeste do país. De maneira semelhante, Paulino

¹²³ ARRAES, Rosa Maria Lourenço; ARRAES, Jonas Monteiro (Orgs.). **Catálogo do Memorial do Instituto Carlos Gomes**. Belém, Imprensa Oficial do Estado do Pará, 2018, p. 5.

¹²⁴ FIGUEIREDO, Guilherme *apud* WERNECK, Humberto. **O santo sujo**: a vida de Jayme Ovalle. São Paulo, Cosac Naify, 2008, p. 169.

¹²⁵ BANDEIRA, Manuel. **Crônicas da província do Brasil**. Júlio Castañon Guimarães (Org.). ed. 2. São Paulo, Cosac Naify, 2006, p. 157.

¹²⁶ SALLES, Vicente. **A música e o tempo no Grão-Pará**. Marena Salles, Gustavo Fróes (Orgs.). ed. 1. Vol. II. Belém, Ed. Paka-Tatu, 2023, p. 413-416.

Chaves, último diretor do Instituto, passou um período em Manaus, Leipzig, Rio de Janeiro e Recife, até que finalmente conseguiu se estabelecer novamente em Belém¹²⁷. No decorrer deste capítulo veremos com mais detalhes a atuação destes maestros durante o *intermezzo*.

Deu-se, então que os músicos profissionais, gerados no período anterior à “crise”, que não puderam, ou não quiseram emigrar (...), estimularam as potencialidades da imaginação para sobreviver neste meio arruinado. Um das soluções encontradas foi a fundação do Centro Musical Paraense, em 1915 (...)¹²⁸

Apesar disso, como discutido no capítulo anterior, o meio musical se adaptou a essas mudanças, abrindo novas possibilidades para a atuação da classe artística. Com o surgimento de agremiações, cinemas e pequenos teatros, além do grande comércio de instrumentos e partituras, as instituições de ensino continuaram a difundir o ensino musical e a manter viva a tradição iniciada pelo ICG. Ao longo deste capítulo, exploraremos como essas instituições educacionais públicas e privadas se tornaram espaços importantes para a continuidade das atividades de ensino musical, apesar das adversidades econômicas.

2.1. O contexto educacional do Pará e a música no currículo das escolas regulares

No Pará, as primeiras instituições de ensino que foram institucionalizadas e regulamentadas datam do início do século XIX, sendo elas a Casa das Educandas, fundada em 1804, e o Liceu Paraense, fundado em 1841. Durante o Império, a educação era direcionada a grupos sociais específicos, como proprietários de escravos e de terras¹²⁹.

Com a mudança para a República em 1889, a educação passou por transformações significativas, refletindo os ideais de uma nação em busca de sua identidade. Nesse contexto, o ensino foi direcionado para uma abordagem nacionalista, que buscava formar cidadãos alinhados aos valores da pátria¹³⁰.

a instrução e a civilização do povo paraense passaram a fazer parte das preocupações dos republicanos, uma vez que era preciso desenvolver, além da economia, a instrução pública, principalmente o comportamento e os hábitos da população tendo padrões europeus como exemplo a ser seguido. Nessa lógica, acreditava-se que somente através da instrução pública era possível formar esse tipo de cidadão.¹³¹

¹²⁷ SALLES, Vicente. **A música e o tempo no Grão-Pará**. Marena Salles, Gustavo Fróes (Orgs.). ed. 1. Vol. II. Belém, Ed. Paka-Tatu, 2023, p. 440-442.

¹²⁸ SALLES, Vicente. **A música e o tempo no Grão-Pará**. Marena Salles, Gustavo Fróes (Orgs.). ed. 1. Vol. II. Belém: Ed. Paka-Tatu, 2023, p. 467.

¹²⁹ MORAES, Filipe Tavares de. Primeiro governo de Lauro Sodré (1891-1897) e sua concepção político-educacional republicana: as reformas educacionais, seus objetivos políticos e finalidades educacionais. *In*: ARAÚJO, S. M. *et al.* (Orgs.). **Educação e instrução pública no Pará imperial e republicano**. Belém: EDUEPA, 2015, p. 167.

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ DOURADO, Viviane; DAMASCENO, Alberto. A organização da instrução pública no início da primeira república no Pará (1890 - 1896). *In*: **Educação em Foco**, Belo Horizonte, ano 25, n. 46, mai - ago. 2022, p. 90.

Foi neste momento que a música desempenhou um papel essencial nas escolas, sendo utilizada como instrumento para reforçar o sentimento de pertencimento e unidade nacional. No entanto, o ensino da música já integrava os currículos desde a época da monarquia. Conforme relatado no Relatório do Presidente da Província de 15 de agosto de 1840, a Casa das Educandas, além do ensino de prendas domésticas, assegurava o "ensino da música, língua francesa e desenho"¹³². A cadeira de música estava ocupada interinamente por Gregório Ozório Maciel da Costa¹³³ até que, no ano seguinte, o presidente Bernardo de Souza Franco contratou um professor em Lisboa, João Nepomuceno de Mendonça, para dirigir a música na Catedral e ministrar lições na Casa das Educandas¹³⁴.

Essa tradição de ensino musical nas escolas evoluiu com o tempo, culminando no movimento do canto orfeônico, um movimento musical e educativo com objetivos didáticos e cívicos, que se originou na França no século XIX. Introduzido em São Paulo por João Gomes Júnior na década de 1910, o canto orfeônico ganhou notoriedade a partir das atividades de Heitor Villa-Lobos durante o governo de Getúlio Vargas. Entretanto, segundo nos aponta Vicente Salles¹³⁵, a prática começou ainda mais cedo, em 1898, nas escolas municipais de Belém, com o pianista e compositor Clemente Ferreira Júnior, sob a administração do intendente Antônio José de Lemos.

No Regulamento dos Cânticos Escolares publicado em 1904 em anexo ao Relatório da Intendência de Belém, podemos entender que esta disciplina não apenas promovia a prática musical, mas também servia como um instrumento para inculcar nas crianças os valores e ideais republicanos, preparando-as para se tornarem cidadãos comprometidos com o progresso e a unidade nacional.

Art. 1º – O cantico escolar é uma disciplina obrigatória aos meninos e meninas que frequentarem as escolhas do Município, e terá sempre por fundamento a educação nacional, o incentivo ao trabalho, o desenvolvimento de bons sentimentos – como a beneficência, a solidariedade, a disciplina, o amor à ordem, etc., tudo, enfim, que possa bem despertar no espírito das creanças sentimentos nobres e patrióticos.

Art. 2º – O Cântico escolar compreenderá:

- a) – Canto coral, propriamente dito;
- b) – Simples canticos infantis.

¹³² PARÁ. **Discurso recitado pelo Exm. Snr. Doutor José Antônio de Miranda, presidente da Província do Pará na abertura da Assembleia Legislativa Provincial no dia 15 de agosto de 1840.** Pará: Typ. de Santos & menor, 1840.

¹³³ PARÁ. **Discurso recitado pelo Exm. Snr. Doutor Bernardo de Souza Franco, vice-presidente da Província do Pará na abertura da Assembleia Legislativa Provincial no dia 14 de abril de 1841.** Pará: Typographia de Santos & menor, 1841, p. 44-45.

¹³⁴ Ver mais em: ARRAES, Jonas. Um contrato de além-mar (Lisboa 1841): a travessia oceânica de João Nepomuceno de Mendonça para ser mestre-de-capela da catedral de Belém do Grão-Pará. In: **XXIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música.** Pelotas, v. 29, ago. 2019.

¹³⁵ SALLES, Vicente. Canto orfeônico no Pará. In: **Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de Brasília,** Brasília, ano 1, n. 1, jul. 2007, p. 57-58.

§ 1º. – O canto coral terá por base o ensino da musica, não devendo aprofundar teorias, umas limitar-se exclusivamente ao indispensável para os fins que visa, tendo quanto possível um caracter pratico, e será destinado, além dos fins gerais acima referidos, á educação da voz, especialmente.

§ 2º. – O simples cântico infantil não obedecerá a ensino technico e compreenderá:

a) – Cânticos uniformes, para todas as escholâs, destinados:

N. 1 – Á recepção do Intendente e das mais altas autoridades do Estado;

N. 2 – Á recepção do diretor do Ensino Municipal;

N. 3 – Á recepção do inspector escholar.

b) – Canticos particulares a cada eschola, destinados:

N. 1 – Ao início dos trabalhos lectivos;

N. 2 – Ao encerramento das aulas;

N. 3 – Á comemoração da data histórica de cada eschola.¹³⁶

Para Salles¹³⁷, apesar da música coral ser introduzida nas escolas de Belém no final do século XIX, foi durante o período marcado pela crise econômica, que ela ganhou maior impulso, graças à atuação de músicos como Gama Malcher, Roberto de Barros, Clemente Ferreira Júnior, Maneco Paiva, Alípio César, Meneleu Campos, Ettore Bosio, Cincinato Ferreira de Souza e Paulino Chaves.

O coral foi o primeiro recurso de que se serviram os artistas locais para sobreviver no momento da crise que se abateu na Amazônia com a quebra da borracha. E firmou uma tradição. Vocalistas amadores constituíram o grosso dos corais paraenses. A prática produziu frutos excelentes. Não só para benefício do povo. Mas sobretudo dos compositores¹³⁸.

No mesmo relatório, no anexo nº 13 sobre o Ensino Municipal de Belém, encontramos a seção intitulada "Instruções para o ensino facultativo da música e sua aplicação". Esta seção destaca a música como uma disciplina facultativa para alunos de escolas destinadas ao sexo masculino, com o objetivo de desenvolver o gosto artístico e proporcionar o exercício de uma possível profissão futura. O currículo dessas escolas incluía aulas de teoria e prática musical mais aprofundadas do que nas escolas mistas, onde o foco estava apenas no canto coral. Os alunos que cursavam essa disciplina formavam o corpo musical da Banda Escolar Antonio Lemos, que se apresentava em eventos cívicos tanto para o município quanto para o Estado.

Durante as pesquisas, foram encontradas algumas fontes relevantes sobre o ensino de música nas escolas regulares entre 1908 e 1929, período delimitado por esta investigação. O *Almanak Laemmert* traz informações significativas, como a atuação do maestro Clemente Ferreira Júnior como professor de música no Instituto Lauro Sodré entre 1909 e 1911, sendo sucedido pelo maestro Cincinato Ferreira de Souza, que ocupou a cadeira entre 1915 e 1927.

¹³⁶ BELÉM. **Relatório apresentado ao Conselho Municipal de Belém na sessão de 15/11/1905 pelo Intendente Senador Antônio José de Lemos - 1905.** Belém: A.A. Silva, 1905.

¹³⁷ SALLES, Vicente. **A música e o tempo no Grão-Pará: Belle Époque.** Organizado por Marena Isdebski Salles e Gustavo Fróes. Vol. 2. Belém: Ed. Paka-Tatu, 2023, vol. II, p. 468.2

¹³⁸ SALLES, Vicente. **A música e o tempo no Grão-Pará.** 3. vol. Inédito, p. 187.

No Instituto Gentil Bittencourt, a disciplina de música é mencionada apenas em 1921, sendo ministrada por D. Luiza Amélia Ferreira Montes¹³⁹ até 1929. No Grupo Escolar Pedro II, a cadeira de canto coral aparece registrada somente em 1929, sob responsabilidade das professoras Maria Cossia Nogueira e Antônia Rocha de Castro. Já na Escola Normal, o ensino de música foi conduzido pelo maestro José da Gama Malcher entre 1921 e 1927, com Salustiana A. d'Oliveira assumindo interinamente em 1929. Um ponto a ser mencionado, é que o maestro Malcher faleceu em 1923, o que sugere que Salustiana A. d'Oliveira possa ter assumido a cadeira logo após sua morte. No entanto, o registro oficial só a menciona como professora interina em 1929, levantando dúvidas sobre o período exato de sua atuação.

Na *Revista do Ensino* em 15 de fevereiro de 1912, encontramos a informação de o Instituto Lauro Sodré contava com uma de 31 alunos, dirigidos por Cincinato Souza¹⁴⁰, e em 1917, no relatório de Theodoro Braga intitulado “Dez mezes de direcção do Instituto Lauro Sodré”, cita uma banda de música de 43 alunos, além de “um regular numero de aprendizes e de estudantes de solfejo”¹⁴¹. Já no programa de ensino adotado em 1929, foi publicado o seguinte currículo para a disciplina de canto coral:

CANTO CORAL

Conhecimento pratico das claves.

Notas musicas e seus valores.

Exercicios de extensão da voz e do intervallo entre as notas.

Canto de pequenas e, depois de maiores estrofes, a uma, duas e muitas vozes.

Canto de hymnos escolares faceis, pela classe toda.

Canto mais cuidado de marchas e hymnos patrioticos e escolares mais difficeis.¹⁴²

No caso da Escola Normal, embora o *Almanak* mencione a disciplina de música apenas a partir de 1921, decretos como o N° 1925, de 28 de agosto de 1912, e o N° 3062, de 12 de fevereiro de 1914, já incluíam a música no currículo da instituição. Um artigo publicado na *Revista do Ensino*, reforça essa inclusão, ao reclamar da falta de espaço no edificio localizado na Rua 28 de Setembro, esquina com a Travessa Santo Antônio, para aulas de ginástica e de canto.

A falta de accomodação ampla no edificio da Escola, dificultará o ensino da gymnastica e do canto, que deve ser ministrado em comum.

Não podemos, sei-o bem, collocar nossa Escola Normal em nível igual a outras que funcionam em pontos adiantados do paiz, notadamente a de S. Paulo, mas acredito

¹³⁹ Foi aluna de Enrico Bernardi e nomeada em 1894 como professora de piano e canto. Ver: SALLES, Vicente. **Música e músicos do Pará**. Ed. 3. Belém: Fundação Cultural do Pará, 2016, p. 251-252.

¹⁴⁰ REVISTA DO ENSINO, v. 1, n. 6, Belém: Typ. do Instituto Lauro Sodré, 15 fev. 1912, p. 407.

¹⁴¹ BRAGA, Theodoro. **Dez mezes de direcção do Instituto Lauro Sodré** - 1 mai. 1916 a 28 fev. 1917. Belém: Typ. Livraria Gillet, 1917, p. 33.

¹⁴² PARÁ. **Programmas de ensino revistos e mandados adoptar pelo Conselho Superior do Ensino Primario em 1929**. Belém, Officinas Graphics do Instituto Lauro Sodré, 1929, p. 47.

que executando reforma cuidadosamente feita, della retiraremos resultados muito melhores que os actuaes.¹⁴³

No Programa de Ensino da Escola Normal dos anos 1917 e 1918, foi publicado um programa completo de quatro anos para a disciplina de música pelo maestro Manoel Luiz de Paiva, que estava como lente interino naquele momento. É importante destacar que havia uma relação próxima do maestro com o ensino musical naquela instituição, pois compôs duas peças para momentos importantes da escola, a *Canção de despedida* e o *Hymno de Saudação*, ambas cantadas pela primeira vez pelas alunas durante a formatura da turma de 1919, realizada no dia 11 de abril de 1920 no Theatro da Paz. Segundo a transcrição das partituras que estão no acervo da Coleção Vicente Salles (MUFPA), o evento foi presidido pelo governador Lauro Sodré e contou com uma grande orquestra regida por Alípio Cezar.

MUSICA

1º anno

Elementos de Musica

Definição da musica – O som, divisão e origem do som musical – Voz humana – Instrumentos e sua classificação – Pauta ou pentagramma Musical dos Gregos e porque fora modificada – Definição da Nota e da Figura – Figuras antigas e modernas – Valores das mesmas na tabela geral – Claves, classificação e emprego das mesmas nas vozes e nos instrumentos. Tempos: simples e compostos – Definição do compasso – Pratica das diversas combinações dos valores das figuras – Pratica da formação dos compassos – Leitura corrente na clave de sol – Divisão rithmica em clave de sol da primeira parte do methodo P. Bona.

2º anno

Divisão da musica: melodia, subdivisão. Membros: phrase e período. Harmonia – Pontuação – Ligadura – Syncopas – Tono – Semiton: dialottico e chromatico – Accidentes, emprego e seus efeitos como indicadores das tonalidades – Uso e vantagens do seteclavio. Escalas, formas e modos – Tonalidades – Abreviações – Pratica da formação das escalas em todas as tonalidades e modos – Divisão rithmica em clave de sol e fá da segunda parte do methodo P. Bona.

3º anno

Tom – Intoação – Elevação – Intensidade – Timbre – Colorido – Figuras convencionadas para subordinar a interpretação – Noções de intervallos – Analyse dos trechos. Noções de transposições – Preparo de solfejo entoado em separado e depois conjuntamente das vozes já classificadas em registro próprio – Aperfeiçoamento da leitura em clave de fá – Ensaio para o syllabado no canto. Vultos históricos.

4º anno

Rithmo: ritmo dos tempos, exterior, melódico, interno e externo – Linguagem musical – Grammatica musical – Efeito e elemento musical – Gradação rithmica – Formas de ensino musical – O que é ler em musica. Pratica tanto quanto possível d'intervallos e transposição, transporte para tonalidades apropriadas ao elemento coral infantil – Leitura á primeira vista, interpretação, colorido, enganos nos themas apresentados – Estylo de musica – Noções de historia e esthetica.

Belem, 16 de janeiro de 1918. – O lente interino, Manoel Luiz de Paiva.

¹⁴³ REVISTA DO ENSINO, v. 1, n. 6, Belém: Typ. do Instituto Lauro Sodré, 15 fev. 1912, p. 380-382.

Approvo – Secretaria Geral do Estado do Pará, 06 de Março de 1918. (Eladio Lima).¹⁴⁴

No Arquivo Público do Estado do Pará, foram localizados dois ofícios enviados à Diretoria da Instrução Pública Primária no mês de abril de 1921, relacionados ao pagamento de funcionários. O ofício N° 380, de 18 de abril, solicitava o pagamento para as professoras de canto coral, desenho e ginástica, respectivamente: Maria Cossia, Antonietta Santos e Annita Müller, do Grupo Escolar Floriano Peixoto. Já o ofício N° 413, de 19 de abril, referia-se aos professores Alípio César Pinto da Silva, Antonietta Santos e Annita Müller, responsáveis pelas disciplinas de canto coral, desenho e ginástica sueca.

Além dessas instituições, outra de destaque foi o Instituto Gentil Bittencourt, cujo currículo incluía, além das prendas domésticas, o ensino de belas artes, abrangendo disciplinas como “desenho, pintura, música, coral, piano, harpa, bandolim e violino”¹⁴⁵. Nas instituições privadas, a música também estava presente. No Instituto Júlio César, fundado em 1915 e dirigido por Raymundo Proença¹⁴⁶, e no Atheneu Benjamin Constant, inaugurado em 1º de janeiro de 1917 por Nicandro Corrêa de Seixas¹⁴⁷, a disciplina fazia parte integrante da organização pedagógica.

Por fim, encontramos uma fotografia publicada na revista *Fon Fon* de 1917, que retrata um grupo musical do Colégio Santa Catarina, formado para se apresentar na cerimônia de premiação das alunas que se destacaram no ano de 1916. O evento contou com a presença do arcebispo do Pará. No grupo, estavam as alunas Hilda Mello Cezar, Enedina Ordoñez, Nair Mello Cezar, Lucíola Brito, Alice de Brito e Alba Dias.

¹⁴⁴ PARÁ. **Programmas de ensino da Escola Normal**. Belém: Imprensa Oficial do Estado do Pará, 1918, p. 13-14.

¹⁴⁵ REVISTA DO ENSINO, v. 1, n. 5, 15 jan. 1912, p. 322 – 323.

¹⁴⁶ ESTATUTO DO INSTITUTO “JULIO CESAR”. Belém: [s. n.].

¹⁴⁷ ESTATUTOS DO ATHENEU BENJAMIN CONSTANT. Belém, Papelaria Americana, [s.n.], p. 6.

Figura 16 - Grupo musical do Colégio Santa Catarina



Fonte: FON FON. Rio de Janeiro, 10 fev. 1917.

Os professores de música citados, como Clemente Ferreira Júnior, Cincinato Ferreira de Souza e José da Gama Malcher e Antônia Rocha de Castro, possuem trajetórias profundamente ligadas ao ICG, onde muitos lecionaram ou se formaram. O fechamento temporário do Instituto, obrigou esses músicos a redirecionar suas atividades para outras instituições, como as escolas regulares. Esse deslocamento não apenas perpetuou suas práticas profissionais, mas também ampliou o acesso ao ensino musical, consolidando essa disciplina como parte do currículo escolar e contribuindo significativamente para a preservação e difusão do legado do Instituto Carlos Gomes.

2.2. Das raízes conservatoriais aos cursos particulares

Neste momento, para compreender plenamente o surgimento e a relevância dos cursos particulares de música que se consolidaram após suspensão das atividades do ICG, é essencial voltar às raízes do ensino conservatorial. A estrutura, os métodos e a filosofia pedagógica implantados pelo Instituto deixaram marcas profundas na formação musical em Belém, influenciando diretamente os modelos adotados por essas novas iniciativas. A seguir, analisaremos como o legado do ensino conservatorial serviu de base para a criação e o desenvolvimento desses cursos particulares.

Segundo Lia Braga Vieira, a “introdução da música erudita europeia em Belém do Pará [desde a sua colonização] foi um processo que oportunizou a entrada dos elementos

constituintes do modelo conservatorial”¹⁴⁸ no século XIX, o que podemos observar por meio as relações sociais entre músicos locais que se formavam na Europa, criação de associações e sociedades promotoras da música erudita europeia, construção de teatros e coretos, e inclusão da música nos currículos de escolas regulares¹⁴⁹.

O materialismo cultural desenvolvido por Raymond Williams, é uma abordagem que busca entender a cultura não apenas como um reflexo das condições econômicas de uma sociedade, mas como um produto dinâmico e interativo de modos de vida determinados. Este conceito nos permite compreender diferentes ligações nestas relações sociais e materiais, e não só pelo seu contexto econômico que é pautado nas relações entre as superestruturas e a base econômica, como é abordado no marxismo ortodoxo¹⁵⁰.

