

MARIA LÚCIA MASCARENHAS RORIZ E PINA

**CONCERTO DOS SAPOS: UM PATRIMÔNIO MUSICAL
GOIANO**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado
Profissionalizante em Gestão do Patrimônio Cultural para
obtenção do título de Mestre em Gestão do Patrimônio
Cultural.

Área de Concentração: Antropologia.

Orientadora: Profa. Dra. Albertina Vicentini Assumpção

**GOIÂNIA
2005**

MARIA LÚCIA MASCARENHAS RORIZ E PINA

**CONCERTO DOS SAPOS:
UM PATRIMÔNIO MUSICAL GOIANO**

Dissertação defendida e aprovada em _____ de
fevereiro de 2005, pela Banca Examinadora constituída pelos
professores.

Profa. Dra. Marília Laboissière Barreto

Prof. Dr. Manuel Ferreira Lima Filho

Profa. Dra. Albertina Vicentini Assumpção
Orientadora

**Aos meus filhos Daniel e Daniela, Ana
Clara e Marcelo, Isabel, e aos meus netinhos,
Rosana e Thiago.**

AGRADECIMENTOS

A Deus, pelas bênçãos e oportunidades.

À orientadora desta dissertação, Profa. Dra. Albertina Vicentini, pela dedicação e pela confiança, e a todos os professores deste Mestrado.

Aos meus pais, pela dedicação, apoio e carinho.

Ao Braz, pelo trabalho árduo, que me incentivou a este estudo.

Aos meus irmãos, amigos e colegas, que sempre contribuíram para que este trabalho se tornasse possível.

SUMÁRIO

LISTA DE QUADROS.....	6
RESUMO.....	7
ABSTRACT.....	8
INTRODUÇÃO.....	9
CAPÍTULO I: Manifestações culturais na província goiana em fins do século XVIII	27
1.1 Notícias de manifestações culturais em Goiás desde o século XVIII.....	31
1.2 Histórico das bandas.....	41
1.3 Banda de Música Euterpe.....	44
1.4 Banda de Música Phoênix.....	46
1.5 O casarão da Rua Nova, sede do acervo.....	49
CAPÍTULO II: Tonico do Padre: conjunto de obras.....	50
2.1 Tonico do Padre.....	50
2.2 O conjunto de suas obras.....	52
2.3 Relação de obras compostas por Tonico do Padre.....	53
2.4 Análise do conjunto de suas obras.....	66
CAPÍTULO III: “Concerto dos Sapos”.....	71
3.1 As duas versões.....	73
3.2 Visão estético-analítica.....	81
CONSIDERAÇÕES FINAIS: “Concerto dos Sapos” - patrimônio de todos.....	90
BILBIOGRAFIA.....	95
ANEXOS.....	98

LISTA DE QUADROS

Quadro 1:	Catálogo dos Hinos.....	55
Quadro 2:	Catálogo das Missas	55
Quadro 3:	Catálogo das Novenas, Ladainhas.....	55
Quadro 4:	Catálogo das Marchas Fúnebres.....	56
Quadro 5:	Catálogo das Marchas e Dobrados.....	56
Quadro 6:	Catálogo das Quadrilhas.....	57
Quadro 7:	Catálogo das Valsas.....	58
Quadro 8:	Catálogo de Tangos.....	59
Quadro 9:	Catálogo das Habaneiras.....	59
Quadro 10:	Catálogo de Xotes.....	60
Quadro 11:	Catálogo de Galope.....	60
Quadro 12:	Catálogo de Polcas.....	60
Quadro 13:	Catálogo de Canções.....	61
Quadro 14:	Catálogo de Fantasias.....	61
Quadro 15:	Catálogo de Suíte.....	61
Quadro 16:	Catálogo de Música de Teatro.....	61
Quadro 17:	Álbuns.....	62
Quadro 18:	Instrumentação da partitura montada por José J.do Nascimento.....	75
Quadro 19:	Instrumentação da partitura montada por Pina Filho.....	75
Quadro 20:	Instrumentação reorganizada por Pina Filho.....	76

RESUMO

Este trabalho realiza a análise musical morfológica, crítica e estilística da peça “Concerto dos Sapos”, de Antônio da Costa Nascimento, compositor pirenopolino do século XIX. Para tanto, avalia as primeiras manifestações culturais em solo goiano; a instalação da música e os seus pioneiros em Meia Ponte; o histórico das Bandas de Música da cidade: três fatores decisivos para a formação de um importante acervo musical em Pirenópolis. Desse acervo, destaca o compositor Antônio da Costa Nascimento pela importância e atualidade do conjunto de sua obra no contexto histórico cultural de uma província brasileira do século XIX e a peça “Concerto dos Sapos” como um bem a ser preservado, divulgado e acessível à comunidade goiana no exercício de seu direito ao patrimônio .

ABSTRACT

This work realizes a morphological, critical, and stylistic musical analysis of the piece “Concerto dos Sapos”, from Antônio da Costa Nascimento, composer born in Pirenópolis in the nineteenth century. For all, analyses the first cultural expressions in the State of Goiás; the coming of the music and pioneer musicians to the town of Meia Ponte; the history behind Musical Bands of the town: three decisive factors for the creation of a rich musical collection in Pirenópolis. Among local artists, we selected the abovementioned composer Antônio da Costa Nascimento for the prominence of its work in the historical and cultural context of a Brazilian province in the nineteenth century, giving a special emphasis to the piece “Concerto dos Sapos”, a true gift to the Community of the State of Goiás that needs to be divulged and preserved.

INTRODUÇÃO

Pirenópolis, antiga Meia Ponte, surgiu logo após o descobrimento de suas minas de ouro, em outubro de 1727, chamadas de Minas de Nossa Senhora do Rosário em homenagem à santa do dia, como era costume naquela época. Como em outras cidades auríferas,¹ encontram-se nela, preservadas em acervo, coleções de peças musicais e documentos históricos que denotam atividade cultural na província goiana, a partir da segunda metade do século XVIII. Uma série de depoimentos, como a que se segue, pode confirmar isso.

Pina Filho, em texto não publicado intitulado “Quem quer comprar um teatro?”, diz:

Dos documentos que até agora nos chegaram da tradição teatral em Goiás, consta o precioso arquivo de Pirenópolis, onde se pode manusear edições e manuscritos de textos teatrais a partir do ano de 1747. (É bem verdade que um ou outro documento caiu em mãos inescrupulosas provocando sua ruína; no entanto toda sua coleção continua a salvo).

Já Gaioso Pinto (2004) dedica um capítulo de sua obra exclusivamente à história colonial de Goiás e cita a escassez de fontes e o ineditismo do tema. Descrevendo sobre as fontes de informação da música desde o período colonial até o século XIX, ele chama a atenção para os arquivos existentes em algumas cidades goianas, onde se pode encontrar material pertinente (Gaioso, 2004:17 a 19). Considera que a música colonial brasileira preservou-se em grande parte graças às cópias feitas no século XIX, presentes em arquivos particulares ou de Irmandades e Confrarias Religiosas.

Ressaltando a importância dessas agremiações e desse certo mecenato, aponta especialmente três arquivos particulares no Estado de Goiás: um, da cidade de Pirenópolis;

¹ Cidades como Jaraguá, Corumbá, Goiás, Luziânia também possuem acervos musicais; outras, que se formaram durante a mineração, como Silvânia, Anicuns, Crixás, Arraias, Cavalcante necessitam ainda investigação.

outro, da cidade de Goiás; e um terceiro, da cidade de Jaraguá. Afirma que, dentre eles, indubitavelmente, o mais célebre é o da cidade de Pirenópolis, que muitas pessoas julgam ser o único do Estado . (Idem:19)

Em Jayme (1971:254), encontra-se também a seguinte referência sobre o arquivo musical da Banda Phoênix, da cidade de Pirenópolis :

Seu arquivo de músicas religiosas e profanas, inclusive teatrais, era admirável e bem acondicionado, graças ao espírito de organização do saudoso maestro Propício de Pina. Contava a Phenix em 1943, 57 instrumentos bem conservados e funcionava com 18, 20 e até 25 músicos, 7 ou 8 cantoras nas solenidades religiosas.

Mesmo Camargo Guarnieri, em entrevista a Carlos Fernando Magalhães, no jornal *Folha de Goiaz* – “Caderno Cultural”, de 3 de maio de 1970, sobre o valor musical das composições pertencentes ao arquivo da cidade de Pirenópolis e incluídas no I Recital de Compositores Goianos, assim como a influência de compositores do século passado sobre os músicos goianos, assinala:

Outras obras que ouvi revelam grande influência da ópera italiana. O caráter religioso quase não existe. Em um ou outro momento, sente-se o desejo do compositor de ser litúrgico, mas são momentos sufocados pelo caráter operístico. Bellini, Donizetti, Rossini, Verdi, estão sempre presentes. Apesar disso penso que se deveria fazer um estudo sério dessas obras, para que se possa aquilatar seu real valor.

Em 1985, o português Felipe de Sousa, em carta ao maestro Braz de Pina, de 18 de dezembro, fala sobre o arquivo:

O material de seu arquivo vai dar-me trabalho para anos e poderá abrir muitas pistas para o conhecimento da música dramática em português tanto no Brasil como em Portugal.

(...) A descoberta desse material representa um acontecimento de enorme importância para o patrimônio musical brasileiro e português.

E no artigo “Relíquias da música no Brasil”, escrito por Antonio Valdemar no “Sumário”, suplemento integrante do *Diário de Notícias*, de 13 de julho de 1986, da cidade de Lisboa - Portugal, pode-se ler:

Um precioso arquivo, com inúmeros manuscritos de música religiosa e dramática e textos de teatro, até agora ignorados e que vêm preencher lacunas no domínio da investigação e crítica, encontra-se no estado de Goiás, Brasil.

Também Luiz Paulo Horta, no artigo “Descoberta musicológica em Goiás”, no *Jornal do Brasil*, de 06 de março de 1986, “Caderno b”, pág. 7, assim se refere ao acervo, tecendo o seguinte comentário à pesquisa de Felipe de Sousa:

Um dos mais antigos e importantes enigmas da história da música em Portugal e no Brasil acaba de ser praticamente solucionado com uma descoberta realizada no interior de Goiás – em Pirenópolis - pelo pesquisador, compositor e regente português, Felipe de Sousa, nos arquivos da família Pompeu de Pina. (...) A descoberta tem a ver com a própria origem da ópera em Portugal e no Brasil.

Parte desse material se refere ao acervo da Banda Phoênix (que vai interessar a este trabalho enquanto a corporação que herdou quase toda a produção musical de Tônico do Padre, autor do “Concerto dos Sapos”), depositado em um casarão da Rua Nova, em Pirenópolis – GO, sede do arquivo da Banda, e onde também funciona uma escola de música. A outra parte integra a coleção de documentos e textos de teatro sob a guarda da família Pompeu de Pina, por várias gerações.

A existência desses acervos, a bem dizer e para o que interessa a este trabalho, dois acervos, um de música e outro de música para teatro, é resultante de uma ação conjunta que veio se processando por mais de um século, através de pessoas que não só se afeiçoaram aos seus bens culturais, mas foram atentas à sua preservação, passando-os como legado histórico musical às gerações seguintes.

A sua origem acha-se intrinsecamente ligada à história das manifestações culturais da província, iniciadas pelos primeiros povoadores portugueses que nela chegaram na segunda metade do século XVIII, como Custódio Pereira da Veiga, Hilário dos Santos

Silva, Manuel Joaquim Baptista, José Ignácio do Nascimento e seus descendentes, Pe. José Joaquim Pereira da Veiga, e outros, e também à formação e atividades das primeiras bandas de música da antiga Meia Ponte.

As duas coleções (a que pertence, atualmente, à Banda de Música Phoênix e a que contém as peças de teatro) constituem um acervo de peças musicais da segunda metade do século XVIII e de todo os séculos XIX e XX, de diferentes gêneros e para diversas formações: são músicas sacras e/ou profanas para voz solista, coros, bandas de música, conjuntos de câmara instrumental e/ou vocal, instrumento solo e, também, árias de teatro com acompanhamento orquestral.

A parte que se refere à música para banda indica um repertório característico que aponta, segundo Pina Filho (1982), em texto não publicado, em Goiás, como os compositores primavam pelas marchas, *schotisch*, valsas, polcas, lundus quadrilhas, galopes, habaneiras, serenatas, modinhas, tangos, fox-trot, rumba, samba etc.

A parte que diz respeito ao teatro, conta com composições musicais para várias peças de teatro dos séculos XVIII e XIX, de Antônio José da Silva, (o Judeu), Metastásio, Lemoine, Pe. Francisco Inácio da Luz, Tônico do Padre e outros autores brasileiros.

São duas coleções distintas, em que se encontram manuscritos autógrafos musicais, música impressa, libretos de peças de teatro e óperas, documentos, livros, revistas e almanaques, peças fundamentais para o registro e levantamento histórico músico-teatral do Estado.

Todo esse material acha-se atualmente depositado em locais diferentes, em Pirenópolis. O que se refere ao acervo da Banda de Música Phoênix, conforme já dissemos, encontra-se depositado em um casarão na Rua Nova, atual sede da Banda, cujo histórico se relaciona à formação do acervo musical. O que se refere ao teatro, mas que também contém partituras musicais, encontra-se na residência e na guarda da família Pompeu de Pina, situada à Rua Direita. O acervo está disperso, pois que ainda há partes dele em outros lugares.

O *Novo Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, editado por Domingos Barreira, na cidade do Porto, Portugal, aponta diferença entre o termo *acervo*, que define como conjunto dos bens que pertencem a várias pessoas como membros de uma sociedade e

acumulação de objetos, e a palavra *arquivo*, apontada como o lugar onde se guardam documentos escritos ou impressos; depósito de coisas importantes.

O *Dicionário Aurélio*, editado no Brasil, indica que *arquivo* pressupõe um conjunto de documentos organizados a partir de critérios específicos para sua guarda e preservação.

Cotta (2004: 248) define *acervo* como termo mais neutro [do que *arquivo*], que pode designar quaisquer tipos de conjuntos documentais não necessariamente arquivísticos.

Castro, Castro, Gasparian (1988) transcrevem o mais novo conceito de *arquivo*, utilizado no Anteprojeto de Lei do Arquivo Nacional - Ministério da Justiça, como “um conjunto de documentos, organicamente acumulados, produzidos ou recebidos por pessoa física e instituições públicas ou privadas, em decorrência do exercício de atividade específica, qualquer que seja o suporte da informação ou a natureza do documento.”

A partir daí, pode-se dizer que o material existente em Pirenópolis é acervo – pelo espaço inadequado que o acomoda, pela sua forma de recebimento e organização, pelo suporte de informação ainda não propriamente especificado e pela forma de acomodação e divisão existentes. Inclusive, em visita à sede da Banda Phoênix, em Pirenópolis, onde ele se encontra na sua maior parte, pôde-se observar as partituras embrulhadas em jornal ou outro tipo de papel, guardadas em dois armários, um de madeira e outro de metal, simplesmente divididas em sacras e profanas.

As corporações musicais que existiram na antiga Meia Ponte, desde a sua primeira Banda de Música de 1830; os conjuntos vocais e instrumentais que se formaram destinados ao acompanhamento das árias de óperas ali encenadas e às atividades cívicas e religiosas durante os festejos da cidade; as Irmandades e Confrarias da Igreja, foram também elementos determinantes para a formação e preservação desses acervos.

Durante a década de 1960, o maestro Pina Filho, natural da cidade de Pirenópolis, iniciou pesquisa sobre a história da música em Goiás e, posteriormente, do teatro na província goiana.

A partir do levantamento das peças musicais no acervo da Banda, realizou o primeiro e único trabalho para sua organização que, embora não tenha tido continuidade, constituiu-se no primeiro passo para o levantamento e identificação das obras.

Na ocasião, identificou-se grande parte desse material como obras de Antônio da Costa Nascimento, o Tônico do Padre, compositor que estudaremos e que legou a Pirenópolis vasto repertório instrumental e vocal, com músicas sacras e profanas.

Pina Filho elaborou uma listagem das obras desse compositor, “tomando como base os arquivos da Banda Euterpe, Phoênix, do Teatro de Pirenópolis, do arquivo de Clotário e Geraldo de Freitas (Jaraguá) e de várias informações colhidas entre os conhecedores de sua vida e obra” [refere-se a Tônico do Padre], publicada na *Revista Goiana de Artes*, em 1986. Com esse trabalho, puderam ser conhecidos os nomes de vários outros compositores e músicos com participação ativa na vida musical de Pirenópolis e em outras cidades vizinhas.

Algumas obras do acervo, tiveram as suas partituras de regente montadas, pois que era hábito no século XIX, principalmente em músicas de banda, os instrumentistas tocarem usando as partes musicais cavadas, ou seja, separadas por naipes. Não se faziam as partituras do maestro.

Mendonça (1981: 98), ao final da década de 80, também pesquisou esse acervo, “em companhia de Braz Wilson Pompeu de Pina Filho (...) e Luiz Augusto Curado”. Observou “detidamente as velhas partituras das igrejas daquela cidade” e conheceu as pessoas depositárias das músicas: o Dr. Sebastião Pompeu de Pina Júnior, “que guarda [guardava] em sua residência as músicas religiosas compostas em Pirenópolis” e o sr. Pompeu Cristovam de Pina, “fabricador da Igreja Matriz e que adquiriu, em 1961, de Vasco da Gama Siqueira, o arquivo da Banda Euterpe.”

Enumerou as missas, te Deuns, ladainhas, motetes, hinos religiosos para coros geralmente a quatro vozes, acompanhados por pequenos conjuntos orquestrais ou banda e se refere ao material pesquisado como vasto e valioso, talvez o mais importante do Estado.

Sobre o estado de conservação do acervo, apontou seus estragos, necessitados de minucioso trabalho de restauração.

Ainda (Idem.Ibidem) afirmou as dificuldades de uma catalogação das composições, vez que os compositores nem sempre assinavam ou datavam suas obras, às vezes impossibilitando sua real identificação.

Por fim, diz a autora: “Todas as obras eram manuscritas”, o que dá ao acervo uma conotação diferenciada, possibilitando o estudo das obras musicais a partir de manuscritos autográficos.

Sobre as coleções de peças teatrais, Mendonça (Idem :101) ainda confirma a existência de partituras de árias de óperas encenadas em Pirenópolis pelo Pe. Veiga e, mais tarde, pelo Pe. Francisco Inácio da Luz, como uma atividade constante na cidade desde o final do século XVIII e durante todo o século XIX.

Como em toda a colônia, também se pode sentir a influência da ópera italiana na música sacra pirenopolina. São várias no acervo as obras de compositores locais com elementos operísticos. Brito e Cymbrom (1992, Apud Sobrinho Carvalho, 2004:223) apontam a influência da ópera italiana na produção da música religiosa europeia do século XVIII. Atribuem a “íntima ligação do repertório litúrgico com o idioma operático” à formação musical dos compositores, que não se realizava mais nas escolas de música religiosa extintas, mas através “do contato empírico com os gêneros musicais em voga, a ópera e o teatro musicado, a partir da segunda metade do século XVIII”.

Pina Filho (1987:42) afirma que, a partir das partituras de música com indicação de cenas integrantes do acervo, pode-se atribuir “a origem e a posse desses manuscritos musicais e teatrais e mesmo de textos impressos” (...) aos mais antigos músicos de que se tem notícia na província goiana, como Custódio Pereira da Veiga (Portugal 1728 – Meia Ponte 1778), Hilário dos Santos Silva (sabe-se que casou-se em Meia Ponte por volta de 1770), Manoel Costa Santos (... -Meia Ponte 1819) e Manoel Joaquim Baptista (com atividade musical em Meia Ponte entre 1810 e 1814). Todos esses nomes são vistos como responsáveis pela instalação definitiva da música entre os novos habitantes do Brasil Central.

Em comunicação no VI Encontro Nacional de Musicologia, em Lisboa (1986), intitulada “O Teatro e a Música Portuguesa em Goiás, século XVIII e XIX – Óperas”, Pina Filho descreve a intensa atividade teatral em Meia Ponte durante esse período e apresenta uma cronologia dos diretores de teatro que também se dedicaram à formação e guarda do acervo, hoje chamado Arquivo do Teatro.

Aos primeiros portugueses mencionados, Pina Filho (Idem.Ibidem) aponta os seus descendentes e compositores de música para teatro, que atuaram em Pirenópolis :

- a) o Pe. Veiga, também conhecido como Padre Mestre ou Vigário da Vara, que “trabalhou principalmente sobre textos de Pietro Metastásio e Antônio José da Silva “mantendo um conjunto musical para o acompanhamento de árias”.
- b) o Pe. João Gomes, que compôs árias para o Ataxerxes de Metastásio, acrescentando-lhe, segundo depoimento do Dr. Felipe de Sousa, três novos personagens na versão de 1850;
- c) e Florêncio Groston Prachedes (Traíras 1770 - São João Del Rei, por volta de 1840), que deixou uma coleção de árias musicadas para o Aspácia de Metastásio.

Continuando, Pina Filho (Idem :43) aponta outro veio importante para a música de teatro e sacra: a do compositor e professor José Joaquim do Nascimento (1787 - 1850), conhecido por sua atividade didática e responsável pela educação da juventude meiapontense da época , destacando-se entre seus descendentes Pe. Francisco Inácio da Luz e Antônio da Costa Nascimento, a serem estudados mais adiante neste trabalho.

(...) Convivendo com os Nascimento, surgem Braz Luiz de Pina Júnior; Braz Aristóphanes de Pina; Francisco Herculano de Pina; Sebastião Pompeu de Pina , construtor do Teatro de Pirenópolis em 1899; Joaquim Propício de Pina, fundador da Banda de Música Phoênix, que “deixou grande acervo de partituras inclusive a montagem orquestral e redução para piano da magistral revista folclórica Auto das Pastorinhas”.

