

MARIA HELENA JAYME BORGES

**A MÚSICA E O PLANO NA SOCIEDADE GOLANA
(1805 - 1972)**

Dissertação apresentada à comissão julgadora da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Goiás, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Educação Escolar Brasileira, sob a orientação da Profª Drª Nancy Ribeiro de Araújo e Silva.

GOIÂNIA

1996

Comissão Julgadora:

Conselho de Administração

M. Rodrigues

J. Coelho

AGRADEÇO:

A Deus, por tudo.

Aos meus pais, Leyde e Terezinha, por me terem proporcionado um lar estruturado, fonte de meu equilíbrio e de minhas conquistas.

A meu esposo e companheiro José Sizenando, que, compartilhando dos mesmos valores e ideais, torna mais leve e prazerosa minha caminhada.

Aos meus filhos Germana, Liana e Gabriel, pela compreensão, tranquilidade e alegrias que me proporcionam

À Profª Dilma Barbosa Yamada, Diretora do Instituto de Artes da UFG, a quem devo a semente deste projeto.

À Profª Dra. Nancy Ribeiro de Araújo e Silva, pela orientação, pela ajuda solícita, pela forma tranquila com que juntas trabalhamos.

À Marlei, pela ajuda e presença constante.

Aos entrevistados, que tão gentilmente me receberam e ajudaram.

A todos os que se mostraram sensíveis às minhas necessidades, contribuindo, direta ou indiretamente, para a realização deste trabalho.

RESUMO

Esta dissertação busca mostrar as origens e principais precursores do conhecimento musical e do ensino de piano na sociedade goiana. Busca, também, conhecer as raízes históricas do Conservatório de Música (atual Instituto de Artes da UFG). Os instrumentos de pesquisa utilizados foram adotados com vistas à execução de um trabalho de natureza histórico-sociológica, compreendendo pesquisa bibliográfica e documental, realizada em arquivos públicos e particulares, e entrevistas com pioneiros do ensino da música em Goiás. A retrospectiva histórica enfocada tem seu marco inicial no período do Brasil Colônia, refaz os caminhos percorridos pelos pioneiros do conhecimento musical e ensino do piano no Estado de Goiás e culmina com a história do Conservatório de Música, construída por um grupo de professores que o idealizaram, fundaram, e, contando com o apoio decisivo de outros professores pioneiros, consolidaram aquela instituição, o atual Instituto de Artes da UFG. Foram considerados os condicionantes sócio-culturais dos períodos enfocados. Os estudos e levantamentos feitos evidenciaram que a Igreja, a exemplo do que ocorreu em outras partes do Brasil, foi a precursora do conhecimento musical em terras goianas. Ao procurar conhecer as raízes do Instituto de Artes da UFG, comprova-se que a estrutura do Conservatório de Música, plantado sob a égide do trabalho, da competência e da ética profissional, ensejou real contribuição dessa Escola de Música ao Instituto de Artes da UFG.

ABSTRACT

This dissertation attempts to show the origins and the leading precursors of the musical knowledge and piano teaching in Goiás state society. It also attempts to know the historical roots of Conservatório de Música (now Instituto de Artes da UFG). The research was done taking into account the historical-sociological nature of the work. Public and private files were searched and interviews with pioneers of the musical teaching in Goiás state were held. The historical retrospective has its initial limit in the period Brazil was a colony, retraces the path of the leading precursors of the musical knowledge and piano teaching in Goiás State and ends up with the history of Conservatório de Música da UFG, built by a group of teachers who idealized and found it and, having the decisive support of other pioneer teachers, consolidated that institution, which is now Instituto de Artes da UFG. The social and cultural conditioning aspects of the focused periods were taken into account. The studies and researches done made it clear that the Catholic Church was the first precursor of the musical knowledge in Goiás State and in other parts of Brazil. The collected facts prove that the structure of Conservatório de Música da UFG was built under the support of hard work, competence and professional ethics. This was the most important contribution of that Music School to Instituto de Artes da UFG.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	7
CAPÍTULO I	
1. IDENTIFICAÇÃO SUMÁRIA DAS ETAPAS PERCORRIDAS NA CONSTRUÇÃO DO CONHECIMENTO MUSICAL NO BRASIL E EM GOIÁS.....	9
CAPÍTULO II	
2. O PIANO	
2.1. A presença do piano no Brasil	35
2.2. Os primeiros adeptos e professores de piano na antiga Capital Goiana.....	50
2.3. Afinadores	61
CAPÍTULO III	
3. O PIANO EM GOIÁS NO SÉCULO XX	
3.1. Nanhá do Couto e a idéia de um Conservatório.....	66
3.2. O profissionalismo de Edméa de Camargo.....	76
CAPÍTULO IV	
4. A MÚSICA E O PIANO NAS PRIMEIRAS DÉCADAS DA NOVA CAPITAL.....	81
4.1. Movimento Cultural dos anos 60.....	103
CAPÍTULO V	
5. O CONSERVATÓRIO DE MÚSICA E SUA HISTÓRIA	
5.1. A Escola Goiana de Belas Artes-EGBA.....	114
5.2. Nasce o Conservatório Goiano de Música.....	125
5.3. A incorporação do Conservatório Goiano de Música à Universidade Federal de Goiás.....	135
5.4. Vida universitária: primeiros anos.....	140
5.5. Surge o Instituto de Artes	150
CONCLUSÃO	162
FONTES	167
ANEXOS.....	177