Neste sentido, Williams introduz o conceito “estrutura de sentimento” que nos ajuda a entender os acontecimentos (ou sentimentos) de uma época, neste caso o período abordado nesta pesquisa, considerando as relações dinâmicas entre as estruturas sociais dominantes, residuais e emergentes¹⁵¹. Assim, no contexto da cidade de Belém, podemos entender que as estruturas pautadas na sociedade ‘bellepoqueana’ europeia moldaram as transformações sociais, culturais e econômicas na virada do século.

Antes de sua morte, em setembro de 1896, o maestro Carlos Gomes fez algumas modificações e aprovou o currículo do Conservatório de Música da Associação Paraense Propagadora de Belas Artes. Com a mesma estrutura dos conservatórios europeus, ele separou as disciplinas em teoria musical e prática instrumental¹⁵², tornando o conservatório um modelo e símbolo do ensino musical em Belém. Lia Vieira destaca que o currículo elaborado por Carlos Gomes permaneceu como modelo a ser seguido pelos cursos particulares, instituições de ensino musical e de ensino regular, mesmo após a "extinção" do Instituto.

Os professores que desenvolviam os cursos particulares eram oriundos das classes do Instituto Carlos Gomes. Em virtude disso, tendiam a desenvolver o programa curricular – o mesmo que haviam estudado – e a manter os rituais de exposição, isto é, os concertos. Periodicamente, os professores reuniam seus alunos e promoviam recitais nos salões de suas residências, em auditórios disponíveis e no Teatro da Paz. Além dos concertos, esses professores mantiveram o ritual dos exames, por meio de banca examinadora, para avaliação dos alunos.

148 VIEIRA, Lia Braga. **A construção do professor de música**: o modelo conservatorial na formação e atuação do professor de música em Belém do Pará. Belém: CEJUP, 2001, p. 60.

149 VIEIRA, 2001, p. 61.

¹⁵⁰ CEVASCO, Maria Elisa. **Para Ler Raymond Williams**. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 138.

¹⁵¹ WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

¹⁵² VIEIRA, Lia Braga. **A construção do professor de música**: o modelo conservatorial na formação e atuação do professor de música em Belém do Pará. Belém: CEJUP, 2001, p. 60. p. 70-71.

Por meio das apresentações públicas e dos exames, eles ativavam canais de intercâmbio entre si, entre seus alunos, conservando o padrão de ensino musical do Instituto onde se formaram.¹⁵³

De certa forma, as práticas educacionais que esses músicos absorveram durante sua formação no ICG foram perpetuadas, levando-nos a refletir que, assim, também se estenderam as práticas musicais daquela instituição. No âmbito da educação musical, as mudanças e permanências nas estruturas econômicas, sociais e culturais refletem a presença de elementos residuais do passado que continuam ativos no processo cultural¹⁵⁴.

Em 1908, as cortinas do primeiro ato se fecharam, assim como as portas do Instituto Carlos Gomes. Enquanto isso, o público — ou seja, a sociedade paraense — observa o desenrolar do *entr'acte* nas frestas das cortinas. A seguir, vamos aprofundar o estudo da trajetória de alguns personagens-chave na história do ICG, suas atuações em instituições privadas e compreender as transformações ocorridas no ensino musical.

2.3. Da direção ao ensino particular: Meneleu Campos e Paulino Chaves no *intermezzo*

Octavio Meneleu Campos nasceu em 22 de julho de 1872 em Belém, foi iniciado na música pela sua mãe Adelaide da Costa de Campos, que também já havia apresentado a música para sua irmã Isabel de Campos¹⁵⁵. O interesse de Campos pela música aumentou quando iniciou seus estudos de violino com Adelelmo Nascimento, violinista baiano¹⁵⁶. Iniciou seus estudos no Real Conservatório de Música de Milão em 1891, com uma bolsa de estudos que ganhou de Lauro Sodré, governador do Pará¹⁵⁷.

Com a morte de Carlos Gomes e o afastamento de Enrico Bernardi da direção do ICG para tratamento de saúde em 1899, Campos foi muito esperado em Belém para assumir o cargo de diretor do Instituto que estava ocupado interinamente pelo maestro Gama Malcher. Ele passou a ser considerado o sucessor de Carlos Gomes na imprensa paraense, como é apresentado pelo jornal *A República* de 12 de janeiro de 1900:

“Meneleu Campos

¹⁵³ VIEIRA, Lia Braga. **A construção do professor de música: o modelo conservatorial na formação e atuação do professor de música em Belém do Pará.** Belém: CEJUP, 2001, p. 71-72.

¹⁵⁴ WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura.** Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p. 125.

¹⁵⁵ Isabel de Campos se tornou uma pianista muito atuante nos salões e teatros de Belém, teve papel importante na divulgação da obra de Meneleu Campos. Ver: SALLES, Vicente. **Música e músicos do Pará.** Ed. 3. Belém: Fundação Cultural do Pará, 2016, p. 147.

¹⁵⁶ SALLES, Vicente. Centenário de Meneleu Campos. **Revista de Cultura do Pará.** Ano 2, n. 8 e 9. Belém: Conselho Estadual de Cultura, jul-dez 1972, p. 159.

¹⁵⁷ SALLES, Vicente. Centenário de Meneleu Campos. **Revista de Cultura do Pará.** Ano 2, n. 8 e 9. Belém: Conselho Estadual de Cultura, jul-dez 1972, p. 160-161.

No <<Obidense>> acabou de chegar o nosso laureado patricio, maestro Meneleu Campos, que no *Scala*, de Milão, soube honrar o nome paraense, se revelando um substituto digno do nosso inolvidavel Carlos Gomes, a maior gloria musical do Brazil, que pelo grande coração foi paraense onde exhalou o ultimo suspiro.”¹⁵⁸

Figura 17 - Fotografia de Meneleu Campos



Fonte: Coleção Vicente Salles – Biblioteca do Museu da UFPA.

Meneleu Campos assumiu a direção do Instituto em 1900, durante o governo de Augusto Montenegro, com quem teve alguns conflitos que resultaram em sua substituição pelo maestro Paulino Chaves. Após deixar o cargo, Campos viajou para Milão, onde permaneceu por dois anos trabalhando em sua ópera "Gli Eroi". Entre idas e vindas ao Pará, retornou a Belém e, em 1908 fundou, em 15 de junho do mesmo ano, uma "academia livre de música"¹⁵⁹ oferecendo cursos de solfejo, canto, harmonia, piano, violino, violoncelo, contrabaixo, instrumentos de madeira e metal. Ele também lecionava piano, teoria, composição, fuga, harmonia e canto.¹⁶⁰

No entanto, a criação da escola não obteve os resultados esperados e a crescente crise econômica começou a interferir nas atividades artísticas da cidade. Após um longo período de viagens em busca de divulgar a sua obra, e com a cena musical melhor, reabre seu curso em 1916.

Temos a transmitir aos nossos leitores uma excelente noticia d'arte. O maestro Meneleu Campos, esse talentoso componista paraense que é um legitimo motivo de orgulho para o Pará intelectual e que com tanta proficiência dirigiu o extinto Instituto Carlos Gomes, deliberou reabrir o seu antigo curso de musica, que tanto contribuiu há poucos annos para reerguimento e desenvolvimento da arte entre nós.

¹⁵⁸ **A REPUBLICA**. Belém, 12 jan. 1900, p. 2.

¹⁵⁹ **A CAPITAL**. Rio de Janeiro, 22 abr. 1908, p.1.

¹⁶⁰ SALLES, Centenário de Meneleu Campos. **Revista de Cultura do Pará**. Ano 2, n. 8 e 9. Belém: Conselho Estadual de Cultura, jul-dez 1972, p. 165.

Meneleu Campos é um mestre que se recomenda pelos melhores títulos, entre os quaes um profundo conhecimento de technica musical, larga permanência nos centros genuínos da arte européa e dilatada pratica d’esse gênero de ensino.

Temos o respeito para publicar o seguinte:

“O maestro Meneleu Campos de volta da Europa, participa aos seus discípulos e ao publico em geral que reabriu o seu curso de musica, á rua 28 de Setembro, 12, assim como também lecciona canto, piano e musica em casas particulares.”¹⁶¹

Este curso foi fundado em 5 de junho de 1916, sob o nome "Orpheão Meneleu Campos"¹⁶², e era composto por 120 vozes mistas (75 femininas e 45 masculinas)¹⁶³. Nas primeiras notícias sobre o curso, o maestro oferecia aulas de música nas segundas-feiras e de canto coral para senhoritas nas segundas e quintas-feiras¹⁶⁴. Algumas semanas depois, foi criada uma classe para canto coral masculino, funcionando nos mesmos dias, mas em horários diferentes: à tarde para mulheres e crianças, e à noite para homens¹⁶⁵.

Em 1917, durante as comemorações do Centenário da Revolução Pernambucana no Theatro da Paz, o concerto musical foi conduzido pelos maestros Paulino Chaves e Meneleu Campos, recebendo muitos elogios do jornal *Estado do Pará*. O jornal destacou que um concerto tão bem-organizado só poderia ser realizado graças a um ensino musical "homogêneo e orientado", que apenas uma instituição como o Orfeão Meneleu Campos poderia proporcionar, comparando-o ao antigo Instituto Carlos Gomes. Isso nos mostra como a sociedade belenense da época ainda mantinha viva a memória do ICG como referência no ensino de música, fazendo com que, indiretamente, o Instituto permanecesse vivo. Esta comparação é mais uma evidência da continuidade das atividades da instituição.

Este estabelecimento é o antigo Instituto Carlos Gomes, que, certamente, como tudo o que de real valor se extinguiu numa época triste para nós, há de participar deste ressurgimento geral que cria actualmente os fundamentos de uma nova vida de paz, prosperidade e progresso para o nosso Estado. – C¹⁶⁶

Além de liderar o Orfeão, Salles¹⁶⁷ também destaca a atuação de Meneleu Campos como compositor para orquestras e coros, além de seu papel como professor de ótima didática, contribuindo também ao ensino de música nas escolas regulares, principalmente no canto

¹⁶¹ **ESTADO DO PARÁ**. Belém, 05 fev. 1916, p. 1.

¹⁶² O termo “orfeão” pode gerar certa ambiguidade, pois está associado tanto à prática do canto em coro quanto à ideia de uma agremiação ou sociedade dedicada ao canto coral. Ver: ORFEÃO. In: MICHAELIS: dicionário brasileiro de língua portuguesa, 2023. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/orfe%C3%A3o/>. Acesso em: 15 jun. 2023.

¹⁶³ SALLES, Vicente. **Música e músicos do Pará**. 3 ed. Belém: Fundação Cultural do Pará, 2016, p. 149.

¹⁶⁴ **ESTADO DO PARÁ**. Belém, 10 jun. 1916, p. 2.

¹⁶⁵ **ESTADO DO PARÁ**. Belém, 03 jul. 1916, p. 3.

¹⁶⁶ **ESTADO DO PARÁ**. Belém, 09 mar. 1917, p. 1.

¹⁶⁷ SALLES, Vicente. Centenário de Meneleu Campos. **Revista de Cultura do Pará**. Ano 2, n. 8 e 9. Belém: Conselho Estadual de Cultura, jul-dez 1972, p. 174-177.

orfeônico. Isso o levou a substituir o maestro Alípio César no Serviço de Canto Coral do Estado, em 1925, e na direção do Centro Musical Paraense, associação privada que tinha o objetivo de desenvolver e propagar a arte musical, como veremos no decorrer deste capítulo. Em seguida, mudou-se para o Rio de Janeiro, estabelecendo-se em Niterói, onde faleceu repentinamente em 1927.

Os cursos particulares de música surgiram como uma alternativa necessária, criados por ex-professores e ex-alunos do Instituto Carlos Gomes, com o intuito de preservar e dar continuidade ao ensino musical que caracterizava àquela instituição. Essa iniciativa refletiu o desejo de manter viva a tradição do aprendizado, práticas e difusão musicais. Assim como Meneleu Campos, o maestro Paulino Chaves, que passaremos a falar, foi último diretor da instituição, e teve uma carreira muito próspera na performance, composição e na educação.

Paulino Chaves nasceu em Natal (RN), mas passou sua infância e adolescência em Belém, iniciando seus estudos musicais com Idalina França¹⁶⁸ e destacando-se na área. Em 1899, seguiu para Alemanha matriculando-se no Conservatório de Leipzig, estudando com músicos renomados como Teichmüller, Jadassohn e Quasdorf. Também chegou a conquistar o prêmio Mozart-Stipendium. em 1902. Em 1903, retornou a Belém e foi nomeado como professor do ICG, e em 1906 assume como diretor¹⁶⁹. Nesta cidade, difundiu a escola alemã de piano e composição¹⁷⁰.

Figura 18 - Fotografia de Paulino Chaves datada de 1923



Fonte: Cópia Acervo Jonas Arraes.

¹⁶⁸ Idalina Pinheiro França (Belém 1845 – id. 19/08/1900) Pianista e professora. Considerada uma das primeiras pianistas mulheres no norte do país. Também se apresentava nos palcos do Theatro da Paz como cantora. Casou-se com o pianista Joaquim Pinto de França, formando o tronco da família de musicistas bastante atuante em Belém. Ver: SALLES, Vicente. **Música e músicos do Pará**. 3 ed. Belém: Fundação Cultural do Pará, 2016, p. 269.

¹⁶⁹ SALLES, Vicente. **Música e músicos do Pará**. 3 ed. Belém: Fundação Cultural do Pará, 2016, p.193-194.

¹⁷⁰ SALLES, Vicente. **A música e o tempo no Grão-Pará: Belle Époque**. Organizado por Marena Isdebski Salles e Gustavo Fróes. Vol. 2. Belém: Ed. Paka-Tatu, 2023, p. 469.

Após o fechamento do ICG, Paulino Chaves percorreu o Brasil em busca de consolidar sua carreira. Em 1908, apresentou-se no Teatro Santa Isabel, em Recife, e, logo em seguida, seguiu para o Rio de Janeiro. Lá, realizou um concerto no Instituto Nacional de Música¹⁷¹ poucos dias antes da Exposição Nacional Comemorativa do 1º Centenário da Abertura dos Portos do Brasil, onde também dividiu o palco com maestros como Alberto Nepomuceno, Francisco Braga e Assis Pacheco¹⁷².

Após retornar a Belém, Paulino Chaves continuou sua carreira como concertista. Em 1910, assumiu a cadeira de Música na Escola Normal do Amazonas. Três anos depois, em 1913, decidiu passar um ano em Leipzig, aprimorando seus conhecimentos musicais. Ao voltar para Belém em 1914, trouxe consigo novas iniciativas musicais, enriquecendo ainda mais a cena cultural da cidade¹⁷³.

Dentre estas iniciativas, pode-se citar os coros de Santa Cecília – já apresentado anteriormente – e o coro de Nossa Senhora de Nazaré¹⁷⁴, o maestro organizou o Quarteto Beethoven, ajudou na fundação do Centro Musical Paraense, foi professor de música no Centro Católico Paraense¹⁷⁵, e fez participações em vários concertos e bancas de avaliação de cursos particulares de música.

Figura 19 - Teatro João Caetano



Fonte: Augusto Malta. Exposição Nacional de 1908. Teatro João Caetano. Rio de Janeiro, RJ / Acervo Museu da República.

¹⁷¹ **CORREIO DA MANHÃ**. Rio de Janeiro, 03 ago. 1908, p. 2.

¹⁷² **CORREIO DA MANHÃ**. Rio de Janeiro, 18 ago. 1908, p. 2.

¹⁷³ SALLES, Vicente. **Paulino Chaves ante o próprio centenário**. Coleção Cultura Paraense. Série Theodoro Braga. Belém, Conselho Estadual de Cultura, 1983, p. 20.

¹⁷⁴ **ESTADO DO PARÁ**. Belém, 17 out. 1916, p. 4.

¹⁷⁵ **ESTADO DO PARÁ**. Belém, 20 mar. 1916, p. 4.

Tanto Campos como Chaves se destacaram como músicos de grande influência em Belém durante as décadas de 1910 e 1920, colaborando em diversos eventos, como a festa do Centenário da Revolução Pernambucana, em 1917, organizada pela Associação da Imprensa, que confiou a direção musical aos dois maestros. Realizado no Theatro da Paz, o evento contou com a participação do Orfeão e de uma orquestra regida por Meneleu Campos, Paulino Chaves e Manoel Paiva¹⁷⁶.

2.4. Ensino musical privado: a resposta ao fechamento do Instituto Carlos Gomes

Com a “extinção” do Instituto Carlos Gomes, única instituição de ensino musical que contava com apoio financeiro do poder público, o acesso à educação musical sofreu uma transformação significativa. A decisão do governador de encerrar as atividades da instituição fez com que a disseminação do conhecimento musical passasse a depender, em grande parte, de iniciativas privadas como o Centro Musical Paraense e a Escola Carlos Gomes.

Neste cenário, os cursos particulares de música emergiram como uma alternativa essencial para atender à crescente demanda por formação na área, para atender um mercado consumidor. Essas escolas não apenas preservaram a prática e o ensino musical, mas também desempenharam um papel crucial na continuidade da formação de músicos locais e na manutenção da cultura musical na região. Além disso, os cursos particulares tornaram-se espaços de sociabilidade e troca de conhecimentos, garantindo que a tradição musical herdada do ICG continuasse viva, mesmo diante das adversidades impostas pelo fim do apoio estatal.

Além de suprirem a lacuna deixada pelo Instituto, as aulas particulares se destacaram por oferecer oportunidades de trabalho, especialmente para mulheres. Muitas delas, em busca de autonomia financeira e expressão artística, encontraram no ensino de piano, canto e teoria musical um meio de empoderamento. Dessa forma, os cursos particulares não apenas contribuíram para a propagação do ensino musical, mas também desempenharam um papel relevante na transformação social da época, possibilitando uma maior inserção feminina no mercado de trabalho.

A pesquisa também evidencia que muitas propagandas de aulas de música da época eram lideradas por mulheres, cujos nomes aparecem em anúncios, como os divulgados pela Livraria Bittencourt, onde as professoras recomendavam a loja para a compra de partituras.

AS EXMAS. PROFESSORAS
Celeste Cordeiro de Oliveira
Alice Bacellar Kostenbader
Maria Muller

¹⁷⁶ ESTADO DO PARÁ. Belém, 08 mar. 1917, p. 1.

Anna Ferreira de Andrade
 Lucina Soeria
 Maria Cossia
 Stella Antunes
 Conchita Araujo
 Júlia Barreto
 Maria Lisboa
 Beatriz Simões
 Helena Mindello
 Rita Barros
 Maria Bastos
 Corina Penner
 Isabel Silva
 Mulatinha Coelho e muitas outras só tocam e só recommendam musicas da Livraria Bittencourt.
 O maior emporio musical em todo o norte do Brasil.
 Telephone n. 309.¹⁷⁷

2.4.1 Estabelecimentos particulares

Dentre os cursos particulares que tiveram maior registro durante as pesquisas, temos o Instituto Musical Euterpe, o Instituto de Música Henrique Gurjão e a Escola de Música Paulino Chaves, além de clubes e associações que também promoviam o ensino musical como o Clube Euterpe e a Sociedade Phenix Caixeiral Paraense.

O Instituto Musical Euterpe, dirigido por Maria Mattos Leite, foi uma importante instituição dedicada ao ensino musical no início do século XX. A instituição oferecia cursos variados, como teoria musical, canto, piano, violino e bandolim, além de aulas particulares em residências. Embora a data de sua fundação não tenha sido identificada, registros no jornal *Estado do Pará* indicam sua atividade entre 1913 e 1920.

Maria Mattos Leite era casada com o comerciante Manoel Mendes Leite, irmão e sócio de José Mendes Leite, com quem manteve um estabelecimento voltado ao comércio musical – especializado na venda de instrumentos, partituras e outros produtos. Também foi membro da diretoria do antigo Clube Euterpe, que funcionou no final do século XIX¹⁷⁸.

Os jornais da época destacam a relevância do Instituto e de sua diretora, evidenciada pela presença de figuras ilustres em suas cerimônias e concertos. Entre os presentes, mencionam-se o governador Dr. Enéas Martins, o Dr. Augusto Meira e a professora Serra Freire, apontando a influência cultural e social da instituição e de sua liderança no cenário musical da época.

No Instituto Musical Euterpe
 Foi uma bela festa a que realizou hontem á tarde a professora dona Maria de Matos Leite, diretora desse estabelecimento, em comemoração á data do descobrimento do Brasil.

¹⁷⁷ **ESTADO DO PARÁ**. Belém, 18 jul. 1920, p. 4.

¹⁷⁸ **O DEMOCRATA**. Belém, 05 set. 1891, p. 3.

O acto foi presidido pelo dr. Augusto Meira, tendo á sua direita a professora normalista senhorita Serra Freire e dona Anna Silva.

A assistencia foi numerosa, sendo todos unanimes em aplaudir os números do programma, no qual tomaram parte interessantes creanças.

Dando começo ao sarau litterario musical, os alunos cantaram o Hymno á Bandeira, que foi bastante applaudido.

Ao terminar o bello programma, que foi executado a capricho, o dr. Augusto Meira pronunciou um discurso allusivo á data comemorada, tendo palavras de incitamento á directoria do Instituto, cujo estimulo ás suas alumnas deve ser seguido pelas educadoras paraenses.

A professora Maria de Matos Leite agradeceu o comparecimento das pessoas presentes, tendo palavras de captivante gentileza para com o representante do ESTADO DO PARÁ.

Ao sarau litterario musical seguiram-se danças, que se prolongaram até á noite.¹⁷⁹

Entre as iniciativas da época, destaca-se também a Escola de Piano "Paulino Chaves", dirigida por Anna Andrade, pianista formada pelo ICG e aluna do próprio Paulino Chaves¹⁸⁰. Entre as professoras da instituição mencionadas nos jornais, destacam-se Conchita Araújo¹⁸¹, também formada pelo ICG e discípula de Chaves, e Helena Araújo¹⁸². O maestro Paulino Chaves, patrono da instituição, participava ativamente das bancas examinadoras e dos concertos organizados pela escola, reafirmando seu papel central no cenário musical paraense.