(...) “A todos esses já citados e a muitos outros agora anônimos”, a Benedito Pompeu de Pina, Sebastião Pompeu de Pina Júnior, Braz Wilson Pompeu de Pina , Pompeu Cristóvão de Pina , “ se deve a manutenção e preservação desse arquivo precioso que guarda documentos da vida cultural brasileira e portuguesa, hoje aos meus cuidados e por mim catalogado e estudado a partir de 1967”. (Pina Filho, op.cit. :43)

Ainda em outro artigo de 1979, inédito, “Ações Culturais em Goiás”, na seção intitulada “Um grande acervo teatral”, ele afirma: “O arquivo de textos teatrais e de música para teatro conta com autógrafos que datam de meados do século XVIII. Todas essas edições e cópias contêm anotações que indicam haverem sido trabalhadas no decorrer das várias épocas, na cidade de Meia Ponte”. Continua, dizendo que nesse acervo encontram-se

inúmeros textos com anotações referentes a atividades também realizadas em Jaraguá, Bonfim e Vila Boa.

Trata-se aqui de uma outra coleção, a que contém partituras de árias e textos de ópera, como era conhecido o teatro cantado entre o final do século XVIII e século XIX.

Acredita-se que, em Pirenópolis, reconhecidamente Patrimônio Histórico Nacional, palco de intensa vida artístico-musical desde o final do século XVIII, berço de vários mestres como o Pe. José Joaquim Pereira da Veiga, Pe. Francisco Inácio da Luz, Antônio da Costa Nascimento, José Joaquim da Veiga Vale (Meia Ponte 1806 – Vila Boa 1874), dentre outros, existem ainda acervos esquecidos, detentores de dados determinantes e elucidativos para a continuidade da construção histórico-musical do Estado.

Pode-se citar a recente localização e compra, em 2002, de dois álbuns de manuscritos autógrafos de música e desenhos do compositor Antônio da Costa Nascimento, Tônico do Padre, com datas de 1899 e anteriores a essa, das mãos de um dos descendentes do mestre. Também se tem conhecimento da aquisição do arquivo particular do músico Luís de Aquino Alves (Pirenópolis 1898-197..)² para a mesma coleção particular.

Ao longo de muitos anos, veio se formando esse acervo, que esteve sob a responsabilidade de diversas pessoas, às vezes esquecido em um canto da casa, outras vezes sendo alvo da pretensão de se obter dele alguma vantagem econômica. O que chama atenção é o fato de que, mesmo lhe tendo sido atribuído valores tão diversos em cada época vivida, ainda se guarda, em cada partitura estudada, uma parte da história e do gosto musical, dos costumes e pensamentos de uma região, cuja história no campo das artes ainda está por ser escrita.

Grande parte desse material encontra-se em estado precário de conservação, fazendo-se urgente que se tomem as devidas providências para recuperá-lo e preservá-lo, disponibilizando-o como fonte de estudo e interpretação de seu conteúdo.

Pois bem, este trabalho concentra-se numa pequena obra desse acervo pirenopolino, especificamente no estudo interpretativo-estilístico da obra “Concerto dos

² Compositor e instrumentista, por vários anos regente da Banda Phoênix.

Sapos”, de Antonio da Costa Nascimento, obra datada de 1888, cuja partitura pertence ao Acervo Musical da Banda Phoênix, mas que se encontra sob a guarda de Pompeu Cristovam de Pina.

No contexto musical do século XIX, a finalidade deste trabalho é interpretar a substância, o conteúdo e o significado dessa obra, levando-se em conta a sua qualidade criativa, patrimonial artística e histórica, a partir de sua descrição formal estilística e das observações que podem e devem ser feitas na apresentação de um bem patrimonial à coletividade que o gerou.

O pressuposto da patrimonialidade desde já existe na obra, à medida que ela mantém uma significação cultural para a cidade de Pirenópolis e para o Estado de Goiás, em termos de identidade.

Em 1985, quando da Conferência Mundial sobre Políticas Culturais, ocorrida no México, organizada pelo Conselho Internacional de Monumentos e Sítios (ICOMOS), segundo *Cartas Patrimoniais – IPHAN, 1995, Cadernos de Documentos n.3*, entendeu-se que:

O patrimônio cultural de um povo compreende as obras de seus artistas, arquitetos, músicos, escritores e sábios, assim como as criações anônimas surgidas da alma popular e o conjunto de valores que dão sentido à vida. Ou seja, as obras materiais e não materiais que expressam a criatividade desse povo: a língua, os ritos, as crenças, os lugares e monumentos históricos, a cultura, as obras de arte e bibliotecas. (Apud Cunha, 2004: 80-81)

Essa perspectiva avançou sobre o conceito de patrimônio como “excepcionalidade”, adotada pelo UNESCO em 1972, em Paris (texto aprovado no Brasil pelo Decreto Legislativo n.74, de 1977), que apontava os monumentos patrimoniais como aqueles que tivessem “um valor universal excepcional do ponto de vista da história, da arte e da ciência, ou (...) notáveis: obras do homem, ou obras conjugadas do homem e da natureza, bem como as zonas, inclusive lugares arqueológicos, que tenham valor universal excepcional do ponto de vista histórico, estético, etnológico ou antropológico.” (Idem.Ibidem).

O critério da excepcionalidade permitiu, como é sabido, a destruição de muitos bens culturais representativos que formavam a sua ambiência, à medida que estes eram destruídos para ceder lugar de destaque ao bem excepcional. Também, pressupunham uma

avaliação autoritária e uma finalidade canônica, quase sempre oficializada pelas classes dominantes em detrimento de outros bens mais identitários, inclusive.

Não é o caso do presente trabalho.

Quase toda a produção musical de Tônico do Padre, nome pelo qual também era conhecido o compositor, é propriedade do Acervo Musical da Banda de Música Phoênix, que se encontra na sede da corporação, na cidade de Pirenópolis – Go.

As razões da escolha e do recorte efetuado à obra “Concerto dos Sapos” são principalmente o da possibilidade de elucidar algumas características gerais de manifestações culturais de um tempo histórico musical. O conjunto da obra do compositor (que será analisada adiante) é bastante diversificado, contendo perspectivas de filiação a movimentos europeus, perspectivas didáticas e perspectivas nacionalistas.

Elucidar todo esse conjunto de obra é trabalho que precisa ser realizado, mas não cabe, pelo seu tamanho, numa dissertação como esta.

O “Concerto dos Sapos”, de Tônico do Padre, chama atenção pela sua diversidade de gêneros, linguagem romântica característica do oitocentos, e vivência do elemento popular numa produção elaborada de formas musicais determinadas, com uma atualidade avançada para 1888.

É nesse sentido que se constrói a sua representatividade dentro do conjunto da obra do compositor, assim como sua contribuição à construção da história da música não só em Goiás como no país.

A inserção de Tônico do Padre dentro da História da Música Brasileira dá-se pela atualidade de sua obra, quando as primeiras manifestações de um nacionalismo musical se instalavam no Brasil (acompanhando o nacionalismo de outros movimentos artísticos na literatura e nas artes em geral, durante o Romantismo, e na História, na Sociologia e Antropologia, a partir de 1870), através de compositores como Carlos Gomes (1836 - 1896), com a sua “dança de negros Cayumba” (peça para piano solo datada de 1857); Brasília Itiberê da Cunha (1846 - 1913), com a conhecida “Sertaneja”, de 1869; Alexandre Lévy (1864 - 1892), com as “Variações sobre um tema brasileiro”, escrita em 1884; e Alberto Nepomuceno

(1864 - 1920), com a obra “Série brasileira”, escrita em Berlim, em 1891. (Mariz,1994:115/126)

A análise formal e estilística da suíte “Concerto dos Sapos”, considerando suas relações internas e sua importância musical-artística, tornam-se imprescindíveis para o estudo interpretativo da obra e sua localização patrimonial, constituindo-se numa etapa fundamental do inventário artístico e histórico da obra a ser pesquisada, inventariada na sua totalidade e organizada em acervo no futuro.

O que se pretende, portanto, é dar início ao estudo da obra desse compositor, tornando-a conhecida e executada pelos profissionais interessados. Existe hoje certo desconhecimento geral sobre a música que se fez em Goiás desde os seus primórdios na segunda metade do século XVIII, passando pelos séculos XIX e XX até os dias atuais. O trabalho pretende apresentar, ainda que de modo incipiente, um pequeno esboço dessas realizações dos séculos XVIII e XIX.

Além disso, o art.216, par.1º da Constituição Brasileira prevê a promoção e proteção do patrimônio cultural, através de inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação.

A promoção, entende Cunha (2004: 127), em se tratando do ambiente cultural, “é a atividade de reconhecimento e incentivo da manifestação”, o que pressupõe a sua identificação, análise, disponibilidade de dados e demonstração de interesse. Tais atividades devem, necessariamente, ser precedidas da descrição do bem cultural a ser promovido, uma das finalidades do presente trabalho.

O inventário mais detalhado seria a outra finalidade, à medida que é instrumento primeiro de uma política de preservação e promoção, porque garante a prestação de informações à comunidade que a gerou e à nação e sua política geral de preservação.

Para alcançar tal meta, neste trabalho decidiu-se por uma metodologia com base na análise musical morfológica e estilística da peça, a partir da observação da música como fato musical na sua totalidade e suas variáveis, que envolvem elementos como os que se seguem:: simplicidade, linhas melódicas, texturas, padrões rítmicos e de acompanhamento,

progressões harmônicas, orquestração, formas e articulações estruturais simples e concisas, elementos extramusicais.

Para Schenker (Apud Kerman, 1987: 96-7), a música nunca está envolvida em metáforas de sentimento ou expressão, mas tem a ver unicamente com as relações internas dos elementos musicais. Música é estrutura. O discurso musical deve ser puramente musical.

Evidente que essa perspectiva de Schenker relaciona-se à música enquanto tal, mas não deve ser tomada como a crítica musical. David Lewin (Apud Kerman, 1987: 87) afirma que a “análise deve ser dirigida para a explicação da obra de arte como entidade individual, e não para demonstrar princípios gerais. A análise sempre deve refletir uma atitude crítica em relação à peça.” Pode e deve ter como antecedente a avaliação estrutural e morfológica da peça, mas restringir-se a isso é redutor e tacanho.

Da leitura de Molino (s/d: 114), pode-se ainda dizer que “a longa história das teorias expressivas da música - a música reflete ou provoca as paixões fundamentais - e das teorias imitativas - a música pinta a realidade - mostra perfeitamente como o fato musical aparece sempre não apenas ligado, mas estreitamente misturado com o conjunto dos fatos humanos.”

Assim, a análise descritiva que se fará neste trabalho é preliminar de trabalhos futuros. O objetivo último, conforme assinalamos, é a promoção e a acessibilidade da comunidade à música que ela criou, e isso se dará com a edição crítica final da peça (de que o presente trabalho representa um primeiro passo), a partir da conferência com os originais e a publicação da partitura completa da obra.

Isso não significa desconhecer as relações arte e cultura. A arte é um dos elementos sociais e culturais de um povo e se posiciona junto a outros segmentos da vida em sociedade. Um indivíduo ou um povo apresenta o sentimento que tem pela vida em vários segmentos de seu cotidiano além da arte, tais como a religião, a moralidade, a ciência, o comércio, a tecnologia, a política, as formas de lazer ou o direito. (Geertz, 2002 :145/6)

A forma de organização de tais segmentos, constituindo-os como estruturas sociais ou padrão de vida específico, é sempre um processo único e local. Cada povo tem a

sua maneira de estar no mundo e isso é indicado também por meio de sua arte, seus entalhes, cantos e danças.

Sabe-se que a música esteve sempre presente nas diversas dimensões do viver humano, seja social, política, filosófica, artística, histórica ou científica, como componente expressiva no cotidiano dessa existência, mas assumindo caracteres diferentes próprios a cada categoria. (Ostrower, 1989)

A partir daí, pode-se pensar a música como constituída de dois planos: o dos sons (a música) e o dos comportamentos (ou cultura), o que implica numa relação artístico-musical plantada no círculo do sociológico. (Bastos, 1995:10).

Ao perpassar âmbitos diversos do viver cotidiano do homem, a música apresenta em seus caracteres específicos certos traços que a tornam objeto de comunicação e também identificação de uma maneira de ser.

“O que está em questão é toda a matriz de fatores sociais e culturais extramusicais que, em certa medida, formam a música e, em certa medida são formados por ela”. (Kerman Idem :235)

E descrever uma atividade humana é também descrever, pode-se dizer, uma realidade social, onde toda e qualquer ação está inserida. O indivíduo, ao agir, usufrui da matéria que apreendeu e que se lhe configura impregnada de valores culturais.

Isso quer dizer que arte se relaciona também com identidade, à medida que, nos processos de identificação que ela tem com os processos sociais e simbólicos de uma sociedade, ela também passa a elemento identificador de uma cultura e dessa mesma sociedade.

Por exemplo, Carvalho (1999:56 a 86) apresenta uma “etnografia da sensibilidade musical contemporânea”, como etnomusicólogo e antropólogo que é, procurando descrever suas reações aos impactos e experiências a que é submetido.

Chama atenção para o fato de que ainda hoje (o autor se refere ao século XX) a maior parte da produção intelectual sobre música se concentra na análise, na interpretação das estruturas musicais, na crítica e nos processos de produção e difusão dos gêneros musicais

e de seus ícones em escala global. Tudo isso sem considerar o dilema da sensibilidade musical face às freqüentes inovações de ordem tecnológica que afetam a todos.

Kerman (idem: 20) aponta que nas discussões sobre a música do pós-guerra, é obrigatório mencionar o impacto da tecnologia eletrônica na gravação e na criação da música. Na década de 50, o equipamento de estúdio eletrônico produziu os primeiros e ainda germinais monumentos da música eletrônica. Os Beatles e/ou o Rock, seriam inconcebíveis sem as guitarras elétricas, os *moogs* e os sistemas de amplificação sonora. Assim, novos horizontes se abriram para a etnomusicologia em uma área muito diferente. O trabalho de campo, que se apoiara na gravação de som (com o fonógrafo) desde os tempos de Edison, foi revolucionado pelo gravador de fita magnética acionado por baterias, ao mesmo tempo em que todas as músicas do mundo eram disseminadas no Ocidente por discos *long-play*.

As pessoas se deixaram fascinar pela disponibilidade do disco *long-play*, pelo poder da tecnologia da gravação, “impulsionando carreiras de grupos e intérpretes individuais, produzindo mudanças no repertório de concerto. Por exemplo, a nova popularidade de Haydn e Mahler, da ópera. O ponto crucial foi a possibilidade de os ouvintes obterem então grandes quantidades de músicas de todos os gêneros e estarem aptos a examinar uma discoteca como estavam aptos a examinar literatura folheando livros.” (Kerman, Idem:21)

Uma análise como essa de Kerman e as avaliações de Carvalho indicam que a música também se relaciona com a História.

Segundo Kermann (1987 :33), o sentido histórico na música é muito mais recente do que em outras manifestações artísticas. Até bem pouco tempo, o repertório da música ocidental não abrangia mais do que uma ou duas gerações anteriores. (Deve-se guardar exceção para o canto gregoriano e para alguns outros gêneros de música litúrgica.)

Em 1477, o compositor e teórico Tinctoris anunciou não haver música que valesse a pena se não tivesse sido composta nos últimos quarenta anos.

Uma verdadeira mudança se deu no século XIX , quando Haydn, Mozart, Beethoven, Weber e Rossini não foram suplantados pelos outros bons compositores que surgiram a seguir. Apresentavam-se, a partir disso, as mudanças básicas na natureza das

condições sociais em que a música era composta e apresentada, na estética musical, na teoria musical e musicologia.

O senso histórico da música, a sua reflexão intelectual ou acadêmica a que se dá o nome de musicologia, estavam, no século XIX, vinculados à ideologia nacionalista e religiosa. Segundo Forkel, apud Kermann (1987: 35), os musicólogos se interessavam pela música de sua própria tradição nacional ou, em se tratando de música sacra, a de sua própria fé.

Mas ainda nesse século XIX, uma outra idéia de música – a de ciência histórica - apareceu pela primeira vez em 1863, com o termo *Musikalische Wissenschaft* (ciência musical), cunhado por Karl Franz Friedrich Cysander (1826 - 1901), indicando uma nova ordem nos estudos de História da Música e da Teoria Musical. (Bastos, Idem :40)

O que Cysander intentava era uma ruptura com a tônica dos estudos daquela época, colada a uma estética do presente, ou seja, preferia uma abordagem baseada nos modelos nativos da música do passado. Dessa forma, a nova ordem de investigação proposta se caracterizava também como uma etnografia, em que prevalecia o canal musical e não o lingüístico.

Esse novo modo de ouvir o passado se consolidaria no final do século XIX, por volta de 1885, com a definição da disciplina Musicologia Comparada (futura Etnomusicologia³), que já nasceu no plural, com conceituações para as diversas musicologias ou subcampos epistêmicos que advêm de outros círculos: Música, Ciências Humanas, Filosofia e Folclore.

Vários são os autores, como Seeger, Merriam, Hood, Palisca, List ou Powers que objetivaram seus estudos “para muito além do que poderia ser chamado de contexto musical da música (embora mais usualmente - e de modo mais impreciso- seja chamado de contexto histórico)”, priorizando um vasto campo que poderíamos chamar de multidisciplinaridade.

³ O termo etnologia foi introduzido por Jaap Kunst em 1950.(Kerman, Idem:219)

Todo esse vasto campo de relações é possível na avaliação da música e, dizemos mais uma vez, não o desconhecemos quando propomos uma análise estilístico-formal da peça musical “Concerto dos Sapos”, de Tônico do Padre.

No entanto, o que faremos metodologicamente não se exclui de objetivos assim, e também não deixa de construir o mesmo objeto para futuras investigações. Uma análise estilística, reiteramos, é fundamental para estabelecer concretamente e de forma mais definitiva um objeto, à medida que elucida relações internas que não deixarão de se configurar mesmo que se mude, futuramente, o enfoque investigativo desse mesmo objeto.

De outro lado, a análise estilística também não exclui a localização histórica da peça a ser avaliada.

Assim, o trabalho se dedicará a reunir, no primeiro capítulo, para apontar a formação da memória musical de Tônico do Padre, a configuração das manifestações culturais gerais (teatro, literatura) e musicais em Goiás e em Pirenópolis, no decorrer dos séculos XVIII e XIX, até a formação inicial mais sistematizada da música pirenopolina, através da criação das Bandas de Música Militar, Euterpe e Phoênix, sendo que as duas últimas receberam a obra do compositor.

No capítulo segundo, será feita uma apresentação geral da obra desse compositor, para que se tenha idéia das avaliações que serão feitas no capítulo terceiro, que se dedica à análise estilística e morfológica de uma de suas peças, o “Concerto dos Sapos”.

Algumas ressalvas e avaliações gerais ainda são feitas na última parte do trabalho, sob a forma de Considerações Finais.

Grande parte do que se expõe pertence ao Arquivo Particular Pina Roriz e constitui material inédito do pesquisador, professor, maestro e compositor Braz Wilson Pompeu de Pina Filho, estudioso incansável da música goiana desde 1967 até 1994, data de sua morte.

O seu trabalho teve início junto às coleções de música de teatro mencionadas, estendendo-se ao levantamento das peças musicais do acervo da Banda Phoênix de Pirenópolis e, posteriormente, de outras diferentes cidades goianas, e embora, como foi dito,

não tenha tido continuidade, constituiu -se como o primeiro e único trabalho, até o presente momento, de organização, levantamento e identificação das obras do acervo pirenopolino.

Também a partir daí, Pina Filho realizou outros trabalhos específicos, como artigos publicados, livros, peças teatrais e operetas do acervo encenadas, participações em congressos e encontros de Musicologia, sempre com objetivo definido de resgatar, promover e divulgar a música goiana desde o século XVIII.

Em 1979, coordenou e atuou como regente no Primeiro Recital de Compositores Goianos, gravado ao vivo na Igreja Matriz de Pirenópolis, hoje em CD, lançado como participante das comemorações dos quarenta anos da Universidade Federal de Goiás, em 2000.

CAPÍTULO I

MANIFESTAÇÕES CULTURAIS NA PROVÍNCIA GOIANA EM FINS DO SÉCULO XVIII E INÍCIO DO SÉCULO XIX

O início do século XIX foi um período de crise para a província goiana, que ainda se ressentia das mudanças decorrentes da decadência aurífera local, que se fizera mais alarmante por volta de 1780. (Chaim, 1987: 67)

O Ciclo do Ouro em Goiás foi responsável pelo seu povoamento, pelo surgimento das primeiras estradas e dos principais arraiais, que deram origem a várias cidades e “aos cinqüenta mil habitantes no final do século XVIII, fundamento dos quatro milhões da atualidade”. (Idem: 31).

Neiva (2001 :17) diz que surgiram na região goiana, durante o século XVIII, cerca de 40 núcleos urbanos decorrentes da procura do ouro e da conseqüente ocupação do território.

A presença de aventureiros que chegavam de vários lugares da colônia, como São Paulo, Minas, Bahia, Mato-Grosso, à procura do metal, transformaram de tal modo a paisagem sócio-econômica goiana (Chaim, op. cit: 28) que, em 1749, a expansão do povoamento, com o aumento populacional e novas descobertas auríferas, levou o governo real a sentir a necessidade de desmembrar a administração das minas de Goiás, tornando-a uma capitania autônoma. (Idem: 54)

Nessa época colonial, a economia pouco produzia em benefício da terra. A preocupação maior do governo se voltava para a exploração do ouro, arrecadação de impostos, instalação da máquina administrativa regional, pacificação do gentio, manutenção da ordem local e o não contrabando do metal. Para maior controle da situação, houve uma proibição governamental do tráfico por caminhos não oficializados, o que dificultou o acesso à região, resumindo os caminhos que levavam às minas. (Idem. Ibidem.)