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem por objetivo resgatar a memória do ensino de música na sociedade goiana, mais precisamente a história do ensino de piano em Goiás. É, sem dúvida, um estudo relevante e necessário, à medida que busca conhecer as origens, os precursores e o tipo de problema que veio solucionar. Como professora de piano da UFG, e na qualidade de articuladora do processo ensino-aprendizagem, sabemos que é importante conhecer a realidade institucional nas suas raízes. Uma instituição não surge gratuitamente, ela é consequência das aspirações e da sensibilidade de algumas pessoas que influenciaram determinado contexto social e dele sofreram as influências. Ao pesquisar sobre a criação do Instituto de Artes da UFG, buscamos conhecer a atuação dos pioneiros e influência que, dentre outros, exerceram. O desempenho de muitos desses pioneiros é hoje praticamente desconhecido, por isso, no contexto deste trabalho, procuramos destacar a contribuição de alguns deles.

O estudo histórico do Instituto se justifica, de igual forma, porque o passado se reflete, direta ou indiretamente, no aluno de piano, que não surgiu pronto e acabado; ele é fruto de um passado que se faz presente. Outra abordagem deste estudo se refere à análise do ensino de música em Goiás no que diz respeito à identificação das etapas de construção do conhecimento musical e do ensino do piano.

A retrospectiva histórica enfocada tem seu marco inicial no período do Brasil Colônia, com ênfase nos condicionantes sócio-culturais, e culmina com o papel desempenhado por aqueles que decidiram pela criação de instituições destinadas ao ensino de artes, especificamente, do Instituto de Artes da UFG.

Os instrumentos de pesquisa utilizados foram adotados com vistas à execução de um trabalho de natureza histórico-sociológica, compreendendo pesquisa bibliográfica e documental, realizada em arquivos públicos e particulares, e entrevistas com pioneiros

do ensino da música em Goiás. Assim sendo, foram privilegiadas a pesquisa bibliográfica e a de campo. No aspecto redacional, este estudo tem característica qualitativo-descritiva.

A realização da pesquisa científica conduziu à apreensão do conhecimento histórico no contexto em que ele ocorreu. Foram, assim, desvendados caminhos para uma abordagem mais segura à medida que pontos obscuros eram esclarecidos e hipóteses eram confirmadas ou refutadas.

Os suportes teóricos assentam-se no pensamento de estudiosos da música como Carlos Penteado Rezende, Vasco Mariz, Ayres de Andrade, Francisco Curt Lange, José Maria Neves, Luiz Heitor. Igualmente, uma literatura específica foi utilizada no estudo da música em Goiás, estando neste caso os autores Belkiss Spencieri C. de Mendonça, Braz Wilson Pompeu de Pina e Maria Augusta Calado, dentre outros. O *modus vivendi* da sociedade goiana estudada encontra respaldo nos escritos de Ophélia Sócrates Nascimento, Agnelo Arlington Fleury Curado, Joaquim Bonifácio, Lena Castelo Branco, Ondina Bastos Albernaz, Jarbas Jayme, Armênia Pinto de Souza e outros mais.

Esta dissertação de Mestrado é fruto do interesse e da curiosidade de uma pesquisadora, que se sente gratificada em poder oferecer sua contribuição à comunidade acadêmica e musical e contribuir, também, para o crescimento do conhecimento científico, pelo ineditismo que, em parte, apresenta e pela singularidade voltada para o ensino do piano especificamente em Goiás.

CAPITULO I

1 - IDENTIFICAÇÃO SUMÁRIA DAS ETAPAS PERCORRIDAS NA CONSTRUÇÃO DO CONHECIMENTO MUSICAL NO BRASIL E EM GOIÁS

O instinto musical é inato em todas as raças e a própria natureza é, em sua essência, musical. Ela nos envolve e nos encanta com a melodia dos pássaros, do vento, dos rios e dos mares.

No dia em que nossos bisavós históricos, numa tentativa de imitar o canto das aves, juntaram dois sons harmonizados entre si, nesse dia nasceu a música. Tão logo foi descoberta, a nova arte começou a exercer o seu domínio sobre a sentimentalidade do homem, impondo influências à sensibilidade humana e concedendo, em troca, melhor consolação para a vida. Por isso, acredita-se ser a música divina, puro atributo dos deuses.

O dom que os artistas trazem do berço não lhes é outorgado, pode-se dizer, por nenhum poder terreno: "nasce-se" artista; ninguém "se faz" artista. Aperfeiçoa-se a técnica, apuram-se processos, toma-se mais precisa a habilidade, descobrem-se recursos; no entanto, nada poderá estruturar-se sem esse "não sei que" inato, congênito, inerente ao organismo artístico, que é como um misto de espiritualidade, de força mental, de sensibilidade refinada. A arte, como a religião, teve sempre para os povos certa aura de mistério e de força divina.

Os índios, primeiros habitantes do solo pátrio, prezavam a música a ponto de respeitarem a vida de inimigos prisioneiros que se revelassem músicos ou cantores. Suas tendências eram, portanto, congenitamente musicais.

Descobrindo esse filão sentimental, entraram os jesuítas a explorá-lo convenientemente, empregando a música, o teatro e a poesia como elementos convincentes nos trabalhos da catequese.

Transportando-se para o Novo Mundo, para as terras de Santa Cruz, o negro carregou nos porões dos navios negreiros os elementos culturais que possuíam: cultos religiosos, superstições e crenças, línguas, vestes e ornamentos, além das suas tradições artísticas, reveladas especialmente na música. Nos engenhos, nas cidades, carregando sacos de açúcar ou pianos, os negros trabalhavam cantando. Seus cantos de trabalho, tanto quanto os de Xangô, de festas, de ninar menino pequeno, encheram de alegria africana a vida brasileira.