Apesar de Anna Andrade ocupar o cargo de diretora, o reconhecimento público pelo trabalho realizado na escola recaía majoritariamente sobre Paulino Chaves. Um exemplo disso pode ser encontrado no periódico *O Estado do Pará*, que exaltava o maestro em uma declaração que evidencia a valorização de seu legado:

Belém pôde, em verdade, orgulhar-se de possuir as suas pianistas, feitas aqui, produto único de vocações decididas, guiadas pelos ensinamentos e pelo desvelo artístico do ilustre maestro Paulino Chaves, que nelas deve rever satisfeito e compensado o produto confortativo de seus esforços e de sua competência. (...) O maestro Paulino Chaves deve estar satisfeito com sua obra. É das que honram a si e à sua pátria – G.¹⁸³

Além destas, destaca-se também o conservatório dirigido por Maria José Müller, uma renomada pianista, professora e concertista que viveu entre 1877 e 1960. Müller iniciou seus estudos com José Domingues Brandão¹⁸⁴ e, posteriormente, formou-se pelo ICG. Em 1901, a convite de Meneleu Campos, atuou como examinadora na instituição e, em 1907, foi nomeada

¹⁷⁹ ESTADO DO PARÁ. Belém, 04 maio. 1918, p.2.

¹⁸⁰ SALLES, Vicente. *Música e músicos do Pará*. 3 ed. Belém: Fundação Cultural do Pará, 2016, p. 81.

¹⁸¹ SALLES, Vicente. *Música e músicos do Pará*. 3 ed. Belém: Fundação Cultural do Pará, 2016, p. 86.

¹⁸² ESTADO DO PARÁ. Belém, 22 abr. 1914, p. 4.

¹⁸³ ESTADO DO PARÁ. Belém, 26 ago. 1920, p. 1.

¹⁸⁴ José Domingues Brandão (Mancinhata do Vouba-Portugal, 16/05/1855 – Belém-PA, 27/11/1941) foi regente, compositor e professor. Aos 14 chegou em Belém, onde iniciou seus estudos musicais com Henrique Gurjão. Publicou muitas composições, como “O Himeneu da Liberdade” para a campanha abolicionista no Pará. Foi professor no Conservatório de Música entre 1895 e 1908, teve intensa vida musical após o fechamento do instituto, e com sua reabertura foi nomeado professor, permanecendo no cargo até seus últimos dias. Ver: SALLES, Vicente. *Música e Músicos do Pará*. 3. ed. Belém: Fundação Cultural do Pará, 2016, p. 137.

para a cadeira de piano¹⁸⁵. O jornal *O Estado do Pará*, em sua edição de 15 de fevereiro de 1913, mencionou o conservatório de Müller ao anunciar o concerto de Maria Celeste Cordeiro, sua discípula. Formada tanto pelo ICG quanto pelo conservatório de sua professora, Maria Celeste estava se preparando para aperfeiçoar seus estudos no renomado Conservatório de Leipzig, na Alemanha.

Na mesma linha, encontramos o “Instituto de Música Henrique Gurjão”, dirigido inicialmente pelo flautista Sobreira Lima e por Marcelino Gonzalez, sendo que, em 1913, Clemente Ferreira Júnior assumiu o lugar de Gonzalez. Entre os sócios da instituição, destacavam-se Manoel P. Petit, Luiz Mindello, Luiz Nascimento, Martinho Pinto, Bernardino Couto e Manoel Castello Branco.

O Instituto atendia alunos de ambos os sexos, oferecendo cursos nos períodos diurno e noturno. O corpo docente era composto pelos seguintes professores: Armando Lameira, responsável pelo curso de violino; Cecília Campos, pelo curso de piano elementar; maestro Marcelino Gonzalez, pelos cursos de piano médio e superior; e Sobreira Lima, pelo curso de flauta. A escola também contava com quatro seções especiais que enriqueciam suas atividades musicais: o quarteto de flautas “Fr. Kuhlan”, o quarteto de cordas “Nicolino Milano”, o grupo coral “Padre José Maurício” e a orquestra “Carlos Gomes”. O principal objetivo da instituição era “suprir a enorme falta de um conservatório oficial de música”¹⁸⁶, uma preocupação frequentemente destacada nos anúncios e propagandas de cursos particulares, assim como o Orpheão Meneleu Campos também foi ressaltado como uma iniciativa essencial para preencher essa lacuna anteriormente existente.

Instituto de musica Henrique Gurjao

Sob a competente direção do maestro Marcellino Gonzales e professor Sobreira Lima, dunou-se em Belém um instituto de musica denominado “Henrique Gurjao”, em honra ao grande maestro paraense, deste nome, o qual é modelado pelo conservatório de Milão e tendo, como este, a mesma orientação artistica.

O novo instituto de incontestável necessidade entre nós, tem as seguintes cadeiras: instrumentos: piano, violino e flauta; solfejo: teoria da musica, solfejo rythmico, solfejo melódico, ditado musical e canto coral.

Tanto o curso principal como o complementar têm os programas de acordo com os conservatórios de Milão e Madrid.

O instituto de musica Henrique Gurjão que vae funcionar no prédio n. 4 à rua Conego Siqueira Mendes, proximo ao largo da Sé, abre amanhã as suas aulas, contando já regular numero de alumnos. A matricula continua aberta até 29 de fevereiro, na sede do instituto.

Os alumnos pagam adiantadamente a mensalidade de 10\$, sem jooia.

O corpo docente compõe-se dos seguinte profissionais: curso de violino, professor Armando Lameira; curso de piano (elementar) senhorinha Cecilia Campos; curso de piano (médio e superior) maestro Marcelino Gonzalez; curso de flauta, professor Sobreira Lima.

¹⁸⁵ SALLES, Vicente. *Música e músicos do Pará*. 3 ed. Belém: Fundação Cultural do Pará, 2016, p. 389.

¹⁸⁶ ESTADO DO PARÁ. Belém, 19 jan. 1913, p. 2

O instituto comporta um curso diurno para alumnos de ambos os sexos, e outro nocturno especial para rapazes.
É se duvida, uma iniciativa que merece o apoio franco de todos, pois que vem concorrer para a educação artística entre nós, e desenvolvimento das tendencias musicas da mocidade paraense. É justo, pois, prophetisar-nos a victoria da eschola de musica que se acaba de organizar.¹⁸⁷

Em fevereiro de 1929, os jornais anunciaram o curso de piano ministrado pelas professoras Helena Sousa e Nelly Roffé, que havia sido inaugurado poucos meses antes da reinstalação do Instituto Carlos Gomes, em julho daquele ano. Ambas as professoras receberam formação em Lisboa, onde estudaram com o renomado pianista português Vianna da Motta. O curso foi destacado como uma iniciativa para “preencher uma lacuna há muito sentida em nosso meio artístico”, reforçando a relevância de sua contribuição para a cena musical da época.

A musica, apezar da decadencia a que chegou em nossa terra, vae sempre tendo os seus proselytos com espiritos de combatividade em pról da embaladora fada que nos seduz com a sonancia rythmica dos seus accordes quasi celestiaes que conduzem os nossos sentidos alcandoradamente ao ignoto, longe, bem longe das fealdades da terra. Ahi temos um curso de piano. Bemditas as suas directoras, senhora Nelly Roffé e senhorita Helena Sousa, de cuja competencia já todos os sabem.¹⁸⁸

Neste cenário, o ensino musical particular também era complementado por músicos que ofereciam aulas em suas próprias residências. Dentre eles estão: a pianista Rubina Gomes, formada pela Escola de Música Paulino Chaves¹⁸⁹; o português Luiz Augusto de Lima que ministrava aulas de piano, canto, harpa, violino, violoncelo, viola, contrabaixo e outros instrumentos¹⁹⁰; Celina Rôxo que dirigia o Curso livre de Música¹⁹¹; Corina Chivasappa¹⁹² como professora de piano e canto; as aulas de teoria musical e piano de Manuel Mattos Guerra¹⁹³; as aulas de violino de Armando Lameira¹⁹⁴; a compositora e pianista Júlia das Neves Carvalho; e os Irmão Serra que lecionavam teoria e violino¹⁹⁵.

Por fim, é importante destacar que a oferta de aulas de música também era uma obrigação presente em clubes como o Clube Euterpe, fundado em 1915, e a Sociedade Phenix Caixeiral Paraense, fundada em 1908. Além deles, o Grêmio Lusitano — sucessor do antigo Grêmio Dramático e Musical Português, fundado em 1918 — também promovia o ensino musical. Essa prática estava formalmente registrada nos estatutos dessas associações, os quais

¹⁸⁷ ESTADO DO PARÁ. Belém, 14 jan. 1912, p. 2.

¹⁸⁸ A PROVÍNCIA DO PARÁ. Belém, 09 fev. 1929.

¹⁸⁹ ESTADO DO PARÁ. Belém, 01 fev. 1917, p. 7.

¹⁹⁰ ESTADO DO PARÁ. Belém, 03 jan. 1912, p. 3.

¹⁹¹ ESTADO DO PARÁ. Belém, 05 mai. 1914, p. 2.

¹⁹² ESTADO DO PARÁ. Belém, 05 jan. 1912, p. 3.

¹⁹³ ESTADO DO PARÁ. Belém, 15 jan. 1912, p. 3.

¹⁹⁴ ESTADO DO PARÁ. Belém, 20 set. 1913, p. 5.

¹⁹⁵ ESTADO DO PARÁ. Belém, 26 mar. 1915, p. 6.

podem ser consultados no acervo do Centro de Memória da Amazônia da Universidade Federal do Pará.

2.4.2. Centro Musical Paraense: Um marco na difusão da arte musical

2.4.2.1. O Maestro Gama Malcher e outros presidentes do Centro

José Cândido da Gama Malcher nasceu em Belém no ano de 1853. Iniciou seus estudos musicais por meio de aulas particulares com Joaquim Pinto de França, mas foi enviado pelo pai para a Universidade Lehigh, na Pensilvânia, com o objetivo de se tornar engenheiro. No entanto, acabou se destacando como pianista e, a pedido dos colegas da universidade, compôs, em 1877, a marcha dos formandos. Recomendado pelo maestro Gurjão, seu pai o enviou para Milão, em 1877 para aperfeiçoar seus talentos musicais. Rapidamente, Malcher se envolveu no mundo das óperas, não apenas como compositor, mas também como maestro e empresário, chegando a trabalhar com Enrico Bernardi e Antônio Carlos Gomes¹⁹⁶.

No ensino musical, Gama Malcher também atuou como professor e diretor interino no Instituto Carlos Gomes. Também foi professor de música no Colégio Progresso Paraense (1912) e funda a Escola Musical Cooperativa (1919-1920)¹⁹⁷. Além disso, organizou o Coro Franz Schubert em 1916, contando com 12 vozes femininas e 6 masculinas¹⁹⁸, entre outros conjuntos musicais. Apesar de viajar frequentemente entre Belém e Milão, a trajetória musical do maestro José Malcher no início do século XX foi extremamente fecunda. Em parceria com Raffaello Segré, Manoel Paiva e Paulino Chaves, organizou, em 1915, uma associação musical na sede da Associação da Imprensa¹⁹⁹. No dia 2 de maio do mesmo ano, esses quatro músicos, atuando em comissão, fundaram a Associação Musical de Belém, também mencionada pelos jornais de Associação Musical Paraense. Indícios sugerem que essa sociedade foi responsável pela fundação do Centro Musical Paraense, criada em 9 de maio de 1915, poucos dias depois, conforme o estatuto encontrado no acervo do Centro de Memória da Amazônia (CMA-UFGA)²⁰⁰.

¹⁹⁶ SALLES, Vicente. **Música e músicos do Pará**. 3 ed. Belém: Fundação Cultural do Pará, 2016, p. 346-347.

¹⁹⁷ SALLES, Vicente. **A música e o tempo no Grão-Pará: Belle Époque**. Organizado por Marena Isdebski Salles e Gustavo Fróes. Vol. 2. Belém: Ed. Paka-Tatu, 2023, p. 119.

¹⁹⁸ SALLES, Vicente. **Maestro Gama Malcher** – a figura humana e artística do compositor paraense. Belém: UFPA/Secult, 2005, p. 131-132.

¹⁹⁹ **ESTADO DO PARÁ**. Belém, 03 mai. 1915, p. 1.

²⁰⁰ **ESTATUTOS DO CENTRO MUSICAL PARAENSE**. Belém: Livraria Escolar, 1915. Disponível em: <[Centro Musical Paraense - Ano 1915](#)>. Acesso em: 20 de agosto de 2019.

Figura 20 - Escudo do Centro Musical Paraense



Fontes: Coleção Vicente Salles – Biblioteca do Museu da UFPA

Segundo Salles, o maestro Malcher foi o primeiro presidente do Centro Musical²⁰¹. No entanto, edições do jornal *Estado do Pará* dos dias 16 e 20 de maio de 1915 revelam que ele renunciou ao cargo pouco tempo depois. O estatuto da instituição exigia que a presidência fosse ocupada por "musicistas profissionais ou amadores de competência e moralidade reconhecida"²⁰². Diante disso, o maestro Manoel Paiva sugeriu Raffaello Segré para assumir a liderança da sociedade, o que explica por que Segré aparece nos estatutos como presidente do conselho. Contudo, não foram encontradas informações sobre a atuação de Segré na presidência.

Salles aponta que Malcher viajou para a Itália durante esse período, reassumindo a presidência do Centro Musical Paraense ao retornar²⁰³, cargo que ocupou até seu falecimento em 1921, como mencionado no verbete do livro *Música e Músicos do Pará*²⁰⁴. Após sua morte, Alípio César assumiu a presidência e conduziu as atividades do Centro até 25 de maio de 1925, quando faleceu. A partir de então, Meneleu Campos liderou a instituição até o final de 1926, deixando o cargo ao mudar-se para Niterói, onde faleceu no ano seguinte, em 1927.

²⁰¹ SALLES, Vicente. *Música e músicos do Pará*. 3 ed. Belém: Fundação Cultural do Pará, 2016, p. 346-347.

²⁰² ESTATUTOS DO CENTRO MUSICAL PARAENSE. Belém: Livraria Escolar, 1915, p. 9. Disponível em: <[Centro Musical Paraense - Ano 1915](#)>. Acesso em: 20 de agosto de 2019.

²⁰³ SALLES, Vicente. *A música e o tempo no Grão-Pará: Belle Époque*. Organizado por Marena Isdebski Salles e Gustavo Fróes. Vol. 2. Belém: Ed. Paka-Tatu, 2023, p. 119.

²⁰⁴ SALLES, Vicente. *Música e músicos do Pará*. 3 ed. Belém: Fundação Cultural do Pará, 2016, p. 187.

Ainda em 1926, após a saída de Meneleu Campos, Paulino Chaves assumiu a direção do Centro Musical. Ele permaneceu na presidência até 1927, quando retornou ao Rio de Janeiro. Em 1928, Paulino foi nomeado professor interino de solfejo e teoria no Instituto Nacional de Música. No mesmo período, outros nomes destacados, como o maestro José Domingues Brandão, também contribuíram para a liderança do Centro. Brandão é citado como presidente no *Almanak Laemmert* de 1927²⁰⁵.

Embora Vicente Salles afirme que o Centro Musical manteve suas atividades até 1928, a instituição ainda é mencionada no *Almanak Laemmert* de 1930, indicando que sua influência e legado na cena musical paraense perduraram além das datas apontadas.

2.4.2.2. Da finalidade do Centro e sua atuação

O Centro Musical Paraense emergiu como uma iniciativa fundamental para fomentar a produção e a disseminação da música em Belém durante as décadas de 1910 e 1920. Sua principal finalidade era promover a difusão musical, incentivando a prática artística e integrando a comunidade de músicos que atuavam na cidade. Além disso, o Centro desempenhou um papel crucial na organização de eventos culturais, destacando-se pela valorização da música local por meio dos concertos periódicos conhecidos como “Horas Musicais”, uma prática inspirada na primeira fase do Instituto Carlos Gomes.

Art. 3º - O “Centro Musical Paraense” tem por fim:

- a) – Discutir e representar aos poderes da Republica, do Estado e do Municipio, sobre questões de interesse da corporação musical no Estado.
- b) – Constituir-se pelo prestígio de seus membros pelo estudo de todos os assumptos musicaes, pelo auxilio mutuo, moral e pecuniário, defensor e activo cooperador do engrandecimento da classe musical do Estado.
- c) – A proteção mutua entre os associados, estabelecendo um fundo de reserva para o exercicio de beneficiencia.
- d) – Formar e adoptar uma tabela que estabeleça os honorários dos trabalhos musicaes de cada professor.
- e) – Promover concertos e espetáculos públicos para aumentar o seu patrimonio.²⁰⁶

É importante destacar que não estava entre os objetivos do Centro a criação de um curso formal de música. No entanto, a ampla atuação dos professores e músicos associados a essa instituição possibilitou a muitos deles exercerem a função de professores particulares. Assim, as famílias abastadas que buscavam músicos renomados para instruir seus filhos encontravam

²⁰⁵ ALMANAK LAEMMERT: administrativo, mercantil e industrial do Rio de Janeiro. III Vol. Rio de Janeiro, Companhia Typographica do Brazil, 1927, p.686.

²⁰⁶ ESTATUTOS DO CENTRO MUSICAL PARAENSE. Belém: Livraria Escolar, 1915, p. 4. Disponível em: <[Centro Musical Paraense - Ano 1915](#)>. Acesso em: 20 de agosto de 2019.

no Centro Musical Paraense uma combinação de quantidade e qualidade. Um exemplo é o pianista Mário Neves, que foi aluno do maestro Paulino Chaves e, em 1927, seguiu para o Rio de Janeiro para estudar na Escola Nacional de Música. Em 1928, retornou a Belém e se apresentou no concerto em homenagem aos Irmãos Nobre²⁰⁷, organizado pelo Centro Musical, sendo amplamente aclamado²⁰⁸.

Entre os personagens destacados, encontramos as alunas de piano de Olympia Martins, as jovens Clara Martins e Maria Leopoldina²⁰⁹. Olympia, que foi aluna do maestro Paulino Chaves, integrava o Centro Musical e tornou-se professora do Instituto Carlos Gomes após sua reabertura em 1929. Também merece menção a pianista Maria de Lourdes Teixeira²¹⁰, aluna de Alice Bacellar Kostenbader, que, por sua vez, estudou com Paulino Chaves, Celina Roxo e Marcílio Espíndola²¹¹. Os dois últimos, assim como Alice Kostenbader, diplomaram-se pelo Conservatório de Leipzig, uma das instituições mais renomadas da época. Esses fatos sugerem que, em Belém, havia uma forte influência da escola pianística alemã, evidenciada pela formação de diversos músicos de destaque na cidade.

Em 1915, o Centro Musical Paraense, logo após a sua fundação, participou ativamente das comemorações do Tricentenário da Fundação da Cidade de Belém. Em 29 de julho de 1915, o jornal *Estado do Pará* publicou o edital para a produção de um hino alusivo ao evento, organizado por um comitê denominado “Comitê Patriótico da Fundação de Belém”. Esse comitê era composto por Ignácio Moura, Henrique Santa Rosa, Theodoro Braga, João Palma Muniz, Luiz Estevam, o comendador João Affonso do Nascimento, Carlos Cotello e o senador José Ferreira Teixeira. O Centro Musical ficou encarregado de formar a comissão avaliadora

²⁰⁷ Irmãos Nobre: A soprano Helena Nobre (Belém-PA, 27/09/1888 – id., 27/12/1965) foi uma destacada cantora lírica e intérprete ativa na cidade de Belém, além de ter se apresentado em outras cidades como Manaus, São Luís, Recife e Rio de Janeiro. Filha de um casal de músicos, recebeu orientação musical de Josefina Aranha e Ettore Bosio. Como intérprete, lançou várias composições de renomados autores como Waldemar Henrique, Gama Malcher, Meneleu Campos, Ettore Bosio, Alípio César, Henrique Gurjão e Maneco Paiva. O barítono e cronista musical Ulysses Nobre (Belém-PA, 22/02/1887 – id., 08/09/1953), irmão de Helena, aprofundou-se ainda mais nos estudos musicais. No Pará, teve aulas com o tenor José Ugolini, e, no Rio de Janeiro, estudou com Michele Palmieri. Estreou em 1906 no Theatro da Paz ao lado de sua irmã Helena. Ulysses também contribuiu como cronista em vários jornais de Belém e foi sócio do Centro Musical Paraense. Conhecidos como os "Irmãos Nobre" e apelidados de "Uirapurus da Amazônia", deixaram um importante legado na história da música na região amazônica. Ver: SALLES, Vicente. **Música e Músicos do Pará**. 3. ed. Belém: Fundação Cultural do Pará, 2016, p. 405-406.

²⁰⁸ **ESTADO DO PARÁ**. Belém, 11 ago. 1925.

²⁰⁹ **A PROVÍNCIA DO PARÁ**. Belém, 13 mai. 1923.

²¹⁰ **ESTADO DO PARÁ**. Belém, 23 dez. 1923.

²¹¹ SALLES, Vicente. **Música e músicos do Pará**. 3 ed. Belém: Fundação Cultural do Pará, 2016, p. 96.

das composições submetidas, que foi integrada pelos músicos Paulino Chaves, Roberto de Barros e Eduardo Pierantoni.²¹²

EDITAES

De conformidade com a decisão da Assembléa Geral do Comité Patriótico da Fundação de Belem, instituindo um Hymno do Tricentenário a ser cantado durante as festas commemorativas de Dezembro e Janeiro, o Directorio faz publico que se acha aberto o concurso para a melhor producção musical que naquele caracter terá de ser adoptada oficialmente.

Poderão concorrer os compositores nacionaes ou estrangeiros, residentes dentro ou fóra do Estado.