Neiva (op.cit:17) aponta que, durante os três primeiros anos de ocupação do solo goiano, surgiram os mais antigos núcleos mineradores : o Arraial de Sant'Ana (o primeiro deles) e, em seu entorno, Ferreiro, Capela, Ouro Fino, Antas, Barra, Santa Rita e Santa Cruz, o mais distante do primeiro.

Com a decadência do ouro, mais alarmante nos anos próximos à década de 1780, a população dispersou-se pelos sertões, voltando-se para as ocupações agrárias e criatórias que até então tinham sido de subsistência; vários arraiais desapareceram ou arruinaram-se, e toda a região ficou isolada do restante do país. (Chaim, op.cit.: 74)

Esses arraiais foram descritos por Cunha Mattos (1979: 88), em 1824, ao se referir à população decrescente goiana, da seguinte forma: “Os arraiais da Barra, Antas, Santa Rita, Ferreiro, Ouro Fino e outros, são montes de ruínas.”

A partir daí, o isolacionismo que se instalava na província repercutiria no seu campo cultural, “incrustado em uma problemática geral que se alicerça [alicerçava] em fatores de ordem social, econômica e política”, e que caracterizaria

uma sociedade muito ligada ao estilo colonial, refletindo (...) atraso nos costumes e nos hábitos do povo, na situação de dependência e dominação existente entre a classe pobre e a classe rica (...) e na mais grave das conseqüências sócio-culturais que consiste na deficiente e na inadequada operatividade dos serviços educacionais e das instituições escolares. (Cassimiro, apud Chaim, 1987: 68) .

A par disso, já existiam fatores que conduziam ao isolamento da capitania: as distâncias, as más estradas, os índios, as vias de comunicação precárias, a atividade comercial que se realizava através de tropas que passavam por aqui, dificultando a comunicação com centros mais adiantados (Chaim, op.cit: 26/27).

Em seu diário de viagem (1817-1821), Pohl (1951:294) apontava que a maior parte da capitania goiana era inculta, os moradores eram avessos ao trabalho, a terra, improdutiva, entregue aos índios selvagens e animais bravios, ou seja, a capitania não se acomodava a manifestações culturais quaisquer.

Chaim (op.cit.: 53) adere a esse ponto de vista, afirmando que os fatores descritos provocavam um status sócio-cultural pouco expressivo na província goiana, cuja atividade cultural, relegada a segundo plano, era privilégio de uma minoria.

No entanto, essa perspectiva não parece ter sido de todo plausível.

No final do século XVIII e início do século XIX, pode-se notar alguma preocupação do Governo Metropolitano quanto à instrução na região. Começam a aparecer nomes de alguns professores designados para diferentes povoados da capitania, mediante Provisões Régias, a saber: Pe. José Joaquim Pereira da Veiga (Meia Ponte, 1772-1840) e Joaquim Clemente do Amaral e Silva (?), professores de Gramática Latina e Mestre de Primeiras Letras, respectivamente designados para o Arraial de Meia Ponte, no ano de 1800. (Chaim, op. cit: 64)

O jornal *Matutina Meiapontense* n.333, de 16 de maio de 1832 (p.4), traz notícia sobre um professor em Meia Ponte : “Em 1788 se abriu Aula de Latim, seu professor o Dr. Bartholomeu Antonio Cordovil se fez celebre”.

Mas, segundo Chaim (Idem: 74), até 1772, as realizações culturais na província goiana foram inexpressivas, devido à preocupação dominante do governo em outros setores já mencionados.

Na região goiana, os homens cultos eram elementos do clero que, como nos demais locais da colônia, se achavam em posição de destaque cultural, social e político. Também o campo jurídico constituía monopólio de elementos clericais. (Idem:63)

Ainda contribuindo para tal inexpressividade cultural existia o fato de que, no processo de evolução social da capitania, os goianos não haviam adquirido nenhum apuro no trato. Entre goianos, ser dono de minas era o alto título de honra de que todos se orgulhavam; era a ocupação preferida e a aspiração constante de todo morador da capitania, o que não ocorria na capitania de Minas Gerais, onde os primeiros mineiros conservavam as riquezas e as usavam para prover a educação de seus filhos, aprimorando, aos poucos, os grosseiros costumes dos primeiros anos de surto aurífero. (Idem: 36)

Em toda a colônia, e principalmente nas regiões próximas ao litoral, a instrução era limitada; os homens sabiam apenas ler, escrever e contar. Em Goiás, “capitania isolada dos centros intelectualizados por dificuldades diversificadas, a situação cultural era realmente pouco significativa.” (Idem: 52)

No entanto, tem-se notícia de manifestações culturais na província goiana, desde a segunda metade do século XVIII e durante todo o século XIX, manifestações que seriam de música, teatro, literatura, principalmente.

A literatura sobre o assunto é escassa, mas podem-se encontrar maiores informações nas entrelinhas das crônicas de certos viajantes estrangeiros, inclusive Pohl, que por aqui passaram, na leitura de documentos e acervos, em jornais dos séculos XVIII e XIX, em estudos e narrações de fatos e períodos históricos e em Livros de Irmandades e Confrarias das Igrejas.

Ainda é Pina Filho quem afirma, em texto não publicado (Arquivo particular Pina Roriz), a certeza de existir tradição musical em Goiás. Para isso, baseou-se, a partir de 1967, em estudos e informações obtidas em documentos antigos dos séculos XVIII e XIX: são partituras, textos e artigos de jornais goianos, Livros de Tombo e de Registros das Irmandades Religiosas, em arquivos do Estado e particulares.

O levantamento desse material confirma, no entanto, além da prática da música, desde a segunda metade do século XVIII e durante todo o século XIX, o teatro, a coreografia, as danças, a escultura, o entalhe, a pintura, ourivesaria, prataria, enfim todo um conjunto de manifestações culturais destinadas antes de tudo a cumprir sua função de “ornar principalmente as cerimônias litúrgicas e para-litúrgicas da Igreja Católica Romana, que assistia a todas ou quase todas manifestações populares, oficiais e, evidentemente, as eclesiásticas.” (Pina Filho, inédito.) Inicialmente, portanto, a função social da arte estava na igreja. Criavam-se conjuntos instrumentais e vocais para o acompanhamento das músicas nas cerimônias litúrgicas, nas festas populares que eram eminentemente de cunho religioso. Para a encenação do teatro cantado, comumente chamado de ópera, também se formavam os conjuntos para o acompanhamento das árias.

1.1. Notícias de manifestações culturais em Goiás desde o século XVIII

Durante a segunda metade do século XVIII e todo o século XIX, dentre as várias manifestações da cultura goiana, a música foi, juntamente com a encenação teatral, a que maior número de adeptos teve até a metade do século XIX. (Pina Filho, texto inédito)

Na literatura, Queiroz (1969:161-162) aponta que as primeiras manifestações goianas foram verbais, limitando-se ao folclore, à poesia anônima do povo, às trovas e quadras do cancionário popular, de origem lusa e africana. Dentre os primeiros mestres que aqui chegaram, Bartolomeu Antônio Cordovil (Rio de Janeiro 1746-1810) foi o autor de “Ditirambo às Ninfas Goianas”, possivelmente em 1798. Outro primeiro goiano a escrever poesia foi Florêncio Antônio da Fonseca, nascido em Traíras, também músico e solicitador, com “Obras Poéticas”, escrita em 1811 e dedicada ao Com. Joaquim Alves de Oliveira.

As artes plásticas surgiram por um barroco tardio, com entalhes em madeira nas igrejas, algumas com afrescos nos tetos das naves principais. Dois nomes devem ser citados: José Joaquim da Veiga Vale (Meia Ponte 1806 - Vila Boa 1874) e Henrique da Veiga Vale, filho do primeiro (Vila Boa 18...- 18...), que legaram ao acervo plástico de Goiás esculturas sacras em madeira de real valor.(Pina Filho, 1975 :32)

No teatro, Metastásio (Itália-1698, Áustria-1782) e Antônio José da Silva, o judeu (Rio de Janeiro-1705, Lisboa-1739) foram, dentre outros, autores encenados nas vilas da província goiana, antes de existirem seus primeiros teatros, nos chamados barracões.⁴ . Existem várias edições do século XVIII de peças teatrais desses autores, encontradas em arquivos de Pirenópolis. A eles, somaram-se, posteriormente, vários outros, cujas obras, durante mais de um século, “conquistaram através dos atores goianos, as vilas mais importantes da província”. (Pina Filho,1975:32)

Afonso d'Ávila (apud Pina Filho - Arquivo particular Pina Roriz) diz em seu livro *O Teatro em Minas Gerais: séculos XVIII e XIX* que, por determinação da Coroa Portuguesa, era obrigatória a inclusão de comédias ou óperas nas festividades cívico-religiosas.

⁴ Tablados montados nas ruas, praças ou ádrios para as representações teatrais .(Pina Filho, 1979. Inédito.)

Isso favoreceu o desenvolvimento do teatro mesmo nas vilas longínquas da colônia, pois, no alvará datado de 17 de julho de 1771, El-Rei declarava a posição do governo de Lisboa quanto ao assunto, recomendando

o estabelecimento dos teatros públicos bem regulados, pois deles resulta a todas as nações grande esplendor e utilidade, visto serem a escola onde os povos aprendem as máximas sãs da política, da moral, do amor da pátria, do valor, do zelo e da fidelidade com que devem servir aos soberanos, e por isso não só são permitidos, mas necessários. (Pina Filho, apud Souza, Galante, 1960: 109. Tomo I) – O teatro no Brasil - tomo I. página 109. I. N. L. – Rio de Janeiro. 1960).

Tal fato fundamenta, em parte, a afirmativa de Mattos (op.cit.: 94) em 1824, sobre a existência de um teatro em Vila Boa anterior a 1805, data da construção do Teatro São Joaquim⁵, “considerado um marco definitivo dentro da teatrologia quanto ao espaço físico em Goiás”, como o prédio de teatro mais antigo da província.(Pina Filho-arquivo Pina Roriz)

Pina Filho (1987: 42) diz:

(...) Embora a crônica mais antiga não registre, da leitura dos documentos encontrados pode-se deduzir claramente a intensa atividade músico-teatral existente em Meia Ponte, na segunda metade do século XVIII, todo o século XIX e agora menos intensamente no século XX, em sua segunda metade.⁶

Domingos Félix de Sousa registra n ‘O Teatro em Goiás: Uma tradição que data da Colônia’ , em *Aspectos da Cultura Goiana* (s/d.: 137. Vol.2) , que, em Traíras, por volta de 1760 – 1770, havia sido construído um barracão para teatro, de propriedade do negro Mestre Daniel, chamado Rancho N. Sra. Do Rosário .

⁵ Este teatro foi construído em Vila Boa pelo comerciante português Capitão Joaquim Manuel das Chagas Artiaga.

⁶ O autor se refere à existência de partituras e textos com indicações de cena no arquivo de Pirenópolis, que comprovam tais atividades.

Na *Matutina Meiapontense* n.334, do dia 19 de maio de 1832, sábado, p.3, em artigo noticioso não assinado, pode-se ler:

A ponte que está sobre o rio das Almas, e que faz a comunicação do Arrayal com a Capella do Carmo, e moradores do outro lado, se acha em huma total ruína, há muitos annos: sobre esta ponte chegou o desleixo ate a deixar furtar as taboas da ponte, que escandalosamente forão tiradas, segundo se diz, para o tablado de humas Operas que se fizerão, e se diz que ainda se conhecem algumas, em Cercas de quintais neste Arrayal..

Já no século XIX, a vinda de D. João VI com a família Real, em 1808, proporcionou grande incremento às artes em toda a colônia. O soberano, amante das artes e em especial da música, não só trouxe artistas em sua caravana, como também contratava músicos e companhias líricas da Europa, a fim de incentivar no Brasil o gosto pela arte. Quanto à província goiana, diz Jayme (1971: 247. Vol.1) : “ Ao Estado de Goiás, todavia, os eflúvios da sublime arte somente chegaram, segundo cremos, depois da Independência.”

No entanto, Mattos (op.cit.: 94) escreveu que, em 1824,

em alguns arraiais representa[va]m-se comédias nas grandes festividades e até há[via] tabladou construídos de pedra para estas representações: mulheres das mais espertas representam sofrivelmente. Em Goiás houve um pequeno teatro.

Fatos como o caso dos Barracões, com palcos montados nas ruas da cidade de Meia Ponte para encenação de peças teatrais, antes da construção do primeiro teatro em 1869, constituem verdadeiras fontes referenciais para possíveis investigações histórico-científicas. (Jayme, 1971)

Sobre a música, Pohl (1951) fala da que ouviu em vários lugarejos durante a viagem dos anos de 1817 e 1821; por vezes, a sua expedição se deparava com grupos de festeiros (foliões), que vinham passando por diversos arraiais, trazendo uma bandeira em que estava bordado o Divino Espírito Santo e, como de costume, pediam um óbolo para a realização da festa.

Por outras tantas vezes, a estada em um lugar levava viajantes a assistirem às festas religiosas, como aconteceu com a chegada do mesmo Pohl a Santa Cruz (arraial fundado em 1729). Segundo ele, a cidade estava muito animada com a festa de Pentecostes, as ruas iluminadas, ecoavam tambores e timbales, apareciam

cavaleiros vestidos de branco, em cavalos com gualdrapas brancas, campainhas e guizos.(...) A música consistia num violoncelo, tocado por um oficial uniformizado, duas rabecas, duas flautas e um tambor. (...) Mais tarde, após a solenidade religiosa foi servido um banquete e ainda não havia decorrido uma hora, as trombetas e tambores soavam na ruas chamando o povo para assistirem ao “jogo dos cavaleiros”. À frente do cortejo que conduzia o Imperador e o povo encontrava-se os soldados aos pares , com a música. (Pohl, 1951: 228)

Além de documentos nos acervos, outros fatos evidenciam a existência de manifestações culturais na província goiana, como o que se pode ver em Jayme (op.cit.: 518-519), sobre os serviços de melhoramentos executados na Igreja da Matriz de Nossa Senhora do Rosário, na cidade de Meia Ponte, a partir da primeira década da segunda metade do século XVIII:

Até o ano de 1757 não encontramos referências a quaisquer reparos, aumento ou melhoramentos feitos naquela igreja.

(...) Em 1757, a Irmandade do Santíssimo Sacramento nesta freguesia de Nossa Senhora do Rosário de Pyrenópolis proporcionou à Matriz entre outros melhoramentos e reparos, móveis e os postigos nas janelas do côro.

A existência do coro nas igrejas pressupõe a prática da música e, se não, veja-se o que diz a respeito Barbosa (1979: 28) :

Parte do plano arquitetônico, o coro integra-se ao corpo das naves dos templos, testemunhando a presença da música na liturgia do barroco: nas missas solenes, nas festas dos santos padroeiros, procissões, ladainhas, ofícios e outras manifestações próprias do culto religioso da época.

Em Álvares (1978: 23), também se pode ler que:

Um Te Deum solene foi celebrado à tarde do dia 8 de dezembro [1749] em ação de graças pela criação do julgado de Santa Luzia e pela instalação da capitania de Goiás. O arraial foi iluminado e uma onda de povo entusiasmado tendo à sua frente uma banda de música, percorreu as ruas com a bandeira portuguesa hasteada.

Pina Filho (1987: 42) ainda diz:

(...) no ano de 1751⁷ durante o batizado do filho de um potentado português, registram-se um *Te Deum*, comédias, cavalhadas e um grande festim, realizados nas minas de Santa Luzia, hoje cidade próxima de Brasília, e que tem a primazia de registrar esses primeiros eventos culturais. Por ser a primeira vila de Goiás penetrada por qualquer viajante que marchasse pelos caminhos das Minas Gerais e da capitania de São Paulo, Santa Luzia exerceu quase todas as manifestações sócio-culturais permitidas ou exigidas na época, influenciando em muito os demais arraiais e vilas da Província.

Mendonça (1981:21) aponta que Frei Simão Dorvi encontrou documentos sobre a vinda do padre Manoel de Andrade Verneck para ser vigário da Igreja de Vila Boa em 1757. Apesar de não existir documentação que comprove a sua atuação como músico, a ele se atribui a responsabilidade pelo “embrião da música em Goiás” [cidade], pois, como era *chantré*⁸ da Sé do Rio de Janeiro, supõe-se que, ao chegar em Vila Boa, tenha “produzido e levado a bom termo a música religiosa nessa época”.

Aponta também que, durante o governo de Luís da Cunha Menezes (1778 – 1782), exatamente no ano de 1780, houve uma incursão contra os até então indomáveis índios caiapós. Organizou-se daí uma expedição com 50 participantes, que penetrou nas selvas habitadas pelos indígenas e que, depois de 90 dias, por aqueles ermos, convenceu os índios a virem à capital conhecer o capitão grande, o governador. Um velho índio com seis guerreiros, suas mulheres e filhos, perfazendo um total de trinta e seis pessoas, chegaram a Vila Boa,

⁷ De acordo com Álvares (1978:33), por ocasião do batismo do filho do português capitão Manoel de Souza Moreira, no dia 6 de janeiro de 1751, na presença de inúmeras pessoas ilustres, na capela, houve missa cantada, à qual concorreu todo o clero. “À tarde houve cavalhada e à noite um festim em grande tom.”

⁸ Em catedrais, além do mestre da capela, o *chantré* era também responsável pela execução musical, nas cerimônias religiosas. (CASTAGNA, Paulo. In: V Encontro de Musicologia História. Anais 2004)

onde “foram recebidos com toda a pompa e solenidade. A tropa formada deu salvas de artilharia. Foi cantado um Te Deum na igreja.”(Pohl , op.cit.: 316)

Sobre o dia 24 de dezembro, à meia noite, na cidade de Santa Luzia, conta que foram todos para a igreja.

Ao som de uma marcha executada por dois violinos e uma clarineta, penetramos na igreja, ocupando os nossos lugares em frente ao altar-mor. Celebrou-se uma missa cantada com bom acompanhamento vocal e instrumental. Depois o vigário substituiu a casula pela capa de asperges para dar-nos a beijar uma escultura do Menino Jesus, sendo eu, entre os leigos, o primeiro a fazê-lo. Com isso foi encerrada a cerimônia e, ao som de uma marcha, fomos para casa. (Pohl, 1951:261)

No entanto, mais adiante, ele declara: “Não há vestígio de algum órgão em toda a capitania.” (Idem: 328).

Mattos (1979:100), em *Chorographia Histórica da Província de Goyaz* (escrito em 1824), na parte dedicada aos Edifícios Sagrados, fala sobre as igrejas que havia na Freguezia de Meia Ponte, no arraial criado em 1736 e sua comarca eclesiástica, em 24 de julho de 1771. Aponta que, na Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos⁹, havia três altares e que era uma igreja pobre, mas decente. Acrescenta a seguir: “tem aqui um pequeno órgão.”¹⁰

Na parte do livro intitulada “Sobre Caráter, Usos e Costumes Mais Notáveis do Povo”, o autor ainda fala que:

a música fez progresso e foi cultivada com gosto em toda a província de Goiás; e apesar da decadência da mesma província ainda se encontram na cidade e nos arraiais muitos homens que tocam rebeca e outros instrumentos de corda; tanto assim que nas festas das igrejas sempre a música vocal é acompanhada de música instrumental; mas não há quem toque instrumentos fortes de sopro. Algumas senhoras cantam sofrivelmente e tocam saltério, cítaras, guitarras e violas;

⁹ Jayme(1971) contesta Trindade apontando a edificação dessa igreja entre 1742 e 1757 e não em 1742, como afirmou este. A capela, “com tres altares, os mais bem cinzelados e artísticos de nossa terra”, foi demolida nos últimos anos da década de 1940.(Idem. Ibidem.)

¹⁰ A partir de Pohl (1951) e Mattos (1979), pode-se dizer que, no período entre 1821 e 1824, foi adquirido um órgão em Meia Ponte, possivelmente o primeiro da província de Goiás.

poucas sabem dançar; as mulheres ordinárias também dançam boas cousas, mas a sua favorita paixão é pelos lundus em que mostram destreza incomparável. (idem:93)

No *Livro de Compromisso da Irmandade de São Benedito*, em Meia Ponte, ano de 1811, nos capítulos 8, 9, 12, 34, existem referências sobre missas cantadas, rezadas pelo capelão em dias de festas de santo, quando “por costume muito antigo se vêem os juizes juntos, nos festejos de rua, acompanhados de danças e instrumentos”. (Arquivo particular Pina Roriz).

Esses poucos apontamentos indiciam que, contraditoriamente ao que diziam alguns viajantes e historiadores, manifestações culturais de toda a ordem existiram em Goiás no século XVIII, forjando a tímida tradição em que se inseririam, mais tarde, a produção da Banda Euterpe e de Tônico do Padre.

Mas, continuando com as manifestações culturais primeiras de Pirenópolis, agora mais especificamente quanto à música, que é o que interessa ao presente trabalho, na já citada entrevista que Pina Filho fez ao jornal *Folha de Goiaz*, aos 11 de março de 1979, ele acrescenta: “Vinte e nove anos depois do início da colonização de Goiás, a música já era integrante em nosso meio”.

O autor se refere aqui à descoberta que fez, na cidade de Goiás, de um documento, quando da leitura do *Livro da Irmandade do Santo Sepulcro*, do ano de 1756, que contém atas da Câmara do Senado em Vila Boa deste mesmo ano, em que se pode ler: "Diz João dos Santos Miranda que por ordem deste Senado fez a música pela festividade da Igreja do Mártir São Sebastião."

Ainda quanto à música, sabe-se que, por volta de 1740, haviam chegado ao Arraial de Meia Ponte, os primeiros portugueses. Dentre eles estava Custódio Pereira da Veiga, músico que ali viveu até 1778, pai do Pe. José Joaquim Pereira da Veiga, a quem Pina Filho (1975: 32) atribui o início da vida musical naquele local. (...)

O que existia em Goiás e no Brasil em se tratando de cultura erudita na segunda metade do século XVIII, já há muito havia deixado de existir na Europa como atualidade.

