

RELAÇÕES ENTRE A PRODUÇÃO COMPOSICIONAL DE PAULINO CHAVES E O CENÁRIO MUSICAL DE BELÉM

José Renato Medeiros Furtado

Programa de Pós-Graduação em Artes (UFPA/ICA)

Mestrado em Artes

SIMPOM: Subárea de Musicologia

Resumo: Este trabalho é resultado da dissertação de Mestrado em Artes pelo Instituto de Ciências da Arte e pela Universidade Federal do Pará - *Paulino Chaves: relações entre a sua produção composicional e o entorno musical de Belém* – a qual se propôs a abordar a produção musical do compositor potiguar Paulino Lins de Vasconcelos Chaves (1883-1948), especialmente durante o período em que ele esteve em Belém, integrada aos acontecimentos políticos, históricos, sociais, econômicos e culturais nesta cidade, visto que sua obra não contemplou nem a lírica operística e tampouco as canções regionalistas, acarretando num possível ostracismo. O problema da pesquisa consiste em compreender tanto as especificidades da sua obra composicional quanto o diálogo de sua produção musical com o contexto de Belém, sendo o seu objetivo, portanto, investigar as relações entre a produção composicional de Paulino Chaves e seu entorno histórico, social e musical em Belém no final do século XIX e início do século XX. Para isso, a pesquisa dispôs de três ferramentas de coleta de dados, que são: (1) levantamento documental a respeito do compositor e seu entorno cultural; (2) análise dos documentos referentes à repercussão das obras do compositor na época e; (3) análise musical buscando observar os procedimentos composicionais derivados da formação na Alemanha, utilizados por Paulino Chaves; sendo os seus referenciais teórico-metodológicos: (1) a análise musical; (2) a abordagem estético-sócio-cultural; (3) a perspectiva biográfico-musical; e (4) a abrangência histórica (social e musical/artístico) nacional (Brasil) e local (Belém – PA). Ao final do trabalho, foi observado o quanto Paulino Chaves foi uma figura bastante ativa no cenário musical belenense e que essa formação e atuação musical, enquanto compositor, estivera intimamente relacionada ao seu entorno, influenciando no seu gênio criativo.

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

Abstract: This work is the result of MA dissertation at the Institute of Arts and Sciences, Federal University of Para, which is proposed to address the musical production of the composer of Rio Grande do Norte Paulino Lins de Vasconcelos (1883-1948), especially during the period he was in Belém, as being integrated with political, historical, social, economic and cultural in this city since his work did not include neither the lyrical nor operatic songs regionalist, resulting in a possible ostracism. The research's problem is to understand both the specifics of his work compositional as dialogue of his music production with the context of Belém, and its aim, therefore, to investigate the relationships between production compositional Pauline Chaves and its surrounding historical, social and musical in Belém in the late nineteenth and early twentieth century. For this, the research had three data collection tools, which are: (1) survey documentary about the composer and his cultural environment, (2) analysis of documents relating to the impact of the composer's works at the time and, (3) musical analysis seeking to observe the compositional procedures from training in Germany, used by Paulino Chaves; and its theoretical and methodological: (1) music analysis, (2) the approach aesthetic and socio-cultural, (3) a biographical perspective - musical, and (4) the extent historical (social and musical / artistic) country (Brazil) and local (Belém - PA). At the end of the study, it was observed how Pauline Chaves was a very active

figure in the music scene of Belém and that training and musical performance, as a composer, had been closely related to its surroundings, influences their creative genius.