Mas a música dos negros trazidos para o Brasil foi perdendo, tempo após tempo, sua pureza de origem e espírito genuinamente africano, ao contato com usos e costumes da nova terra. Deformou-se no entrelaçamento natural não só com os motivos da música oriunda de outros povos da Europa, mas também com os da música dos índios.

Era a Igreja que centralizava, sem dúvida, o cultivo da música, uma vez que os jesuítas é que dela possuíam mais apurados conhecimentos.

Pouco a pouco, porém, foi o gosto musical difundindo-se e forçando a criação de núcleos profanos, constituídos de escolas para aprender as artes da música e do canto.

O Padre Manuel da Nóbrega, em 1549, iniciou um curso no Colégio dos Jesuítas da Bahia, onde se ensinava boa música de vozes, coros e instrumentos. Dali saíram músicos que, sem preocupações religiosas, passaram a difundir, fora dos muros conventuais, através de grupos de músicos populares, o que haviam aprendido.

Diz Vasco Mariz(l) que as atividades musicais foram de maior vulto na Bahia e em Olinda, embora não se possa menosprezar o que ocorria no Rio de Janeiro, São Paulo, Paraná, Maranhão e Pará. Tanto na Bahia como em Pernambuco, surgiram centros onde se cultivava a música, a ponto de aparecerem até fabricantes de órgãos para capelas e instrumentos de sopro e de corda. Na Província de Minas Gerais e também na de Goiás havia lugares de mestre-capela, de organistas e de mestres-de-coro em quase todos os templos. Em São Paulo a atividade era, também, apreciável, culminando com a criação, em 1774, do coro da Catedral.

A atuação dos jesuítas foi persuasiva e penetrante, graças a certa metodização do ensino de música, teatro, cânticos e dança. Uma de suas mais concretas realizações nesse sentido foi, sem dúvida, o famoso "Conservatório" de Santa Cruz.

A Companhia de Jesus possuía, nos arredores do Rio de Janeiro, a Fazenda Santa Cruz, de porção considerável de terras, toda plantada, medindo, aproximadamente, vinte léguas de extensão. Ali fundaram os jesuítas uma espécie de Conservatório de Música destinado exclusivamente à formação de negros que demonstrassem talentos especiais. O Conservatório abrigava, como se fosse orfanato, crianças negras, aquelas em quem os mestres de música descobriam aptidões capazes de merecer desenvolvimento condigno. Esse núcleo foi confiscado, juntamente com a Fazenda de Santa Cruz, em 1768, em virtude do decreto pombalino que ordenava a expulsão dos Jesuítas, passando a fazenda a fazer parte dos bens da Coroa. Continuou, contudo, o ensino dos escravos, sem que se saiba quais os mestres que tomaram a si o prosseguimento dos cursos do lendário Conservatório. Que essa instituição foi inteligentíssima no ensino e seus resultados foram apreciáveis, é coisa provada. Diz Adriano Balbi em "Francisco Manuel da Silva e seu tempo", que negros e mulatos lá estavam, em 1808, quando D. João VI foi ouvir missa na Igreja de Santo Inácio de Loyola, em Santa Cruz.

Sua magestade e toda a côrte admiraram-se da perfeição com a qual a música vocal e instrumental era executada por negros dos dois sexos, os quais se haviam aperfeiçoado nessa arte segundo o método introduzido, diversos anos antes, pelos jesuítas e que, por felicidade, ali se conservara.

D. João VI, que gostava muito de música, e querendo tirar partido dessa circunstância, fundou, na Casa de Recreio da Fazenda Santa Cruz, escolas de primeiras letras, de composição musical, de canto, de diversos instrumentos, e conseguiu, em pouco tempo, formar entre esses negros, tocadores de instrumentos e cantores muito hábeis(2).

Ayres de Andrade lança, todavia, dúvida quanto à existência de um conservatório de música em Santa Cruz na época da chegada, ao Rio de Janeiro, da corte portuguesa. Baseado na documentação existente no Arquivo Nacional sobre a Fazenda Santa Cruz, diz ele que, após a expulsão dos jesuítas, aquele patrimônio entrou em regime de pilhagem e devastação por culpa de administradores incapazes e pouco escrupulosos e a

música não poderia encontrar condições favoráveis ao seu cultivo num ambiente daqueles. Ainda haveria ali alguma coisa da antiga grandeza musical. Na documentação, é mencionada a presença de negros músicos, mas o que havia era provavelmente umas poucas aulas de música destinadas a formar instrumentistas para banda, pois, segundo ele, havia sempre nas fazendas brasileiras uma banda de música que tocava nas funções religiosas e nos divertimentos. Talvez houvesse uma charanga, ou nem mesmo isso, pois, naquele tempo, escravo músico, em geral, aprendia sozinho o seu instrumento, soprando nele quando encontrava ocasião para isso. Portanto, baseado na documentação do Arquivo Nacional, Ayres de Andrade questiona a "perfeição com a qual a música vocal e instrumental era executada na Fazenda Santa Cruz por negros dos dois sexos, quando a Corte aqui chegou". Concorda, no entanto, com Adriano Balbi, quando este diz que, por iniciativa de D. João VI, após sua chegada ao Brasil, a fazenda tornou-se uma importante instituição, formando, entre os negros que lá habitavam, hábeis cantores e tocadores de instrumentos.