As producções poderão ser apresentadas a qualquer dos membros do Directorio, até ás 12 horas do dia 29 de Setembro proximo, em envolucro fechado e inviolavel com assignatura em pseudonymo, e contendo sobre o envoltorio a seguinte inscripção: - “Composição musical destinada ao Concurso do Hymno do Tricentenário”.

Cada concorrente fará acompanhar a sua producção de uma carta fechada e inviolável contendo o nome do autor e do pseudonymo adoptado, bem como uma redução para canto e piano doos oito primeiros compassos da composiçáo.

Esta deverá ser escripta para sólo, côro e grande orchestra em partitura, sendo necessaria tambem uma versão simplificada para vozes a unisono com acompanhamento de piano. (...) ²¹³

Segundo o edital, a música deveria ser adaptada à poesia de José Augusto Meira Dantas, que já havia sido previamente selecionada por uma comissão eleita pela Academia Paraense de Letras²¹⁴. Assim, no dia 9 de novembro de 1915, a comissão escolheu a composição do maestro José Domingues Brandão, apresentada sob o pseudônimo “D. Manoel”. A escolha foi justificada pelo fato de que a peça “é o que satisfaz melhor os requisitos de adaptação á letra, de forma musical, de instrumentação e finalmente, o trabalho mais bem adaptado ás vozes”²¹⁵. A Diretoria de Instrução Pública confiou os ensaios a cargo à professora Maria Cossia²¹⁶.

²¹² BRANDÃO, José Domingues. **Hymno do Tricentenário da Fundação de Belém**: para canto e piano. Belém, Lith. Wiegandt, J. A. Pato. [1915]

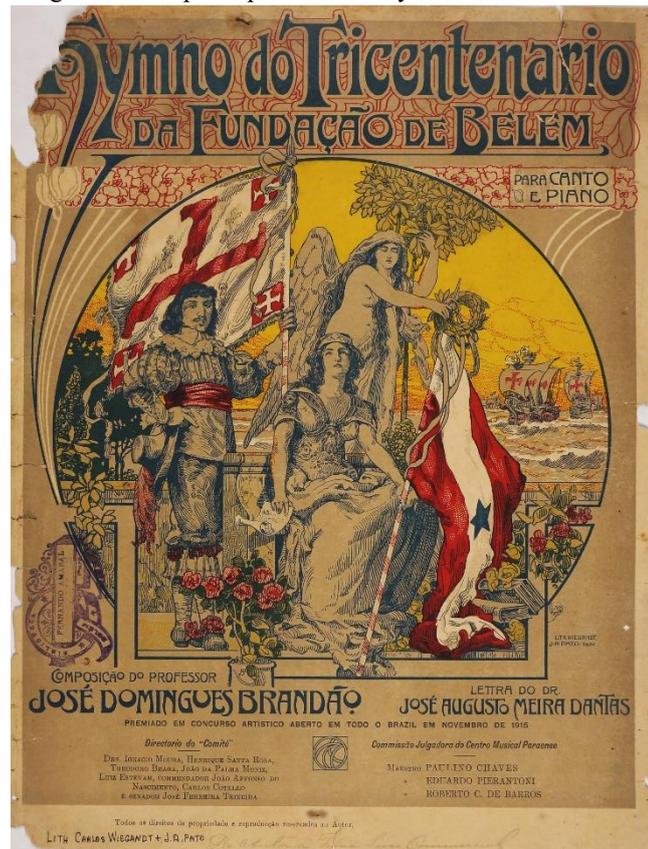
²¹³ ESTADO DO PARÁ. Belém, 03 out. 1915, p.6.

²¹⁴ ESTADO DO PARÁ. Belém, 01 mai. 1915, p. 5.

²¹⁵ BRANDÃO, José Domingues. **Hymno do Tricentenário da Fundação de Belém**: para canto e piano. Belém, Lith. Wiegandt, J. A. Pato. [1915].

²¹⁶ ESTADO DO PARÁ. Belém, 22 nov. 1915.

Figura 21 - Capa da partitura do Hymno do Tricentenário



Fonte: Coleção Vicente Salles – Biblioteca do Museu da UFPA

Na capa, identificamos diversos elementos descritos no poema, detalhados pelo próprio Augusto Meira em documento enviado ao comitê, publicado no Anuário de Belém (1916)²¹⁷. Em destaque, vemos Marianne, representando a República Brasileira, segurando a bandeira do Pará e sendo coroada por Polímnia, a musa dos hinos e da canção sagrada. Ao lado, Francisco Caldeira Castelo Branco segura uma bandeira com a cruz da Ordem de Cristo, símbolo associado à expansão portuguesa e às caravelas que aparecem ao fundo. Estas caravelas representam a chegada dos colonizadores às águas barrentas de Belém, sob um céu amarelo que remete ao clima tropical. A composição visual faz referência direta à tela A Fundação da Cidade de Nossa Senhora da Graça de Belém do Grão-Pará, concluída em 1908 por Theodoro Braga. Essa mesma obra serviu como inspiração para o selo comemorativo do tricentenário, também criado por Theodoro Braga em 1915.

As celebrações cívicas desse período, como o Centenário da Independência do Brasil em 1922 e o Centenário da Adesão do Pará à Independência em 1923, tiveram um papel fundamental na construção de uma narrativa histórica e na afirmação da identidade nacional.

²¹⁷ BELÉM. Anuário de Belém em comemoração do seu tricentenário 1616-1916: histórico, literário e comercial. Belém, Imprensa Oficial, 1915, p. 38 – 41.

Aldrin Figueiredo observa que os literatos e artistas da época, ligados ao contexto político, ao selecionarem essas datas, buscavam “definir o papel e a importância da Amazônia na história do Brasil”²¹⁸, utilizando esses eventos como instrumentos simbólicos para reforçar os laços de pertencimento à nação.

Com pouco tempo de existência, o Centro Musical Paraense já desempenhava um papel de protagonismo ao estar à frente de um evento tão marcante para a cidade de Belém. Essa atuação não apenas reforçou sua importância no cenário cultural da cidade, mas também projetou a instituição como um ponto de referência para a organização e promoção musical. Tal destaque contribuiu para que o Centro fosse reconhecido como uma entidade de utilidade pública pelo decreto Nº 1641 de 06 de outubro de 1917, consolidando sua reputação e relevância na sociedade.

Outro evento de grande relevância promovido pelo Centro Musical Paraense foi o Jubileu de Ouro da estreia da ópera *Il Guarany*, de Carlos Gomes, celebrado em 19 de março de 1920. A ocasião contou com uma apresentação conjunta entre a orquestra do Centro, as bandas da Brigada Militar do Estado e do 26º Batalhão de Caçadores²¹⁹. O programa incluiu trechos da ópera, o septimino *Carlos Gomes* regido por Ettore Bosio, duetos interpretados por Helena e Ulysses Nobre, a romanza *Odaléa* cantada por Irêne Baptista, além de uma apoteose idealizada por Theodoro Braga²²⁰ e Maria Cossia²²¹, e um coro de 20 vozes²²².

Em 1922, o Centro Musical destacou-se novamente ao organizar a celebração dos 41 anos da primeira récita da ópera *Idalia*, de Henrique Gurjão, apresentada originalmente em 3 de novembro de 1881²²³. Curiosamente, dias antes do concerto, a instituição fez um apelo público solicitando que quem possuísse o libreto da ópera o levasse ao Empório Musical para

²¹⁸ FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. **Eternos modernos**: uma história social da arte e da literatura na Amazônia, 1908-1929. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2001, p. 115-117. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1590961>. Acesso em: 15 jan. 2025.

²¹⁹ **ESTADO DO PARÁ**. Belém, 18 mar. 1920, p. 2.

²²⁰ Theodoro José da Silva Braga (Belém-PA, 08/06/1872 – São Paulo-SP, 31/08/1953) pintor, decorador, professor, caricaturista, historiador e crítico de arte. Formado em Direito, iniciou sua trajetória artística com estudos no Brasil e na Academia Julian em Paris, especializando-se em pintura histórica e artes decorativas. De volta ao Pará, destacou-se pelo interesse na cultura amazônica, integrando história, folclore e elementos indígenas em suas obras. Sua pintura "**Fundação da Cidade de Nossa Senhora de Belém**" (1908) tornou-se um marco cultural, encomendado por Antônio Lemos durante o ciclo da borracha. Theodoro contribuiu significativamente para a valorização da história e da identidade amazônica. Ver: RÊGO, Clóvis Moraes. **Theodoro Braga**: historiador e artista. Belém, Conselho Estadual de Cultura, 1974.

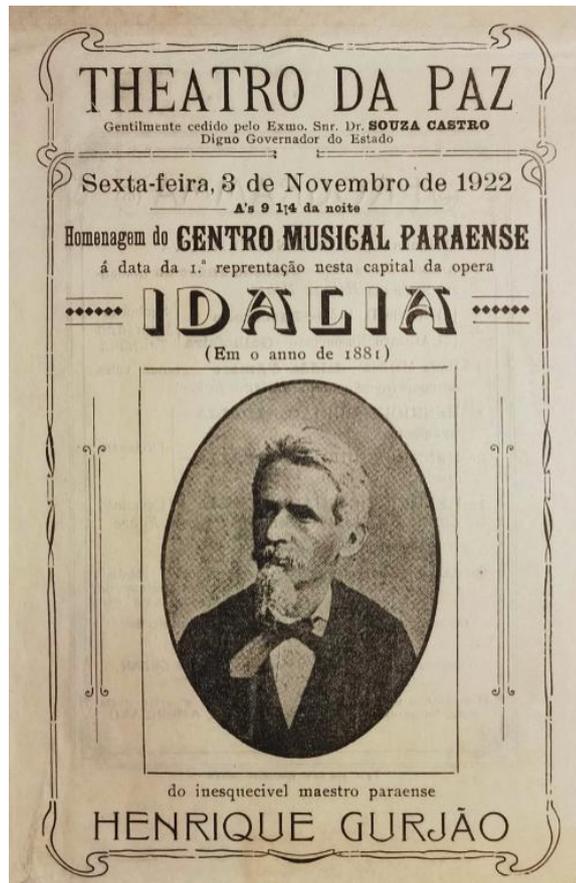
²²¹ Maria Cossia (n.d.) cantora e professora italiana, veio muito jovem para Belém, vivendo por 40 anos na cidade, até mudar-se para o Rio de Janeiro. Ver: ARRAES, Jonas. **Tão longe e tão distante**: a presença de Antônio Carlos Gomes na *belle époque* de Belém do Pará. Belém, Editora Pública Dalcídio Jurandir, 2022, p. 57.

²²² **ESTADO DO PARÁ**. Belém, 19 mar. 1920, p. 1.

²²³ **A PROVÍNCIA DO PARÁ**. Belém, 003 nov. 1922.

que fosse feita uma cópia²²⁴. Contudo, o programa do evento revelou que apenas trechos da obra foram executados, junto com composições de Alberto Nepomuceno, Sylvio D. Fróes e Gama Malcher, indicando que a programação foi alterada, com a apresentação de apenas trechos da obra, em vez da ópera completa.

Figura 22 - Capa do programa de concerto do 41º aniversário da primeira representação de *Idalia* em Belém



Fonte: Coleção Vicente Salles – Biblioteca do Museu da UFPA

A partir das fontes analisadas, é evidente que o Centro Musical Paraense desempenhou um papel essencial na consolidação, promoção e preservação da música local. A agremiação não apenas fomentou o cenário cultural da época, mas também serviu como espaço de formação e atuação para músicos que enfrentaram as dificuldades econômicas e a falta de investimentos do poder público. Esses mesmos protagonistas, cuja dedicação manteve viva a tradição musical de Belém, reapareceriam mais tarde, contribuindo significativamente para a reabertura do Instituto Carlos Gomes.

Como foi abordado neste capítulo, o ensino musical em Belém sofreu uma significativa reconfiguração. Inspirados pelo modelo conservatorial europeu implantado pelo Instituto,

²²⁴ ESTADO DO PARÁ, Belém, 22 out. 1922

professores formados em sua primeira fase buscaram preservar as práticas pedagógicas e culturais que herdaram. O surgimento de cursos particulares de música não apenas manteve o legado curricular e metodológico do ICG, como também reforçou os rituais que consolidavam o aprendizado musical, tais como os recitais, concertos e bancas examinadoras. Essas práticas representavam uma continuidade das estruturas residuais que permaneciam vivas, mesmo em meio às mudanças sociais e econômicas na cidade. Através dessa rede de professores, músicos e alunos, o espírito do Conservatório sobreviveu e se adaptou às novas circunstâncias.

O conceito “estrutura de sentimentos” de Raymond Williams, nos permite compreender que, no contexto de Belém, os valores e práticas culturais associados à música erudita europeia persistiram como elementos dominantes e residuais junto a setores sociais hegemônicos, moldando o ensino musical mesmo após a "extinção" do ICG. A atuação dos professores em cursos particulares não apenas respondeu às necessidades de continuidade educacional, mas também garantiu a perpetuação do legado cultural e social associado ao Instituto Carlos Gomes. Essas iniciativas consolidaram o ensino musical em Belém como um espaço dinâmico de interação entre tradição e adaptação, refletindo os processos culturais que transcendem os limites institucionais e econômicos.

3. CAPÍTULO III – O INÍCIO DO SEGUNDO ATO: a reabertura do Instituto Carlos Gomes

Nos capítulos anteriores, observamos que a cena musical de Belém não permaneceu estática. Durante o intervalo que denominamos *intermezzo*, emergiram iniciativas que mantiveram viva a prática musical, alimentadas pelo imaginário e pela herança cultural em torno da figura do maestro Carlos Gomes. Esse legado continuou a moldar o ensino de música na cidade, mesmo na ausência do Instituto Carlos Gomes, escola de música projetada a partir da influência do maestro.

A memória de Carlos Gomes, envolta em uma aura de triunfo e simbolismo nacional, percebida como elemento fundamental “para a cristalização da sua imagem triunfante e para a força com que a sua mitologia estaria representada nas pompas fúnebres”²²⁵, consolidou-se como um elemento central na identidade cultural belenense. Essa memória inspirou a criação de instituições e cursos dedicados a preservar e perpetuar sua obra, com destaque para o curso da maestrina Antônia Rocha de Castro.

Os músicos, professores e alunos, egressos do Conservatório extinto em 1908, que permaneceram no Pará após a crise econômica do início do século XX, envidaram esforços para que o sonho do fazer musical, através do ensino de música sistematizado em Conservatório, estabeleceram uma estrutura que se consolidaram com iniciativas de criar cursos e escolas particulares, com base nos programas e currículos do Instituto Carlos Gomes, lançando as bases necessárias para a reabertura do Instituto em 1929, inaugurando um novo capítulo em sua história.

Neste capítulo, exploraremos como a memória de Carlos Gomes foi não apenas preservada, mas transformada em ações concretas que culminaram no renascimento do Instituto. Analisaremos as tentativas de reativação da instituição por meio de cursos particulares e das articulações legais, o papel central de Antônia Rocha e sua escola, e o processo de reabertura com o apoio governamental. A transição desse *Intermezzo* para o segundo ato do Instituto Carlos Gomes evidencia a força duradoura de uma memória que, mesmo diante de adversidades, continuou a impulsionar a cultura musical em Belém, gerando novas oportunidades e conquistas.

²²⁵ COELHO, Geraldo Mártires. **O brilho da supernova**: a morte bela de Carlos Gomes. Rio de Janeiro: Ed. Agir, 1995, p. 28-29.

3.1. A memória de Carlos Gomes e a fundação de cursos musicais em Belém

O compositor Antônio Carlos Gomes consolidou um legado que transcende fronteiras e épocas, posicionando-se como um ícone da música brasileira do século XIX. Reconhecido por obras como *Il Guarany* e *Fosca*, ele marcou a formação de uma identidade nacional ao incorporar temáticas regionais em suas composições, conciliando a tradição musical europeia com elementos do contexto brasileiro. Seu trabalho estabeleceu um ponto de referência para a música do Brasil.

Sua memória permaneceu viva ao longo dos anos, celebrada por meio de concertos, festivais, publicações de suas partituras e pela criação de escolas e conservatórios que levam seu nome. Esses eventos e instituições evidenciam o impacto duradouro de sua trajetória, consolidando-o como um dos maiores representantes da música brasileira no século XIX e perpetuando sua influência na formação de novas gerações de músicos.

Em Belém do Pará, cidade onde passou seus últimos dias, Carlos Gomes recebeu homenagens significativas, incluindo a atribuição de seu nome ao Conservatório de Música, no qual foi o primeiro diretor. Sua morte, em setembro de 1896, mobilizou a cidade de maneira extraordinária, com um cortejo fúnebre descrito em detalhes pelos jornais da época e por autores como Vicente Salles²²⁶, Geraldo Mártires Coelho²²⁷, e Jonas Arraes²²⁸. Enquanto as autoridades decidiam o local definitivo de seu sepultamento, o corpo do maestro permaneceu em exposição no Cemitério da Soledade, onde era visitado diariamente. Coroas de flores enviadas em sua homenagem foram organizadas como uma espécie de exposição no Club Euterpe, refletindo a comoção e o respeito que sua figura inspirava na sociedade da época.

CARLOS GOMES

Hontem, conservou-se aberto durante o dia, o cemiterio da Soledade, onde se acham expostos os despojos do pranteado maestro Carlos Gomes.

Viam-se muitas pessoas ali, principalmente senhoras, que colocavam flores sobre o ataúde.

Às 6 horas da tarde, hora de fechar-se o cemiterio, ainda se notava grande numero de pessoas, que pretendiam fazer suas visitas.

*

O Clube Euterpe, tambem hontem esteve concorrido pelos visitantes da exposição das corôas e outras insignias, offerecidas á Carlos Gomes²²⁹.

²²⁶ SALLES, Vicente. **Carlos Gomes: passagem e influência em várias regiões brasileiras.** In: **Carlos Gomes: uma obra em foco.** Texto: Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional de Música, Projeto Memória Musical Brasileira, 1987.

²²⁷ COELHO, Geraldo Mártires. **O brilho da Supernova: a morte bela de Carlos Gomes.** Rio de Janeiro: Agir; Belém: Universidade Federal do Pará, 1995.

²²⁸ ARRAES, Jonas Monteiro, **Tão longe e tão distante: a presença de Antônio Carlos Gomes na belle époque de Belém do Pará.** Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2021.

²²⁹ **DIÁRIO DE NOTÍCIAS.** Belém, 02 out. 1896.

Em *O brilho da supernova*, Geraldo Coelho destaca que essa memória de Carlos Gomes começou a ser construída bem antes de sua primeira passagem por Belém em 1882. O autor refere-se a essa construção como o "mito gomesiano", uma narrativa que consolidou a figura de Carlos Gomes como um símbolo triunfante para a nação brasileira²³⁰.

Em outras palavras o imaginário do compositor, já socialmente elaborado à altura de 1880, seria retrabalhado e enriquecido ao abrigo dessa verdadeira comunidade de sentido que era o universo da música e do teatro em Belém, ampliando-se a idealização já mitificada figura do *testa di leone*.²³¹

Com o advento da República, essa memória foi ressignificada, onde a reconstrução do mito de Carlos Gomes esteve diretamente ligada aos ideais positivistas que permeavam o período. Lauro Sodré, primeiro governador republicano do Estado do Pará e adepto dessa corrente filosófica, buscava incorporar os princípios de ordem, progresso e ciência em suas ações políticas. Segundo Jonas Arraes²³², o convite de Sodré e Antônio Lemos para que Carlos Gomes assumisse a direção do Conservatório de Música estava mais associado ao simbolismo que o maestro representava do que à sua posição política.

Nos últimos momentos de vida do compositor, sua imagem ganhou tons de reverência e idealização. Quando retornou a Belém em 1896, já debilitado, Carlos Gomes passou a ser visto como um herói em seu "último combate". Essa representação reforçou o imaginário coletivo que vinculava seus feitos artísticos e culturais do passado ao novo contexto republicano²³³. Assim, o maestro foi transformado em um símbolo de grandeza nacional, adaptado às narrativas republicanas que buscavam exaltar a cultura e consolidar a identidade nacional.

²³⁰ COELHO, Geraldo Mártires. **O brilho da Supernova**: a morte bela de Carlos Gomes. Rio de Janeiro: Agir; Belém: Universidade Federal do Pará, 1995, p. 23-25.

²³¹ COELHO, Geraldo Mártires. **O brilho da Supernova**: a morte bela de Carlos Gomes. Rio de Janeiro: Agir; Belém: Universidade Federal do Pará, 1995, p. 109.

²³² ARRAES, Jonas Monteiro, **Tão longe e tão distante**: a presença de Antônio Carlos Gomes na belle époque de Belém do Pará. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2021, p. 270.

²³³ COELHO, Geraldo Mártires. **O brilho da Supernova**: a morte bela de Carlos Gomes. Rio de Janeiro: Agir; Belém: Universidade Federal do Pará, 1995, p. 111.

Figura 23 - Tela "Os últimos dias de Carlos Gomes" (1899)



Fonte: Acervo Museu de Arte de Belém

A tela *Os Últimos Dias de Carlos Gomes* é uma peça central nesse processo de construção simbólica. Criada pelos artistas Domenico De Angelis e Giovanni Capranesi e concluída em Roma, em 1899, a obra foi baseada em registros da morte do maestro, incluindo fotografias de Felipe Fidanza e Antônio Oliveira, além de uma alegoria desenhada pelo artista russo David Widhopf, publicada no jornal *Folha do Norte*. Encomendada pelo intendente Antônio Lemos, a pintura retrata uma "bela morte" idealizada, conforme analisado por Aldrin Figueiredo.²³⁴

Ao pintar o quadro da morte dolorosa do compositor, levando as suas cenas para o grande público, a imprensa modelava, igualmente, a imagem tanatológica do artista, precisamente a que atuaria sobre as sensibilidades coletivas nos atos da - e produzidos pela - sua morte. Tratando-se da morte lenta e sofrida do herói como se representa nas cenas modelares do martirológico de Carlos Gomes, e nas quais seriam marcantes certas influências românticas, o seu fim, necessariamente dramático e envolto pela perplexidade, concluiria o processo da sua entificação, projetando o em definitivo para os domínios do sagrado.²³⁵

A data de sua morte transformou-se em um marco na memória da sociedade paraense, exemplificada por iniciativas como o concerto promovido pelo Centro Musical Paraense. Eventos e concertos organizados em homenagem a Carlos Gomes, serviram como uma estratégia para preservar seu legado. Segundo Le Goff, a memória é a capacidade de armazenar informações e reviver experiências ou eventos do passado²³⁶. Dessa forma, essas celebrações

²³⁴ FIGUEIREDO, Aldrin. Portugueses, italianos e franceses nos círculos artísticos de Belém do Pará (1880-1920). In: SOUSA, Fernando de; et al. **De Colonos a Imigrantes: I(E)migração portuguesa para o Brasil**. São Paulo, Ed. Alameda, 2013, p. 550-551.