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

1. Introdução

A produção musical de Paulino Chaves interessa, não apenas pelas suas obras, como, especialmente, à condição de ostracismo relegada a muitos compositores cunhados de “escolásticos” ou “acadêmicos”, sobretudo a partir do autoritarismo – na “tirania dos gostos e critérios” (COLI, 2005, p. 9) – da crítica modernista que, segundo o historiador e esteta Jorge Coli, contribuiu para a eliminação de tudo o que aparentava não estar dentro dos parâmetros estabelecidos por ela (*ibidem*). O caso de Paulino Chaves, que não é diferente dos seus contemporâneos paraenses apenas por ter estudado na Alemanha, é dos mais complicados de se inserir numa estética, pois não simboliza nem fausto operístico no Pará e, tampouco, o regionalismo amazônico de Waldemar Henrique e outros regionalistas. Se por um lado, o compositor não participou das vanguardas vigentes na época, no Rio de Janeiro, por outro, foi uma figura que esteve em evidência durante a vida, ao ponto de ter sido convidado por Villa-Lobos para integrar a Academia Brasileira de Música como membro fundador¹. Com a intenção de compreender a produção composicional de Paulino Chaves frente a essas questões, além da análise musical, procedi à pesquisa de documentação contextual da trajetória artística de Paulino Chaves e atentei-me ao aprofundamento nos ocorridos históricos a fim de estabelecer um diálogo maior entre a produção musical de Paulino Chaves e seu entorno histórico, social e musical em Belém no final do século XIX e início do século XX.

2. Paulino Chaves: suas composições e seu entorno

Nobert Elias, em seu livro *Mozart: a sociologia de um gênio* (1995), observa a influência que o meio social provoca na vida de um artista, tanto na sua vida profissional como pessoal. O autor classifica seu livro como um “modelo teórico verificável da configuração que uma pessoa – no caso, um artista do século XVIII – formava, em sua interdependência com outras figuras sociais da época” (ELIAS, 1995, p. 18-19). Da mesma forma, foram observados aspectos referentes à vida e obra de Paulino Chaves com o âmbito de Belém, como: o modelo estrutural da sociedade paraense na época, relações de poder e conflitos entre as diferentes classes sociais, padrões comportamentais e outros indicadores socioculturais que poderiam estimular ou inibir o trabalho criativo de um artista.

¹ Paulino Chaves morreu antes de ocupar a cadeira número 10 que lhe fora reservada (TOURINHO, 2010b, p. 7).

O trabalho adotou uma divisão em quatro fases composicionais na vida de Paulino Chaves organizadas conforme os gêneros musicais que o compositor se deteve: Canções operísticas e peças de salão (até 1902), Hinos e primeiras orquestrações (1903-1914), Gêneros musicais diversos como música de câmara, missas e sinfonia (1915-1928) e Peças didáticas para piano (1928-1948)², estando essa escolha baseada no foco desta pesquisa: a produção composicional de Paulino Chaves.

Paulino Chaves (1883-1948) veio ao Pará com quatro meses de idade e sua formação musical iniciou-se na Belém durante a *belle époque*, período que compreende o final do século XIX e início do século XX (SARGES, 2002; DAOU, 2004), no qual a cidade viveu a fase áurea do ciclo da borracha, tornando-a uma das cidades mais prósperas do país na época. O *boom* da economia gomífera proporcionou à elite belenense intenso consumo de bens de luxo e desenvolvimento urbanístico moldado nos padrões civilizatórios das principais metrópoles europeias, além de impor mudanças de hábitos e comportamentos da população local aos moldes europeus através de Códigos de Postura (LACERDA; SARGES, 2009, pp. 165-168). A partir de 1880, as companhias líricas passaram a ocupar o espaço das companhias dramáticas no Teatro da Paz assinalando então a fama desta casa, sobretudo com a presença do maestro Carlos Gomes em 1882 (SALLES, 1980, pp. 326-343).

Foi nesse ambiente que Paulino Chaves iniciou os seus estudos – através de aulas particulares – e teria desenvolvido suas primeiras composições por influência de dois tipos de composição muito frequentes na época: a ópera – onde Paulino Chaves teria composto alguns excertos extraindo seus libretos de almanaques – e peças de salão para piano como quadrilhas, mazurcas, polcas e valsas como as que foram compostas quando Paulino Chaves já se encontrara no Real Conservatório de Leipzig: as valsas *Da Lontan* (1899) e *Club Universal* (SALLES, 1983, p. 17–23)³.