Além de promover os progressos do grupo musical de Santa Cruz, a vinda da Corte para o Brasil forçou o estabelecimento de algumas instituições que visavam a promover o desenvolvimento das vocações artísticas que merecessem os cuidados de mestres qualificados. Antes disso, a não ser pela iniciativa da Igreja de ensinar música e a influência das Ordens Terceiras e Irmandades, quase nada se produziu de notável no sentido de dotar a colônia de escolas de música dignas desse nome.

As Ordens Terceiras e Irmandades eram organizações sociais importantes, ligadas à Igreja, constituídas por leigos, cuja principal finalidade era o fomento da devoção a um santo protetor e o auxílio entre seus membros. Tornaram-se importante elemento propulsor da atividade artística porque se envolviam musicalmente nas celebrações profanas e religiosas, nas quais eram o canto, a orquestra e a banda uma constante. Essas corporações cresceram paulatinamente, e a música com elas foi-se avultando, desenvolvendo o gênero, e, com o sucesso, tornou-se um fenômeno social; ganhou a praça pública, serviu às festas religiosas, animou alvorada nas grandes datas, encantou a juventude e os velhos. Foram as corporações uma permanente escola de música para as grandes massas;

sua didática pode ser considerada uma das mais eficientes que se conhece, pois propiciavam o desenvolvimento de um trabalho de criatividade própria que expressava o gosto e o ambiente da época.

É no meio desse entusiasmo, fruto das boas qualidades musicais do povo que aqui habitava, que vamos encontrar a figura de um dos maiores gênios que a música produziu em terras brasileiras: o humilde e genial mulato Padre José Maurício Nunes Garcia. Tornou-se ele um vulto extraordinário e dominou inteiramente a sua época. De 1808 a 1811, dirigiu várias atividades musicais da corte portuguesa, no Rio de Janeiro. Nascido em 22 de setembro de 1767, filho de mestiços de condição humilde e poucos haveres, ficou órfão de pai aos 6 anos de idade. Muito cedo ainda, deixou claras suas inclinações para a música, tocava de ouvido viola de cordas metálicas, violão e até mesmo o cravo. Diz Vasco Mariz que pesquisas mais recentes, sobretudo de Cleofe Person de Mattos,

revelaram com certeza que o sacerdote não era apenas mais um músico mulato, da série que tanto frutificou no período colonial. Embora ainda permaneçam alguns aspectos obscuros na sua formação cultural, isto é, não existem provas de como conseguiu granjear sua cultura, já se pode afirmar, sem hesitação, que o Padre-Mestre foi mesmo um homem culto, com educação humanista desusada para pessoa de modesta origem, orador apreciado, além de grande compositor e notável intérprete também(3).

O certo é que sua vocação musical ficou patenteada muito cedo, pois sua mãe inscreveu-o como aluno em um curso mantido por um mulato de nome Salvador José.

Tudo leva a crer que José Maurício fez estudos no Conservatório de Santa Cruz. O que se pode afirmar é que, em Santa Cruz ou fora de lá, José Maurício aprendeu música segundo o método dos jesuítas e trabalhava tocando instrumentos de corda ou de sopro, em bandas de música e pequenas orquestras de igreja. Cantava ainda em saraus familiares, acompanhando-se ao violão.

Com a morte da tia, que ajudou sua mãe a educá-lo após o falecimento de seu pai, decidiu abraçar a carreira eclesiástica. Percebeu ele, além do mais, que, como clérigo, teria oportunidade de compensar a inferioridade social que lhe advinha da desigualdade de seu nascimento, principalmente porque era mulato. Sendo padre, seria, natu-

ralmente, visto com bons olhos pela sociedade preconceituosa daquela época. Nisso ele foi ajudado por um de seus amigos, um negociante abastado e generoso, Sr. Tomaz Gonçalves, que lhe doou uma casa sua, na Rua das Marrecas e, também, o ajudou para que pudesse receber as ordens de diácono, o que aconteceu em 1792.

Foi mais ou menos nesse tempo que José Maurício, aproveitando a casinha da Rua das Marrecas, abriu uma aula gratuita, onde ensinava a quem demonstrasse possuir vocação artística. Não havia pianos no Rio de Janeiro, tampouco poderia o Mestre adquirir um cravo, instrumento relativamente caro. Suas aulas eram ministradas com a ajuda de violas de cordas metálicas. Ele exercitava-se, por certo, nos cravos ou nas espinhetas que encontrava nas casas de seus discípulos. Suas atividades musicais tiveram grande aceitação, pois a condição de sacerdote garantia-lhe o necessário para ser recebido no seio das famílias mais importantes da Metrópole. José Maurício manteve essas aulas durante o longo período de trinta e oito anos, isto é, até 1830, ano em que faleceu.

Alguns discípulos dele alcançaram notável projeção no panorama musical da Corte e fora dela. Ao que tudo indica, um deles foi o Pe. José Joaquim Pereira da Veiga, renomado músico goiano (1772-1840), que viveu alguns anos em São Sebastião do Rio de Janeiro, como seminarista. É possível, como aventado acima, que tenha convivido ou recebido influências do Pe. José Maurício, trazendo para o sertão goiano a influência benéfica desse genial artista e, conseqüentemente, fazendo com que a música que se ouvia na terra dos goiases se assemelhasse à música brasileira.