A música surge com o padre José Joaquim Pereira da Veiga (Meia Ponte 1772-1840), cujo trabalho no arraial de Meia Ponte vai da formação de novos músicos e interpretação de obras de Bach, Haendel, Pleyel, Rossini, Bellini e outros, à interpretação e execução de suas próprias obras, sacras e profanas, que passariam, posteriormente, a compor parte do atual arquivo da cidade de Pirenópolis. (Pina Filho, 1975:32)

Pe. José Joaquim Pereira da Veiga (1772-1840), vigário da vara, foi também professor de latim, desenho¹¹ e música. Ao retornar da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, onde estivera como seminarista, fundou em Meia Ponte, por volta de 1805, um quarteto de cordas e um pequeno conjunto vocal, que durou até o ano de 1840, para o acompanhamento das óperas (como se denominava o teatro cantado), para a execução de trios e quartetos clássicos, e também das missas e novenários. Compôs música para igreja, para o teatro e, possivelmente, algumas modinhas. (Pina Filho 1987 :42)

Segundo Pina Filho (Idem :34), o retorno de Pe. Veiga da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro (1799) deu à música de toda a província goiana uma posição de atualidade em relação à música brasileira da época.

Padre Veiga encenava sempre vários dramas, como “Adriano”, “Ataxerxes”, “Ésio em Roma”, “Guerras do Alecrim e Manjerona”, “Aspásia”, “Demofonte” e outros. O conjunto musical do Pe. Veiga ou Pe. Mestre, como também era chamado, compunha-se de dois violinos, uma violela e um violoncelo, dirigido por seu discípulo Paulo Antônio Batista. Os componentes desse conjunto musical foram Paulo Antônio Batista e seu filho Emídio Batista da Ressurreição, José Inácio do Nascimento e “um certo padre João cujo apelido de família não pudemos descobrir.” (Jayme, 1971:247).

Segundo Pina Filho (1975:32), a chegada do Pe. José Joaquim Pereira da Veiga¹² em Meia Ponte motivou o aparecimento de outros nomes, resultando numa verdadeira escola

¹¹ Possivelmente foi professor de Joaquim da Veiga Vale, seu sobrinho. (Pina Filho, 1987:42)

¹² Pina Filho (1975:34) aponta que o Pe. José Joaquim Pereira da Veiga recebeu os primeiros rudimentos de música de seu pai Custódio Pereira da Veiga (Portugal, 1728-Meia Ponte, 1778).

musical naquele arraial, que se estendeu, durante todo o século XIX, a outros arraiais da província.¹³

Vários nomes foram surgindo em Meia Ponte, como José Inácio do Nascimento (Meia Ponte, 1810), Braz Luiz de Pina (1825-1893), Francisco Inácio da Luz (Meia Ponte, 1827-1879), Theodoro Graciano de Pina (Meia Ponte, 1829-1910), Theodolino Graciano de Pina (Meia Ponte, 1834-1880), Antônio da Costa Nascimento (Meia Ponte, 1837-1903), Francisco Herculano de Pina (Meia Ponte, 1849- 1920) e outros tantos músicos em lugares diversos da província, como Vila Boa, Santa Luzia, Corumbá, Traíras, Jaraguá etc.

Dentre esses, o Pe. Francisco Inácio da Luz é “considerado, juntamente com o Pe. Pereira da Veiga, um dos precursores do ensino musical na antiga Meia Ponte”.(Borges, 1999 :19)

Esse sacerdote, ordenado em Vila Boa, em 1844,

esteve por algum tempo no Rio de Janeiro e trouxe para Meia Ponte diversas músicas sacras, teatrais, etc.

(...) Foi responsável pela segunda orquestra de Meia Ponte, fundada por volta de 1858, que se compunha dos seguintes elementos: flauta - Antônio da Costa Nascimento; 1 e 2. violinos - Pe. Francisco Inácio da Luz e Teodolino Graciano de Pina, respectivamente; clarinete - José Inácio da Cunha Teles; violoncelo - José Inácio do Nascimento Júnior e ophcleyd - José Rafael da Cunha Teles, que ainda era muito jovem. (Jayme, op. cit :247).

Esse conjunto musical acompanhava a música da igreja e os dramas que Pe. Francisco fazia encenar nas ruas, antes da existência do primeiro teatro, nos chamados barracões, com “o palco armado à altura das janelas de ambos os lados da via pública, possibilita [possibilitando] aos artistas entrar e sair de cena pelas janelas, usando ainda as casas como camarins e bastidores.” (Mendonça, 1981:108)

Nota-se que tanto o Pe. José Joaquim Pereira da Veiga como o Pe. Francisco Inácio da Luz estiveram durante algum tempo no Rio de Janeiro, de onde se imagina que trouxeram material para as suas atividades musicais exercidas em Meia Ponte.

¹³ Outra corrente pretende ter sido o Pe. Manuel de Andrade Verneck, em Vila Boa, entre 1757 a 1762.

Essa hipótese possa talvez justificar a existência, no atual acervo da Banda Phoênix, de obras de compositores europeus, como também do Pe. José Maurício Nunes Garcia (Rio de Janeiro, 1767-1830), com quem Pe. Veiga deve “possivelmente ter convivido ou recebido influência”. (Pina Filho, 1975:34).

Person de Mattos (1970:222), sobre uma cópia feita em Goiás (1894) da obra *Dolorosa et Lacrimabilis*, Gradual da Festa de Nossa Senhora das Dores, do Pe. José Maurício Nunes Garcia, afirma que: “As partes vêm carimbadas com o nome do compositor, o que faz supor existissem, no arquivo de Goiás, outras obras do padre José Maurício, de modo a justificar a existência de um carimbo”.

Padre Francisco foi o primeiro pároco do Arraial de Antas, hoje Anápolis, e, em Meia Ponte, foi o fundador responsável pela criação da Banda Musical Euterpe, em 1868.

Como mestre foi educador, dentre outros, de seu irmão mais novo, Antônio da Costa Nascimento, o Tônico do Padre, sobre quem assim se manifesta Mendonça (Idem:115): “foi o músico meiapontense que mais nos impressionou. Seu legado musical é extenso.”

Tônico do Padre, por sua vez, esteve à frente da Banda de Música Euterpe durante 35 anos e deixou como mestre uma plêiade de músicos atuantes na cidade, durante os anos que se seguiram. “Está patenteado o prosseguimento da arte musical que Tônico do Padre forneceu através do ensinamento aos seus alunos, responsáveis pela vida musical de quase toda a metade do século XX (...) e atuantes na formação de outros mestres.” (Pina Filho, 1986:13)

A criação de bandas de música em Pirenópolis no século XIX, portanto, deu prosseguimento natural às manifestações musicais esparsas de cidadãos pirenopolinos que demonstramos ter havido na cidade desde o século XVIII.

A criação dessas bandas organizou e centralizou, de certa maneira, a produção musical da região, e foi responsável, a partir daí, por certa instrução musical de seus instrumentistas e da audiência da população em geral.

Também possibilitou a formação dos acervos – posteriormente centralizados no acervo da Banda Phoênix, a mais tardia delas – que se constituem hoje na principal fonte de pesquisa musical da cidade.

Para os objetivos desse trabalho, é importante traçar o histórico dessas bandas, em número de três, Banda Militar, Banda Euterpe e Banda Phoênix , porque Tônico do Padre foi regente e compositor de uma delas – Banda Euterpe – durante 35 anos, e para ela compôs grande parte do conjunto de sua obra.

1.2. Histórico das bandas

Em Jayme (op.cit :248.), pode-se ver que, em 1830, já havia no arraial de Meia Ponte uma banda de música que se presume ter sido fundada pelo Comendador Joaquim Alves de Oliveira (Pilar, 1770 – Meia Ponte, 1851).¹⁴ Ainda sem nome à época de sua criação, mais tarde seria denominada de Banda Militar, integrante da Guarda Nacional recém-criada na província por ocasião dos festejos do aniversário do Imperador Dom Pedro I.

O periódico *Matutina Meiapontense*, edição n. 85, de quinta-feira, de 14 de outubro de 1830, publicou interessante reportagem descrevendo os grandes festejos realizados naquele arraial, comemorativos desse aniversário natalício e da aclamação de Sua Majestade, realizados dois dias antes, em outubro de 1830.

Nessa reportagem, há referência feita à música instrumental executada durante a alvorada e na igreja que, pela data (1830), calcula-se tratar-se da primeira banda de música que se tem notícia em Meia Ponte, a fundada pelo Com. Joaquim Alves.

(...) Tem-se notícia da presença naquele arraial, de Sua Excia. o Sr. Bispo de Castoria, Prelado de Goyaz, para a festa do dia 12 de outubro e transferindo para então, a festa da Padroeira da cidade, N. S. do Rosário, que se celebra no primeiro domingo de outubro.

(...) No dia onze logo após as 6 horas da tarde viram-se luminárias em todas as casas do arraial e pelas 4 horas da manhã forão todos despertados por huma festiva Alvorada com musica instrumental e Fogos do Ar.(...) Mais tarde conduzido à matriz, o senhor bispo

¹⁴ Considerado grande benemérito de Meia Ponte e o proprietário mais rico de toda a província, mandou vir da Corte e estabeleceu naquela cidade uma tipografia onde se imprimiu, em março de 1830, o jornal *Matutina Meiapontense*, o “primeiro órgão de publicidade que possuiu a terra anhanguerina e que inolvidáveis benefícios lhe prestou”. (Lobo, 1949 :10)

celebrou pontificalmente tomando a capa de Asperge, entoou o Te-Deum que foi alternado pelo clero e músicos. (...) Ainda no mesmo dia, reunidos para um chá oferecido pelo Com. Joaquim Alves a toda a tropa e autoridades presentes, todos cantaram o Hymno Meyapontense.

Em 1831, foi criada a Guarda Nacional, quando era Ministro da Justiça o Pe. Antônio Diogo Feijó. É sabido, a Guarda Nacional era uma corporação paramilitar que oferecia às lideranças políticas mais expressivas dos municípios patentes semelhantes às dos militares da ativa.

Segundo Ramos (1989 :62), tratava-se mais de uma garantia de apoio político ao governo. Esses oficiais da Guarda Nacional gozavam de regalias e privilégios, agindo de forma abusiva no poder, sempre com apoio oficial, instituindo, em Goiás e em outros Estados, o regime do coronelismo.

Melo (1947 :241) diz que, “por ocasião da Independência, cada corpo da Guarda Nacional tinha o garbo de possuir uma banda marcial digna de seus brios militares.” Em Pirenópolis, tal ocorreria de maneira ‘natural’, com a incorporação da banda de música do Com. Joaquim Alves de Oliveira (1830), à banda da Guarda Nacional que ele mesmo fundara na cidade em 1831. A banda do comendador passa a se chamar, então, Banda Militar.

Pouco se sabe sobre a atuação dessa banda. Do que se tem notícia, num período de 25 anos (1843 a 1868), não se encontra a existência de qualquer estabelecimento educacional em Meia Ponte, a não ser de aulas particulares, ministradas pelo capitão Braz Luiz de Pina, ex-aluno do Pe. Manuel Pereira de Sousa, e pelo Pe. Luiz Manuel de Guimarães.” (Jayme, op.cit.:234) Somente aos

6 de outubro de 1868 sob os auspícios de um grupo de meiapontenses e com a assistência do escol de nossa terra, foi inaugurado o Colégio Senhor do Bonfim, dirigido pelo exímio e abalizado professor e médico dr. Francisco Henrique Raimundo Trigant des Genettes. (Jayme Ob.Cit: 235)

Segundo Jayme (Ob.Cit.:235/6), o coronel João Gonzaga Jaime (Meia Ponte, 1831-1908) escreveu em um diário particular do ano de 1868, sobre as várias reuniões

realizadas para tratar do assunto da criação do referido colégio. Na reunião do dia 14 de setembro desse ano, conta que, ao declarar o sr. dr. Des Genettes que, em vista de ter conseguido número suficiente de alunos, permaneceria em Meia Ponte para dirigir a instituição, “fizeram-lhe brindes, e a música militar que foi chamada tocou lindas peças, subindo muitos rojões.”

Continuando em seu diário, o coronel diz sobre a cerimônia de inauguração do colégio, aos 6 de outubro [de 1868], quando primeiro se ouviu a Missa ao Divino Espírito Santo, para a qual concorreram perto de 100 pessoas ou mais (...) e após a instalação do colégio, a “música da Guarda Nacional esteve presente e tocou constantemente.” (...) À noite houve um baile para o qual concorreram muitas famílias onde “dançaram 4 quadrilhas de 18 pares afora valsas”.

Acredita-se que a mesma banda que tocou após a instalação do colégio, tenha se apresentado no referido baile, apesar de não ter sido isso especificado pelo autor. Pode-se ainda dizer que essa banda tenha sido a Banda Euterpe, fundada em 1868, “sob a direção de Antônio da Costa Nascimento e ligada à Guarda Nacional, aproveitando diversos elementos da extinta Banda Militar”. (Pina Filho, Idem. Ibidem.)

A primeira banda fundada pelo Com. Joaquim Alves de Oliveira (1830) entrara em completo declínio desde 1851, com o desaparecimento do comendador.

Em 1868, o coronel Joaquim Luiz Teixeira Brandão adquiriria por conta própria instrumentos necessários para a formação de uma outra banda de música, denominada Banda Euterpe (mais tarde conhecida também como Banda Velha), cuja direção entregou a Antônio da Costa Nascimento (Meia Ponte, 1837-1903) e a seu irmão, o Pe. Francisco Inácio da Luz (1821-1879).

Ligada à Guarda Nacional, a nova corporação foi “um somatório do que restava da antiga corporação de música da Guarda Nacional, a Banda Militar, inclusive com o aproveitamento dos velhos manuscritos musicais de partes de missas, novenas, música para teatro e música para concerto.” (Pina Filho, 1986:11, Ob.Cit.)

Nota-se que tanto a primeira banda (1830), anterior à Militar (1831), quanto a Banda Euterpe (1868) foram fundadas por cidadãos que não eram músicos, mas homens ricos

que ocupavam lugar de destaque na sociedade da época: Com. Joaquim Alves em 1830 e o Coronel Joaquim Luiz Teixeira Brandão em 1868.

1.3. Banda de Música Euterpe

Pe. Francisco da Luz logo foi transferido para o antigo arraial de Antas, hoje Anápolis, onde foi o primeiro pároco da cidade.

A partir de 1868, Antônio da Costa Nascimento passou a responder pela direção da música na igreja e assumiu o trabalho como regente da Banda, enriquecendo o acervo de partituras, deixando-lhe um grande legado, com inúmeras composições suas e de outros autores que se costumava representar e executar na época.

Fizeram parte da corporação musical da Banda Euterpe os seguintes músicos:(fonte de informação: trabalhos de alunos do Colégio N. S. do Carmo e Ginásio Pireneus, sob orientação do prof. Braz de Pina, cidade de Pirenópolis, ano 1967. Inédito)

Primeiro Maestro: Antônio da Costa Nascimento (Tonico do Padre)

Músicos e seus instrumentos :

Gedeão de Siqueira..... clarineta

José Odilon..... clarineta e saxofone

Ladário Siqueira..... piston

Juca Jacinto..... contrabaixo

Maurílio Fleury..... contra baixo

Jerônimo Siqueira.....contrabaixo

Umberto Marcial.....contrabaixo

Benedito Nominato.....baixo

Vasco da Gama Siqueira..... --
 Isaacbombardino
 Luiz Siqueira (Lulu).....bombardino
 Ilídio Vespuci.....trombone
 Júlio Aquino.....trombone
 Lindolfo Pereira.....trombone
 Virgílio Araújo Sobrinho.....trombone
 Benedito da Luz.....bumbo

De acordo com Pina Filho (1986: 6 a 11), a partir de 1903, a direção da banda passou a ser exercida pelo major Silvino Odorico de Siqueira, discípulo de Tônico do Padre, que recebeu todos os instrumentos e todo o arquivo musical da Banda Euterpe. Com a ajuda de seis filhos e seis filhas, todos músicos, o major e maestro Silvino trabalhou com a banda durante 32 anos.

Os pertences de Tônico do Padre foram muito cobiçados por pessoas que se diziam amigos e desejavam a todo o custo o arquivo musical da Banda Euterpe e seus respectivos instrumentos. (Pina Filho Idem: 9)

D. Virgínia Nascimento, viúva do compositor, resistiu enquanto pôde às pressões que lhe foram feitas a esse respeito, até o momento em que, seguindo o conselho do próprio pai, com quem dividia moradia juntamente com irmãos e cunhada, cedeu todo o arquivo a Silvino Odorico de Siqueira, o novo maestro da Banda.

Este, por sua vez, havia proposto a D. Virgínia continuar o trabalho na banda, dividindo com ela todo o dinheiro arrecadado das tocatas. “D. Virgínia acabou ficando sem nada . Nem queixa fez e nunca recebeu um tostão.” (Idem. Ibidem)

Em 1935, enfermo, o Major Silvino Odorico de Siqueira passou a direção da corporação a seu filho Vasco da Gama, que, como seu herdeiro musical, assumiu os trabalhos

até a morte do mestre, em 1935. Logo a seguir, a Banda Euterpe deixou de existir e seu acervo foi aos poucos se diluindo, no descuido dos herdeiros.

Vasco da Gama não deu continuidade ao trabalho, indo juntar-se à outra banda que existia na cidade desde 1893, a Banda Phoênix.

O arquivo musical da Euterpe, com todo o acervo de mais de duzentos anos, inclusive com todo o trabalho de seu pai Silvino e seus irmãos, Agesislau e Hormesindo, e o seu próprio, havia sido deixado numa caixa, em algum canto da casa. (Pina Filho, 1986:10.)

Sintetizando, Tônico do Padre trabalhou com a Euterpe de 1868 a 1903, durante 35 anos; Silvino Siqueira assumiu em seguida e trabalhou até 1935, durante 32 anos; Vasco da Gama, herdeiro de Silvino, não prosseguiu com a Euterpe, passou a tocar na Banda Phoênix, do Mestre Propício, fundada em 1893, portanto com 42 anos de existência nessa ocasião; Mestre Propício regeu a Phoênix enquanto viveu, até 1943. As duas bandas conviveram de 1893 até 1935.

Ainda Pina Filho (op.cit.:14) diz que Tônico do Padre deixou para o acervo musical de sua terra, um importante arquivo com vários gêneros de música, provando a intensidade de seu trabalho, com diversas formas de composição, em gêneros diferentes, acompanhando o que era considerado o gosto musical da época.

1.4. Banda de Música Phoênix

Em 1892, alunos do colégio Ateneu Meiapontense solicitaram a Joaquim Propício de Pina (Meia Ponte, 1867 – 1943), hábil instrumentista e ex-aluno de Tônico do Padre, que lhes ministrasse aulas de música. Alguns meses mais tarde, os alunos adquiririam instrumentos, vindos alguns do Rio de Janeiro e outros da Banda de Música do Pe. Simeão Stelita Lopes, natural de Santa Luzia e ali vigário no ano de 1871.

Ao que consta no arquivo Pina Roriz, esse sacerdote adquiriu a fazenda Babilônia¹⁵, pertencente em sua origem ao Com. Joaquim Alves de Oliveira, no ano de 1873. Ali fez criar uma banda de música na qual tomaram parte seus filhos, empregados e vizinhos e “cuja função era deliciar os moradores e funcionar para os atos religiosos na capela” pertencente à fazenda. O regente da “Banda do Pe. Simeão” era o sr. José Gomes Gerais¹⁶ e a Banda funcionou até 1890/1891, ano em que o maestro foi chamado à cidade de Corumbá para formar e reger uma outra corporação musical. Os instrumentos dessa banda foram então adquiridos pelo Mestre Joaquim Propício de Pina e por alguns cidadãos, interessados em formar uma outra entidade musical em Pirenópolis.

A 23 de julho de 1893, o conjunto formado por Mestre Propício fez sua primeira apresentação, sendo fixada essa data como da fundação da Banda Nova, que recebeu o nome de Banda Phoênix. (Jayme, op.cit.:253.)¹⁷

Mestre Propício de Pina adquiriu mais instrumentos e enriqueceu o arquivo de músicas religiosas e profanas, inclusive de teatro, que “era admirável e bem acondicionado, graças ao espírito de organização do saudoso maestro”.(Jayme,op.cit.:254)

O acervo da Banda Phoênix conta hoje com obras de compositores goianos como: Agesislau de Siqueira (1892 - 1925); Benedito Nominato Gomes (1890-1947); José Odilon de Pina (1895-1957); José Joaquim Pereira da Veiga (1772 - 1840); Antônio de Sá (? -1905); Vasco da Gama Siqueira (1883 - ?); Sebastião Pompeu de Pina Júnior (1896 - ?); Braz P. de Arruda(?); Ita Lopes Siqueira (1932); Alaor Siqueira (1921); João Tocantins (1886 - 1920); Luiz de Aquino Alves (1898 - ?); e outros.

Durante 42 anos, portanto, precisamente desde 1893 (fundação da Banda Phoênix) a 1935 (extinção da Banda Euterpe), a cidade de Pirenópolis conviveu com duas bandas de música. As duas corporações dividiam o serviço da música, disputando o gosto popular e a atuação nas principais festas religiosas e outras comemorações. (Pina Filho, 1986: 13.)

¹⁵A fazenda Babilônia era denominada inicialmente Engenho de São Joaquim.

¹⁶ O maestro José Gomes Gerais tem biografia ainda desconhecida; sabe-se que foi regente, orquestrador, arranjador e compositor.(ficha de arquivo Pina Roriz)

¹⁷ Essa era a data em que Mestre Propício, como era chamado, completara 26 anos de idade e a “incipiente corporação foi cumprimentá-lo, executando já com galhardia várias peças” .(Jayme, Jarbas Ob.Cit:253)

Gedeão Siqueira,¹⁸ em entrevista não publicada concedida a Braz de Pina , em 1978, com a idade de 93 anos, conta que os rapazes de uma banda, “ se namoravam moças de família de outra banda mudavam-se para ela.” (...) Segundo ele, eram verdadeiros “Clubes Políticos” (o que há de merecer pesquisa posterior).