A segunda fase composicional de Paulino Chaves é marcada pela interferência do poder republicano sobre as artes como propaganda do novo regime. No início do século XX,

²Embora esta organização seja semelhante à classificação de Vicente Salles (1983) em quatro momentos composicionais, as fases aqui dispostas estão intimamente relacionadas aos gêneros compostos pelo compositor.

³ A escolha de Paulino Chaves pela Alemanha se torna incomum se compararmos ao intenso consumo de ópera italiana em Belém e à formação dos mais renomados compositores paraenses como Henrique Gurjão, Gama Malcher e Meneleu Campos na Itália. A Alemanha despontava cada vez mais no cenário musical como uma escola moderna que crescia em vários segmentos do ramo da música como o ensino nos seus conservatórios, o desenvolvimento científico em outras áreas relacionadas à música – como a teoria musical, a filosofia da música, a musicologia e a etnomusicologia (denominada na época de musicologia comparada). O advento da música alemã repercutiu também no crescimento da prática música instrumental (sinfônica e camerística) sobre o *bel canto* italiano, mesmo na música alemã do século XVIII e da primeira metade do século XIX (VOLPE, 1995, p. 56), e em Belém despontava o surgimento dos *clubs* de música de câmara sobre as companhias líricas.

as bandas civis e militares estavam em ampla atividade⁴ e alguns compositores, ligados ou não às corporações militares, voltaram-se para a composição de gêneros musicais como “hinos cívicos, hinos patrióticos, marchas, dobrados e toques” (SALLES, 1985, p. 59), destinados a serem executados por essa formação instrumental. Paulino Chaves também se deteve na composição de hinos, justamente numa época em que o poder republicano e o espírito cívico em Belém se encontravam cada vez mais sólidos, o que demonstra a natureza funcional das demandas de seu contexto. O compositor se voltou para a composição orquestral, orquestrando inclusive a valsa *Da Lontan*, abandonando o diletantismo burguês e estudantil da fase anterior para se estabelecer como músico profissional catalogando sua composição *Hino à Instrução do Pará* como *Opus 1* por tratar-se da sua primeira obra apresentada em público e divulgada pela imprensa (SALLES, 1983, p. 24–26; TOURINHO, 2010a, p. 171). Paulino Chaves executou este hino quando era diretor do Instituto Estadual Carlos Gomes, IECG, e ambas as apresentações foram executadas no Theatro da Paz pela orquestra e pelo coro do IECG (SALLES, 1983, p. 25 e 28).

A terceira fase corresponde a mais ativa para Paulino Chaves, paradoxalmente a menos propícia em virtude da crise da borracha e o fim da chamada *belle époque*. Juntamente com influentes compositores como Meneleu Campos, Gama Malcher e Alípio Cesar, Paulino Chaves foi um dos fundadores do Centro Musical Paraense (1914), CMP, principal sociedade musical em Belém após o fechamento do IECG (1908) e a extinção da Associação Lírica Paraense (SALLES, 1970, p. 30). Os concertos com a orquestra do CMP, fundamentado em apresentações sinfônicas e camerísticas, substituíram as dispendiosas produções operísticas no Theatro da Paz. Além do CMP, Paulino Chaves fundou o Quartetto Beethoven e um coro que atuava na Basílica de Nazaré denominado Coral de Santa Cecília (SALLES, 1983, p. 21 e 29). O acesso a todos esses grupos musicais estimulou Paulino Chaves a compor música instrumental para orquestra (como a *Valsa Pavloviana*, a *Sinfonia em mi menor* e o poema sinfônico *Cristo e a Humanidade*), para orquestra e coro nas suas missas, um quarteto de cordas, além de outras peças camerísticas, todas apresentadas pelos grupos artísticos fundados pelo compositor.