²³⁵ COELHO, Geraldo Mártires. **O brilho da Supernova: a morte bela de Carlos Gomes**. Rio de Janeiro: Agir; Belém: Universidade Federal do Pará, 1995, p. 114.

²³⁶ LE GOFF, Jacques. **Memória e história**. 7ª. ed. Tradução: Bernardo Leitão; et al. Campinas, Ed. da UNICAMP, 2013, p. 387

não apenas relembram sua obra, mas também apresentam o maestro às novas gerações, contribuindo para a construção e o fortalecimento de uma memória coletiva que valoriza sua contribuição à cultura.

O piano que pertenceu ao maestro também gerou uma nova movimentação em torno de sua figura. Em 1915, João Alfredo de Mendonça, durante uma sessão na sede da Associação da Imprensa, apresentou uma proposta solicitando que o piano de Carlos Gomes, que estava "atirado a um recanto do Theatro da Paz", fosse transferido para a sede da associação, onde seria restaurado e posteriormente emprestado ao Centro Musical²³⁷.

Anos mais tarde, em 1926, o piano voltou a ser mencionado: "abandonado e triste, mas continuava a ser o autêntico piano de Carlos Gomes"²³⁸. Articulava-se então, junto ao apelo de Lauro Sodré, que o piano fosse doado pela Associação da Imprensa ao Museu Histórico do Rio, dirigido por Gustavo Barroso, que demonstrava grande interesse pelo instrumento. Contudo, pela Lei nº 2.556, de 12 de novembro do mesmo ano, o governador Dionysio Bentes autorizou a guarda do piano ao Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas.

De acordo com Le Goff, o “passado é uma construção e uma reinterpretação constante”. No contexto do piano, a dedicação em preservá-lo, restaurá-lo e realocá-lo ilustra como esse instrumento se tornou um símbolo material da memória do maestro e da relevância cultural que sua figura representa.

Por sua vez, os cursos particulares de música, buscavam na figura “mítica” de Carlos Gomes, se estabelecerem não só como um espaço que não só homenageia o compositor, mas também perpetua sua vida e obra. Isso ajuda a construir uma memória coletiva em que todos podem participar e celebrar sua contribuição. A forma como ele é lembrado demonstra um esforço conjunto de músicos, educadores e cidadãos para garantir que sua história não seja esquecida.

3.2. Escolas particulares “Carlos Gomes”

Nesta seção, vamos retomar a discussão sobre os cursos particulares de música que homenageavam o maestro Carlos Gomes em seus nomes. A memória do maestro permanecia viva na cidade, refletindo a importância do antigo Conservatório, que se tornou uma referência em ensino musical.

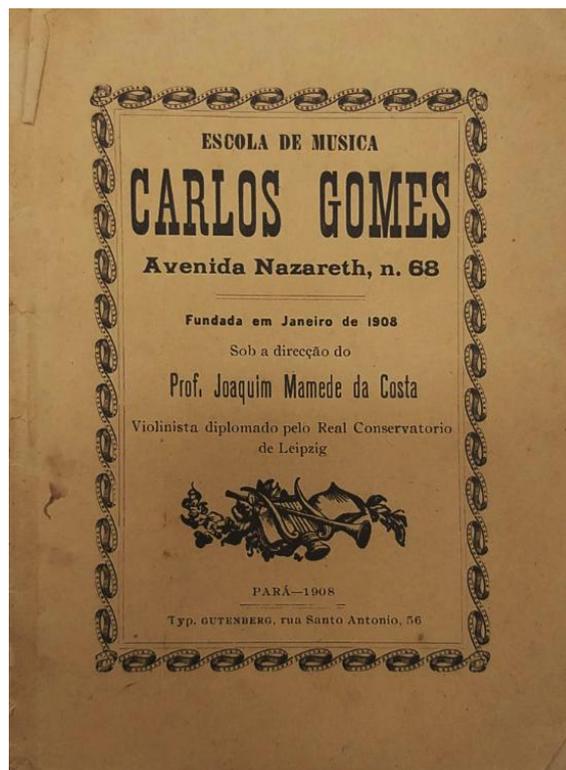
²³⁷ ESTADO DO PARÁ. Belém, 17 jun. 1915, p. 4.

²³⁸ FOLHA DO NORTE. Belém, 10 abr. 1926, p. 1.

Logo após o fechamento do Instituto Carlos Gomes (ICG), Joaquim Mamede da Costa inaugurou, em janeiro de 1908, a Escola de Música Carlos Gomes, localizada na Avenida Nazaré, nº 68. De acordo com seus estatutos, a instituição oferecia dois cursos: um de piano, com duração de oito anos e currículo baseado no modelo do antigo Instituto, com algumas pequenas alterações; e outro de violino, com duração de nove anos, embora faltem documentos que permitam uma comparação detalhada deste último.

Mamede da Costa foi aluno de Virgínia Sinay-Bloch nos anos iniciais do Instituto Carlos Gomes (ICG) e deu continuidade aos seus estudos no Conservatório de Leipzig, onde se formou. Sua escola de música, que contava com um corpo docente de excelência composto por professores do extinto Conservatório, funcionou até 1912, quando foi afetada pela crise econômica da época²³⁹. Posteriormente, o maestro se uniu ao “exército do Pará” e iniciou uma turnê musical por diversas cidades, incluindo São Luís, Fortaleza, Recife, Salvador e Rio de Janeiro, onde se estabeleceu até seu falecimento²⁴⁰.

Figura 24 - Capa do estatuto da Escola de Música Carlos Gomes de Mamede da Costa



Fonte: Clóvis Moraes Rego – Fórum Landi

Outras escolas sobre as quais temos poucas informações são a Escola de Música Carlos Gomes, dirigida por Marcílio Vieira Espíndola, e a escola de Meneleu Campos. De acordo com

²³⁹ SALLES, Vicente. **A música e o tempo no Grão-Pará**. 3. vol. Inédito, p. 123.

²⁴⁰ SALLES, Vicente. **Música e músicos do Pará**. 3 ed. Belém: Fundação Cultural do Pará, 2016, p. 216.

o jornal *Estado do Pará*, a escola de Espíndola contava com 20 alunos matriculados e tinha como professores Haydée Godinho e Paulino Chaves²⁴¹. Já a escola de Meneleu Campos, segundo Vicente Salles, funcionou entre 1908 e 1912²⁴². Infelizmente, não foram encontrados mais detalhes sobre essas instituições. Além destas, nos deparamos com a Escola Carlos Gomes fundada em 1915 pela pianista Antônia Rocha de Castro. Sobre esta, falaremos com mais detalhes na próxima sessão.

Essas escolas foram fundadas por ex-professores e ex-alunos do Instituto Carlos Gomes, o que nos leva a entender que representaram uma tentativa de assumir a responsabilidade de dar continuidade às atividades do antigo Conservatório. Assim, essas iniciativas podem ser vistas como uma busca por reverter a suspensão do Instituto e atender uma demanda por ensino musical de setores dominantes da sociedade paraense, seguindo a linha do que foi estabelecido anteriormente, como uma transição para um novo capítulo na história da música em Belém. Por isso, optamos por abordá-las neste capítulo.

3.3. Antonia Rocha de Castro e a Escola Carlos Gomes

3.3.1. O casal Castro

Antônia Rocha era filha de Antônio Gonçalves da Rocha (1833-1911)²⁴³ padre, músico, compositor e professor de canto gregoriano no Seminário Paraense, além de fundador, em 1864, do Colégio dos Santos Inocentes – instituição na qual Antônia também cursou seus estudos iniciais. De acordo com Vicente Salles²⁴⁴, ela iniciou suas apresentações musicais aos 12 anos e foi uma das primeiras alunas a se matricular no Conservatório de Música fundado pela Associação Paraense Propagadora de Bellas Artes em 1895.

No Conservatório, Antônia teve a oportunidade de estudar com renomados professores. Recebeu aulas de piano com Antônio Facióla, solfejo com o violinista italiano Luigi Smido, história e estética da música com Paulino de Brito, e harmonia com o maestro Gama Malcher²⁴⁵. Mais tarde, casou-se com João Pereira de Castro e juntos, passaram a lecionar: Antônia dava aulas particulares de piano, enquanto João ensinava o curso primário, ambos em sua residência na Dom Romualdo de Seixas, número 24²⁴⁶.

²⁴¹ **ESTADO DO PARÁ**. Belém, 23 nov. 1911, p. 1.

²⁴² SALLES, Vicente. **Música e músicos do Pará**. 3 ed. Belém: FCP, 2016, p.148.

²⁴³ SALLES, Vicente. **Música e músicos do Pará**. 3 ed. Belém: FCP, 2016, p. 491.

²⁴⁴ SALLES, Vicente. **Música e músicos do Pará**. 3 ed. Belém: FCP, 2016, p. 180.

²⁴⁵ **ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DO PARÁ**. Catálogo de Educação e Cultura. Fundo Instituto Carlos Gomes: Mapas de aula. Belém, 1900.

²⁴⁶ **ESTADO DO PARÁ**. Belém, 19 de jan. de 1915, p. 2.

Figura 25 - Retrato de Antônia Rocha de Castro



Fonte: Acervo do Memorial do Instituto Estadual Carlos Gomes.

João Pereira de Castro (Igarapé-Miri, 26/07/1888 – 196-?), professor normalista nas cidades de Belém, São Paulo e Rio de Janeiro²⁴⁷, e inspetor dos grupos escolares pelo governo do Estado do Pará²⁴⁸, atuou no jornal *Correio de Belém*²⁴⁹ foi diretor do *Jornal de Niterói*²⁵⁰ e fez parte de várias associações, dentre elas a "Academia de Letras do Distrito Federal", "Arcádia Espiritosamente", "Sociedade de Homens de Letras do Distrito Federal", "Sociedade de Homens de Letras do Brasil", "Grupo Americanista de Intelectuais e Artistas" de Montevidéu, "Sociedade Paraense de Educação", "Associação Fluminense de Jornalistas", "Confraternité Universaille Balzacienne" do Uruguai e "Cenáculo Fluminense de História e Letras", onde ocupou a cadeira de Valentim Magalhães.

Entre os livros publicados e inéditos estão *Asas sem rumo*, *Bailado de Sombras*, *Poemas de Santa*, *Discursos e Conferências*, *Contos*, *Versos Diversos* e *Coletânea Escolar*²⁵¹. *Asas sem rumo* chegou a ser lançado nos anos 1950, mas não foi possível localizá-lo em bibliotecas e

²⁴⁷ CASTRO, João Pereira. *Asas sem rumo*. Goiânia, Kelps, 2019, p. 14.

²⁴⁸ PARÁ. *Mensagem apresentada ao Congresso Legislativo do Estado, em sessão solene na abertura da 2ª reunião de suas 13ª legislatura, em 7 de setembro de 1928, pelo Governador do Estado, Dr. Dionysio Ausier Bentes*. Belém: Oficinas Graphicas do Instituto Lauro Sodré, 1928, p. 85.

²⁴⁹ ESTADO DO PARÁ. Belém, 26 jul. 1915, p. 2.

²⁵⁰ CASTRO, João Pereira. *Asas sem rumo*. Goiânia, Kelps, 2019, p. 14.

²⁵¹ *Op. cit.*

acervos de Belém ou online. Felizmente, foi reeditado em 2019 pela editora Kelps, por seu neto, Cláudio Ribeiro de Castro, que nos enviou exemplares. João de Castro também foi letrista de composições como "Saudação à Cidade", de Ettore Bosio, "Hymno do Instituto Carlos Gomes", de Domingues Brandão, "Hymno da Escola Carlos Gomes", de Antonia de Castro, e "Hino a Carlos Gomes", de Theóphilo de Magalhães.

De seu casamento com Antonia Rocha de Castro, foram encontrados dados sobre seus filhos nas seções "Vida Social" dos jornais do *Estado do Pará*. Sem informações sobre data de nascimento e falecimento, são citados Maria das Mercês, Raymundo e João Rocha²⁵². Em 1914, nasceu Maria de Lourdes, que se tornaria aluna do Instituto Carlos Gomes em 1929, pianista, integrante da Academia Paraense de Música e autora de um livro de composições intitulado *O Voo do Pássaro* (1984). Em 1913, perderam o filho Moacyr e, em 1918, outro filho natimorto.

Figura 26 - Retrato de João Pereira de Castro



Fonte: Acervo do Memorial do Instituto Estadual Carlos Gomes.

Dentre as fontes consultadas para a elaboração deste trabalho, destaca-se um tomo de partituras doado por Antonia Rocha de Castro à biblioteca do ICG em maio de 1937, poucos meses antes de seu falecimento. Este caderno reúne partituras impressas e manuscritas, algumas de composições e arranjos de sua autoria, constituindo um registro valioso que reflete o repertório acumulado ao longo de sua carreira musical. Um aspecto interessante sobre essas

²⁵² João Rocha Pereira de Castro casou-se com Neuza Cecília Araújo de Paiva, filha do maestro Manoel Luís de Paiva e de Cecília Araújo de Paiva. O casal foi pai do jornalista, escritor e crítico de cinema Acyr Castro (1934–2016).

partituras é a presença de assinaturas da professora Maria Cossia Nogueira em algumas delas, indicando uma proximidade entre as duas e evidenciando a troca de partituras entre as musicistas.

Outro ponto relevante é que, em 1927, Antonia Castro foi nomeada professora de canto coral do Serviço de Canto Coral do Estado, após o falecimento do maestro Meneleu Campos²⁵³. Essa nomeação, aliada à sua trajetória no magistério musical, explica a presença significativa de hinos patrióticos e escolares no tomo. Um exemplo notável é a “Canção da Borboleta”, composta pelo casal Castro, que foi oficializada pelo governo em 1926 para ser cantada em festividades escolares.

Entre as músicas incluídas no tomo, destacam-se: Hino Nacional Brasileiro, Hino da Proclamação da República do Brasil, Hino da Independência do Brasil, Hino Paraense 15 de Agosto, Hino à Bandeira Nacional, Hino do Tricentenário da Fundação de Belém, Hino de Saudação da Escola Normal, Canção de Despedida da Escola Normal, Hino Escolar do Grupo D. Pedro II, Hino do 1º Grupo Escolar Ruy Barbosa, Hino do 2º Grupo Escolar Benjamin Constant, Hino Escolar do Grupo José Veríssimo, Hino do Grupo Escolar Barão do Rio Branco, Hino do Grupo Escolar Wnceslau Braz, Hino do Grupo Escola Paulo Maranhão, Hino à mocidade Acadêmica, Minha Terra, Marcha Calistênica, Hino Escolar, Marcha de Guerra “Brasil”, Hino 13 de Maio, Hino à Escola, Marcha Heróica “Gurjão”, Hino do Trabalho, Hino do Primeiro Centenário do Ensino Primário no Brasil, Valsa do Estudo, Salve Instrução, Hino do Escoteiro Paraense, Marcha “Brasilea”, e Marcha Patriótica “O Brazil”.

A coleta de hinos cívicos também foi solicitada por Paulo Maranhão, diretor de ensino no governo de Lauro Sodré (1917-1921), que pediu a Antonia e outros músicos a composição de músicas com temas regionais e patrióticos, dentro dos novos métodos musicais, para integrar o currículo escolar após a reorganização do ensino público²⁵⁴. Alguns desses hinos foram solicitados por Theodoro Braga em 1924, quando era professor na Escola Nacional de Belas Artes (RJ), para a inauguração da Escola Pará no Rio de Janeiro. A cerimônia contou com a presença de uma delegação paraense presidida pelo senador Lauro Sodré²⁵⁵, e os documentos

²⁵³ PARÁ. **Mensagem apresentada ao Congresso Legislativo do Estado, em sessão solene de abertura da 1ª reunião de sua 13ª legislatura a 7 de setembro de 1927, pelo Governador do Estado Dr. Dionysio Ausier Bentes**. Belém: Oficinas Graphicas do Instituto Lauro Sodré, 1927, p. 22.

²⁵⁴ **REVISTA DO INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO DO PARÁ**. vol. XI. Belém: Instituto Histórico e Geográfico do Pará (IHGP), 1938, p. 578.

²⁵⁵ **A EDUCAÇÃO**: revista mensal dedicada a defesa da instrução no Brasil. Rio de Janeiro: Empr. Ind. Editora O Norte, 1924, p. 1073. Disponível em: <https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=402257>. Acesso em: 15 jan. 2025.

foram enviados ao presidente do Instituto Histórico e Geográfico do Pará, Henrique Santa Rosa, e reenviados a João Pereira de Castro, Inspetor de Ensino do Estado²⁵⁶.

Estes hinos ilustram diretamente o papel das festas cívicas escolares descrito por Maricilde Coelho²⁵⁷. Promoviam o culto à bandeira e incentivavam o aprendizado de músicas que exaltavam valores nacionais, morais e cívicos. Dessa forma, contribuíam para fortalecer a identidade nacional e consolidar o Estado brasileiro no imaginário popular, despertando emoções e promovendo a sensibilização cívica entre os estudantes.

3.3.1. A escola musical de Antonia Rocha e a educação musical feminina

Em janeiro de 1915, foi fundada a Escola Carlos Gomes, sob a direção da pianista Antonia Rocha de Castro, uma figura de destaque no cenário musical de Belém. Anúncios publicados no jornal *Estado do Pará*²⁵⁸ e na revista *O Ensino* destacavam que a escola havia adotado os mesmos programas de estudos do antigo Instituto Carlos Gomes, consolidando ainda mais o legado do conservatório como uma referência no ensino musical da cidade. A revista também publicou o hino da escola composto pela própria diretora com a letra de João de Castro. Em 1929, quando o ICG reabre,

²⁵⁶ RIO DE JANEIRO. Escola Nacional de Bellas Artes. **Ofício circular n° 841**. Rio de Janeiro, 30 out. 1924.

²⁵⁷ COELHO, Maricilde. **A escola primária no Estado do Pará (1920-1940)**. Tese (Doutorado) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008, p. 160.

²⁵⁸ **ESTADO DO PARÁ**. Belém, 19 jan. 1915.

Figura 27 - Hino da Escola Carlos Gomes



Fonte: **Revista O Ensino**. 6. n. 1. ano. Belém: Typ. do Instituto Lauro Sodré, 25 de dez. de 1918.

Infelizmente, não foram localizadas informações detalhadas sobre os professores que compunham o corpo docente ou uma lista de alunos que frequentaram a instituição. Contudo, sabe-se que a escola funcionou inicialmente na Travessa Dom Romualdo de Seixas, Nº 146, na Travessa Soares Carneiro, Nº 16, na Rua Tiradentes, Nº 1-A, e posteriormente na Rua Dr. Assis, Nº 77. Um aspecto curioso é que a escola restringia o ingresso a “senhoras, senhorinhas e meninas,” que é um indício de como a música era importante para a educação feminina.

Figura 28 - Propaganda da Escola Carlos Gomes de Antonia Castro



Fonte: **Revista O Ensino**. 6. n. 1. ano. Belém: Typ. do Instituto Lauro Sodré, 25 de dez. de 1918.

A música era vista como um componente essencial na educação feminina. No entanto, essa formação estava geralmente limitada ao ambiente doméstico ou ao círculo social, reforçando seu papel como "educadoras do lar" e perpetuadoras dos valores familiares. Era nos salões aristocráticos do final do século que as mulheres tinham a oportunidade de demonstrar suas habilidades musicais e talentos domésticos, atributos valorizados como dotes que aumentavam suas chances de um bom casamento.

Assim, na intimidade do espaço do lar e da vida doméstica da aristocracia, abriram-se espaços "intermediários" entre o "público e o privado", nas salas de visitas e nos salões, que recebem familiares, parentes, amigos, pessoas influentes e importantes para o mundo de atuação dos homens. É nestes espaços que a conduta da mulher das famílias "bem-nascidas" será avaliada, pois neles ela deverá mostrar toda sua capacidade de anfitriã, boa educação, amabilidade, simpatia, seus dotes artísticos, etc²⁵⁹

Exemplo disto, foi a abertura do Conservatório de Música em 1895, que atraiu grande procura das famílias da elite paraense por educação musical de qualidade. Os jornais de 1896, como *Diário de Notícias e Folha do Norte* revelam a presença de várias mulheres entre os alunos de piano dos professores Antonio Facióla e Clemente Ferreira. Destacam-se entre elas Antonina Rocha, Maria Flora Pinto Marques, a primeira diplomada em 1899²⁶⁰, Haydeé Godinho, aluna e, posteriormente, professora do ICG, e Josefina Aranha, filha do político Bento Aranha, que mais tarde foi diretora do conservatório em Lavras (MG)²⁶¹. Os mapas de aulas do Instituto Carlos Gomes, de 1900 a 1907²⁶², indicam que as mulheres predominavam nas turmas de piano, canto, harmonia, estética e história, enquanto as de flauta e órgão tinham apenas homens. Já nas turmas de violino, havia alunos de ambos os gêneros.