Sobre o Pe. José Joaquim Pereira da Veiga pode-se dizer que seus talentos excediam à música. Foi um dos mais ilustrados sacerdotes do seu tempo, tendo desempenhado, também, importante papel como educador. Pioneiro da instrução pública em Goiás, notabilizou-se como Mestre Régio de Gramática Latina em Meiaponte. Acerca da atividade do Padre Veiga como professor, a pesquisadora Nancy Ribeiro de Araújo e Silva relata que foi ele o sucessor do poeta Bartolomeu Antônio Cordovil, primeiro professor público da então Capitania de Goiás. O Pe. Veiga recebeu, na qualidade de substituto, Provisão de Mestre Régio passada por Dom Manoel de Menezes, em 1º de setembro de 1801, tendo es-

tado no exercício do magistério por oito anos, interrompendo-o em razão de ter sido a Aula Régia suprimida por medida de economia(4). Sobre a interrupção dessa Aula, o venerando Mestre, face aos prejuízos que, convictamente, acreditava acarretar para a mocidade estudiosa, advogou (1810) junto a D. João a sua reabertura, afirmando que, "para tanto, contentar-se-ia com o que rendesse o subsídio literário no arraial, o que variava de 150\$000 a 200\$000 rs. muito embora tivesse já respondido pela regência da cadeira(...)com o ordenado de quatrocentos mil réis"(5). Mais tarde, a aula seria reaberta e ele, novamente, seria o titular da cadeira até o ocaso de seus dias de vida.

Se o trabalho de Mestre de Latinidade do Pe. Veiga foi interrompido por motivo alheio a sua vontade, acreditamos que suas atividades musicais nunca sofreram solução de continuidade, desde que independiam do poder público. A propósito dessa sua faceta, lembremos que a música sempre fez parte da alma do povo brasileiro e dos núcleos de povoamento, pois a Igreja, empenhada na evangelização, promovia os ofícios religiosos do culto, cuja solenidade exigia acompanhamentos musicais. Os mesmos fatores que, em grandes linhas, motivaram o surgimento e desenvolvimento da música no Brasil, foram também responsáveis pelo aparecimento e desenvolvimento da música no sertão goiano. A Igreja colaborou na criação e desenvolvimento dos arraiais e vilas de Goiás, onde a vida comunitária era voltada aos preceitos e ideais cristãos.

Belkiss Spencieri C. de Mendonça(6), secundando a opinião de Frei Simão Dorvi, pesquisador dominicano de origem italiana que veio para o Brasil em 1936, diz que a música religiosa foi introduzida na cidade de Vila Boa pelo Padre Manuel de Andrade Verneck, chantre da Sé do Rio de Janeiro, e, mais tarde, vigário da igreja de Vila Boa(1757). Já em Meiaponte, de acordo com o professor, músico e pesquisador Braz Wilson Pompeu de Pina, a música foi difundida pelo referido Professor Régio Padre José Joaquim Pereira da Veiga, que ali implantou verdadeira escola de música(7). Sobre esta questão, ele afirma ainda que:

Dentro de uma vivência musical ampla, o trabalho do Padre Veiga, no arraial de Meiaponte, vai da formação de novos músicos, de interpretação de algumas obras de

Bach, Wraninsky, Pleyel, Haendel, Zanetti, Rossini e Bellini, à execução de suas próprias obras, sacras e profanas(...).

Além das funções de professor e de músico, o Padre Veiga teria ainda introduzido o teatro em Meiaponte, daí irradiando-se para Vila Boa e Bomfim, atual Silvânia. "Ao encenar ou fazer encenar as peças teatrais, o Padre Veiga musicou ou fez musicar os textos a serem cantados no decorrer da apresentação, completando os já existentes". Quanto ao funcionamento dessas atividades artísticas, o Professor Braz expõe que:

Para o acompanhamento das óperas (que é como se denominava o teatro), e para a execução dos trios e quartetos clássicos, assim como para a execução das missas e novenários, o Padre Veiga contava com a colaboração dos seus alunos Paulo Antônio Baptista (violino); Emídio Batista da Ressurreição (violino); José Inácio do Nascimento (violão) e o padre João (violoncelo). O Pe. Veiga e seus músicos formaram no início do século XIX, por volta de 1805, um quarteto e um pequeno conjunto vocal, que perdurariam até o seu falecimento, em 1840.

Inicialmente, as representações teatrais e concertos eram realizados nos salões da casa do Padre Veiga que era relativamente grande a ponto de comportar tais atividades. Aí foi iniciando-se um reduto artístico-cultural que iria perdurar por mais de um século, alcançando e influenciando outros arraiais da Província.

O quarteto criado pelo Padre Veiga funcionava principalmente nas igrejas, executando missas a quatro vozes, cujas partituras eram conseguidas em arquivos do Rio de Janeiro, das igrejas de São João del Rei ou eram compostas pelo próprio Padre Veiga ou por outros compositores goianos(8).

Afora o grupo do Padre Veiga, havia, também, em Meiaponte, mais ou menos nesta mesma época, uma "banda de música", fundada, supõe Jarbas Jayme, pelo Comendador Joaquim Alves de Oliveira(9).

É sabido que a história de um povo é, em parte, construída por homens que se preocupam em estabelecer, através de suas ações, uma ordem social, moral, religiosa ou estética, e em disseminar um determinado estado de idéias que, por certo, moldam a alma, a música, enfim, a fisionomia de sua época. O lendário Comendador Joaquim Alves de Oliveira(1770-1851) foi um homem ilustre que fez história, marcando o seu tempo. Não foi músico, foi comerciante e agricultor(Jarbas Jayme, 1971) e um dos mais distintos e bene-

méritos cidadãos de Meiaponte. Dotado de coração generoso, sentimentos humanitários, grande fortuna e sabedoria, impôs à vida cultural de Meiaponte significativas transformações. Não só na área cultural, mas em outros segmentos da atividade humana, deixou Joaquim Alves de Oliveira a marca de sua ação, do seu trabalho e espírito de organização.