A quarta fase começa quando Paulino Chaves se transfere para o Rio de Janeiro em 1928, onde assume a cadeira de piano no antigo Instituto Nacional de Música, INM, e é encarregado da composição de peças para leitura à primeira vista a serem utilizadas para provas de ingresso discente e docente no Instituto. O contexto político dos anos 1930 não

⁴ Segundo Salles (1985, p. 71), o período de maior expansão e desenvolvimento das bandas de música da milícia estadual ocorreu aproximadamente entre 1898 a 1912.

estava mais relacionado à propaganda republicana inspirada na Terceira República francesa ou no nacionalismo germânico, como foi na República Velha. Segundo Salles, a nova missão política das artes na era getulista, sobretudo durante o Estado Novo, passou a ser “cheia de apelos populistas e do desbragado regionalismo” (SALLES em prefácio de HENRIQUE, 1995, p. 12). Dentre as peças para fins de leitura à primeira vista de Paulino Chaves consta um estudo à maneira de *choro* composto na década de 1940 (TOURINHO, 2010b, p. 157). Essa escolha por um gênero popular provavelmente foi impulsionada pela conjuntura social e cultural no tempo e espaço em que o compositor estivera inserido. Este estudo, todavia, é um caso isolado de obra com caráter ou traço nacional, junto ao *rondó* do seu *Quarteto em Lá Maior* que integra um tema popular.

3. A produção composicional: análise das obras

A fim de reavaliar os apontamentos referentes à sua produção traçados no capítulo anterior, como a influência da tradição europeia, sobretudo da escola alemã, foram analisadas algumas obras compostas a partir de 1915, quando o compositor retorna novamente da Alemanha para Belém. Escolhi, portanto, o *Quarteto em Lá Maior*, única obra instrumental para grupo de câmara de Paulino Chaves, como exemplo da forma-sonata enquanto procedimento composicional da música instrumental característico da tradição da música clássica austro-germânica como C. Ph. E. Bach, Haydn, Mozart e Beethoven. Selecionei um *Albumblatt* em comparação a pequenas peças para piano muito difundidas no século XIX, principalmente com Schumann, denominadas de fragmentos – aludindo aos fragmentos literários. Tais peças possuem íntima relação com a literatura e dispõem de maior liberdade expressiva, típicas do período romântico. Da mesma forma, escolhi a canção *Legenda*, única canção camerística de cunho secular na produção do compositor, relacionando-a ao *lied* e, por fim, as fugas para piano às fugas de Bach.

O *Quarteto em Lá Maior* possui grande variedade de temas e motivos. No entanto, foram identificados certos aspectos classificados neste trabalho como elementos unificadores, como: início de frases em que a harmonia não começa na tônica, o frequente uso de passagens transitórias e/ou introdutórias entre as seções e simetria na elaboração das frases, membros de frases, sentenças e períodos. Através da análise de outras obras de Paulino Chaves observei que estes mesmos procedimentos também foram empregados.

Os três primeiros movimentos do *Quarteto em Lá Maior* são classificados por Salles (1983, p. 28–29) como domínio e obediência aos cânones tradicionais e “familiaridade com a

literatura congênere germânica, fonte de sua inspiração”. Porém, o musicólogo destaca a singularidade do último movimento da obra, o *Rondó* com subtítulo "Rapsódia brasileira", onde o compositor faz uso de uma melodia moldada em um tema folclórico do Pará:



Figura 1: Tema usado por Paulino Chaves para o *Rondó* do *Quarteto em Lá Maior*.

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

No entanto, os procedimentos empregados neste quarteto também são frequentes no repertório tradicional europeu, pois, desde o classicismo vienense, emprega-se no último movimento de obras seccionadas como sonatas, quartetos e concertos temas folclóricos e/ou populares sob a forma *rondó* (MAGNANI, 1989, p. 140).

O *Albumblatt em si menor* explora bastante os aspectos melódicos e expressivos: inicia com a indicação *Mit Empfindung* (“com sentimento”) com solo na mão direita sob *Gesang voll* (“muito vocal” ou “cantando muito”). A voz superior conduz a melodia para a voz inferior que é executada à maneira de *Violoncellomäßig* (termo que, em português, é traduzido por “violoncelo padrão”).