Nos anos que se seguiram, a corporação viu à sua frente importantes maestros e compositores goianos, que a dirigiram com desprendimento e competência. Atravessando períodos de verdadeira precariedade e necessitando de um mínimo para sua subsistência, a banda continuou participando dos eventos para os quais fosse requisitada.

Em 1960, Pompeu Cristóvão de Pina reuniu-se com a sociedade musical pirenopolina e se propuseram a reorganizar a também quase extinta Banda de Música Phoênix. Convenceram o idoso Vasco da Gama de Siqueira a tomar a direção musical dos trabalhos, criando a Escola de Música Mestre Propício. Também neste mesmo período o sr. Pompeu adquiriu da família Siqueira o restante do arquivo da Euterpe,

que se encontrava quase em ruínas, possibilitando o salvamento de importantes documentos para a história cultural do Brasil. Quase toda a obra musical de Antonio da Costa Nascimento se encontrava nesse arquivo, assim como de vários outros importantes mestres de nossa história.

(...) A partir dessa época, foi iniciado um trabalho de catalogação e estudo do referido arquivo e de outro, que também pertencera à Banda Phenix, o que possibilitou que muitas obras fossem completadas pela junção dos dois arquivos. (Pina Filho, 1986:10).

Resultantes desse trabalho, iniciado pelo maestro Braz de Pina em 1967 e prosseguido por Mendonça (1986), como já dissemos na Introdução deste trabalho, foram publicados vários artigos em revistas especializadas no país e fora dele, proferidas palestras e apresentações públicas em festivais e encontros de música. Também fruto desses esforços, realizou-se em Pirenópolis o Primeiro Recital de Compositores Goianos, gravado ao vivo na Matriz N. S. do Rosário, em 28 de fevereiro de 1970, com participação da Banda Phoênix e outros artistas e professores locais.

¹⁸ Cidadão pirenopolino , filho de Silvino Odorico Siqueira foi clarinetista da Banda Phoênix.

A Banda de Música Phoênix , uma das mais antigas do Estado de Goiás, tem atualmente como regente o músico Alexandre Luiz Pompeu de Pina; conta com aproximadamente 30 músicos e mantém regularmente todas as suas atividades, participando dos festejos da cidade, em recitais, festivais de música e outros eventos para os quais é convidada.

1.5. O casarão da Rua Nova, sede do acervo

Segundo Pina (2002), o casarão que abriga parte do acervo da Banda Phoênix é uma construção que caracteriza bem a arquitetura colonial do séc.XVIII, com suas fachadas sem afastamento, encostadas no limite do terreno; um corredor central, que dá acesso aos vários cômodos da casa; suas janelas, portas e outros detalhes cuidadosamente mantidos dentro do estilo arquitetônico original.

De acordo com a autora, em princípios do século XIX, o casarão pertenceu ao Comendador Joaquim Alves de Oliveira, homem trabalhador e inteligente que lá chegou por volta de 1830, e que contribuiu de forma intensa para o desenvolvimento da cidade. Entre os inúmeros benefícios que proporcionou, estão: a criação da Tipografia Oliveira, onde era impresso o *Matutina Meiapontense*, primeiro jornal do estado de Goiás, que funcionou no referido casarão de 1830 a 1834; a reconstrução da Igreja da Matriz; a construção de várias casas usadas como comércio, residência e estabelecimentos institucionais e, curiosamente, a construção de um palacete de 365 janelas, demolido em 1868, que ainda hoje deixa dúvidas quanto à sua existência.

Atualmente, o casarão da Rua Nova tem dois proprietários: o sr. Pompeu Cristóvão de Pina e a arquiteta Glória Curado. Na parte pertencente ao sr. Pompeu de Pina, funciona o chamado Museu da Família Pompeu, que serve de sede da Banda Musical Phoênix, desde 1962. A outra parte encontra-se fechada, necessitando de reparos.

CAPÍTULO II

TONICO DO PADRE: CONJUNTO DE OBRA

2.1. Tónico do Padre

Numa localidade de atividade musical intensa e cheia de contrastes, onde, como em todo o país, se glorificava o gosto europeu como parâmetro de civilização, Pirenópolis teve o privilégio de ser o berço de um artista como Antônio da Costa Nascimento, o Tónico do Padre, cuja existência só veio enriquecer a vida cultural da antiga Meia Ponte.

Sua vasta e diversificada obra ilustra e fundamenta as palavras de Pina Filho (1986), quando se refere ao importante trabalho deixado pelo mestre, não só como músico compositor, arranjador, regente, orchestrador e instrumentista, mas também como artista e trabalhador obstinado, dono de uma linguagem característica, significativa na construção histórico-musical do Estado de Goiás.

O compositor Antônio da Costa Nascimento, conhecido como Tónico do Padre, era natural de Pirenópolis-Go, onde viveu de 1837 a 1903.

Como dito anteriormente, foi um dos fundadores da Banda de Música Euterpe e o seu primeiro regente.

Segundo Pina Filho, em ficha do acervo Pina Roriz, a primeira referência a Antônio da Costa Nascimento como músico encontra-se nas anotações do L.R.I.S.S. (*Livro de Registro da Irmandade do Santíssimo Sacramento*), com data de 28 de abril de 1867, no recibo 299, onde se lê no verso:

Recebi do sr. T. Hilário Alves de Amorim, Tesoureiro da I.S.S a quantia de sete mil réis que me pagou por ter funcionado como músico na festa da mesma Irmandade havida no corrente anno, de conformidade com o parágrafo 4 do Cap 7 do Compromisso. E por recebido mandei passar o presente e assigno. Cidade de Meia Ponte 28 de abril de 1867. Antônio da Costa Nascimento.

As anotações contidas no recibo citado se referem à atuação de Tônico do Padre (na época com 21 anos de idade), como músico responsável pela orquestra criada em Pirenópolis, em 1858, por seu irmão mais velho, o Pe. Francisco Inácio da Luz (1821 – 1878), seu tutor musical, o que lhe valeu o apelido de Tônico do Padre.

Mestre Capela, como assinava, da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário, ampliou sua atuação como músico a toda e qualquer festividade civil ou social, bem como à música para teatro e dramas encenados na cidade; como professor, foi responsável pela formação de músicos que se destacaram no cenário artístico-musical de Pirenópolis durante os séculos XIX e XX. Como compositor, pode-se dizer que “sua formação vem dos primeiros mestres de música que aportaram em nossa terra” (Pina Filho 1986: 15).

De sua obra, catalogada por Braz de Pina em 1986, destacam-se uma suíte para instrumentos de sopro, intitulada “Concerto dos Sapos”, e o “Salutaris Hóstia”, solo para tenor. Segundo o autor, a combinação de elementos musicais, como trêmulos, encadeamentos harmônicos e cadências, usados por Tônico do Padre, assim como motivos extra-musicais, produzem um efeito sonoro de destaque para as duas peças citadas.

Acerca de Tônico do Padre como regente, pode-se citar o que disse Leal (1980 :85) ao se referir à banda dirigida pelo “cidadão Antônio do Nascimento”, como “uma das melhores corporações do estado goyano”, o que é “raro encontrar-se n’estes centros”.

Jayme (1971:251) se expressa sobre Tônico do Padre, dizendo que ainda tinha gravada na memória “a figura austera do velho maestro, que jamais tinha um sorriso para qualquer dos músicos, nos dias de ensaio ou quando a banda comparecia às festas religiosas ou profanas. Sabia impor-se ao respeito de seus discípulos, e a Euterpe, conhecida também por Banda Velha, era tida como a melhor do Estado.”

Tônico do Padre firmou-se dentro de uma linguagem musical “que o diferiu de qualquer outro músico de meio semelhante, por sua própria individualidade e personalidade musical.(...) Na simplicidade de seu gênio criador, transcendeu a cultura musical de seu tempo, usando a temática popular e o espírito do povo em suas composições musicais”. (Idem:15)

Sua obra, ao mesmo tempo representativa de uma região, feita de uma música que diz respeito às crenças e costumes do povo, acha-se permeada de elementos de uma tradição musical erudita, herdada da colonização européia, mas que Tônico do Padre soube desenvolver e caracterizar com traços de sua própria individualidade.

Dessa forma, nota-se em sua obra grande número de valsas, tangos, habaneiras, xotes, polcas, quadrilhas, e outros, dentro do gênero popular, assim como hinos, missas, ladainhas e novenas do repertório sacro .

2.2. O conjunto de sua obra

Quase toda a obra musical de Tônico do Padre se encontrava no restante do acervo da Banda Euterpe, adquirido da família Siqueira, no início da década de 1960, por Pompeu Cristovam de Pina, “interessado em dar continuidade à vida musical de sua cidade”. (Pina Filho 1986 :10)

O material quase em ruínas abrigava obras de outros compositores pirenopolinos, como também importantes documentos para a história cultural do Brasil.

A partir dessa época, foi iniciado por Pina Filho um trabalho de recuperação e identificação das coleções desse e de um outro acervo, pertencente à Banda Phoenix, “ o que possibilitou que muitas obras fossem completadas, pela junção dos dois arquivos.” (Idem. Ibidem)

Em data recente, por volta do ano 2000, foram localizados e adquiridos por Pompeu Cristovam de Pina, dois álbuns de partituras manuscritas autógrafas, com desenhos e pinturas de Tônico do Padre, na sua maioria inéditos.

O primeiro é o *Petite Album de Musique*, assim chamado pelo compositor, com data de 1899, e com um conjunto de 11 peças quase todas vocais, as seis primeiras sendo do gênero sacro. Segundo Pina Filho (op.cit.), 1899 foi o segundo ano de intensa produção do mestre compositor, período em que a maioria de suas obras é sacra.

O outro álbum, o *Álbum Verde*, contém cinco pequenas peças musicais, inclusive para piano e harmônio, com datas anteriores a 1899, sendo somente a primeira sacra. Também apresenta vários desenhos e pinturas de paisagens, indígenas e animais da região, revelando a preocupação do mestre quanto a questões ecológicas.

A grande maioria das composições de Tônico do Padre se acha em desconhecimento público.

Pina Filho (op. cit.:15) aponta que a obra de Antônio da Costa Nascimento pertence “à escola da brasilidade (...) herança dos primeiros mestres que aqui chegaram (...) e desenvolveu-se em nossa terra somando-se aos aspectos da cultura popular.”

Segundo o autor (Idem:10), a apreciação de sua obra “por alguns músicos e entendidos contemporâneos o colocam certamente em lugar privilegiado entre os músicos brasileiros.”

O artigo “Causas da crise na música brasileira”, de Pedro Autran Ribeiro, no jornal *O Popular*, de 25 de nov de 1978, p. 10, registra as palavras do publicitário Marcus Pereira ao Ministro da Educação Euro Brandão, numa “tentativa de redescobrir nossa música erudita, semi-erudita e popular, gravando peças do Pe. José Penalva, de Curitiba, ou de Tônico do Padre, que viveu no século passado em Goiás, figuras que, se tivessem nascido na Alemanha, hoje, seriam reconhecidas em todo o mundo”.

Além de composições, Tônico do Padre deixou um acervo com vários gêneros de músicas copiadas, arranjadas e orquestradas, bem ao gosto da época, num total aproximado de “quatrocentos títulos”. Entre eles encontram-se: “grandes missas, novenários, ladainhas, valsas vienenses, dobrados, fantasias, quadrilhas, habaneiras, schottisch e música para teatro.” (Pina Filho, op.cit.:14)

2.3. Relação de obras compostas por Tônico do Padre

A relação de obras foi realizada por Pina Filho e publicada em 1986, tomando-se por base vários acervos: “da Banda Euterpe, Phoênix, do Teatro de Pirenópolis, do acervo

particular de Clotário e Geraldo de Freitas (Jaraguá) e de várias informações colhidas entre os conhecedores de sua vida e obra.” (Idem :17)

Quanto ao acervo do Teatro de Pirenópolis, acredita-se que Pina Filho esteja se referindo ao acervo de partituras e textos teatrais do século XVIII e XIX, com várias indicações que atestam a encenação dessas peças, como já descrito na Introdução deste trabalho. E atribui a “origem e posse desses manuscritos musicais aos portugueses que aportaram em Meia Ponte, em fins do século XVIII”. A eles seguiram-se seus descendentes e gerações de atores, compositores e diretores de teatro, que contribuíram para a sua constituição e preservação.

Quanto ao material da família Freitas, da cidade de Jaraguá, Pina Filho iniciou o estudo desse material juntamente com a professora e pesquisadora Dra. Maria Augusta Calado de Saloma Rodrigues, na década de 1980, em Pirenópolis e Goiânia, devolvendo-o mais tarde aos proprietários. Existem hoje no acervo particular Pina Roriz, uma relação das obras e cópias manuscritas não publicadas, fruto do trabalho dos dois pesquisadores.

A catalogação apresentada a seguir foi estruturada levando-se em consideração título, datas e características de construção e/ou instrumentação das obras. Dessa forma apresentam-se:

Quadro 1: Catalogação dos Hinos

HINOS		
TÍTULO	DATA	CARACTERÍSTICAS
Hino do Divino	1899	Para vozes e instrumental de sopro
Hino Estadual Goiano	1890	Para instrumental de sopro
Mottetos das Dores	1901	Quarteto vocal e instrumental de sopro
Hino ao Sagrado Coração de Jesus		
Hino ao Menino Deus	1900	
Hino 12 de Maio	1899	Para instrumental de sopro

HINOS		
TÍTULO	DATA	CARACTERÍSTICAS
Litania 3º a N.S. do Rosário	1899	Quarteto vocal e instrumental de sopro
Novo Padre Nosso	1901	Idem
Novo Te Deum Laudamus	1873	Idem
Subtuum	1892	Idem
Subtuum	1899	Idem
O Salutaris Hostia	1892	Solo de tenor e instrumental de sopro

Quadro 2: Catalogação das Missas

MISSAS		
TÍTULO	DATA	CARACTERÍSTICAS
Missa de 30\$000	1877	
Missa de N.S. da Abadia	1888	

Quadro 3: Catalogação de Novenas, Ladainhas

Novenas, Ladainhas		
TÍTULO	DATA	CARACTERÍSTICAS
Ladainha Irlandeza	1892	Aumentada e orquestrada por Nascimento
Novena da Boa Morte	1876	Quarteto vocal e instrumental de sopro

Novenas, Ladainhas		
TÍTULO	DATA	CARACTERÍSTICAS
Ladainha Nascimento	1885	Idem
Ladainha ao S. Coração de Jesus	1902	Idem
Jaculatória a N. S. do Rosário	1899	Idem
Novena de N. S. da Abadia	1888	Idem

Quadro 4: Catalogação das Marchas Fúnebres

Marchas Fúnebres		
TÍTULO	DATA	CARACTERÍSTICAS
Passos em Pirenópolis	1894	Para banda de música
O Grande Rabino		Idem

Quadro 5: Catalogação das Marchas e Dobrados

MARCHAS E DOBRADOS		
TÍTULO	DATA	CARACTERÍSTICAS
Tome Rícino - of. ao Cura Burro	1889	Para banda de música
Crowatt - Passo Dobrado	1887	Idem
O Cabeleira Pernambucano - dobrado	1888	Idem

MARCHAS E DOBRADOS		
TÍTULO	DATA	CARACTERÍSTICAS
3 de Outubro - marcha	1897	Idem
Santo Antônio de Mato grosso – marcha	1898	Idem

Quadro 6: Catalogação das Quadrilhas

QUADRILHAS		
TÍTULO	DATA	CARACTERÍSTICAS
16 de Junho	1900	Para banda de música
18 de Setembro	1896	Idem
Carmélia	1895	Idem
Piqui ou Calino	1887	Idem
Virgínia - quadrilha brilhante	1890	Idem
Comissão do Planalto	1892	Idem
Zulmira	1892	Idem
Viegas ou Viegas escafedeu-se	1887	Idem
Harmonias do Coração	1892	Idem
Jacy	1893	Idem
Tim Tim poor Tim Tim	1893	Idem
Sempre Chorando	1896	Idem

QUADRILHAS		
TÍTULO	DATA	CARACTERÍSTICAS
Deodato	1897	Parte para piano

Quadro 7: Catalogação das Valsas

VALSAS		
TÍTULO	DATA	CARACTERÍSTICAS
Mariquita - grande valsa	1891	Para banda e parte para piano
Quem Mandou Sapateiro Tocar Rabecão	1892	Idem
Virgínia	1896	Idem
Os Teus Anos	1886	Idem
O Gemido da Rola	1894	Idem
Cacete	1884	Valsa para clarinete
Les Oiseaux	1884	Idem
Sertaneja	1884	Idem
Recordações de Um Amigo	1884	Idem
Saudades da Vidinha	1884	Idem
Dalila	1884	Idem
Mariposa	1897	
A Sinhá	1889	Para banda de música
D. Emma Carlson	1892	Idem

VALSAS		
TÍTULO	DATA	CARACTERÍSTICAS
Cuiabá		
Rosita de la Plata	1890	Idem

Quadro 8: Catalogação de Tangos

TANGOS		
TÍTULO	DATA	CARACTERÍSTICAS
Oh Ma Estrela	1877	Para banda de música
Os Teus Anos	1880	Idem

Quadro 9: Catalogação das Habaneiras

HABANEIRAS		
TÍTULO	DATA	CARACTERÍSTICAS
Pyrenópolis	1892	
La Hesperidiana	1877	Para banda de música
Santa Cruz	1876	Idem
Tentação	1877	Idem
A Hesperidiana n° 2	1877	Idem
A Decisão do Governos	1891	Idem
Dá Cá o Pé Papagaio	1877	Idem

Quadro 10: Catalogação de Xotes

XOTES		
TÍTULO	DATA	CARACTERÍSTICAS
Si Si	1902	Para banda de música
Uma Nota Abaixo de Dó	1902	Idem
Sempre Alegre	1896	Idem

Quadro 11: Catalogação de Galope

GALOPE		
TÍTULO	DATA	CARACTERÍSTICAS
Jacy	1899	

Quadro 12: Catalogação de Polcas

POLCAS		
TÍTULO	DATA	CARACTERÍSTICAS
Alberto Augusto	1889	Para banda de música
Arlinda	1889	Idem

Quadro 13: Catalogação de Canções

CANÇÕES		
TÍTULO	DATA	CARACTERÍSTICAS
Cantata para Festim	1878	Para vozes e instrumental

Quadro 14: Catalogação de Fantasias

FANTASIAS		
TÍTULO	DATA	CARACTERÍSTICAS
Noite de Inverno		Para banda de música
Amor de Pai		Idem

Quadro 15: Catalogação de Suíte

SUITE		
TÍTULO	DATA	CARACTERÍSTICAS
Concerto dos Sapos	1888	Para banda de música

Quadro 16: Catalogação de Música de Teatro

MÚSICA PARA AS SEGUINTE PEÇAS TEATRAIS	DATA
Gonzaga	1889
Cancros Sociais	1893

MÚSICA PARA AS SEGUINTE PEÇAS TEATRAIS	DATA
Três Noivos Distintos e Um Só Verdadeiro	1881
Fantasma Branco - Cançoneta de Telúrio	1885

Quadro 17: Álbuns

ÁLBUNS		
TÍTULO	DATA	CARACTERÍSTICAS
Petite Álbum de Musique	1899	Coletânea de cânticos dedicada a sua filha Jacy
Álbum Musical do Flautista	1860	

Na catalogação acima, Pina Filho (1986 :17) afirma a intensa atividade de Tonico do Padre no campo teatral, mas somente fez constar de sua relação as peças manuscritas e de reconhecida autoria.

O pesquisador diz ter conhecimento do *Petite Álbum de Musique* (1899) e de um outro álbum, o *Álbum Musical do Flautista*(1860), no entanto só citado na sua catalogação.

No que se refere ao *Petite Álbum de Musique*, está citado na catalogação e no acervo Pina Roriz, na ficha de no. 1 (numeração feita por Pina Filho), no registro da peça “*Jacy*, ano de 1899, arquivo particular D. Sinhazinha”.¹⁹

Dessa forma supõe-se que Pina Filho teve contato com o *Petite Álbum* sem ter se detido em trabalho pormenorizado.

¹⁹ D. Sinhazinha era neta de Tonico do Padre e figura importante nas informações prestadas a Pina Filho.

Prova disso é o fato de não constarem da catalogação publicada (1986) pelo maestro algumas peças de Tônico Padre, fazendo crer serem inéditas, como:

- a) *Invocação ao Divino* - para solo vocal e coro;
- b) *Aos Corações de Jesus e de Maria* - hino a três vozes;
- c) *Adoremus in eternum* - para o SS. Sacramento, a três vozes;
- d) *Cântico para o Natal* - (para presépio) para três vozes;
- e) *Para Folia do Divino*, a três vozes.

As demais peças constantes do álbum são de conhecimento público e estão catalogadas, sendo:

- a) Jaculatória a Nossa Senhora do Rosário, padroeira de Pirenópolis, com indicação para três vozes;
- b) Hino à Senhora d'Abadia do Moqué, 20 para duas vozes ;
- c) Hino do Divino Espírito Santo ou Hino da Madrugada, com introdução instrumental a três partes, seguida de coro a três vozes;
- d) Hino ao Menino Deus para o Natal, a quatro vozes;
- e) Jacy, escrita em uma pauta na clave de sol.

Existe uma outra peça sem indicação de nome, autógrafo e data, onde se vê a numeração 7, acompanhando a ordem definida no álbum. Acredita-se que realizada pelo compositor, pois trata-se da mesma caligrafia. É uma peça religiosa conhecida, segundo verificou-se junto a ex-alunas do colégio das freiras que havia na cidade, cantada nas cerimônias da igreja.