Natural de Pilar de Goiás, tendo ficado órfão aos nove anos de idade, "foi confiado pelo irmão mais velho ao Padre Antônio de Azevedo Batista, que consta ter sido jesuíta", com quem estudou latinidade, podendo, assim, candidatar-se ao sacerdócio, o que tentou em 1792, no Rio de Janeiro. A vida e os feitos desse benemérito cidadão meiapontense foi objeto de estudo da conhecida professora e historiadora Lena Castello Branco, que afirma ter sido sua educação formal superior à dos homens de seu meio, "o que lhe possibilitaria desempenhar, no futuro, atividades diversas"(10).

Proprietário da Fazenda Babilônia - hoje um patrimônio histórico nacional - as atividades comerciais e agro-pastoris não lhe impediram fundar "A Matutina Meiapontense", o primeiro jornal goiano, surgido em 1830, e de cuidar da "banda de música" que havia organizado, como já referido linhas atrás. Essa banda, mais tarde, seria incorporada à Guarda Nacional com a denominação de "Banda Militar".

Uma outra banda de música surgiria, depois, ligada à Guarda Nacional e fundada pelo Padre Francisco Inácio da Luz, que estaria, posteriormente, sob a direção de Antônio da Costa Nascimento, o Tônico do Padre. A essa nova corporação musical, que foi organizada aproveitando-se diversos elementos da extinta "Banda Militar", foi dado o nome de "Euterpe". Sua importância será abordada oportunamente.

Voltemos ao quarteto criado pelo Padre Pereira da Veiga. Havia, entre seus membros, um dos mais conceituados artistas de Meiaponte: o Professor José Inácio do Nascimento, instrumentista, compositor e regente da Orquestra e Coro da Matriz, pai do Pe. Francisco Inácio da Luz e de Antônio da Costa Nascimento, o Tônico do Padre.

O Pe. Francisco Inácio da Luz é considerado, juntamente com o Pe. Pereira da Veiga, um dos precursores do ensino musical na antiga Meiaponte, hoje Pirenópolis. Instrumentista exímio, marceneiro, pintor, regente, compositor, deixou inúmeras obras que

estão no arquivo musical e na biblioteca teatral de Pirenópolis. Como o Pe. Pereira da Veiga, o Pe. Francisco Inácio da Luz esteve durante algum tempo no Rio de Janeiro, trazendo de lá músicas sacras, teatrais, e ensinamentos que se refletiram beneficentemente na vida musical da cidade. Fundou, por volta de 1858, a segunda orquestra de Meiaponte, pois a primeira fora organizada pelo Pe. Pereira da Veiga. Os seguintes elementos compunham essa orquestra: Antonio da Costa Nascimento (flauta), Pe. Francisco Inácio da Luz e Teodolino Graciano de Pina (1o. e 2o. violinos), José Inácio da Cunha Teles (clarinete), José Inácio do Nascimento Jr. (violoncelo) e José Rafael da Cunha Teles (obcleyd). Segundo Jarbas Jayme, foi marcante a atuação dessa orquestra, que executava, entre outros, trechos das óperas de Bellini, Rossini, Beethoven(11).

Por ser o Pe. Francisco bem mais velho que o irmão Antônio da Costa Nascimento, ficou o Padre responsável pela educação do irmão mais novo, o que acarretou para este o apelido de Tônico do Padre. Graças ao seu talento para a música e à influência do irmão, tornou-se Tônico do Padre um grande mestre e expoente da música em Goiás, tendo-se perpetuado os seus ensinamentos musicais por quase meio século através de seus alunos, entre os quais se destacaram Joaquim Propício de Pina e Silvino Odorico Siqueira.

Em 1868, os dois irmãos fundaram a Banda "Euterpe", que foi formada pela junção da orquestra do Pe. Francisco com o que restava da antiga "banda" do Comendador Joaquim Alves de Oliveira, "inclusive com o aproveitamento dos velhos manuscritos musicais de partes de missas, novenas, música para teatro e música para concerto"(12).

Quando o Pe. Francisco se afastou de Meiaponte, em 1871, para ser capelão de Santana das Antas, a direção da "Euterpe" passou a ser apenas de Tônico do Padre até 1903, ano de seu falecimento. Sucedeu-o na direção seu discípulo Silvino Odorico de Siqueira. Em 1935, com a morte de Silvino, a "Euterpe" deixou de existir.

Quanto a Joaquim Propício de Pina, aluno de Tônico do Padre, começou ele, em 1892, a lecionar música a um grupo de jovens com os quais compraria vários instrumentos e fundariam, em 1893, a banda "Phenix", que ainda existe. Marcou época, em Pirenó-

polis, a atuação das duas bandas - "Euterpe" e "Phenix". Estabeleceu-se entre elas uma rivalidade que acabou por ser benéfica para a vida musical daquela cidade, pois cada uma das corporações queria sobressair-se à outra e, com isso, procuravam tornar-se cada dia melhores.

Oscar Leal, em seu livro "Viagem às Terras Goianas"(13), faz a seguinte observação a respeito da "Euterpe":

Uma das melhores corporações musicais do estado goiano, é a que dirige em Pirenópolis o cidadão Antônio do Nascimento, o que é raro encontrar-se nestes centros.