Os fragmentos são peças que em geral possuem um caráter mais intimista, no caso do *Albumblatt* o próprio título sugere tal caráter: “folha de álbum”. O *Albumblatt em si menor* de Paulino Chaves apresenta uma epígrafe⁵, semelhante ao *Papillons* de Schumann onde em cada peça dessa obra possui um trecho do romance *Flegeljahre* do escritor alemão Johann Paul Friedrich Richter, mais conhecido como Jean Paul (VERMES, 2007, p. 82–93).

A canção *Legenda*, obra canto e piano e posteriormente para canto, piano e oboé, foi composta sobre o poema “Cantiga” de Sérgio Olindense dedicado a Paulino Chaves (SALLES, 1983, p. 37). Em crítica de Assuero Garritano publicada na Revista Brasileira de Musica de 1938 o autor contesta algumas passagens da peça relacionadas à ambientação da obra, sobretudo o virtuosismo pianístico em algumas passagens da canção do pastor por achá-la inapropriada à temática pastoril (GARRITANO *apud* SALLES, 1983, p. 37–39). Todavia, uma característica do *lied* enquanto gênero musical é a independência da música em relação ao texto e a ambientação de Paulino Chaves para esta obra está mais voltada para carga expressiva do pastor, na irrequietude deste personagem ao recordar a ausência de sua amada.

⁵ “... E assim é a vida...: pequenos lampejos de alegria... e depois... sofrimento... sofrimento... e... mais sofrimento... até o fim!”.

Legenda não é uma obra descritiva. No entanto, é notável a identificação da toada do pastor na ambientação configurada pelo piano, já assinalada por Garritano, com a mão esquerda realizando o bordão no baixo e os arpejos e escalas na mão direita imitando o dedilhar do violão.

Os dois Prelúdios e Fugas para piano foram compostos entre os anos 1937 e 1939, quando Paulino Chaves já lecionava piano no INM. Nas fugas dessas duas obras foram observadas economia de material rítmico-melódico, emprego de padrões rítmicos uniformes e uso restrito de dinâmica⁶, características semelhantes às fugas do século XVIII, sobretudo em Bach cuja imagem tem uma representatividade em Leipzig maior do que qualquer outra cidade, pois além de Bach ter vivido e morrido nessa cidade, Mendelssohn – fundador do conservatório de Leipzig onde Paulino Chaves estudou – impulsionou ao conhecimento tanto das obras de Bach como promoveu inúmeros concertos com repertório de compositores de séculos anteriores. Muitos sucessores de Mendelssohn mantiveram esse apreço à música antiga rejeitando inclusive a chamada Nova Escola Alemã⁷.

Outro aspecto relevante diz respeito ao planejamento estrutural e harmônico das duas fugas que possuem tema e caráter⁸ diferente, mais mantém o mesmo plano harmônico e estrutural:

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

Figura 2: Esquema formal e harmônico da fuga em ré menor

⁶ A exploração dos parâmetros de intensidade nas duas fugas é relegada somente à *Coda*.

⁷ As novas técnicas composicionais como a exploração de novos matizes orquestrais e harmônicos, sendo as principais referências a música programática de Liszt e Richard Strauss e os dramas musicais de Wagner (SADIE, 1994, p. 660).

⁸ O *Prelúdio e Fuga em dó menor* foi composto em memória do professor de Piano de Paulino Chaves, Robert Teichmüller que morrera um mês antes da composição dessa obra. O tema da fuga – de andamento lento e composto de intervalos de segunda menor e sétimas diminutas – é semelhante à toada de lamentação emitida pelo oboé na obra *Legenda*.

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

Figura 3: Esquema formal e harmônico da *Fuga em dó menor*

Durante a primeira metade do mesmo século estavam em voga muitos métodos de composição fugal destinados ao ensino nos conservatórios de música, como são as chamadas “fugas de escola” (HODEIR, [s.d.], p. 46) ou “escolástica”, cujos reflexos são apontados por Luciana Noda (2010, p. 26) nas fugas compostas na primeira metade do século XX, incluindo as de Paulino Chaves. A semelhança esquemática das duas fugas denota então que Paulino Chaves concebeu a fuga como uma forma padronizada⁹ e não como um livre procedimento composicional temático-imitativo.