Outro ponto relevante a ser destacado é que os músicos mencionados anteriormente iniciaram sua formação musical sob a orientação de mulheres. No ambiente familiar, figuras como Meneleu Campos, Paulino Chaves e Waldemar Henrique foram introduzidos ao universo musical por Adelaide Campos, Idalina França e Philomena Brandão Baars, respectivamente.

²⁵⁹ FREIRE, Vanda Lima Bellard; PORTELLA, Angela Celis H. Mulheres pianistas e compositoras, em salões e teatros do Rio de Janeiro (1870-1930). In: **Cuadernos de Música, Artes visuales y Artes escénicas**. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, jul.-dez. de 2010, v. 5 n. 2. Disponível em: <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/24662>. Acesso em 02 de out. de 2021.

²⁶⁰ **DIÁRIO DE NOTÍCIAS**. Belém, 20 out. 1896, p. 1.

²⁶¹ **FOLHA DO NORTE**. Belém, 24 mar. 1896, p. 2.

²⁶² **ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DO PARÁ**. Catálogo de Educação e Cultura. Fundo Instituto Carlos Gomes: Mapas de aula. Belém, 1900-1907.

No entanto, apesar de desempenharem um papel crucial na formação desses artistas, essas mulheres não obtiveram a projeção ou o prestígio alcançado por eles em suas trajetórias profissionais²⁶³.

Para Linda Nochlin, isso se deve ao fato de que as estruturas culturais são responsáveis pela “visão de realidade” impostas à sociedade como uma ordem “natural”²⁶⁴. As oportunidades de acesso das mulheres à educação, às artes, e aos espaços públicos, estão diretamente ligadas a construção da condição de ser mulher em uma sociedade.

(...) as coisas como estão e como estiveram, nas artes, bem como em centenas de outras áreas, são entediadas, opressivas e desestimulantes para todos aqueles que, como as mulheres, não tiveram a sorte de nascer brancos, preferencialmente classe média e acima de tudo homens.²⁶⁵

Em seu livro *Minha História das Mulheres*²⁶⁶, por exemplo, Michelle Perrot relata que aquelas que desejavam seguir uma carreira musical, eram discriminadas e esquecidas. E as mulheres que conseguiam, como por exemplo, Alma Mahler, Fanny Mendelssohn e Clara Schumann, tiveram suas obras desvalorizadas, seus nomes ofuscados e suas carreiras invisibilizadas, muitas vezes enfrentando a falta de apoio de suas famílias e, especialmente, de seus maridos.

No entanto, estudar o papel da música na educação feminina permite compreender como essa arte também proporcionou às mulheres um espaço para desafiar barreiras e afirmar sua presença em um campo predominantemente masculino, abrindo caminhos para debates mais amplos sobre igualdade de gênero e emancipação, como o caso de Antonia Rocha de Castro, Maria Mattos Leite, Maria José Müller e Ana Andrade com seus cursos de música.

Em 6 de setembro de 1937, a professora Antonia Bahia, que assumiu a cadeira de canto coral "Clemente Ferreira" após a morte de Antonia Rocha em agosto do mesmo ano, realizou a leitura da biografia da maestrina em uma programação do Instituto Carlos Gomes no Theatro da Paz. O resumo dessa biografia foi publicado na Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Pará, mencionando um documento importante para o processo de reabertura: seu livro de matrículas.

²⁶³ SALLES, Vicente. *Música e músicos do Pará*. 3ª. ed. Belém, Fundação Cultural do Pará, 2016.

²⁶⁴ NOCHLIN, Linda. **Porque não houve grandes mulheres artistas?**. Tradução de Juliana Vacaro. São Paulo: Edições Aurora, maio de 201, p. 8-9. Disponível em: < <http://www.edicoesaurora.com/6-por-que-nao-houve-grandes-mulheres-artistas-linda-nochlin/>> Acesso em: 22 de nov. de 2020.

²⁶⁵ NOCHLIN, Linda. **Porque não houve grandes mulheres artistas?**. Tradução de Juliana Vacaro. São Paulo: Edições Aurora, maio de 2016, p. 12. Disponível em: < HYPERLINK "http://www.edicoesaurora.com/6-por-que-nao-houve-grandes-mulheres-artistas-linda-nochlin/"<http://www.edicoesaurora.com/6-por-que-nao-houve-grandes-mulheres-artistas-linda-nochlin/>> Acesso em: 22 de nov. de 2020.

²⁶⁶ PERROT, Michelle. **Minha História das Mulheres**. 1. ed. 1. reimp. São Paulo: Ed. Contexto, 2008, p.105.

Do arquivo da professora Antonia de Castro, onde se encontra minuciosa escripturação do funcionamento do estabelecimento que mantinha, consta o livro de matriucla, de então, em cuja ultima folha vêm-se as seguintes linhas:
 “Fica extinto o Instituto <<Carlos Gomes>>, de minha direção, e transferidas todas as minhas alumnas para o Instituto “Carlos Gomes” a ressurgir, por estes dias, dentro dos moldes grandiosos do antigo estabelecimento, onde tive a felicidade de diplomarme. – Antonia de Castro.”²⁶⁷

A Escola Carlos Gomes, sob a direção de Antonia Rocha de Castro, teve um papel crucial no processo de reabertura do Instituto Carlos Gomes, funcionando como um elo entre o legado do antigo Conservatório e o ressurgimento do ICG. A atuação de Antonia, aliada ao apoio de músicos de seu círculo social e às relações políticas estratégicas no final dos anos 1920, foi determinante para o retorno das atividades do Instituto. Essas conexões de poder, somadas à estrutura consolidada da escola, criaram as condições necessárias para o renascimento da instituição. A seguir, abordaremos como essas dinâmicas de poder, juntamente com a escola já bem estabelecida de Antonia, possibilitaram a reabertura do Instituto Carlos Gomes, reafirmando a importância da música na cidade.

3.4 Relações de poder e o processo de reabertura

3.4.1. Das tentativas de retorno

Antes de explorarmos os detalhes e as articulações que culminaram na reinstalação do Instituto em 1929, é essencial revisitar as tentativas anteriores de reabertura identificadas ao longo da pesquisa, datadas de 1919 e 1927. Compreender essas iniciativas é fundamental para contextualizar o processo de retomada e os desafios enfrentados pela instituição.

Em 1917, Lauro Sodré retornou ao cargo de presidente da província do Pará. Logo em fevereiro do mesmo ano, o maestro Joaquim Franco²⁶⁸, em visita à Belém, decidiu solicitar um encontro com o presidente para pedir a reabertura do Conservatório²⁶⁹. Devemos destacar que o maestro Franco e Lauro Sodré provavelmente já possuíam uma relação prévia, estabelecida

²⁶⁷ REVISTA DO INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO DO PARÁ. vol. XI. Belém: Instituto Histórico e Geográfico do Pará (IHGP), 1938, p. 577.

²⁶⁸ Joaquim de Carvalho Franco (Campinas, SP, 21/08/1863 – Manaus, AM, 27/11/1927), regente e empresário, iniciou seus estudos musicais no Imperial Colégio de Música de Arêas e, aos doze anos, publicou a marcha D. Isabel. Diplomou-se em Ciências Jurídicas e Sociais e, posteriormente, foi para a Itália com o objetivo de continuar seus estudos. No entanto, retornou ao Brasil como maestro, assumindo a direção da companhia lírica do tenor Fausto Scano no Rio de Janeiro. Após essa experiência, seguiu para trabalhar no Norte do país. Com a morte de Scano, em 1884, auxiliou a viúva, Adèle Naghel, na reorganização da companhia lírica. Continuou a desenvolver intensas atividades nas cidades de Belém e Manaus, além de realizar viagens ao Rio de Janeiro e à Itália. Estabeleceu-se definitivamente em Manaus, onde dirigiu a Academia de Belas Artes e fundou e dirigiu o Conservatório Carlos Gomes. Ver: SALLES, Vicente. **Música e músicos do Pará**. 3. ed. rev. ampl. Belém: Fundação Cultural do Pará, 2016, p. 270.

²⁶⁹ ESTADO DO PARÁ. Belém, 14 fev. 1917.

durante as temporadas líricas do final do século XIX. Nessa época, a Associação Lírica Paraense, responsável pelas contratações das companhias de ópera, incluindo a do maestro Franco, desempenhou um papel crucial. Composta por pessoas de influência financeira, essa associação financiava, juntamente com as subvenções do governo, as temporadas da empresa de Joaquim Franco, realizadas nos palcos do Theatro da Paz nos anos de 1891, 1892, 1893, 1894 e 1896²⁷⁰.

Lauro Sodré mantinha uma relação muito próxima com a classe musical. Além de financiar as temporadas líricas, enquanto governador, foi um dos responsáveis pela vinda de Carlos Gomes a Belém e apoiou a criação do Conservatório de Música em 1895, no qual proferiu o discurso de instalação. Em agosto de 1912, durante os conflitos políticos das eleições entre o Partido Conservador e o Partido Republicano, foi calorosamente recebido por diversas camadas sociais, especialmente pelos músicos, que organizaram vários concertos em sua homenagem²⁷¹. Não surpreende, portanto, que esses músicos tenham recorrido a Sodré, solicitando a reabertura do Conservatório.

Foi durante o governo de Lauro Sodré, que o deputado Humberto Simões, em 06 de novembro de 1919, apresentou um projeto de lei para a reinstalação do “Conservatório Carlos Gomes”²⁷² à Câmara dos Deputados. Em 11 do mesmo mês, o projeto de lei 1.688, foi sancionado. No artigo “Canto Orfeônico no Pará” Vicente Salles menciona a aprovação da Lei nº 1858, de 13 de novembro de 1919, que “tentou reabrir o Instituto Carlos Gomes, mas a situação econômica do Tesouro não permitiu a concretização do desejo”²⁷³. Salles destaca que a lei autorizava a reinstalação do Conservatório, deixando claro: “quando permitirem as finanças do tesouro”. No entanto, essas condições financeiras, de fato, não foram favoráveis, impossibilitando a execução da proposta.

Em 14 de fevereiro de 1927, o jornal *O Paiz* do Rio de Janeiro anunciou a intenção dos maestros Domingues Brandão, Paulino Chaves, Ettore Bosio e Armando Lameira, junto com outros músicos, de fundar o Instituto Carlos Gomes, com o patrocínio do presidente da província, Dionísio Bentes²⁷⁴. No entanto, devido à escassez de informações e registros, a criação da escola provavelmente não se concretizou.

²⁷⁰ Ver informações nos livros *Épocas do Teatro no Grão-Pará* (1980), de Vicente Salles, e *Cronologia Lírica de Belém* (2006), de Márcio Páscoa.

²⁷¹ **ESTADO DO PARÁ**. Belém, 24 ago. 1912.

²⁷² **ESTADO DO PARÁ**. Belém, 07 nov. 1919.

²⁷³ SALLES, Canto orfeônico no Pará. In: **Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de Brasília**, Brasília, ano 1, n. 1, jul. 2007, p. 65.

²⁷⁴ **O PAIZ**. Rio de Janeiro, 14 fev. 1927.

Estas interações entre músicos e políticos revelam a importância da mobilização do capital simbólico dentro do campo artístico, evidenciando como o prestígio cultural pode ser convertido em apoio político e social. Embora as tentativas de reabertura do Instituto Carlos Gomes nos anos anteriores tenham sido frustradas devido a dificuldades financeiras, elas demonstraram o potencial do poder simbólico²⁷⁵ como um fator determinante para o processo de retomada. A combinação do reconhecimento público dos músicos, a influência política e a relevância cultural da música na sociedade paraense foram elementos fundamentais para criar as condições necessárias para a reabertura do Instituto.

3.4.2. A reabertura

Assim como nas tentativas anteriores de reabertura, o processo que culminou na reinstalação do Instituto Carlos Gomes em 1929 foi marcado por um intrincado jogo de articulações entre músicos influentes e figuras políticas da época. A liderança desse movimento coube a nomes como o maestro Ettore Bosio, o professor João Pereira de Castro, o maestro Cincinato Ferreira de Sousa e o maestro José Domingues Brandão.

Figura 29 - Retrato de Ettore Bosio



Fonte: Acervo do Memorial do Instituto Estadual Carlos Gomes

²⁷⁵ BOURDIEU, Pierre. Capital simbólico e classes sociais. **Novos estudos CEBRAP**, n. 96, jul. 2013, p. 111.

Figura 30 - Retrato de José Domingues Brandão



Fonte: Acervo do Memorial do Instituto Estadual Carlos Gomes

Figura 31 - Retrato de Cincinato Ferreira de Souza



Fonte: Acervo do Memorial do Instituto Estadual Carlos Gomes

Nesse período, o governador do Pará era Eurico de Freitas Vale, enquanto o procurador-geral do Estado, Raymundo Avertano Barreto da Rocha, irmão de Antonia Castro, também ocupava uma posição de destaque. Na Intendência de Belém, estava Antonio Facíola, ex-professor de piano do Instituto Carlos Gomes em sua primeira fase. O cenário político, portanto, estava repleto de figuras com estreita ligação ao grupo de músicos, o que facilitou a mobilização em torno da reabertura do Conservatório.

Mesmo como Intendente de Belém, Facíola demonstrou preocupação com a educação artística da população belenense. Em seu relatório de governo de 1929, ele destacou ter promovido melhorias na iluminação pública e instituído os concertos públicos realizados pela

banda do Corpo de Bombeiros, sob a regência de Cincinato Sousa. O objetivo era educar a população por meio da apreciação de boa música, contribuindo para trazer à cidade um aspecto “festivo de cidade culta e civilizada”²⁷⁶. Observamos abaixo um dos programas de concerto realizados.

CONCERTOS PÚBLICOS

A banda do 26º B.C. dará concerto hoje no pavilhão “Euterpe”, á praça da Republica, das 5 horas da tarde ás 7 da noite, executando o seguinte programa:

Primeira parte: - 1 – Moraes, Gloria a Deus – Marcha; 2 – Waldteufel Nid’Amour – Valsa; 3 – C. Gomes, Invocacione e Finale III acto do Guarany; 4 – Th. Magalhães, Nipponico – Fox-trot; 5 – Th. Magalhães, Tira a mão dahi – Samba.

Segunda parte: - 1 – Th. Magalhães, Marinha Brasileira – Marcha; 2 – Ermo Rapet, Charmeuse – Valsa; 3 – Lléo, La corte de Faraón; 4 – Th. Magalhães, Nagih Homci – Fox-trot; 5 – João Francisco, Ruy França – Dobrado.

No mesmo local a banda dos Bombeiros Municipaes dará concerto das 8 ás 10 horas da noite, executando o seguinte programma:

I – Chueca y Estelles – “Cadiz”, marcha da Zarzuela; II – Paul Cink – [ilegível] Gavotte de concerto; III – Chueca y Valverde – “De Madrid á Paris”, tercetto de las Cigarreras da Zarzuela; IV – A. Scassola – “Réveil du Printemps”, suíte de valeses; V – Verdi – “Don Carlos”, selection (estréa); VI – Mabel Wayne – “Grade of Love”, fox-trot (estréa); VII – G. Gounod – “Faust”, fantasia da Opera.²⁷⁷

Raymundo Avertano Barreto da Rocha (1883-1960), nascido em Belém, formou-se em Ciências Jurídicas e Sociais pela Faculdade de Direito do Recife, com distinção e louvor, e posteriormente, em Medicina pela Faculdade de Medicina e Cirurgia do Pará. Foi advogado de renome além de atuar como Procurador Geral do Estado entre 1928 e 1930. Avertano também lecionou por 40 anos no Colégio Paes de Carvalho e teve uma notável carreira intelectual, atuando na Academia Paraense de Letras, no Instituto Histórico e Geográfico do Pará e em várias outras instituições culturais e históricas²⁷⁸.

Quando entendemos quem são os personagens que estavam envolvidos direta e indiretamente, estabelecendo sua ligação com os protagonistas desse processo, conseguimos compreender então, que Ettore Bosio, João Pereira de Castro, Domingues Brandão e Cincinato Ferreira de Souza não só eram pessoas influentes, mas também utilizavam suas conexões estabelecidas ao longo de suas carreiras para mobilizar apoio. Um exemplo claro desse esforço conjunto foi a reunião que conseguiram agendar no Palácio Azul e no Palácio dos Governadores, onde solicitaram suporte “moral” dos governantes para a reinstalação do Conservatório²⁷⁹. Após audiência realizada no dia 07 de junho de 1929, receberam do governador “a cessão das dependências da Escola Noturna Cypriano Santos” localizada

²⁷⁶ BELÉM. **Relatorio apresentado ao Conselho Municipal de Belem, em sessão de 20 de maio de 1930, pelo Intendente Municipal, Senador Antonio de Almeida Faciola.** Belém, 1929, p. 118.

²⁷⁷ **CORREIO DO PARÁ.** Belém, 10 fev. 1929.

²⁷⁸ Ver: GODINHO, Sebastião. **Avertano Rocha** – Um facho de luz. Belém: Falangola Editora, 1987.

²⁷⁹ **O ESTADO DO PARÁ.** Belém, 09 jun 1929.

próxima na Av. Arcipreste Manoel Theodoro, 142, próxima à Praça da República, para sua sede provisória.

Quando essas informações foram divulgadas na imprensa, outras pessoas de certo poder econômico também se manifestaram para auxiliar a escola. O médico Agostinho Monteiro doou um piano alemão; o coronel Sabino Silva, proprietário da Livraria Moderna, contribuiu com um livro de matrículas e materiais de expediente²⁸⁰; Albino Fonseca, proprietário do Empório Musical, doou livros e partituras para duas alunas, além de uma estante para violinos; Bernardino Lameira Bittencourt, da Livraria Bittencourt, ofereceu serviços de impressão²⁸¹; o proprietário do Atelier de Pianos, J. Mattos, disponibilizou seus serviços²⁸²; a Unione Italiana doou um piano e cadeiras²⁸³; J. B. dos Santos & Cia, proprietário da Livraria Clássica, forneceu diversos livros para escrituração²⁸⁴; e o senhor João da Rocha Fernandes ofereceu seus serviços de contador, entre outros.

A abertura das matrículas ocorreu em 13 de junho, oferecendo aulas de piano, violino e canto²⁸⁵. Em apenas cinco dias, no dia 18, o número de matrículas já ultrapassava cinquenta alunos, alcançando setenta no dia 27. No relatório de governo de Eurico Vale, constavam noventa e cinco matrículas registradas²⁸⁶, excedendo as expectativas dos reorganizadores²⁸⁷. O período de matrículas permaneceu aberto até o dia 10 de julho. Entre os primeiros nomes dos alunos divulgados pela imprensa, nota-se uma grande quantidade de moças em relação aos homens matriculados, possivelmente alunas da antiga escola de Antonia Rocha de Castro.

(...)

Aula de piano – Senhoritas Odette Paes Fonte Nery, Maria Guiomar Cavalcante de Azevedo, Maria Helena Coelho, Esther Lobato de Barros Martins Bessa, Maria Luiza de Almeida Lima, Esther Maria Tavares, Marialva Tavares, Alzirinha Salles da Costa, Elga Martins, Edewalda Cordovil Pinto, Edith Pereira, Jeny Martins de Jesus, Carlota de Brito Manso Fléxa, Maria de Lourdes Pereira de Castro, Elniza Carvalho de Azevedo.

Aula de violino – Joven Ettore da Silva, senhorita Esther Maria Tavares e menina Ecleide Wanderley.

Aula de Canto – Senhorita Maria Helena Coelho.²⁸⁸

²⁸⁰ O ESTADO DO PARÁ. Belém, 08 jun. 1929.

²⁸¹ O ESTADO DO PARÁ, Belém, 15 de jun. de 1929.

²⁸² FOLHA DO NORTE, Belém, 18 de jun. de 1929.

²⁸³ FOLHA DO NORTE, Belém, 20 de jun. de 1929.

²⁸⁴ FOLHA DO NORTE. Belém, 21 jun. 1929.

²⁸⁵ ESTADO DO PARÁ. Belém, 12 jun 1929.

²⁸⁶ PARÁ. Mensagem apresentada ao Congresso Legislativo do Pará, em sessão solenne de abertura da 3ª reunião de sua 3ª legislatura, a 7 de setembro de 1929, pelo Governador do Estado, Dr. Eurico de Freitas Vale. Belém, Off. Graphics do Instituto Lauro Sodré, 1929, p. 123.

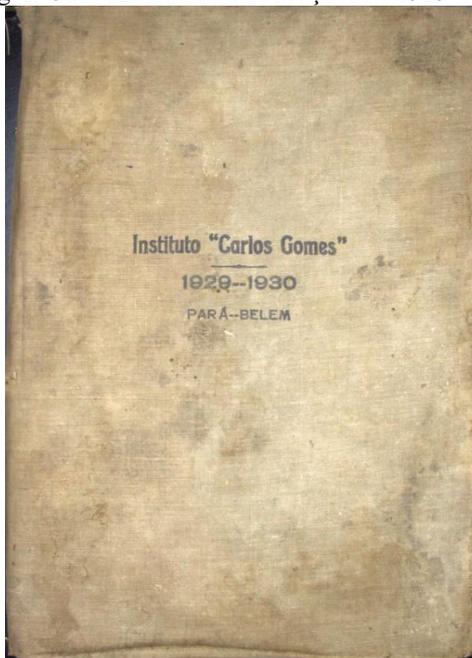
²⁸⁷ BARROS, Llíam; ADADE, Ana Maria. Memórias do Instituto Estadual Carlos Gomes (1895-1986). Belém: Imprensa Oficial do Estado, 2012, p. 93.

²⁸⁸ O ESTADO DO PARÁ. Belém, 14 jun. 1929.

O Livro de Registro de Nomeações e Licenças (1929-1950), consultado durante o Projeto de Implantação do Memorial do Instituto Carlos Gomes, apresenta as nomeações dos primeiros funcionários e do corpo docente. Ettore Bosio e João P. de Castro foram nomeados, respectivamente, diretor e secretário do Instituto, integrando, juntamente com os maestros Domingues Brandão e Cincinato Souza, o Conselho Administrativo.