Outros viajantes também registraram sua admiração pelo talento do Mestre Tônico do Padre. Dele diz, textualmente, José Avelino(14):

Nota-se em seus filhos uma vocação mui especial para a música. O meio não oferece grande desenvolvimento aos cultores da chamada divina arte dos sons. Contudo, em Pirenópolis nasceu, em Pirenópolis estudou e em Pirenópolis se fez musicista notado, mesmo além Paranaíba, o célebre Antônio da Costa Nascimento.

É importante registrar a atuação dessas duas bandas porque, além de trazerem o espírito e o costume de uma época, elas constituíram verdadeiras escolas de música. Não se pode, também, abordar o ensino de música em Goiás, sem se deter na figura de Antônio da Costa Nascimento. Apesar de ser uma pessoa de temperamento difícil, muito irritadiço e mal humorado, conseguiu Tônico do Padre, com seu método de ensino, o brilhantismo para a "Euterpe", que dirigiu com pulso forte, por ininterruptos 35 anos. Além de diretor musical, tinha ele o título de "Mestre Capella". Dividia-se entre os trabalhos de composição e direção do conjunto e a formação de novos instrumentistas, cantores e compositores. Sua casa era a escola de música, o Conservatório. Lá ele recebia os interessados em aprender e fazer música, integrando-os paulatinamente à corporação musical, na medida do desenvolvimento do aluno e da necessidade do conjunto musical.

Braz Wilson, em seu interessante trabalho a respeito de Tônico do Padre, diz textualmente:

Sua obra musical tem características muito pessoais, levando-se em conta ser ele um músico dotado de genialidade, encravado num ermo do interior brasileiro, herdeiro de uma tradição musical que remonta aos portugueses do século XVIII, teve uma educação intimamente ligada com a tradição de sua cidade, raríssimas vezes saiu para qualquer outra localidade. Seus conhecimentos foram ampliados graças ao estudo de antigos tratados de harmonia, contraponto e instrumentação, assim como do estudo das mais diversas obras musicais que lhe caíssem às mãos. Através dessa experiência, e dotado de coragem experimental ele veio, através do seu tempo, inovando seu próprio trabalho, transcendendo sua própria criatividade(15)

Infelizmente, não encontramos documentos que maiores esclarecimentos oferecessem sobre a orientação pedagógica desse Mestre. É de se presumir que o processo de aprendizagem girava em torno de três pontos. Tal é a informação colhida no depoimento do pirenopolino Leyde Jayme(16), o qual, quando menino, tomou aulas de música com Mestre Propício de Pina, discípulo de Tônico do Padre. Segundo Leyde Jayme, a iniciação teórica e técnica instrumental dava-se pelo desenvolvimento da leitura musical e manuseio do instrumento; a prática de conjunto, pela participação nas atividades da corporação, desde que conseguido o mínimo indispensável de leitura das partituras e técnica instrumental. Para chegar-se a um mínimo desejável, requeria-se do aprendiz forte dose de responsabilidade. O desenvolvimento musical era feito no contato direto com as obras executadas. Como tônica, formação musical rápida, prática, e de acordo com as necessidades concretas do local.

As bandas de música se tornaram verdadeiras escolas de música não apenas em Meiaponte, mas também em outros pontos do sertão goiano. Além das bandas de música, também o Coro das igrejas foram de grande relevância na época, pois, assim como a vida social, a vida musical se desenvolvia às margens do calendário litúrgico.

Basileu Toledo França, em seu livro "Música e Maestros"(17), refere-se às aulas e aos ensaios que o maestro da Banda Santa Cecília, da comunidade de Jataí, Olímpio Guimarães Toledo, realizava quase todas as noites em sua própria residência. Por iniciativa dos bulhonistas nasceu depois a "União Democrática" tendo sido requisitado para

organizá-la e dirigi-la Francisco Antunes Cabral, de Uberaba. As aulas e ensaios eram por ele realizados na Casa da Escola.

Importante foi o intercâmbio que essas associações promoviam através de viagens a outras cidades como Trindade, Rio Verde, Itumbiara, Caiapônia, Mineiros, Santa Rita do Araguaia, suscitando em cada comunidade visitada a integração de seus elementos e, conseqüentemente, difundindo e despertando o amor à música e a vontade em estudá-la.

Em Goiás, antiga Capital, vamos encontrar uma vida musical intensa. Os músicos ocupavam uma posição de destaque na sociedade. Eram requisitados para participar de todas as comemorações festivas, sempre cercados de carinho e de atenção especiais. Farta é a exemplificação a esse respeito. O ofício que é transcrito a seguir, enviado pelo Presidente da Província, João Bonifácio Gomes de Siqueira, para o Inspetor da Tesouraria da Fazenda(1868), dá testemunho da importância da música nas comemorações oficiais.

Communico a V. S. para seu conhecimento que, aceitando com prazer o convite que me fas, em officio d'hoje, amanhã á uma hora da tarde comparecerei para assistir o Acto da colocação do retrato de Sua Magestade O Imperador em a salla das sessões d'essa Thesouraria; bem como que será postada na frente do respectivo edificio uma Guarda de honra com bandeira e Musica afim de tomar mais solemne e pomposo o Acto, como V. S. requisitou no final d'aquelle seo officio. Deus Guarde a V. S. - João Bonifacio Gomes de Siqueira(18)

Quando da inauguração da navegação a vapor no Rio Araguaia(1868), quatorze músicos da Banda da Guarda Nacional integraram a comitiva que demandou a Leopoldina, sob a liderança do Presidente de Mato Grosso, Couto de Magalhães, e do de Goiás, João Bonifácio Gomes de Siqueira. Foi sob os acordes do Hino Nacional, executado por essa Banda, que o "Vapor Araguaya" suspendeu o ferro, largou-se do porto para atravessar o Rio até à margem oposta, cruzá-lo e retornar ao ancoradouro sob vivas, palmas e ao som de músicas(19).