4. Considerações Finais

Através da pesquisa de documentação contextual da trajetória artística e intelectual do compositor, observei como Paulino Chaves foi uma figura bastante ativa no cenário musical belenense, como pianista, regente, compositor, professor e diretor do IECG e presidente do CMP, estando a sua formação e atuação musical, principalmente enquanto compositor, intimamente relacionada e dialogando com o entorno de Belém. O fato de Paulino Chaves ter composto determinados gêneros musicais conforme o contexto no qual esteve inserido mostra a influência que o meio e as suas circunstâncias provocam no gênio criativo de um artista.

A moda operística, rejeitada ou não por questões ideológicas, foi se tornando deficitária juntamente com o luxo cultural e artístico patrocinado pelo governo sob a justificativa de corte de gastos em virtude da crise da borracha. A produção musical de Paulino Chaves, eminentemente instrumental, ocorre justamente em função dessas circunstâncias: do crescimento da música instrumental em Belém. Na década de 1910,

⁹ Principalmente pelo vínculo da sua estrutura formal com as relações tonais (NODA, 2000, p. 15) e com pelo menos oito elementos: sujeito, resposta, contrassujeito, exposição, episódio, reexposição e/ou contra exposição, *stretto* e pedal (NODA, 2010, p. 26).

Paulino Chaves compõe para as mais variadas formações instrumentais e vocais em Belém, pois dispunha de suporte orquestral, coral e de câmara para as suas composições (a Orquestra do CMP, o Coro Santa Cecília e o Quartetto Beethoven), enquanto que no Rio de Janeiro não desenvolveu outras atividades e se reduziu à composição de pequenas peças para piano. Além disso, durante seu curso no Conservatório de Leipzig, Paulino Chaves prestou seus exames finais um concerto acompanhando com orquestra e, somado à influência da famosa orquestra desta cidade (*Gewandhaus*) e aos espetáculos de ópera em Belém durante a *belle époque*. Tais ocorridos podem ter contribuído para que o compositor se voltasse para a música orquestral após o seu retorno de Leipzig, quando começou a orquestrar suas primeiras peças para piano.

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

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

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

Referências

- CHAVES, Paulino. *Quarteto em Lá Maior*. [S.l]: Presto, 2010. 1 partitura. Quarteto de cordas. Disponível em: http://www.presto.mus.br/paulino_chaves/pdf/quarteto-la-qtto-cds.pdf. Acesso em: 06 ago. 2011.
- COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?* São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.
- DAOU, Ana Maria. *A belle époque amazônica*. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- ELIAS, Nobert. *Mozart: sociologia de um gênio*. Organizado por Michael Schöter. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 1995.
- HODEIR, André. *As formas musicais*. Trad. António Maia da Rocha. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2002.
- LACERDA, Franciane Gama; SARGES, Maria de Nazaré . *De Herodes para Pilatos: violência e poder na Belém da virada do século XIX para o XX*. In: *Projeto História*. PUCSP, v. 38, p. 161–178, 2009.
- MAGNANI, Sérgio. *Expressão e comunicação na linguagem da música*. Belo Horizonte: UFMG, 1989.
- NODA, Luciana. *Fugas brasileiras para piano – 1922 a 2009: procedimentos composicionais em estruturas resultantes*. Tomo I. Porto Alegre, 2010. 202 f. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/21367/000736818.pdf?sequence=1>. Acesso em: 28 ago. 2010.
- SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de música: edição concisa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.
- SALLES, Vicente. *Música e músicos do Pará*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1970.
- _____. *A música no tempo do Grão-Pará*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1980.
- _____. *Paulino Chaves: ante o próprio centenário*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1983.
- _____. *Sociedade de euterpe: as bandas de música no Grão-Pará*. Brasília: Edição do Autor, 1985.
- _____. *A obra de Waldemar Henrique*. In: HENRIQUE, Waldemar. *Waldemar Henrique: canções*. Belém: Secretaria de Estado e Educação, Fundação Carlos Gomes, 1996.

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

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

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

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

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