Pina Filho não teve conhecimento do segundo álbum de partituras e desenhos adquirido posteriormente. Sem indicação de nome e um pouco maior que o *Petite Álbum*,

²⁰ Este hino aparece no *Petite Álbum* sendo sua autoria atribuída ao Padre Goyano, como era também conhecido o Pe. Francisco Inácio da Luz, irmão de Antônio da Costa Nascimento.

contém cinco pequenas peças musicais, compostas em datas anteriores a 1899, sendo somente a primeira de gênero sacro.

Além de partituras, existem, em todo o caderno, desenhos e pinturas de paisagens, figuras de animais, de indígenas, cidades e casas feitos pelo mestre, assim como recortes de monumentos tirados provavelmente de alguma revista, revelando uma preocupação do compositor para com questões ecológicas e culturais, bastante avançada para sua época. (Pina Filho, 1986)

Ainda podem ser vistos no mesmo álbum o desenho da fachada e a planta baixa do famoso casarão com 365 janelas, que pertencera ao Comendador Joaquim Alves de Oliveira, demolido em 1868 (Carvalho, 2001); um desenho a lápis do antigo Arraial de Antas, hoje cidade de Anápolis; paisagens de várias fazendas da região e, também, um plano para a construção de um teatro em Pirenópolis.

As peças musicais contidas no álbum são as seguintes:

- a) *Saudação a Ave Maria* – é uma peça sacra, com trecho inicial para solo vocal, seguido de frase para coro a três vozes, que data de 1891 e não consta da catalogação feita por Pina Filho (1986);
- b) *Os teus annos* - é um tango para piano com data de 1890, citada por Pina Filho, para banda, da mesma data;
- c) *Arlinda* - é uma polca para harmônio, com data de 1889 e está citada na catalogação de Pina Filho com a mesma data, para banda;
- d) *Quadrille* - escrita para piano, sem indicação de data e nome, sua catalogação sendo verificada;
- e) e uma *Valse* - sem nome, instrumento e data, escrita em duas pautas, nas claves de sol e fá.

Nota-se que a primeira peça do álbum, *Saudação a Ave Maria*, é a única não catalogada em Pina Filho (1986) e apresenta semelhança às demais do *Petite Álbum* quanto ao plano formal. A diferença está no acompanhamento instrumental indicado nas demais peças, ora para piano ora para harmônio.

A inclusão de uma valsa, de uma quadrilha, de um tango e uma polca entre os manuscritos atesta uma vez mais a atuação do compositor Tônico do Padre como produto do meio em que viveu, numa época em que se ouvia o enlevo brasileiro mesclado a uma música européia herdada, constituindo-se num código profundo.

Os álbuns de Antônio da Costa Nascimento assim como toda sua obra constituem documentos representativos de uma época em que a igreja ainda era o centro da vida comunitária em toda a colônia, desde a criação e desenvolvimento de suas vilas e arraiais.

Por isso, as festas populares obedeciam ao calendário litúrgico e “a música, salvo as modinhas de salão, a dos saraus operísticos ou dos pequenos trios e quartetos clássicos, toda ela estava voltada para os costumes apregoados e utilizados pela Igreja”. (Pina Filho, 1975 :37)

Tônico do Padre se utiliza de elementos constitutivos do cotidiano da população pirenopolina: suas peças de origem sacra se referem aos festejos religiosos que integram o calendário litúrgico da cidade, como o *Hino do Espírito Santo*²¹ ou *Hino da Madrugada*, *Jaculatória a Nossa Senhora do Rosário*, padroeira de Pirenópolis, *Cântico para o Natal* (para presépio), ou ainda a *Invocação ao Divino*, possivelmente o canto indispensável na abertura da cantoria de presépio, quando as pessoas iam pelas ruas da cidade, rezando e cantando ao Menino Deus. (Calado, 1986:119).

A música de Tônico do Padre é música que se canta ainda hoje nas novenas do Divino Espírito Santo, nas festas de Nossa Senhora do Rosário, padroeira de Pirenópolis: é o *Hino ao Menino Deus para o Natal*, música para a folia do Divino, o galope *Jacy*, as marchas, quadrilhas e valsas, dobrados e outros que se ouvem nas cavalhadas e nos dramas ali encenados.

Mas o mestre Antônio da Costa Nascimento demonstrou também preocupação quanto à questão pedagógica. Palavras como “para exercícios de sua voz”, manuscritas, ao dedicar o *Petite Álbum de Musique* a sua filha Jacy, revelam isso. E ele a trata, utilizando-se do que existia no cotidiano da cidade, mais vivo que nunca na memória de uma população

²¹ A atribuição da autoria deste hino a Tônico do Padre só se confirmou por volta de 1985, por Pina Filho, após conhecimento do *Petite Álbum de Musique*, onde consta o manuscrito autógrafo.

extremamente religiosa e atenta aos costumes da Igreja. Todos os “exercícios para sua voz” são pequenas peças sacras.

O outro álbum mencionado em Pina Filho (1986), o *Álbum Musical do Flautista*, apresenta também conteúdo musical numa abordagem didática, pois se trata de uma série de estudos técnicos do instrumento.

Segundo Pina Filho (Idem :13), sabe-se que vários alunos de Tônico do Padre se tornaram regentes, compositores e instrumentistas de relevada importância para a vida musical de Pirenópolis nos séculos XIX e XX. Dentre eles, destacam-se: Silvino Odorico de Siqueira, que continuou como mestre da Banda Euterpe, Antônio de Sá,²² e Joaquim Propício de Pina, criador da Banda Phoênix .

Tem-se notícia de algumas experiências de Tônico do Padre: segundo depoimento do Comendador Cristovam José de Oliveira²³, o maestro por vezes orientava os músicos da Banda Euterpe, da qual o comendador fazia parte, na busca de novos efeitos sonoros, sugerindo-lhes que tocassem em seus instrumentos, todos ao mesmo tempo, o que lhes viesse à mente, “propondo mesmo alguma coisa desconcertante para a época”.

A suíte *Concerto dos Sapos* (1888) ilustra bem certas aspirações do compositor no campo da música descritiva e argumental, características bem atuais na época e que provavelmente se fazem presentes em outras obras suas.

2.4. Análise do conjunto da obra

O número de composições, segundo catalogação de Pina Filho, chega ao total de 79 peças, além do *Álbum do flautista*, o *Petite Álbum de Musique* e um terceiro álbum sem nome, a que denominamos provisoriamente de *Álbum Verde*.

O *Petite Álbum*, hoje conhecido após trabalho de identificação, traz cinco peças que não se acham relacionadas na catalogação citada, além de uma outra de número sete sem indicação de nome e autoria.

²² Antônio de Sá, de pseudônimo Gaspar Hauser, discípulo de Tônico do Padre, indicou várias informações sobre o mestre em suas anotações. (Pina Filho idem :14)

²³ Com. Cristovam J. de Oliveira era clarinetista; avô materno de Pina Filho.

O outro álbum, sem indicação de nome, também contém músicas e desenhos do mestre e apresenta apenas uma não catalogada, a “Saudação a Ave Maria”.

Há ainda uma *Quadrille* - escrita para piano, sem indicação de data e nome, e por último uma *Valse*, também sem nome, instrumento e data, escrita em duas pautas, nas claves de sol e fá, que poderão ser identificadas após verificação junto ao acervo musical da Banda Phoênix.

Notam-se, portanto, seis peças não catalogadas em Pina Filho (1986), o que altera o número total dos títulos catalogados de 79 composições para 85.

Dentro de sua produção como copista e arranjador, Pina Filho (Idem :14) aponta em torno de 400 títulos: são missas, novenários, ladainhas, valsas vienenses, dobrados, marchas, fantasias, quadrilhas, habaneiras, schottisch, músicas para teatro e outros, que o mestre “bem ao gosto da moda, orquestrava, arranjava e instrumentava em Pirenópolis.”

Pina Filho (1986:14) aponta as dificuldades de se levantar a obra desse compositor, devido à diversidade de suas assinaturas: ora escrevia Nascimento, sem data, o que poderia sugerir tratar-se do professor José Inácio, seu pai, ora Antônio da Costa Teixeira Nascimento, ora Antônio da Costa Nascimento. O que se pode notar é que não se conhece até hoje qualquer manuscrito do compositor com a assinatura Tônico do Padre.

Segundo o autor (Idem:23), o registro histórico mostra que Tônico do Padre foi o “primeiro pirenopolino a usar uma massa sonora em suas composições”. Os seus antecessores, como o Pe. Francisco Inácio da Luz, seu professor, o Pe. Joaquim Pereira da Veiga, Manoel Joaquim Batista, Hilário dos Santos Silva e Manoel da Costa Santos, utilizavam em suas obras a instrumentação característica do barroco, usada no Brasil colonial, seja violinos, viola e o baixo ou fundamento. Por vezes, aparecia o uso da trompa, flauta ou clarinete.”

Essa disposição instrumental foi usada em Pirenópolis para a música do teatro e da igreja e acrescida das vozes, em solo, duetos, trios e outros, conforme o indicado na partitura. Por volta de 1870 – 1880, a orquestra da igreja contava com dois violinos, flauta, clarinetes, trompetes, trombones, bombardino e baixo, num total de 14 instrumentistas. (Pina Filho, Idem :22)

A partir dessa data, pode-se notar uma alteração na estrutura instrumental desses conjuntos, que passaram a ser grupos de instrumentos de sopros, com ausência das cordas. Essa mudança tornou-se comum no século XIX em todo o país, com algumas razões, como as apontadas a seguir, que a justificam .

Gaioso Pinto (2004:21) descreve sobre as transformações ocorridas na prática musical durante o século XIX, e afirma que a ascensão das bandas de música em substituição aos conjuntos instrumentais, característicos de uma formação camerística clássica, com base nos instrumentos de cordas, constituiu-se num “fenômeno sócio-musical acontecido em muitas partes do Brasil durante o século XIX” (Neves, 1997 . Apud Gaioso Pinto, op. cit.)

No Estado de Goiás, afirma que tal fenômeno pode ser constatado nos arquivos de partituras musicais, em que se vê a substituição gradual e constante dos” violinos por clarinetas, requintas ou trompetes; violoncelos por ophcleides ou bombardinos e mais para o fim do século XIX são criadas partes de trompas e trombones de harmonia que servem apenas como uma espécie de sustentação harmônica.” (Idem. p.21)

Tonico do Padre usou para a instrumentação de suas obras profanas aproximadamente vinte elementos, com a distribuição das partes cavadas usadas para a banda de música . Contava ele com petite flute; requinta; clarinetes; pistons; pícolo; saxofones; trombones; bombardon; baixo; tambor, tarol, bumbo e pratos.

Para as obras sacras, usou flauta, clarinetes, trompetes, trombones, bombardon, baixo, 1º e 2º violinos. A partir da década de 1880, foram acrescentados o sax contralto em si b e excluídos os violinos. (Pina Filho, op. cit.:22)

Chama atenção o fato de que, apesar da confirmação do que disse Pina Filho de que a maioria das obras de Tonico do Padre se acha em desconhecimento público, algumas peças, como os exemplos que se seguem, fazem parte do repertório da cidade. São cânticos usados em diversas comemorações

Pôde-se observar, no ano de 2004, durante a novena a N. Sra. do Rosário, padroeira da cidade de Pirenópolis, cuja festa se celebra em outubro, que ainda hoje se canta a *Jaculatória a Nossa Senhora do Rosário*, de autoria de Tonico do Padre, com data de 1899, conforme manuscrito autógrafa contido no *Petite Álbum de Musique*.

Indagadas por nós sobre tal música, verificou-se que as pessoas que cantaram na cerimônia, não tinham conhecimento sobre a procedência da peça; cantavam como era costume, da maneira como ouviram cantar.

Outro exemplo pode ser citado: à época do Natal, durante as cantorias que se fazem nas rezas dos presépios, cantam-se, dentre outros cânticos, composições de Tônico do Padre, registradas nos manuscritos autógrafos do mesmo *Petite Álbum* (1899) e nas coleções do acervo musical.

Ainda nos festejos do Divino Espírito Santo, os mais importantes do calendário comemorativo da cidade de Pirenópolis, canta-se nas comemorações religiosas durante a festa, como também antes do início das Cavalhadas²⁴, o “Hino do Espírito Santo ou Hino da Madrugada”, conhecido e respeitado pelo cidadão pirenopolino, de autoria de Tônico do Padre, de 1899²⁵, conforme manuscrito no *Petite Álbum*.

Verificou-se, portanto, que existe, na realidade, certo desconhecimento por parte das pessoas sobre a música de Tônico do Padre que se faz e que se canta hoje nos festejos e comemorações, na cidade de Pirenópolis. Peças como as aqui citadas foram passadas de uma geração a outra sem pretensão de um aprendizado sistematizado, o que determina sua inserção no contexto da tradição oral. No entanto, são peças escritas dentro de um sistema composicional pré-determinado, com instrumentação indicada e tudo o mais que se exige de uma obra musical completa.

Outra questão que se verificou refere-se aos esboços do compositor. A falta de uma organização dos acervos e conseqüentemente do estudo de suas obras constituem impedimento para se tentar resolver questões como a da existência de mais de uma partitura da mesma peça, com diferenças de notas, ritmos e outros detalhes de escrita entre elas.

Kerman (1987 :184) se refere ao estudo dos esboços e rascunhos musicais de Beethoven realizado pelo pedagogo vienense Gustav Nottebohm no final do século XIX,

²⁴ Mesmo fazendo parte das comemorações profanas, antes de se iniciarem as Cavalhadas, a Banda de Música Phoênix executa o Hino do Divino, que é cantado por todos.

²⁵ Sabendo-se que a primeira Festa do Divino data de 1819, e que o hino se constitui em verdadeiro marco dessa comemoração, pergunta-se : que hino o povo cantava antes ? São oitenta anos desde a primeira festa até 1899, data da composição do que se canta ainda hoje.

dizendo que, acima de tudo, (os esboços) “também propiciavam um fascinante registro do desenvolvimento das composições de Beethoven, desde as idéias mais antigas e incipientes até a partitura final , incluindo uma visão íntima do próprio processo criativo.”

O que se pode dizer é que Tónico do Padre soube fazer uma música atual e moderna na época em que viveu, elaborada e ao mesmo tempo popular, no sentido de ser compromissada com o viver de uma comunidade tradicionalmente religiosa e afeita às artes, aos saberes e às manifestações culturais de um povo.

Após 102 anos de desaparecimento de Tónico do Padre, sua música mantém vivos certos traços de dias longínquos, quando o povo canta sua fé, recriando os seus valores e modos de viver .

CAPÍTULO III

“CONCERTO DOS SAPOS”

Este capítulo contém a elucidação morfológica e estilística do “Concerto dos Sapos”, de Tônico do Padre, seguida da avaliação das versões que foram feitas e gravadas dessa obra. Conforme já dissemos, essa elucidação é importante no sentido do conhecimento musical do maestro, mas também como forma de devolução de um patrimônio importante à comunidade que o criou e também de promover a sua acessibilidade junto ao público.

Música de caráter onomatopaico, reproduz de modo original o cantar dos sapos que povoavam em abundância os alagados do Rio das Almas e adjacências nos fins do século XIX. A composição está distribuída em uma série de gêneros musicais em voga na época, naquela região, antecedida por uma original distribuição tímbrica e rítmica que resultará no novo.

Através de depoimentos orais, sabe-se que ainda existem os manuscritos autógrafos do “Concerto dos Sapos”. Conforme já dissemos, pertencem ao acervo musical da Banda Phoênix e se encontram depositados na cidade de Pirenópolis, à rua Direita, na residência de propriedade por direito dos herdeiros do Dr. Braz Wilson Pompeu de Pina, “misturados ao arquivo do teatro”. A obra está incompleta e encontra-se embrulhada em jornais como todo o material que ali se encontra.

Segundo Pina Filho (op. cit.: 08), na primeira tentativa de Tônico do Padre de ensaio da peça, “um riso tomou conta da sala e o mestre, indignado, recolheu as partes, e nunca mais a tocou”.

Já o Sr. José Joaquim do Nascimento, hoje maestro da Banda de Música de Jaraguá, acrescentou, em depoimento, ter havido duas tentativas de Tônico do Padre para ensaiar a mesma obra. Como os músicos reagissem sempre da mesma forma, com risos, o

mestre não só recolheu as partes como também as destruiu, rasgando quase todas. Segundo o maestro, esse é um dos motivos de estarem incompletos os manuscritos.²⁶

Tonico do Padre orquestrava sua música sem montar a partitura do regente, como era costume na época, principalmente entre os músicos do interior. (Pina Filho, op. cit.: 14) Atualmente não se admite tal procedimento, porque é pela montagem que o regente pode ter uma visão geral da estrutura da peça, num movimento musical sincrônico de todos os naipes de instrumentos da orquestra ou conjunto.

Existem hoje duas partituras para regência do “Concerto dos Sapos”: a primeira montada pelo maestro José Joaquim do Nascimento, em 1969²⁷; e outra montada pelo maestro Pina Filho, em 1977. A cópia da versão de José Joaquim do Nascimento pode ser encontrada no acervo da Banda Phoênix, em Pirenópolis; a de Pina Filho encontra-se no acervo Pina Roriz, com o manuscrito da sua versão e algumas cópias avulsas de partes cavadas da obra.

Para o presente trabalho, foram usadas essas cópias avulsas do acervo particular Pina Roriz, provavelmente o único disponível para consulta. Compõem-se de:

- a) duas cópias repetidas do manuscrito autógrafo da parte cavada completa para o instrumento requinta, com data de 1888, onde se lê: “ Reqt^a = Concerto dos Sapos = Comp de A. C.N.”;
- b) uma cópia completa de manuscrito para primeiro piston si b com data de 1895, onde se lê : “1º Piston = O Concerto dos Sapos = Composição de A. C. Nascim^{to}”;
- c) uma cópia completa de manuscrito para segundo piston si b com data de 1895, onde se lê : “2º Piston si b = O Concerto dos Sapos = Comp. de A. da C. Nascim^{to}”;

²⁶ O maestro esclareceu que recompôs alguns trechos da obra que estavam faltando.

²⁷ Nessa época, o Sr. José Joaquim do Nascimento era maestro regente da Banda de Música Phoênix da cidade de Pirenópolis e trabalhou arduamente no acervo fazendo arranjos e montando partituras.

- d) duas cópias repetidas completas de manuscrito para barítono si b com data de 1895, onde se lê : “Barytono, Si b = O Concerto dos Sapos = Comp. de A. da C. Nascimento”;
- e) uma cópia completa de manuscrito para trombone si b com data de 1895, onde se lê : “Trombone =Si b = Concerto dos Sapos Comp de A. C. Nascimento”;
- f) cópia da partitura de regência feita pelo maestro José Joaquim do Nascimento (1969);
- g) manuscrito da partitura de regência feita pelo maestro Pina Filho (1977).

3.1. As duas versões

Um estudo comparativo inicial deve ser feito entre as versões de José Joaquim do Nascimento e Pina Filho.

Pode-se notar que as duas apresentam a mesma orquestração com poucas diferenças de escrita e mantiveram-se iguais às cópias dos originais. O estudo entre as duas versões e os originais foi realizado tomando por base as partes cavadas da requinta, do barítono em Si b, do 1º e 2º pistons em Si b, porquanto são as únicas cópias dos originais disponíveis.

Sabe-se que Pina Filho, ao investigar sobre a música e teatro no Estado de Goiás, dedicou-se inicialmente à vida e obra de Tônico do Padre, a partir dos manuscritos autógrafos aos quais pôde ter acesso como membro da família Pompeu de Pina.

José Joaquim do Nascimento, além de regente, trabalhou em arranjos e orquestrações de várias peças musicais do acervo da Banda Phoênix, em Pirenópolis, e da mesma forma teve acesso aos manuscritos.

José Joaquim do Nascimento manteve, na sua versão, a escrita em clave de sol para todos os instrumentos, enquanto Pina Filho apresentou a partitura com as transposições de tonalidade já realizadas para os instrumentos que não são afinados em dó.

Entre as cópias dos originais, nota-se que a parte do barítono em Si b (1895) está em clave de sol, e aparece na versão de José Joaquim do Nascimento para bombardino em si, na mesma clave; na versão de Pina Filho, está escrita na clave de fá para barítono em Si b.

Outra diferença pode-se notar na valsa. Em uma das cópias do original, durante a primeira apresentação do tema principal realizado pelo piston, a requinta está em pausa e só volta a tocar na repetição do tema, após sinal indicado. Pina Filho manteve essa disposição; José Joaquim do Nascimento escreveu a apresentação da requinta, executando a mesma linha melódica nas duas apresentações do tema pelo piston.

Pôde-se também verificar que na versão de Pina Filho não consta a terceira parte da valsa. Imagina-se que tenha sido um erro no manuscrito, pois, na análise morfológica Pina Filho faz referência e analisa o trecho citado.

Para a realização do I Recital de Compositores Goianos, gravado ao vivo na Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário, em Pirenópolis, ano de 1979, usou-se a versão de José Joaquim do Nascimento, por ele próprio regida. (V. CD anexado)

Pina Filho (2002 :128) fala sobre “ a notável atividade da Banda Municipal nas tocatas dominicais realizadas na Feira de Artesanato e em inúmeras solenidades públicas em Goiânia e no interior. Entre seus concertos , dirigidos por Braz de Pina, destacam-se os recitais de obras de Antônio da Costa Nascimento de 1972.”

Ainda em Pina Filho (Idem :279), pode-se ver um programa do “Recital Tônico do Padre - Vida e Obra (1837-1903) - Concerto dos Sapos - 1888. Pesquisa, apresentação e regência de Braz Wilson Pompeu de Pina Filho, durante o VI Festival de Música e Artes Plásticas do Estado de Goiás, aos 31 de outubro de 1972.”

Acredita-se que a versão usada nesses dois últimos eventos tenha sido a mesma de José Joaquim do Nascimento, uma vez que a de Pina Filho foi montada em 1977, conforme manuscrito do acervo.

Apesar de esforços envidados, não foi possível o acesso aos originais, para que se pudesse proceder a um estudo detalhado da obra, numa abordagem comparativa entre as versões existentes, a partir dos manuscritos autógrafos de 1888.