Vale ressaltar que, nesta segunda fase, houve um cuidado especial em registrar os acontecimentos relacionados ao Instituto, como aponta Líliam Barros²⁸⁹. A administração e a secretaria dedicaram-se a reunir recortes de jornais e programas de concertos que mencionavam a escola, consolidando esse material em volumes denominados “Cadernos de Publicações”. Grande parte do que sabemos sobre o início desse segundo ato do Instituto Carlos Gomes deve-se à preservação desses registros.

Figura 32 - Caderno de Publicações de 1929-1930



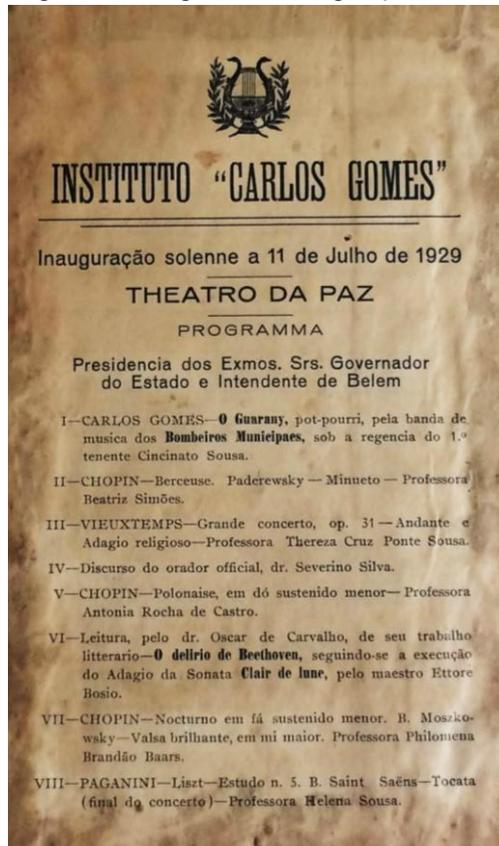
Fonte: Acervo do Memorial do Instituto Estadual Carlos Gomes

Para a cadeira de Elementos foi designado Domingues Brandão, enquanto Philomena Brandão Baars assumiu a regência da cadeira de Divisão e Solfejo "Henrique Gurjão". As cadeiras de piano "Gama Malcher", "Alípio César" e "Meneleu Campos" foram atribuídas a Helena Sousa, Antonia Castro e Beatriz Simões, respectivamente, com Olympia Martins nomeada como professora substituta de piano. A cadeira de violino foi confiada a Thereza da Cruz Ponte e Sousa, enquanto a de canto ficou sob a responsabilidade de Ettore Bosio.

²⁸⁹ BARROS, Líliam; ADADE, Ana Maria. **Memórias do Instituto Estadual Carlos Gomes (1895-1986)**. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 2012, p. 96.

A inauguração estava marcada para ser realizada no *foyer* do Theatro da Paz no dia 11 de julho de 1929, para comemorar os noventa anos do nascimento do maestro Carlos Gomes²⁹⁰. A cerimônia realizada no Theatro da Paz, registrada em ata lavrada, foi presidida pelo governador Eurico Vale com a presença do intendente Antonio Faciola, e do Arcebispo de Metropolitano. Após ser declarado a reinauguração, a Banda de Música dos Bombeiros, regida por Cincinato Ferreira de Souza executou trecho de “Il Guarany”. Em seguida, o diretor Ettore Bosio e as professoras Antonia Rocha, Philomena Brandão, Beatriz Simões, Thereza Ponte e Souza, e Helena Sousa, executaram um programa musical. Houve também, o discurso do dr. Severino Silva e a leitura poética de Oscar de Carvalho²⁹¹.

Figura 33 - Programa de Inauguração do ICG



Fonte: Acervo do Memorial do Instituto Estadual Carlos Gomes.

Em um artigo publicado no *Correio da Manhã*, o pseudônimo “C” descreveu a cerimônia de instalação com a seguinte metáfora: “(...) é o ninho armado palha a palha, graveto, entrelaçado a graveto, que dá a impressão exata da posse, porque se lhe conhece todo o custo.”

²⁹⁰ CORREIO DO PARÁ. Belém, 21 jun 1929.

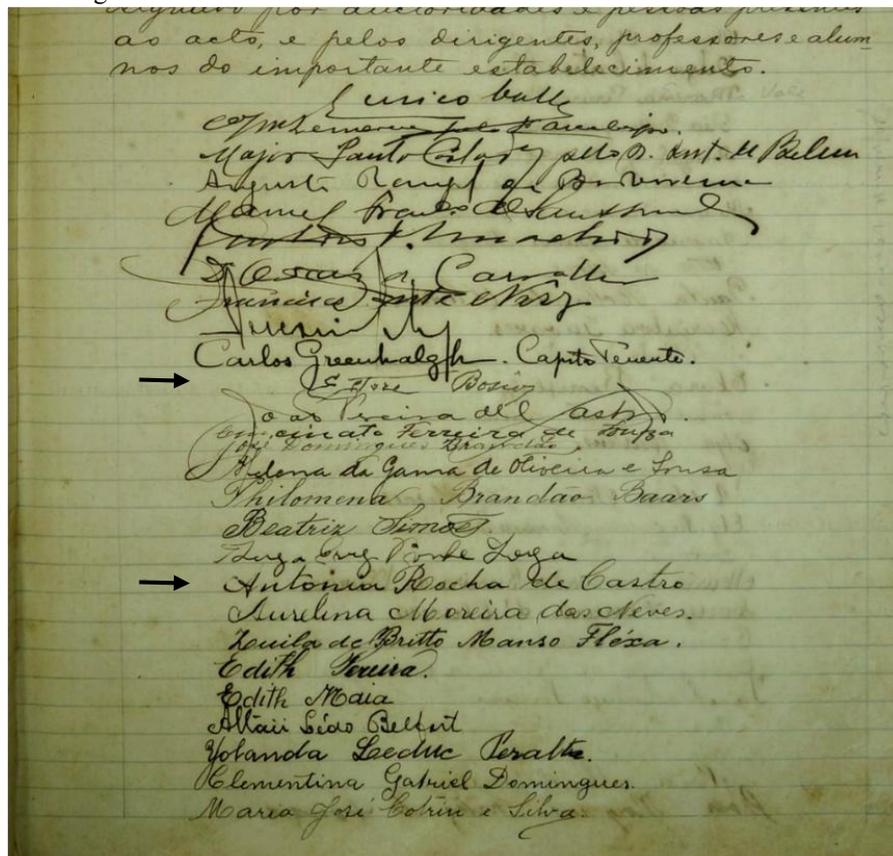
²⁹¹ INSTITUTO “CARLOS GOMES”. Acervo do Memorial do Instituto Estadual Carlos Gomes. **Termo de instalação do Instituto “Carlos Gomes” em sua segunda phase de existência realizada no dia 11 de julho de 1929**, p.1-2.

²⁹². Com essa mobilização, o grupo do Conselho Administrativo conseguiu reunir os recursos necessários para reabrir a instituição, o que repercutiu nos jornais *O Paiz* e *Diário Carioca*, no Rio de Janeiro, e no *Jornal do Recife*, em Pernambuco.

O que se destaca durante todo o processo de organização do Instituto é a ausência da participação ativa de Antonia Rocha de Castro, enquanto seu cônjuge assume um papel proeminente. Embora Antonia seja responsável por transferir seus alunos para o novo estabelecimento, ela não foi incluída no Conselho Administrativo e não consta entre as primeiras assinaturas da Ata de Reinstalação, como será observado a seguir. Essa exclusão reflete, provavelmente, os papéis de gênero predominantes da época.

O processo burocrático, que exigia apoio do governo e da intendência, era amplamente dominado pelas mulheres da elite, que eram esperadas a se restringir ao lar e ao ambiente privado. Um ponto adicional a ser destacado em relação à ausência de Antonia é a criação de um novo hino para o Conservatório, musicado por Domingues Brandão. A letra, no entanto, permaneceu a mesma utilizada no hino da antiga escola.

Figura 34 - Assinaturas da Ata de Reabertura do Instituto Carlos Gomes



Fonte: Acervo do Memorial do Instituto Estadual Carlos Gomes

²⁹² CORREIO DA MANHÃ. Belém, 14 jul. 1929.

Em 15 de julho de 1929, o senhor Carlos Damasceno apresentou ao Conselho Municipal de Belém o Projeto de Lei nº 36, solicitando um auxílio de 6:000\$000 (seis milhões de réis) para o Instituto Carlos Gomes. No mesmo projeto, o Instituto, beneficiado pelo auxílio, deveria reservar três vagas para serem preenchidas por pessoas indicadas pelo Conselho. Nas matrículas divulgadas em 30 de agosto de 1929 pela *Folha do Norte*, constavam indicadas as três alunas que foram apresentadas pelo Conselho Municipal, o que sugere que o auxílio foi aprovado.

O uniforme foi escolhido por votação: saia azul marinho e casaco creme, chapéu também azul marinho e sapatos pretos²⁹³.

Entre o final da década de 1920 e o início da década de 1930, o Brasil experimentou profundas transformações políticas e econômicas, amplamente afetadas pelo contexto internacional. A crise de 1929 abalou as bases do capitalismo liberal, gerando críticas à democracia representativa e promovendo o surgimento de ideologias autoritárias. Na Europa, regimes fascistas e nazistas se consolidavam, enquanto no Brasil começavam a emergir concepções autoritárias que defendiam a centralização do poder político e militar²⁹⁴.

Neste cenário de mudanças, Eurico Vale permaneceu aproximadamente dois anos no governo estadual, e um de seus últimos atos foi sancionar a Lei nº 2.852, de 11 de outubro de 1930, que tornou o Instituto Carlos Gomes de Utilidade Pública, com o subsídio governamental de seis contos de réis por ano e reserva de duas vagas para dois estudantes “reconhecidamente pobres”, que seriam indicados pelo governo.

No mesmo ano, Vale foi afastado pelo movimento de 1930, e Joaquim de Magalhães Barata, interventor federal indicado por Getúlio Vargas, assumiu o governo em 12 de novembro²⁹⁵. Poucos dias depois, por meio do Decreto nº 28, de 29 de novembro de 1930, Barata transformou o ICG em um estabelecimento de ensino público do Estado.

Em 5 de janeiro de 1930²⁹⁶, a congregação reuniu-se para reorganizar os programas do Instituto. Como instituição do Estado, o Instituto deveria agora seguir as orientações do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, que estava subordinado à Secretaria de Estado de Educação e Saúde Pública, deixando de adotar os programas estabelecidos pelo maestro Carlos Gomes em 1895.

²⁹³ **CORREIO DO PARÁ**. Belém, 01 set. 1929.

²⁹⁴ FAUSTO, Boris. O Estado Novo no contexto internacional. In: **Repensando o Estado Novo**. PANDOLFI, Dulce (Org.). Rio de Janeiro, Ed. Fundação Getulio Vargas, 1999, p. 17-20.

²⁹⁵ VALENTE. Edilson. O Baratismo no Pará: mito e realidade. In: **Comunicação Universitária**, v. 1, n. 2, 1999, p. 69.

²⁹⁶ **ESTADO DO PARÁ**. Belém, 06 jan. 1930.

Neste contexto, para que o Conservatório se mantivesse relevante e financeiramente sustentado, seu corpo docente precisava alinhar suas práticas e currículos às diretrizes políticas governamentais vigentes. Assim, a capacidade do Conservatório de se manter em um ambiente de mudança estava profundamente interligada à sua habilidade de manipular capital simbólico. Para Bourdieu, “O poder simbólico é um poder de construção da realidade que tende a estabelecer uma ordem *gnoseológica*: o sentido imediato do mundo (e, em particular do mundo social)”²⁹⁷, portanto aqueles que possuem o poder simbólico têm mais facilidade em impor suas visões de mundo, valores e práticas, influenciando as interações sociais e as estruturas de poder em uma sociedade.

Um registro valioso para este estudo é o livro "Acta de inauguração e impressões de visitantes" do Instituto, que reúne as assinaturas dos primeiros visitantes da escola. Entre agosto e novembro de 1929, o Instituto recebeu personalidades de destaque, como Paulo Eleutherio, diretor de ensino em Manaus e membro da Academia Amazonense de Letras; Carlos Victor, representante do jornal carioca *A Noite*; Lydia Salgado, renomada cantora e professora da Escola Normal do Rio de Janeiro, acompanhada por seu esposo, Alcides Bahia; e o maestro manauara Arnaldo Rebello. No mesmo livro, em 13 de agosto de 1967, está registrada a visita de Eurico Vale, trinta e um anos depois, que, ao lembrar o período em que o Instituto Carlos Gomes foi extinto, se emocionou ao encontrar a instituição em pleno funcionamento novamente.

Este “Conservatório”, durante algum tempo, esteve extinto, extinto não, porque se manteve, deste o ressurgimento, a vida de que ele reviveu, para exercer a Arte no Pará. (...) quase que renasceu para nunca mais desaparecer.²⁹⁸

A visita de figuras influentes e reconhecidas nacionalmente reforça a imagem do Instituto, elevando sua reputação e consolidando sua importância cultural e educacional no cenário da época. Outro exemplo foi o concerto organizado para lembrar a memória do maestro Carlos Gomes, em virtude do aniversário de sua morte, ocorrida em 16 de setembro de 1929. O Conservatório também decidiu homenagear o saudoso professor Paulino de Brito, que esteve professor na primeira fase da instituição e que faleceu em 16 de setembro de 1919. Para isso, convidaram Heliodoro Brito, irmão de Paulino e Intendente Interino de Belém. Após a

²⁹⁷ BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. 13 Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010, p. 9.

²⁹⁸ INSTITUTO “CARLOS GOMES”. Acervo do Memorial do Instituto Estadual Carlos Gomes. **Termo de instalação do Instituto “Carlos Gomes” em sua segunda fase de existência realizada no dia 11 de julho de 1929..**

cerimônia, os alunos foram ao cemitério da Ordem de São Francisco levar flores ao mausoléu do antigo professor²⁹⁹.

A reabertura não apenas resgatou o capital cultural associado à tradição musical local, mas também promoveu o capital social entre diversas camadas da sociedade. Através de redes de relações que se formaram entre educadores, músicos e admiradores, a reativação do Instituto facilitou o acesso a uma educação musical formal e reconhecida, promovendo assim um ambiente propício para a ascensão de novos talentos. Além disso, o Instituto, ao fazer parte do legado de Carlos Gomes, consolidou um capital simbólico importante, conferindo aos seus alunos e ao corpo docente um status elevado dentro da cena cultural de Belém. Portanto, a reabertura do Instituto Carlos Gomes em 1929 representa um marco significativo na preservação da memória e legado musical de Carlos Gomes, e principalmente do ensino musical em Belém. Após um período de inatividade, a mobilização de personagens dotados de influência dentro e fora do mundo musical, possibilitou uma troca simbólica.

²⁹⁹ CORREIO DO PARÁ. Belém, 17 set. 1929.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em 2025, o Instituto Carlos Gomes celebra 130 anos de história, reafirmando sua posição como um marco na cultura e no ensino musical no Pará. Essa data simbólica convida à reflexão sobre sua trajetória e os desafios enfrentados durante o período de interrupção de suas atividades, entre 1908 e 1929. O objetivo desta dissertação foi compreender como, por meio das ações e movimentos conduzidos por seus antigos professores e alunos durante esse hiato, o legado do Instituto foi mantido e ressignificado. Esses esforços permitiram que o período de inatividade fosse entendido não como uma ruptura definitiva, mas como uma continuidade que adaptou a essência da instituição. Assim, a celebração de seus 130 anos considera toda a sua história, reafirmando que o Instituto Carlos Gomes é muito mais do que os 108 anos formais de funcionamento; é a soma de uma resistência cultural e educativa que não deixou de pulsar.

Para entendermos como isso foi possível, nesta dissertação, buscamos analisar como a classe artística se ajustou a um novo contexto socioeconômico, transformado pela crise da economia do látex na Amazônia, buscando alternativas para a continuidade da educação musical e a difusão da cultura na cidade. O encerramento do ICG, que oferecia um ensino de alta qualidade, representou um desafio significativo, mas também impulsionou a criação de novos espaços e iniciativas, como o Centro Musical Paraense, que garantiram a sobrevivência das práticas musicais em meio à adversidade.

Dessa forma, a comunidade musical, mesmo diante da crise, encontrou formas de se reinventar e fortalecer suas práticas. A atuação de músicos e grupos artísticos em eventos cívicos, festividades religiosas e apresentações em espaços alternativos, entre 1910 e 1920, evidenciou a importância da música como meio de expressão e coesão social. Essa resiliência demonstrou que, longe de representar um colapso cultural, o período de inatividade foi marcado por um processo de adaptação e inovação, permitindo a continuidade das práticas musicais em Belém. Além disso, a mudança nas preferências de consumo musical, com o surgimento de novos teatros, cafés e cinemas oferecendo espetáculos mais acessíveis ao público, levou à diversificação do repertório musical e à democratização do acesso à cultura, refletindo a efervescência de um período marcado por intensas mudanças sociais e econômicas.

A análise do período de *intermezzo* revelou-se a importância da música como disciplina nas escolas regulares, com currículos bem estruturados, como o criado pelo maestro Manoel Paiva para a Escola Normal, que continuaram a promover a educação musical. A suspensão das atividades do Instituto Carlos Gomes não significou o fim do ensino musical em Belém, mas

inaugurou uma nova etapa, marcada por iniciativas particulares que buscaram preservar o legado da instituição. Professores e músicos formados na primeira fase do ICG desempenharam um papel crucial nesse processo, mantendo vivas as atividades musicais por meio de recitais, exames e apresentações públicas, reafirmando a centralidade da música erudita como expressão cultural em setores de elite tomavam como referência civilizatória a *belle époque* europeia. Assim, o ensino musical tornou-se uma ponte entre o passado do Instituto e os novos caminhos que se desenhavam na cidade.

Sob a ótica da teoria de Raymond Williams, a transição do ensino musical institucional para as iniciativas particulares evidencia uma interação entre estruturas dominantes, residuais e emergentes. O modelo conservatorial implantado pelo ICG permaneceu como uma estrutura remanescente, enquanto novas instituições de ensino musical emergiram para atender às demandas de uma sociedade em transformação. Essa comunidade adaptativa demonstra como o legado do ICG transcendeu a própria instituição, perpetuando-se por meio das redes de ensino musical criadas por seus antigos professores e alunos.

A construção da memória do maestro Antonio Carlos Gomes, descrita como o "mito gomesiano" também estabeleceu um espaço simbólico importante, relacionando sua imagem ao Conservatório que, a partir de 1898, levou seu nome. Essa instituição serviu como modelo para a fundação de escolas particulares que visavam continuar o trabalho do ICG, destacando a Escola de Música Carlos Gomes, de Antonia Rocha de Castro. Os cursos de música que levavam o nome do maestro foram entendidos como tentativas de retorno da instituição, mas não conseguiram se manter em meio à crise econômica vinculada ao declínio do comércio da borracha.

O conceito de capital simbólico de Pierre Bourdieu, entendido como uma forma de poder que opera por meio de símbolos, signos e representações, nos ajudou a compreender que o processo de reabertura em 1929 só foi possível graças a uma articulação política entre músicos influentes e figuras do mundo político, apesar de tentativas frustradas de reabertura em 1919 e 1927. Nesse contexto, quando Antonia de Castro resolveu repassar seus alunos para o novo Instituto, fruto da articulação política liderada por músicos e agentes do governo em 1929, ela não apenas transferiu os estudantes, mas também a escola que havia estruturado ao longo de anos. Portanto, a ausência de Antonia nesse processo pode ser vista como uma manifestação das dinâmicas de poder de gênero em uma época em que o envolvimento público feminino era restrito, apesar de sua contribuição significativa para o campo musical e educacional.

Para concluir, a combinação do poder simbólico do grupo de reorganizadores liderados por Ettore Bosio, João Pereira de Castro, Domingues Brandão e Cincinato Ferreira de Souza, além de outros músicos, foi um ponto importante para mobilizar recursos e apoio junto ao governo, estabelecendo um jogo de trocas simbólicas entre arte e poder. Processo esse, que foi ajustado com a troca de governo, com os novos líderes políticos, como Magalhães Barata, o que também demonstrou a adaptação deste grupo às novas configurações políticas. Com isso, a cessão de espaços e o auxílio de recursos financeiros do governo estadual e de empresários locais evidenciaram como o capital simbólico de figuras influentes na música e na política se traduziu em suporte institucional e governamental. Em conclusão, pode-se afirmar que, nesse contexto, os atos de poder que permitiram a abertura do segundo ato do Instituto, não se limitaram a decisões formais, mas envolveram negociações e articulações entre diferentes esferas da sociedade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

APEL, Willi. **Harvard Dictionary of Music**. 6ª ed. Cambridge: Harvard University Press, 1950.

ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DO PARÁ. Catálogo de Educação e Cultura. Fundo Instituto Carlos Gomes: Mapas de aula. Belém, 1900.

ARRAES, Jonas Monteiro, **Tão longe e tão distante: a presença de Antônio Carlos Gomes na belle époque de Belém do Pará**. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2021.

_____. Um contrato de além-mar (Lisboa 1841): a travessia oceânica de João Nepomuceno de Mendonça para ser mestre-de-capela da catedral de Belém do Grão-Pará. **XXIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**. Pelotas, v. 29, ago. 2019.

ARRAES, Rosa Maria Lourenço; ARRAES, Jonas Monteiro (Orgs.). **Catálogo do Memorial do Instituto Carlos Gomes**. Belém, Imprensa Oficial do Estado do Pará, 2018.

BANDEIRA, Manuel. **Crônicas da província do Brasil**. Júlio Castañon Guimarães (Org.). ed. 2. São Paulo, Cosac Naify, 2006.

BARROS, Líliam; VIEIRA, Lia (Orgs.). **Instituto Estadual Carlos Gomes – 120 anos de história**. Belém, Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA, 2015.