O quadro 18 apresenta a instrumentação da partitura montada por José Joaquim do Nascimento, toda em clave de sol.

Quadro 18: Instrumentação da partitura montada por José J. do Nascimento

Requinta
Clarineta
1º e 2º Piston
Saxophone mi b
Saxophone si b
Bombardino si
Trombones do
Altus mi b
Baixo mi b
Baixo si b

O Quadro 19 apresenta a instrumentação realizada por Pina Filho, que é a mesma de José Joaquim do Nascimento, acrescida da parte de percussão e as transposições de tonalidade:

Quadro 19: Instrumentação da Partitura Montada por Pina Filho

Requinta mi b
1º. e 2º Clarinetes si b
1º, 2º e 3º. Sax tenor si b
1º. e 2º. Piston si b
Baixo mi b
1º. e 2º Altus mi b
1º. e 2º Trombones dó
Barítono si b
Baixo si b
Percussão

Pina Filho realizou também a primeira morfologia da obra de que se tem notícia, em 1977, apresentada como trabalho no curso de Especialização em Música, da Universidade Federal de Goiás, sob orientação do prof. Dr Estércio Marques Cunha. É a versão que foi utilizada para a gravação em CD, em 1979, executada pela recém-instaurada Banda Phoênix.

Essa morfologia é a exposta a seguir (Pina Filho, 1982, inédito), de forma reorganizada, seguida e entremeada de comentários nossos.

Foi usada a instrumentação apresentada no Quadro 20:

Quadro 20: Instrumentação reorganizada por Pina Filho

Requinta Mi b
1° e 2° Clarinetes Si b
1°, 2° e 3° Saxes tenor Si b
1° e 2° Pistons Si b
1° e 2° Altus Mi b
1° e 2° Trombones do (original em si b)
Barítonos si b (original escrito em clave de sol)
Baixos Mi b (original escrito em clave de sol)
Baixos si b diferente (original- do) clave de fá
Percussão Bumbo

As peças integrantes da suíte são as seguintes:

1. Introdução – Vivo
2. Sapos - Moderato
3. Cateretê no Seco
4. Cavatina - Adágio
5. Valsa - Allegro
6. Dispersão.

1. INTRODUÇÃO - Vivo

Início com acorde em sol menor com duração de três tempos, divididos em semicolcheias repetidas.

Segue-se uma escala descendente partindo do sol e si b, em terças, com retornos de um grau a cada oitava realizada. Distância de 2 oitavas, resolvida nos vários instrumentos de modo variado: alguns descendentes diretos, outros, retomando a uma oitava superior – compassos 2,3 e 4. A escala descendente repousa sobre o sol menor em trêmulo e termina com um acorde seco. Figura de colcheia.

2. SAPOS – Moderato

Inicia-se com uma frase rítmica da bateria (bumbo), percutindo em trêmulo (compassos 9 e 10), com indicação de fermata, com o tempo um pouco mais livre, indicando o trovão. A dinâmica começa em pp, vai para um crescendo (cresc) e depois a um diminuindo (dim).

Esse Moderato, formado pela fragmentação dos sons, ou melhor, pela fragmentação da idéia musical, é exposto primeiramente pelo 1º clarinete que se alterna com o 1º piston na ocupação fragmentária dos tempos, seguidos pelo trombone (comp. 15), 2º piston (comp. 16), bombardino (comp. 17), baixo si b, que, em trêmulo, entra no comp. 18. Em altura de 1 grau de diferença do bombardino, o 2º clarinete entra em uma nota ré (3), em trêmulo (comp. 19), acompanhado da entrada grave do baixo Mi b .

Nos compassos 17, 18, 19 ,20, 21, 22, o 1º piston desenha uma escala descendente, em tons inteiros (ré-do-si b) com adorno ascendente, contrapontado pelos diversos desenhos rítmicos das outras vozes e principalmente apresentado pelo 1º clarinete nos compassos 19, 20, 21 e 22.

Nessa alternância instrumental que pouco define a tonalidade (comp. 11 ao 25), podemos polarizar nos tons de Lá M, Sol M, com término em Ré M com a 5ª alterada.

O uso de apogiaturas breves (superiores e inferiores), de trinados desenhados em semicolcheias, assim como em forma de trêmulo, sempre em alternância instrumental e de

compasso, compõe, juntamente com as figuras de colcheia, semínima e mínima, esse primeiro tempo, sempre em pp, com um pequeno crescendo e decrescendo nos comp. 23 e 24, com o piston. Novamente, o trovão ao longe, imitado pelo bumbo, ocupa dois compassos, o 26 e o 27, em tempo relativamente livre.

Mais uma vez, o 1º clarinete inicia a imitação dos sapos, agora com o desenho de outra figura: um trinado em semicolcheia. A requinta Mi b se alterna com o 1. clarinete nessa segunda exposição, com desenhos em colcheias atacadas por apogiaturas breves, superiores, em meio tom (comp. 28). O piston entra no comp. 29, em semicolcheias repetidas, em pp e com esse desenho vai até o comp. 35, mantendo, a partir do comp. 36, uma alternância de desenho com o segundo piston em trêmulo.

Os baixos em Mi b e Si b entram no comp. 35 com apogiaturas sobre a figura da semínima, denotando claramente a tonalidade de Si b, que é interrompida novamente pelo bumbo, indicando o “trovão ao longe”.

Imediatamente ao trovão, segue-se o imitar dos sapos, agora iniciado pelo baixo em si b, com um trêmulo de semicolcheia, em p, seguido no mesmo comp. (41) pelo 1º trompete, fazendo o mesmo desenho, que, paulatinamente, toma conta de todo o final dessa parte, em todas as vozes ou naipes instrumentais, sempre em pp, com um pequeno crescendo no comp. 47.

Conclui com dois acordes “secos” em Ré M, preparado pelo tom da dominante – Lá M- no comp. 50, cuja polarização em Lá M havia se iniciado no comp. 46 com La M com sétima diminuta.

3. CATERETÊ NO SECO

À primeira parte, segue-se um Cateretê denominado pelo compositor como “Cateretê no Seco” em alusão a uma dança dos sapos. Tempo 6/8 e com dois bemóis na armadura de clave para os instrumentos em Si b.

O tema, anacrústico, é apresentado pelo bombardino solo do compasso 1 ao 8, em tonalidade de sol m. A totalidade instrumental entra nos compassos 9 a 16 com um desenho rítmico de colcheias e semicolcheias, respondendo à parte solo do Cateretê

como um recortado, em tonalidade de Ré M com 7^a., que se resolve imediatamente em Sol M. Essa alternância rápida vai até o compasso 14.

Aí mesmo, o solo de bombardino retoma o tema, agora com variante, concluindo a frase intercalada pelo primeiro recortado, seguido do segundo recortado feito no mesmo modelo que o primeiro.

Uma ponte em 2/4, anacrústica, em notas descendentes, por todo o grupo instrumental, define um si b no compasso 22, seguido de um rápido recortado em si b, que se resolve bruscamente em Fá M com 7^a., sustentada por uma fermata.

4. CAVATINA

Em compasso 12/8 e 4 bemóis na armadura, sonoridade dinâmica em pianíssimo, em visível tonalidade de Lá b M, com notas repetidas (24 semicolcheias), todos os instrumentos, com exceção dos solistas (saxofone tenor e bombardino), acompanham o solo como se fossem um coro de sapos a coaxar. O baixo em si b e o 2º clarinete compõem esse coro com um trêmulo.

O tema dessa cavatina é apresentado em intervalos de 3^{as}. pelos solistas, em desenho variado ritmicamente, em progressão melódica descendente. A partir do compasso 9, os demais instrumentos deixam a função de acompanhamento e passam a integrar o motivo com um novo tema surgido do desenvolvimento do primeiro tema apresentado.

O bombardino deixa o solo e passa a desenhar as tonalidades em que está baseado esse movimento, através de arpejos em fá m. O primeiro clarinete, o primeiro e o segundo pistons, o altus em mi b retomam o tema inicial.

Este, por sua vez agora variado, caminha em progressão descendente, nas tonalidades de sol m (compasso 12) ; dó m e dó m com 7^a.(comp. 13); lá b m (comp 14); mi b m (comp 16); lá b m (comp 17); lá b m (comp 18).

No compasso 19, o bombardino deixa o desenho de arpejos; a massa instrumental, com exceção do primeiro clarinete e dos 1º e 2º trompetes, desenha o

acompanhamento em colcheias repetidas em (5 figuras + pausa), posteriormente em 2 figuras de colcheias intercaladas de pausa da mesma figura e, em seguida, em tercinas.

Nos compassos 19 e 20, os baixos em si b e mi b desenharam uma progressão ascendente por tons e semitons, conduzindo a tonalidade para o tom da dominante.

Os compassos 21, 23 e 25 polarizam a tonalidade em mi b m, ré m, mi b m e lá m. No compasso 25 o bombardino retoma o canto do tema, variado; a partir do compasso 28 é seguido com o mesmo desenho pelo 1º clarinete e pelos baixos numa espécie de diálogo temático, até o final da cavatina no compasso 32, realizado entre lá b m, mi b, lá b m.

No compasso 32, ao final da cavatina em dinâmica p, há um silêncio seguido de um acorde forte súbito de lá b, cuja 5ª alterada conduz ao acorde de dó m com sétima, sustentado por uma fermata. Essa resolução final está em andamento vivo.

5. VALSA – DISPERSÃO

Segue-se uma valsa em andamento *allegro*, com 1 b na armadura em Fá M. Nessa peça simples de construção e execução, o tema é apresentado pelo sax mi b e pelo bombardino si b. A tonalidade varia entre Fá M e sua dominante até o final da 1ª. parte da valsa.

Na reexposição, o tema é apresentado pela requinta, 1º clarinete e 1º trompete com algumas variações entre si, enquanto os outros naipes fazem o acompanhamento em tempo ternário.

Na 2ª. parte da valsa, a idéia de solo desaparece e quase toda a massa executa o tema em sua combinação harmônica, dentro das polaridades Fá M- Dó M – Fá M até o compasso 50.

O terceiro movimento da valsa iniciado em si b e conduzido muito rapidamente entre os tons de si b – fá – do- fá- si b- fá- do é apresentado principalmente pelos 1º e 2º pistons, e pelo altus Mi b, com respostas do acompanhamento instrumental em semínimas em staccato e trêmulo por semicolcheias.

A partir do início dessa terceira parte, começa a se delinear uma nova participação dos instrumentos, que se configura numa independência de construção melódica, dinâmica, rítmica, que culmina no comp 65, em andamento Vivo e com o sub-título “Dispersão”.

Configura-se uma polifonia que se conduzirá até antes da coda final. No compasso 65, os baixos retomam o canto, juntamente com o sax si b (tenor) e o bombardino, até o compasso 81. As tonalidades estiveram firmadas entre Dó M, fá, si b, fá, dó, si b, fá.

Coda Final - compassos 82 ao 92. O desenho melódico e rítmico é igual a todos, terminando em uma insistente cadência em V – I (fá-dó-fá) acentuada pelos trêmulos executados pelos baixos e bombardino.

3.2. Visão estético-analítica

Alguns comentários à peça descrita são como se segue.

Pina Filho (1986 :16) diz sobre a importância dessa peça musical como sendo a mais genuína de Antônio da Costa Nascimento, “porquanto transcende toda e qualquer composição musical considerada moderna ou diferente por aquela época.”

Faz uma breve descrição da peça, na qual podem-se identificar os elementos que apontam para o que ele chamou de moderno ou diferente para a época.

Em primeiro lugar, pode-se tomar o uso da massa sonora com utilização de todo o instrumental, que aparece, como já foi dito, pela primeira vez, entre os compositores meiapontenses, com Antônio da Costa Nascimento.

No início da Introdução, há mudanças rápidas de dinâmica, numa escala descendente com notas repetidas em andamento rápido, saindo de um acorde fortíssimo e terminando num acorde em pianíssimo.

O emprego da figura onomatopaica aparece a seguir. “Ouve-se um trovão ao longe”, executado pelo bumbo (...) Há um pequeno silêncio, que se segue entremeado aos sons de diversos instrumentos imitando os sapos; vão se juntando gradativamente aos demais, até “um grande conjunto sonoro com os mais diversos timbres emitidos pelos sapos, dos mais

agudos aos mais graves” (...), formando um “coro total coeso, harmônico, dissonante, em um crescendo”.

Novamente, há trovões ao longe e as vozes dos sapos se calam, “agora com preparação para o Cateretê ²⁸ no Seco.”

Essa dança popular, também conhecida como Catira, é dançada ainda hoje em Pirenópolis, durante alguns festejos, como o do Divino Espírito Santo. O solo de bombardino ou trombone barítono, de execução “bastante difícil pela construção rítmica, (...) intercalado pela totalidade dos instrumentos”, representa a alternância dos movimentos da dança, “como se fosse a moda e o recortado, entre os dançadores”.

(...) O Cateretê termina num “alegre recortado interrompido por uma cadência suspensiva”, que leva ao próximo episódio, uma Cavatina.

Inicia-se a peça com uma “melodia de rara beleza”, executada por dois instrumentos solistas, em que, diz a tradição, o compositor pretendeu “evocar a lembrança de serenatas na antiga ponte do Carmo”.

A Valsa brasileira a seguir “dá à composição o estilo fagueiro da dança, como se todos os sapos bailassem em incessante coaxar”.

Para terminar, o compositor escreveu o título Dispersão, como “se os elementos comessem a se retirar” e em incessantes trêmulos e acordes em fortíssimo “termina essa notável peça.”

Essa descrição e afirmação de modernidade da peça (que existe de fato) deixam de levar em consideração as chamadas *músicas de tempestade*, do final do século XVIII e início do século XIX.

Robatto (2004 :161) escreveu sobre as aberturas do Pe. José Maurício (1767-1830), mencionando entre essas obras a “Zemira” (1803), música relacionada à cena: “Zemira e suas variantes Zemire ou Zelmira, foi um nome de personagem bastante comum em

²⁸ Dança rural do Sul do Brasil, conhecida desde a época colonial em São Paulo, Minas e Rio de Janeiro, com o Recortado (sapateado e palmeado) e o canto da Moda de Viola. Sua origem é discutida; apontada por alguns como sendo indígena e por outros como africana.(Cascudo 1984 :204)

obras literárias dramáticas ao final do século XVIII na Europa. (...). Em dois libretos distintos para “Zemira”, um de origem italiana e outro francesa, ambos representam uma tempestade”.

A Zemira de José Maurício é sem dúvida uma ‘sinfonia de tempestade’, sendo estas bastante comuns durante o final do século XVIII e início do XIX na Europa. Tais obras propiciavam oportunidades para descrições musicais, e algumas figuras e procedimentos descritivos - tais como trêmulos nas cordas, contrastes dinâmicos súbitos, harpejos curtos, fragmentos de escalas ascendentes e descendentes e a inevitável ‘calma após a tempestade’ - constituíam quase que uma ‘linguagem comum’ entre as músicas de tempestade daquela era. Estas obras eram comuns tanto sendo relacionadas ao teatro como sendo música puramente instrumental. (Robatto, 2004:161)

A seguir, cita alguns exemplos de música de tempestade:

- a. Haydn - o final da Sinfonia “Le Soir” (1761);
- b. Grétry - Abertura para “Zemire et Azor”, seção final (1771);
- c. Beethoven – “Gewitter, Sturm” da Sexta Sinfonia op.68 “Pastorale” (1808);
- d. Rossini – “Il Barbieri di Seviglia”, o Temporale orquestral do segundo ato (1816);
- e. Paisiello - o Temporale orquestral no quarto ato do “Il Barbieri di Seviglia” (1782);
- f. Gluck - a seção final da Introdução de “Iphigénie en Tauride” (1799).

Tomando-se por base a caracterização feita por Robatto e a descrição de Pina Filho, verifica-se que alguns elementos integrantes da obra de Tônico do Padre se coadunam na linguagem peculiar das músicas de tempestade:

- a) é música composta no século XIX ;
- b) é música instrumental;

- c) é uma obra que propicia descrições musicais, através do emprego de figuras e procedimentos descritivos determinados, que se tornaram linguagem comum entre as obras de tempestade da época;
- d) apresenta características extramusicais, devido ao seu aspecto descritivo;
- e) usa de figuras e elementos musicais que constituem uma linguagem especificamente onomatopaica, representativa de fenômenos da natureza, como os trovões e o coaxar dos sapos.

A descrição desses fenômenos é o motivo temático inicial da peça e os seus elementos o nomeiam.

A abertura do concerto, em andamento Vivo, sem qualquer elemento do tema, consiste num tipo de Introdução de dez compassos, que

tenía primitivamente muy poca importancia, pues se reducía a unos cuantos acordes o arpeggios; (...) Parece que en su origen los improvisaba el ejecutante con el único fin de solicitar la atención y el silencio de los oyentes. (Zamacois, op.cit. :214)

A primeira peça é um Moderato, em que a alternância dos trovões e o cantar dos sapos, apresentados mais de uma vez, em crescendo e diminuindo, compõem, numa dinâmica variada, um trecho descritivo de fenômenos da natureza, como uma tempestade anunciada pelos trovões e o cantar dos sapos.

A estrutura composicional vai se delineando em trechos mais ritmados como a dança do Cateretê a seguir.

Logo após, vem um Adágio em pianíssimo, definido por uma linha melódica dos instrumentos solistas na Cavatina.

A Valsa e o Vivo que se seguem, com vários desenhos em escalas ascendentes e descendentes, culminam com uma Coda final em andamento Vivo, fortíssimo, denominada pelo compositor de Dispersão.

Evidente, com essa discussão, não se pretende chegar a uma definição da obra como uma *música de tempestade*. No entanto, talvez não se possa afirmar também ser a peça somente uma música moderna e diferente para a época em que foi escrita. Também, não se irá constituir disso uma polêmica, o que conduziria o enfoque deste trabalho a uma série de discussões além de seu propósito. Porém, é preciso chamar a atenção para alguns aspectos fundamentais do moderno em *Tonico do Padre*.

Peres (2004 :335 - 341) escreve sobre o “Estilo Moderno na Catedral de São Paulo por volta de 1775”, dizendo que lá se estabeleceu, a partir da nomeação como mestre da capela, o compositor português André da Silva Gomes (1752 - 1844), com o objetivo de organizar e dirigir as funções musicais da Catedral, “coibindo os freqüentes abusos que se verificavam na música litúrgica, que sofria fortes influências do estilo operístico italiano.”

Castagna (Apud Carvalho Sobrinho, 2004 :233) cita alguns elementos por ele definidos como representantes do estilo antigo de uma obra musical em oposição a outros definidos como do estilo moderno.

Com esse entendimento, percebe-se que o conceito de moderno tem desdobramentos que se firmam a partir da definição do pensamento de uma época e local, seus usos, costumes e gostos, nos diversos contextos da existência humana. Moderno é termo também histórico, relativo a um tempo determinado.

Dessa forma, parece que o que pode ser dito do “Concerto dos Sapos” é que a obra se enquadra ainda num contexto musical inerente ao século XIX, de perspectivas românticas comuns à época, como a música descritiva, ou o emprego de elementos da música italiana operática, ou ainda de dança brasileira, como o cateretê, e o seu moderno só poderia ser afirmativo, portanto, dentro desse contexto.

Sobre esse último, o cateretê, além da sinalização para o regionalismo/nacionalismo presentes em *Tonico do Padre*, ela ainda chama a atenção para um aspecto da personalidade firme e ousada do compositor.

Sete anos antes da composição da peça, existia uma lei proibindo a dança do cateretê.

Segundo anotações de Pina Filho (Arquivo Particular Pina Roriz), “no Correio Oficial no.50 (Suplemento), do dia 31 /12/1881, sábado, Código de Postura da cidade de Goiás, Título 6 - “Da segurança, moralidade e comodidade pública”-, Artigo 55”, pode-se ler : “É proibido nesta cidade e todo o município: ss 14 : “As danças estrepitosas com palmas e vozerios, como sejam batuques, cateretês” etc.

A par disso, Mariz (1994 :115) afirma que a valorização das riquezas folclóricas nacionais encontrou resistência no Brasil por parte de uma sociedade ainda muito afeita aos gostos tradicionais europeus. Grande parte do “populário musical vinha dos negros, que só obtiveram a abolição da escravatura em 1888”.

E Andrade (1980 :191) indica o último quarto do século XIX como sendo a época em que começam “a surgir com mais freqüência produções já dotadas de fatalidade racial.”

O autor refere-se à música popular brasileira que, num trabalho de expressão original e representativa, “adquiriu caráter, criou formas e processos típicos” duma raça variada . A seguir, aponta as principais formas empregadas por essa música : a Moda , a Toada e o Romance de caráter rural; a Modinha e o Lundu de caráter urbano. Na dança, aponta o Maxixe, o Cateretê, a Valsa, e o Samba.

Pina Filho (op.cit.: 17) fala sobre as tendências criativas de Tônico do Padre voltadas para a música mais popular, mais afeita a questões sociais e ao teatro. Afirma que, em relação aos outros gêneros, sua produção de música sacra “é quase que apagada”, salientando-se uma ou outra obra, apesar de ter sido responsável pela música da igreja por vários anos²⁹ e ter tido o título de Mestre Capela.

Do que se sabe, Tônico do Padre nada deixou por escrito, que pudesse indicar sua intenção ao incluir uma dança brasileira como o cateretê, considerada de caráter popular e de origem negra (Andrade, op. cit.: 191), numa obra de construção mais elaborada como o “Concerto dos Sapos”. E isso, mormente numa época em que ser brasileiro “bastava para eliminar de si todos os favores e mesmo muitos direitos” (Melo, 1947 :158) e tudo o que

²⁹ De 1867 a 1897 sua atuação na igreja foi ininterrupta; em 1898 retirou-se da cidade depois de um atentado contra sua vida; em 1899 retorna ao serviço.(Pina Filho Ob Cit :12)

vinha do povo era tido como “subvalorização da contribuição cultural das camadas mais baixas da sociedade”.(Mariz :116) .