BARROS, Líliam; ADADE, Ana Maria. **Memórias do Instituto Estadual Carlos Gomes (1895-1986)**. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 2012.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Tradução Fernando Tomaz. 11 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

BOURDIEU, Pierre. Capital simbólico e classes sociais. **Novos estudos CEBRAP**, n. 96, p. 105–115, jul. 2013.

CARDOSO, Ana Cristina Freire. Anna Pavlova no Theatro da Paz, o ballet e o teatro popular. IN: **REVISTA ENSAIO GERAL**, Belém, v. 1, n. 1, jan.-jun., 2009. Disponível em: <https://silo.tips/download/anna-pavlova-no-theatro-da-paz-o-ballet-e-o-teatro-popular#> Acesso em: 15 de outubro de 2023.

CARNEIRO, Eva Dayna Félix. NA SOIRÉE DA MODA: o cotidiano das salas de cinema em Belém do Pará nos anos de 1920. In: **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH**. São Paulo, jul. 2011.

CARNEIRO, Eva Dayna Felix. **Belém entre filmes e fitas: a experiência do cinema, do cotidiano das salas às representações sociais nos anos 1920**. Dissertação (Mestrado) –

Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Belém, 2011.

CARVALHO, Marcos Antônio. **Bebendo açaí, comendo bacalhau**: perfil e práticas de sociabilidade lusa em Belém do Pará entre finais do século XIX e início do século XX. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História e de Estudos Políticos e Internacionais, Faculdade de Letras, Universidade do Porto. Porto, 2011.

CASTRO, João Pereira. **Asas sem rumo**. Goiânia, Kelps, 2019.

CEVASCO, Maria Elisa. **Para Ler Raymond Williams**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

COELHO, Alan Watrin; MORAES, Fabiano Bastos. O palco por excelência: o Theatro da Paz. *In: Theatro da Paz*. FERNANDES, Paulo Chaves; LIMA, Rosário (Orgs.). v. 5. Belém, SECULT, 2013.

COELHO, Geraldo Mártires. **O brilho da supernova**: a morte bela de Carlos Gomes. Rio de Janeiro: Ed. Agir, 1995.

COELHO, Maricilde. **A escola primária no Estado do Pará (1920-1940)**. Tese (Doutorado) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

COSTA, Antônio Maurício Dias da. A questão do popular na música da Amazônia paraense da primeira metade do século XX. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 63, abr. 2016, p. 89-90. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i63p86-102> Acesso em: 19 de março de 2022.

_____. Festa e espaço urbano: meios de sonorização e bailes dançantes na Belém dos anos 1950. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 32, n. 63, 2012.

COSTA, Ferreira da. **Memorial cruzmaltino**. Belém: Edição do Autor. 2012.

D'ÁVILA, Ricardo. **O vôo da Fênix**: música nos teatros de Belém (Colônia, Império, República). Trabalho de Conclusão de Curso. Universidade do Estado do Pará. Belém, 2005.

DOURADO, Viviane; DAMASCENO, Alberto. A organização da instrução pública no início da primeira república no Pará (1890 - 1896). **Educação em Foco**, Belo Horizonte, ano 25, n. 46, mai - ago. 2022.

FAUSTO, Boris. O Estado Novo no contexto internacional. *In: Repensando o Estado Novo*. PANDOLFI, Dulce (Org.). Rio de Janeiro, Ed. Fundação Getulio Vargas, 1999.

FIGUEIREDO, Aldrin. Portugueses, italianos e franceses nos círculos artísticos de Belém do Pará (1880-1920). *In: SOUSA, Fernando de; et al. De Colonos a Imigrantes: I(E)migração portuguesa para o Brasil*. São Paulo, Ed. Alameda, 2013.

_____. **Eternos modernos**: uma história social da arte e da literatura na Amazônia, 1908-1929. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências

Humanas, Campinas, 2001, p. 115-117. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1590961>. Acesso em: 15 jan. 2025.

FREIRE, Vanda Lima Bellard; PORTELLA, Angela Celis H. Mulheres pianistas e compositoras, em salões e teatros do Rio de Janeiro (1870-1930). In: **Cuadernos de Música, Artes visuales y Artes escénicas**. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, jul.-dez. de 2010, v. 5 n. 2. Disponível em: <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/24662>. Acesso em 02 de out. de 2021.

GAUDIN, Benoit. Da mi-carême ao carnabeach: história da(s) micareta(s). **Tempo Social**. Rev. Social. USP. São Paulo, v. 12, n. 1, mai. 2000, p. 48. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0103-20702000000100004>>.

GODINHO, Sebastião. **Avertano Rocha** – Um facho de luz. Belém: Falangola Editora, 1987.

LACERDA, Franciane Gama. **Migrantes cearenses no Pará**: faces da sobrevivência (1889-1916). 2006. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-graduação em História Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

LE GOFF, Jacques. **Memória e história**. 7ª. ed. Tradução: Bernardo Leitão; et al. Campinas, Ed. da UNICAMP, 2013.

LISBOA, Rose Suellen (Org.). **Guia de elaboração de trabalhos acadêmicos**. Belém: Biblioteca Central UFPA, 3ª edição, 2023.

MICHAELIS: dicionário brasileiro de língua portuguesa, 2023. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/orfe%C3%A3o/>. Acesso em: 15 jun. 2023.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. **O Teatro que o povo cria**: cordão de pássaros, cordão de bichos, pássaros juninos do Pará. Belém: SECULT/PA, 1997.

MORAES, Filipe Tavares de. Primeiro governo de Lauro Sodré (1891-1897) e sua concepção político-educacional republicana: as reformas educacionais, seus objetivos políticos e finalidades educacionais. IN: ARAÚJO, S. M. *et al.* (Orgs.). **Educação e instrução pública no Pará imperial e republicano**. Belém: EDUEPA, 2015.

NOCHLIN, Linda. **Porque não houve grandes mulheres artistas?**. Tradução de Juliana Vacaro. São Paulo: Edições Aurora, maio de 201, p. 8-9. Disponível em: <<http://www.edicoesaurora.com/6-por-que-nao-houve-grandes-mulheres-artistas-linda-nochlin/>> Acesso em: 22 de nov. de 2020.

NUNES, Dulcília Maneschy Corrêa A. **A memória da hotelaria em Belém e o Grande Hotel: 1850-1950**. Belém: ABIH-PA, 2016.

PÁSCOA, Márcio. **Cronologia lírica de Belém**. Belém: AATP, 2006.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução: J. Guinsburg, Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PERROT, Michelle. **Minha História das Mulheres**. 1. ed. 1. reimp. São Paulo: Ed. Contexto, 2008.

PETIT, Pere. Ramon de Baños: do Rio Branco ao Olympia. In: ÁLVARES, Pedro V. D.; ÁLVARES, Maria Luzia M. **Cinema Olympia: cem anos de história social de Belém (1912-2012)**. Belém, GEPEM, 2012.

PINHEIRO, W. C.; DIAS, D. da C.; MATOS, L. da S.; BAHIA, M. C. Práticas de lazer e sociabilidade na Belém do Pará dos anos 1920. *IN: LICERE - Revista do Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Estudos do Lazer* – UFMG, Belo Horizonte, v. 23, n. 2. jun. 2010. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2447-6218.2020.21815> Acesso em: 10 de julho de 2023.

RÊGO, Clóvis Moraes. **Theodoro Braga: historiador e artista**. Belém, Conselho Estadual de Cultura, 1974.

RIBEIRO, De Campos. **Gostosa Belém de outrora...** Belém: SECULT/PA, 2005.

ROSEMBERG, Fúlvia. Mulheres educadas e a educação de mulheres. *In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (Orgs.). Nova História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Ed. Contexto, 2012.

SALLES, Vicente. Centenário de Meneleu Campos. **Revista de Cultura do Pará**. Ano 2, n. 8 e 9. Belém: Conselho Estadual de Cultura, jul-dez 1972.

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

_____. **Paulino Chaves ante o próprio centenário**. Coleção Cultura Paraense. Série Theodoro Braga. Belém, Conselho Estadual de Cultura, 1983.

_____. **Carlos Gomes: passagem e influência em várias regiões brasileiras**. In: Carlos Gomes: uma obra em foco. Texto: Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional de Música, Projeto Memória Musical Brasileira, 1987.

_____. **Épocas do Teatro no Grão Pará ou Apresentação do Teatro de Época**. Vol. 1. Belém: EDUFPA, 1994.

_____. **Épocas do Teatro no Grão Pará ou Apresentação do Teatro de Época**. Vol. 2. Belém: EDUFPA, 1994.

_____. **Maestro Gama Malcher** – a figura humana e artística do compositor paraense. Belém: UFPA/Secult, 2005.

_____. Canto orfeônico no Pará. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de Brasília**, Brasília, ano 1, n. 1, jul. 2007.

_____. No declínio da ópera chegou o cinema no Pará. In: ÁLVARES, Pedro V. D.; ÁLVARES, Maria Luzia M. **Cinema Olympia: cem anos de história social de Belém (1912-2012)**. Belém, GEPEM, 2012.

_____. **Música e músicos do Pará**. 3 ed. Belém: FCP, 2016.

_____. **A música e o tempo no Grão-Pará: Belle Époque**. Organizado por Marena Isdebski Salles e Gustavo Fróes. Vol. 2. Belém: Ed. Paka-Tatu, 2023.

SARGES, Maria de Nazaré. **Belém: riquezas produzindo a belle époque (1970-1912)**. 3. ed. Belém: Paka-Tatu, 2010.

SILVEIRA, Rose. Teatro da Paz: histórias invisíveis em Belém do Grão-Pará. In: **Anais do Museu Paulista**. v. 18 n. 2. São Paulo, jul. - dez. 2010.

VALENTE, Edilson. O Baratismo no Pará: mito e realidade. In: **Comunicação Universitária**, v. 1, n. 2, 1999.

VENEZIANO, Neyde. **O Teatro de Revista no Brasil – Dramaturgia e Convenções**. Campinas: UNICAMP, 1991.

VERIANO, Pedro. **Cinema no tucupi**. Belém: SECULT, 1999.

_____. Olympia – Imagens de épocas. In: ÁLVARES, Pedro V. D.; ÁLVARES, Maria Luzia M. **Cinema Olympia: cem anos de história social de Belém (1912-2012)**. Belém, GEPEM, 2012.

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

WERNECK, Humberto. **O santo sujo: a vida de Jayme Ovalle**. São Paulo, Cosac Naify, 2008.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

FONTES

• BIBLIOGRÁFICAS

- AFFONSO, João. **Três séculos de modas**. 2 ed. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1976.
- BELÉM. **Anuario de Belém em comemoração do seu tricentenário 1616-1916**: histórico, litterario e comercial. Belém, Imprensa Official, 1915, p. 38 – 41.
- COSTA, Cândido Vieira da. **O livro do centenário**. Belém: Typ. Guajarina, 1924.
- FARIA, Euclides. **Versos da Revista O Tacacá**. Belém: Imprensa Official, 1903.
- MATTOSO, Ernesto. **O Dr. Augusto Montenegro**: sua vida e seu governo. Paris: T. Dussieux [s.d.].
- MOURA, Ignácio. **Estado do Pará**: a Exposição Artística e Industrial do Lyceu Benjamin Constant e os expositores e 1895. 1895.

• RELATÓRIOS

- BELÉM, Intendência Municipal. **Relatório apresentado ao Conselho Municipal de Belém na sessão de 15/11/1905 pelo Intendente Senador Antônio José de Lemos - 1905**. Belém: A.A. Silva, 1905
- BELÉM. **Relatorio apresentado ao Conselho Municipal de Belem, em sessão de 20 de maio de 1930, pelo Intendente Municipal, Senador Antonio de Almeida Faciola**. Belém, 1929
- BELÉM. **Relatório apresentado ao Conselho Municipal de Belem, em sessão de 20 de maio de 1930, pelo Intendente Municipal, Senador Antonio de Almeida Facióla**. Belém: [s. d.], 1930.
- BRAGA, Theodoro. **Dez mezes de direcção do Instituto Lauro Sodré - 1 mai. 1916 a 28 fev. 1917**. Belém: Typ. Livraria Gillet, 1917, p. 33.
- PARÁ. **Programmas de ensino da Escola Normal**. Belém: Imprensa Official do Estado do Pará, 1918.
- PARÁ. **Programmas de ensino revistos e mandados adoptar pelo Conselho Superior do Ensino Primario em 1929**. Belém, Officinas Graphicas do Instituto Lauro Sodré, 1929.
- PARÁ. **Discurso recitado pelo Exm. Snr. Doutor José Antônio de Miranda, presidente da Província do Pará na abertura da Assembleia Legislativa Provincial no dia 15 de agosto de 1840**. Pará: Typ. de Santos & menor, 1840.
- PARÁ. **Discurso recitado pelo Exm. Snr. Doutor Bernardo de Souza Franco, vice-presidente da Província do Pará na abertura da Assembleia Legislativa Provincial no dia 14 de abril de 1841**. Pará: Typographia de Santos & menor, 1841.

PARÁ. Mensagem dirigida em 7 de setembro de 1904 ao Congresso Legislativo do Pará pelo Dr. Augusto Montenegro, governador do Estado. Belém: Imprensa Oficial, 1904.

PARÁ. Mensagem Dirigida em 07 de setembro de 1908 ao Congresso Legislativo do Pará pelo Dr. Augusto Montenegro, Governador do Estado. Belém: Imprensa Oficial do Estado do Pará, 1908.

PARÁ. Mensagem apresentada ao Congresso Legislativo do Estado, em sessão solene de abertura da 1ª reunião de sua 13ª legislatura a 7 de setembro de 1927, pelo Governador do Estado Dr. Dionysio Ausier Bentes. Belém: Oficinas Graphics do Instituto Lauro Sodré, 1927

PARÁ. Mensagem apresentada ao Congresso Legislativo do Estado, em sessão solene na abertura da 2ª reunião de suas 13ª legislatura, em 7 de setembro de 1928, pelo Governador do Estado, Dr. Dionysio Ausier Bentes. Belém: Oficinas Graphics do Instituto Lauro Sodré, 1928.

PARÁ. Mensagem apresentada ao Congresso Legislativo do Pará, em sessão solenne de abertura da 3ª reunião de sua 3ª legislatura, a 7 de setembro de 1929, pelo Governador do Estado, Dr. Eurico de Freitas Vale. Belém, Off. Graphics do Instituto Lauro Sodré, 1929

PARÁ. Programmas de ensino da Escola Normal. Belém, Imprensa Oficial do Estado do Pará, 1918.

PARÁ. Programmas de ensino revistos e mandados adoptar pelo Conselho Superior do Ensino Primario em 1929. Belém, Oficinas Graphics do Instituto Lauro Sodré, 1929.

PARÁ. Mensagem apresentada ao Congresso Legislativo do Pará, em sessão solenne de abertura da 3ª reunião de sua 3ª legislatura, a 7 de setembro de 1929, pelo Governador do Estado, Dr. Eurico de Freitas Vale. Belém, Off. Graphics do Instituto Lauro Sodré, 1929.

- **ESTATUTOS**

ESTATUTO DA ESCOLA DE MUSICA CARLOS GOMES – Fundada em janeiro de 1908 sob a direcção do Prof. Joaquim Mamede da Costa. Belém: Typ. Gutenberg, **1908**.

ESTATUTO DO INSTITUTO “JULIO CESAR”. Belém: [s. n.].

ESTATUTOS DO ATHENEU BENJAMIN CONSTANT. Belém, Papelaria Americana, [s.n.].

ESTATUTOS DO CENTRO MUSICAL PARAENSE. Belém: Livraria Escolar, 1915.

Disponível em: <[Centro Musical Paraense - Ano 1915](#)>. Acesso em: 20 de agosto de 2019.

• **PARTITURAS**

BRANDÃO, José Domingues. **Hymno do Tricentenário da Fundação de Belém**: para canto e piano. Belém, Lith. Wiegandt, J. A. Pato. [1915].

CASTRO, Antonia Rocha de. (1881-1937). **Hymno [sic] da Escola “Carlos Gomes”**. Para piano. Letra e música. In: O Ensino. Belém, v. 1, n. 6, 25 dez 1918. 3 p. Letra de Pereira de Castro. Fotocópia. 25 x 18 cm. Nível 1.

COELHO, Alfredo Marques. **A's Armas!...** Marcha patriótica. Para piano. Pará: Belém Musical, (s.d.). 3 p. Nº 59. “A’ colônia Portuguesa [sic] no Brazil [sic]”. Marcha patriótica, inspirada nos hymnos [sic] “A Portuguesa”, “Maria da Fonte” e “1º de Dezembro”. Capa ilustrada. 34,8 x 27 cm. *Nível 4*.

COELHO, Alfredo Marques. **Hymno do Orfeão Português**. Para piano. [Para banda marcial]. [Partitura à lápis]. S.l., s.d. 1p. Ms (transcrição). 32,5 x 23,5 cm. Nível 2.

COELHO, Alfredo Marques. **Hymno do Orpheon [sic] da Tuna Luso Commercial [sic]**. Marcial. Para quatro vozes. Letra e música. Letra de Américo Vieira. S.l., s.d. 3p. [Existe outra partitura junto com o mesmo título para canto e piano. Pará, 1923. 2p]. 35,5 x 25,3 cm. Nível 3.

COELHO, Alfredo Marques. **Oh! Pátria minha!** Canção Portuguesa. Para 1º e 2º violino A, 1º e 2º violino B, 1º bandolim, 1º bandolim A, violão, 1ª flauta, 1º clarino Sib, c. baixo. In: Filme terra Portuguesa. S.l., s.d. 15p. [Ver no verso: Em continência]. Ms (transcrição). 32,5 x 23,5 cm. Nível 2.

COELHO, Alfredo Marques. **Remar... Remar!...** Marcha. Para coro e piano. Letra e música. Canção dos remadores da Tuna Luso Commercial [sic]. Versos de Rocha Moreira. Para primeiros tenores, barítonos e baixos. Belém, s.d. 3p. Ms (autógrafo assinado). + 1 cópia manuscrita. 35,5 x 26,8 cm. Nível 3.

COELHO, Alfredo Marques. **Terra da saudade**. Canção Portuguesa. Para canto e piano. In: Filme Minho – Terra Portuguesa. Para bandola, 1ª flauta, saxofone alto mib. S.l., s.d. 4p. [As páginas estão cortadas ao meio]. [sem letra]. Ms (autógrafo). 32 x 23,5 cm. Nível 3.

MAGALHÃES, Theophilo de. **Cinema Olympia**. Fox-trot. Para Piano. "Homenagem do auctor aos dignos socios da empreza do Cinema Olympia". Pará: Emp. Graphica Amazonia. s.d. 4p. 33 x 26,1cm. Nível 3

SOUZA, Cincinato Ferreira de. **O tacacá**. Tango para piano forte e canto. In: Revista o Tacacá. Rio de Janeiro: Vieira machado e Cia. (s.d.). 6p. 33 x 25,5 cm. Nível 3.

- **JORNAIS**

A PROVÍNCIA DO PARÁ. Belém, 1922, 1923, 1929.

A REPUBLICA. Belém, 1900.

A CAPITAL. Rio de Janeiro, 1908.

CORREIO DA MANHÃ. Rio de Janeiro, 1908.

CORREIO DO PARÁ. Belém, 10 fev. 1929.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Belém, 1896.

ESTADO DO PARÁ. Belém, 1911-1921, 1925, 1929.

FOLHA DO NORTE. Belém, 1896, 1917, 1921, 1926, 1929.

DIÁRIO DO PARÁ. Belém, 19 mai. 1988.

O DEMOCRATA. Belém, 1891.

O PAIZ. Rio de Janeiro, 1927.

- **REVISTAS**

A EDUCAÇÃO: revista mensal dedicada a defesa da instrução no Brasil. Rio de Janeiro: Empr. Ind. Editora O Norte, 1924, p. 1073. Disponível em: <https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=402257>. Acesso em: 15 jan. 2025.

ALMANAK LAEMMERT: administrativo, mercantil e industrial do Rio de Janeiro. III Vol. Rio de Janeiro: Companhia Typographica do Brazil, 1906-1930.

A SEMANA: revista ilustrada, 1919-1929.

FON FON. Rio de Janeiro, 1906-1929.

REVISTA DO ENSINO, v. 1, n. 6, Belém: Typ. do Instituto Lauro Sodré, 15 fev. 1912.

REVISTA DO INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO DO PARÁ. vol. XI. Belém: Instituto Histórico e Geográfico do Pará (IHGP), 1938.

Revista O Ensino. 6. n. 1. ano. Belém: Typ. do Instituto Lauro Sodré, 25 de dez. de 1918.

- **ADMINISTRATIVO**

RIO DE JANEIRO. Escola Nacional de Bellas Artes. **Ofício circular nº 841.** Rio de Janeiro, 30 out. 1924.

INSTITUTO “CARLOS GOMES”. Acervo do Memorial do Instituto Estadual Carlos Gomes. **Termo de instalação do Instituto “Carlos Gomes” em sua segunda phase de existência realizada no dia 11 de julho de 1929.**

INSTITUTO “CARLOS GOMES”. Acervo do Memorial do Instituto Estadual Carlos Gomes. **Termo de afirmação dos funcionários do Instituto “Carlos Gomes” em seus respectivos cargos.** 01 de julho de 1929.

- **ACERVOS**

ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DO PARÁ. Catálogo de Educação e Cultura. Fundo “Instituto Carlos Gomes”: Mapas de aula. Belém, 1900.

COLEÇÃO VICENTE SALLES. Documentação sociocultural: pasta “Bandas de Música”.

COLEÇÃO VICENTE SALLES. Biblioteca - Museu da UFPA. Documentação sociocultural: pasta “Ingressos”

COLEÇÃO VICENTE SALLES. Biblioteca - Museu da UFPA. Documentação sociocultural: pasta “Instituições Culturais A-I”.

COLEÇÃO VICENTE SALLES. Biblioteca - Museu da UFPA. Documentação sociocultural: pasta “Músicos”.

COLEÇÃO VICENTE SALLES. Biblioteca - Museu da UFPA. Jornais de período de 1912-1930