Também chama atenção a data de composição do “Concerto dos Sapos”, 1888, ano da Abolição da Escravatura no Brasil.

Pina Filho (Ob Cit :4) comenta que Antônio da Costa Nascimento ocupava lugar de destaque na sociedade meiapontense: mestre de música e também “construtor, marceneiro, pintor, escrivão do juiz de órfãos, 1º Tabelião e homem que opinava na vida pública da cidade”.

Se concordamos com Ostrower (1989:5), para quem as potencialidades e os processos criativos não se restringem à arte, existem também em outros campos de atividade humana, o criar só pode ser visto num sentido global, como um agir integrado em um viver humano. “De fato, criar e viver se interligam” e é no contexto cultural que se elabora a natureza criativa do homem. Todo indivíduo se desenvolve em uma realidade social, em cujas necessidades e valorações culturais se moldam os próprios valores de vida.

Dessa forma, em um único sujeito confrontam-se “dois pólos de uma mesma relação”: a sua criatividade que representa as suas próprias potencialidades, e, a sua criação, que será a realização dessas potencialidades, “já dentro do quadro de determinada cultura.” Assim os processos criativos se interligam a dois níveis de existência humana : o individual e o cultural.

Pode-se supor que Tônico do Padre, personalidade atuante, mestre de música, formador de idéias e profissionais, como os que se contam entre seus discípulos, não se esquivaria à idéia de manifestar-se de alguma forma diante de fato tão debatido e polêmico no país, como a escravidão negra. A inclusão em uma obra sua de uma dança de negros, até bem pouco proibida, talvez se constitua numa forma de participação social, com o ser consciente e o ser criativo em perfeito estado de interação.

Quanto às demais peças, como a cavatina e a valsa, essas parecem denotar a atualidade do compositor na época, pois eram formas de composição muito usadas . A Cavatina era uma “ária de pequenas dimensões que se intercalava nos grandes recitativos das óperas líricas italianas dos séculos XVII e XVIII” (Borba e Graça, 1962 :294) e o seu

aparecimento em composições do século XIX, como o “Concerto dos Sapos”, enquadrando-o “no modelo italianizante que dominava o palco dos teatros da época.”(Carvalho Sobrinho, 2004:225).

A Valsa, consagrada em Paris por volta de 1830, divulgou-se no Brasil na mesma época. De origem discutida entre alemães e franceses, aparece dominando a Europa e América por volta de 1780 e 1830, como uma “dança de sala, leve, airosa, sentimental, aristocrática”.

Durante o primeiro e o segundo Império no Brasil, a valsa foi “dançadíssima e o povo gostou do seu ritmo. Ainda continua[va] viva e atual nas festas do interior”, ao tempo de Tônico do Padre. (Cascardo, 1948 :782)

Por último, é preciso considerar a nomeada Concerto. O título “Concerto dos Sapos” não sugere uma relação dessa música com o tipo de sua construção formal, uma vez que se constitui de pequenas peças instrumentais, independentes e ao mesmo tempo ligadas entre si, resultando num todo formal e que são: Introdução, Sapos, Cateretê no Seco, Cavatina, Valsa e Dispersão, como se viu.

Sobre o *concerto*, diz Zamacois (Idem :206):

De las varias acepciones que tuvo la palabra Concierto, aplicada a una obra musical, sólo perdura aquella que lo define como composición dividida em varios tiempos y concebida para el lucimiento de uno o más instrumentos solistas, com los cuales colabora una orquesta.

Por essa definição, pode-se ver que a peça não se enquadra dentro das características formais de um Concerto, não obstante se apóie numa atuação concertante entre solista(s) e orquestra e existam composições denominadas concerto, escritas para instrumento solistas (Schumann - “Concerto para piano sem orquestra”) ou para orquestra solo (Bartok - “Concerto para orquestra”). A isso se pode adequar o que disse Rosen (1987: 365) ao se referir ao êxito da maioria das obras mestras que as tornam inadequadas como modelo.

Sobretudo, a peça parece se enquadrar na linguagem de *suite*, pelas suas características formais.

Veja-se que “el vocablo francés Suíte – que significa série – es el generalizado para designar la reunión, formando un todo, de diversas piezas instrumentales independientes entre si, pero combinadas para ejecutarse seguidas.” (Zamacois, 1985 :151).

O mesmo Zamacois (op.cit.: 150 -166) aponta a suíte como uma das formas musicais mais importantes dos séculos XVII e XVIII e apresenta a suíte antiga e a suíte moderna, assim classificadas de acordo com a constituição específica de cada uma delas.

(...) A suíte antiga era exclusivamente constituída de canções e danças populares medievais curtas e sem desenvolvimento.

(...) A suíte moderna só manteve o significado original da palavra francesa: série de peças que formam um todo. A estrutura e estilo dessas peças são completamente livres.

Ainda segundo Zamacois (Idem: 165), outras peças livres no século XVIII, escritas para instrumental de sopros, como “Casación, Serenata o Divertimento” também foram designadas como suíte, dentro da acepção moderna do termo .

A troca da nomeada, portanto, não desmerece o valor musical do “Concerto dos Sapos”, que se destaca pelos seus valores históricos e artísticos inerentes, revelados, como se tentou descrever, na sua forma de construção, em voga no século XIX; na sua instrumentação para instrumentos de sopro bastante comum na província goiana; no uso de elementos extramusicais, operísticos e nacionais bastante conhecidos naquela época, assim como o tratamento dispensado à textura da obra e à organização elaborada do texto musical.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“CONCERTO DOS SAPOS” – PATRIMÔNIO DE TODOS

A palavra patrimônio se insere dentre “as que usamos com mais frequência no cotidiano”. Referimo-nos a patrimônios econômicos e financeiros; imobiliários; culturais, arquitetônicos, históricos, artísticos, etnográficos, ecológicos, genéticos, sem falar nos chamados patrimônios intangíveis de recente e oportuna formulação no Brasil.(Gonçalves, 2002) .

No presente caso, a noção de patrimônio pode ser traduzida como conjunto dos “bens que se acumulam e se preservam (...) representativos de vivências locais das várias gerações, como se fossem “o monumento representativo de cada povo”. Por isso mesmo permitem o usufruto do encontro de singularidades”. (Azevedo, s/ data :35)

A finalidade do patrimônio, originalmente tida como a de representar o passado, multiplicou-se. A partir da década de 1970, verificou-se a valorização do patrimônio cultural no Brasil como um fator de memória das sociedades, testemunho de experiências vividas coletiva ou individualmente, uma forma de garantir a essas sociedades maiores oportunidades de perceberem a si próprias. (Rodrigues, 2002)

Nesses sentidos é que se pode incluir uma obra musical como o “Concerto dos Sapos”, considerando-a no seu aspecto histórico e artístico cultural, como peça integrante e representativa do gosto musical de uma comunidade, época e região .

Conforme já dissemos, a música está presente nas diversas dimensões do viver humano, seja social, política, filosófica, artística, histórica ou científica, como componente expressiva no cotidiano dessa existência, mas assumindo caracteres diferentes próprios a cada categoria.

Numa exposição das categorias de análise de elementos que orientam uma ciência e política de conservação de monumentos, Aloïs Riegl (Apud Peixoto e Vicentini, 2004, no

prelo) aponta “a difícil tarefa de distinguir nos objetos, edifícios e monumentos, os valores que justificam sua salvaguarda”.

Partindo inicialmente da definição de monumento como sendo criação do homem destinado a lembrar às gerações futuras, fatos, ações, destinos ou a combinação dos mesmos, Riegl faz distinção entre monumentos históricos e artísticos segundo o valor que se lhes atribui, além de considerar todo monumento artístico sendo, entretanto, também histórico.

Segundo as autoras, Riegl demonstrou os conflitos criados entre os valores de rememoração e contemporaneidade nas atitudes relativas ao conceito de monumento histórico, cujo interesse maior se dirige à integridade do monumento sem alterações de suas características, mesmo que o objetivo da rememoração não seja o próprio testemunho da História, como acontecia na História Positivista.

Prossegue a discussão, afirmando que (...) “o interesse suscitado em nós, modernos, pelas obras legadas por gerações anteriores não se limita ao seu valor histórico”, mas também artístico.

O valor de arte, na modernidade, Riegl o classifica em duas categorias : o de arte relativa e o de novidade. Quanto ao valor relativo, o fim da hegemonia do período neoclássico na história da arte, defensor do padrão idealista harmônico renascentista, que se deu no século XIX, abriu as portas para outras manifestações e estilos artísticos. A partir daí, “pôde-se admitir que as obras de arte tinham um valor relativo e não mais absoluto e que este estava relacionado ao tempo, às crenças, aos valores da época em que foi realizada.” O valor de novidade se relaciona à forma, cores e integridade dos objetos, em oposição ao valor de antiguidade, mais acessível ao grande público.

Hoje se reconhece que os remanescentes materiais de cultura, além de servirem ao conhecimento do passado, são testemunhos de experiências vividas coletiva ou individualmente, dando ao indivíduo um sentido de grupo e compondo a identidade coletiva.

Assim, pode-se dizer que no âmbito musical mais elaborado, erudito ou popular, uma música comum e característica de uma época pode se distanciar dos parâmetros de música comum e característica de uma outra época, sem que isso a transforme numa expressão banal ou inadequada . O seu valor artístico maior ou menor permanece inalterado.

A obra analisada, o “Concerto dos Sapos”, na medida de sua avaliação artística, pode sinalizar Pirenópolis (e para o Estado de Goiás), como já se disse antes, como uma sociedade que participava do conjunto maior das manifestações culturais brasileiras, com contribuições singulares, estruturalmente artísticas, atuais em sua época, satisfazendo uma vontade artística surgida num meio já razoavelmente desenvolvido musicalmente para o final do século XIX, com tradição, singularidade e inserção.

O estudo mais detalhado da peça “Concerto dos Sapos” a que se procedeu neste trabalho, sob o olhar da análise e da crítica musicais, pode e deve ser continuado num próximo passo de conferência de originais para estabelecimento de uma edição crítica da peça, que poderá ser publicada para levar à comunidade um texto mais definitivo (pelo menos enquanto originais) para performances e interpretações musicais futuras.

A interpretação musical de uma obra é um momento do intérprete que se constrói a partir da observação severa do fato musical na sua totalidade e nas suas variáveis (Molino, s/data:144), de forma que se possa contemplar os seus vários aspectos no contexto cultural em que ela se encontra.

A opção de anexar a este trabalho os fac-símiles das partituras do concerto e não realizar sua edição musical, que somente, cremos, deverá ser feita a partir de estudo mais aprofundado das partituras originais, foi uma das conseqüências resultantes do acesso impedido aos originais da obra. Para uma edição tal como se pretende, que deverá ser realizada futuramente, é imprescindível o estudo minucioso dos esboços autográficos do compositor.

A concretização de ações como essas servirá como abertura de um processo que se inicia e que poderá, acredita-se, garantir a sua continuidade como bem cultural vivo. “A defesa de um patrimônio imaterial não pode se resumir em homenageá-lo e documentá-lo nos necessários, mas insuficientes museus de imagem e som” (Falcão, 2001 : 178).

Para a eficácia dessas ações, “é indispensável que o status de patrimônio cultural de um bem imaterial se traduza em experiência no cotidiano dos cidadãos.” (Falcão:177 Ob.Cit.).

Londres (2000 :60, Ob.Cit.) diz que “os bens culturais não valem por si mesmos, não têm valor intrínseco. O valor lhes é sempre atribuído por sujeitos particulares e em função de determinados critérios e interesses historicamente condicionados.”

Os vários instrumentos de preservação e valorização dos bens culturais, através de estímulos econômicos, jurídicos, de comunicação e campanhas de mídia, ações educativas, cursos e treinamento, podem se tornar isolados e momentâneos se não houver participação ativa da comunidade que criou esses bens. É importante que essa possa exercer o seu direito ao patrimônio como um bem vivo, legitimando uma concepção mais ampla que se tem hoje , “não mais centrada em determinados objetos, como os monumentos, mas numa relação da sociedade com sua cultura” (Londres, 2000:193).

Conhecer a música que se fez em Pirenópolis e todo o seu conteúdo histórico-cultural traduzido em partituras musicais é imprescindível para que os seus cidadãos possam viver essa relação, executá-la, tornando-se elementos indispensáveis à sua preservação. Um arquivo sem uso é somente um mundo de papel velho guardado.

Assim, consideramos pertinente o estudo prévio que realizamos neste trabalho para o conhecimento e caracterização dos fatores que envolvem a execução da obra musical, mormente em se tratando de uma composição pouco conhecida, executada pela última vez em 1979.

Vários dos aspectos singulares que envolvem a obra foram aqui abordados; no entanto, há ainda outros que poderão se constituir em objetos de novas investigações, dada a riqueza do material pertinente, como se pode ver a seguir.

Chama atenção o fato intrigante de existir, na catalogação das obras de Tônico do Padre, uma valsa para clarinete chamada “Sertaneja”, datada de 1884, como também uma quadrilha de nome “Zulmira”, de 1892, para banda de música. A partir daí várias questões podem ser levantadas: a “Sertaneja” de Nascimento teria algum tipo de ligação com a “Sertaneja” de Brasília Itiberê da Cunha (1869), obra característica que aproveitou o tema folclórico “Balaio, meu bem, balaio” em ritmo de habaneira, então muito popular? Quanto à quadrilha, poderia essa remeter à “Zemira” do compositor brasileiro Pe. José Maurício Nunes Garcia ou a obras de outros compositores com o mesmo nome, tantas vezes musicado na época?

Na catalogação feita por Pina Filho, consta no item Teatro, a peça “Gonzaga”, musicada por Tônico do Padre no ano de 1889. Seria essa o drama Gonzaga, de Castro Alves, estreado na Bahia aos sete de setembro de 1867, em que o autor aborda o seu tema favorito, a abolição da escravatura, através de um personagem de protesto, sofrendo o peso de sua condição desumana, que Castro Alves atirava a toda uma classe de dominadores e senhores escravistas? (Barbosa 1969 : 566)

Um aprofundamento nas questões do contexto social pirenopolino, a possível inserção de Tônico do Padre na história da música brasileira, a discussão do que foi apontado como hipótese de Tônico do Padre ser um precursor do modernismo brasileiro, não foram questões aqui desenvolvidas justamente porque o intuito original do trabalho é, como dissemos na Introdução, a acessibilidade da comunidade de seu patrimônio musical.

Nesse sentido, o presente trabalho representa o primeiro passo rumo à edição crítica e mais definitiva do texto musical de que falamos acima.

O que se espera é ter contribuído de alguma forma para o conhecimento de uma obra ímpar desse rico acervo pirenopolino e, procurando dar continuidade a esse caminho iniciado, torná-la peça integrante do repertório goiano, talvez para fazer surgir uma história, através de “ esquecidos arquivos, de pedaços de partituras, de roído papel de solfa, o bastante para dela deixar notícia perene ao universal respeito.” (Otto Lara Resende, 1979) .

BIBLIOGRAFIA

LIVROS E ARTIGOS

ÁLVARES, Joseph de Mello. *História de Santa Luzia – Luziânia*. Brasília: Gráfica e Editora Independência.1978.

ANDRADE, Mário de. *Pequena História da Música*. Belo Horizonte: Itatiaia Limitada. 1980.

AZEVEDO, Júlia. *Cultura, patrimônio e turismo*. In: Turismo - O desafio da sustentabilidade São Paulo:Futura .S/ data.

BARBOSA, Elmer C.Correa. *O ciclo do ouro: O tempo e a música do barroco católico*. Rio de Janeiro: Co-edição Xerox, PUCRJ e São Rafael. 1979.

BASTOS, Rafael José de Menezes. *Esboço de uma teoria da música: para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem*. Anuário antropológico/ 93.Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro Ltda.1995.

BO, João Batista Lanari . *Proteção do Patrimônio na Unesco.Ações e significados*. Brasília: Edições Unesco Brasil.2003

BOITO, Camillo. *Os Restauradores*.(Conferência feita na Exposição de Turim em 7 de junho de 1884).São Paulo: Ateliê Editorial. 2002.

BORGES, Maria Helena Jayme. *A música e o piano na sociedade goiana (1825 - 1972)*. Goiânia: Centro Editorial e Gráfico da UFG. 1999.

BRENET, Michel. *Dicionário de la Música. Histórico y Técnico*. Barcelona: Iberia. 1962.

CASCUDO, Luís da Câmara . *Dicionário do folclore brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia. 1985.

CARVALHO, José Jorge de. Transformações da sensibilidade musical contemporânea. In: *Horizontes Antropológicos. Música e Sociedade*. Ano 5, n.11. Porto Alegre: UFRGS,1999.

CARVALHO SOBRINHO, João Berchmans de. *Compositores portugueses no Maranhão do século XIX*. Anais do V Encontro Nacional de Musicologia Histórica. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música. 2004.

CHAIM, Marivone Matos. *Sociedade Colonial (Goiás – 1749-822)*. 2. edição. Goiânia: Secretaria de Cultura . MinC . Instituto Nacional do Livro – Pró- Memória. Brasília. 1987.

CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Unesp. 2001

COELHO, Gustavo Neiva. *Santa Cruz : Inventário Arquitetônico*. Goiânia: Vieira . 2001.

- COTTA, André Guerra. *O Arquivo de Francisco Curt Lange : Perspectivas de Integração do Conhecimento Musicológico*. Anais do V Encontro Nacional de Musicologia Histórica. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2004.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Básico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- FUBINI, Enrico. *La Estética Musical del Siglo XVIII a nuestros días*. Barcelona : Barral Editores, 1971.
- GAIOSO PINTO, Marshal. *Da Missa ao Divino Espírito Santo ao Credo de São José do Tocantins: um episódio da música colonial em Goiás*. Goiânia: Grafopel, 2004.
- GEERTZ, Clifford. *O saber local*. 5a.edição. Petrópolis: Vozes, 2002.
- JAYME, Jarbas. *Esboço Histórico de Pirenópolis*. 1 e 2 volumes. Pirenópolis: 1971.
- LEAL, Oscar . *Viagem às Terras Goyanas (Brazil Central)*. Goiânia: UFG,. 1980.
- LOBO, José. *Contribuição à História da Imprensa Goiana*. Goiânia: Ingra S.A., 1949.
- LONDRES, Cecília. *Referências Culturais : Base para novas políticas de Patrimônio. O Registro de Patrimônio Imaterial*. Texto adaptado de comunicação feita no seminário Preservação e Desenvolvimento, promovido pelo Centro de Referência Ambiental de Joaquim Igidio, realizado em Campinas em 1995. Brasília:. 2000.
- MAIOR, Armando Souto. *História do Brasil*. São Paulo: Nacional,. 1967.
- MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1994.
- MATTOS, Cleofe Person de . *Catálogo Temático das obras do padre José Maurício Nunes Garcia*. Brasília: Ministério da Educação e Cultura . Conselho Federal de Cultura . Gráfica Olímpica Editora LTDA, 1970.
- MATTOS, Raimundo José da Cunha . *Chorographia Histórica da Província de Goyaz*. Goiânia:Gráfica e Líder, 1979 .
- MELO, Guilherme. *A Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional. 1947.
- MENDONÇA, Belkiss Spenziere Carneiro de. *A Música em Goiás*. 2ª. edição. Goiânia: Coleção Documentos Goianos. UFG, 1981.
- MOLINO, Jean . *Facto Musical e Semiologia da Música* in *Semiologia da Música*. Lisboa: Veja Ltda. s/ data.
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e Processos de Criação*. 7a.edição.Petrópolis: Vozes, 1989.
- PALACÍN, Luís / MORAES, Maria Augusta de Santanna. *História de Goiás (1722 – 1972)* 6ª. edição. Goiânia : UCG, 2000.
- PEIXOTO, Elane e VICENTINI, Albertina. Aloïs Riegl e o culto moderno dos monumentos. In: *Estudos – Revista da UCG*. (No prelo)

PINA FILHO, Braz de. *A Música em Goiás*. Revista Cultura. Ano 4, n.16, Jan/Mar. Brasília: Ministério da Educação e Cultura, 1975.

PINA FILHO, Braz de. Antônio da Costa Nascimento (Tonico do Padre) – Um músico no Sertão Brasileiro. *Revista Goiana de Artes* vol. 7, n.1. Goiânia: UFG, 1986.

PINA FILHO, Braz de. *Memória Musical de Goiânia*. Goiânia: Kelps, 2002.

PINA, Ana Clara Roriz de. *Arquitetura Colonial na Cidade de Pirenópolis: “Museu da Família Pompeu”*. 2002. Monografia de graduação. Universidade Católica de Goiás, Goiânia: 2002.

QUEIROZ, Jerônimo Geraldo de. *Evolução cultural de Goiás*. Goiânia: Oriente, 1969.

RAMOS, Cornélio . *Barões e Coronéis*. Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás, no. 12. Goiânia: Governo de Goiás, 1989.

ROBATTO, Lucas . *Estéticas, estilos e escolhas : as aberturas do Padre José Maurício*. Anais do V Encontro de Musicologia Histórica. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2004

RODRIGUES, Marly. *Preservar e consumir. O patrimônio histórico e o turismo*. In Turismo e Patrimônio Cultural (organizado por Funari e Pinsky). São Paulo: Contexto, 2002

ROSEN, Charles. *Formas de Sonata* . Barcelona : Labor, 1987.

WOLF, J. *Historia de la Música*. Barcelona: Labor S.A., 1954.

ZAMACOIS, Joaquín. *Curso de Formas Musicales*. Barcelona: Labor, 1985.

ZAMACOIS, Joaquín. *Teoria de la Musica*. Barcelona: Labor, 1978.

ENTREVISTAS

Entrevista não publicada de Gedeão Siqueira a Braz de Pina em 1978. Arquivo particular Pina-Roriz.

JORNAIS

Folha de Goiaz

Matutina Meiapontense

O Popula

ANEXOS