Foi nesse contexto sócio-cultural, de intensa atividade musical, que pontificou a presença da destacada figura do mestre e incentivador das artes musicais em Goiás, José do Patrocínio Marques Tocantins(1844-1889), do qual Maria Augusta Calado, em seu livro "A modinha em Vila Boa de Goiás", legitima a importância. Ele estudou no então Instituto de Música, atual Escola de Música da UFRJ, o que vem demonstrar que sua formação musical não era fruto de amadorismo praticado no sertão, mas sim de conhecimentos sólidos, adquiridos com mestres do Rio de Janeiro, conhecedores da arte musical e do que se fazia de melhor em matéria de música no Brasil.

Nas palavras de Maria Augusta Calado, José do Patrocínio Marques Tocantins possuía um talento excepcional, de rara musicalidade:

tocava flauta, piston, clarineta, requinta, piano, possuía bela voz de barítono, era excelente regente, além de professor particular de piano e de canto. Autor de um livro didático intitulado Compêndio de Música, escreveu sobre os rudimentos da harmonia ou formação dos principais acordes(20).

As atividades didáticas por ele exercidas contribuíram para o desenvolvimento do gosto e do conhecimento musical em Vila Boa. Veja-se, por exemplo, que, por influência sua, foi aprovado pela Assembléia Provincial(1882), o plano para o ensino de música no Lyceu, impondo-se ao respectivo professor a obrigação de dar duas lições de música por semana nas aulas de primeiras letras das escolas públicas do sexo feminino. No Lyceu, o currículo incluía o ensino de princípio elementar de música, solfejo, canto, música instrumental e princípio elementar de harmonia e composição musical. Nas escolas do sexo feminino ensinava-se princípio elementar, solfejo e canto.

Essas aulas foram objeto de notícia nos jornais, tendo sido registrada a seguinte referência a José do Patrocínio:

Esta obrigação, iniciada pelo professor avulso o Sr. Tocantins, sobe ser altamente liberal, por produzir quasi os mesmos resultados de um systema mixto, é um acto de justiça recompensa à aplicação do bello sexo da nossa capital, que é extremamente dedicado à instrucção e muito especialmente ao ramo musical. É rara a família que não tem um mestre de música para as suas filhas, e de facto, é também rara a rua da cidade em que não se ouve os sons de vozes femininas

e de algum instrumento de teclas ou violão. Conhece-se, já muito de perto, as maravilhosas partituras dos mais notáveis maestros das escolas italiana, alemã e franceza.

Cabe a glória do desenvolvimento desse gosto musical ao dito Sr. Tocantins, que levava frequentemente aos coros das igrejas, com a orchestra da Phil'harmonica, as suas primeiras discípulas, que hoje são distintas amadoras(21).

A importância de José do Patrocínio para o ensino da música em Vila Boa se evidencia principalmente no fato de que não foi ele uma força isolada. Casando-se com Anna Francisca Xavier de Barros, mulher inteligente, dotada de talento artístico e literário(22), com ela formaria uma família de intelectuais e musicistas. Sua filha Aurora era cantora, poetisa, jornalista e tipógrafa. A outra filha, Débora, exímia pianista, era presença constante nos acontecimentos musicais, tocando sozinha ou acompanhando alguém ao piano. Débora casou-se com o paulista Armando Esteves, renomado flautista, professor de harmonia, que possuía profundo conhecimento da matéria. O casal costumava tocar em concertos e fazia muito boa música por toda a cidade.

José do Patrocínio, além de professor de música, no Liceu, na Escola Normal e particular, lecionava liturgia e Canto Gregoriano no Seminário Santa Cruz, conforme comprova documentação existente no Museu das Bandeiras, da Cidade de Goiás(23). Foi, também, jornalista de intensa atividade, tendo sido diretor do "Correio Oficial" e editor de a "Tribuna Livre", um jornal de lutas, abolicionista, que circulou de 1878 a 1884. Esse jornal foi redatorado, primeiramente, por Antônio Felix de Bulhões Jardim e, posteriormente, por José Leopoldo de Bulhões Jardim. Antônio Felix, poeta e jornalista, era detentor de "pena habilíssima", consoante a opinião do Presidente Leite Morais, autor do memorável "Apontamentos de Viagem"(1995), obra póstuma; José Leopoldo fazia invejável carreira política e administrativa; foi Deputado Federal, Senador da República, Presidente do Banco do Brasil e Ministro da Fazenda. Vê-se, por esses companheiros de jornal, que José do Patrocínio era pessoa culta, e pertencia à elite intelectual de seu tempo. Para ele, o jornalismo não se constituía numa atividade amadorística, tão somente, mas revestia-se de caráter profissional. Em 1885, José do Patrocínio fundou, juntamente com Pacífico Marques Aranha, "O Publicador Goyano" que tinha por lema: "O nosso redator é o povo e o nosso

objetivo é o bem público"(José Lobo, 1949:24). Ele utilizava-se do jornal para veicular a publicidade das casas comerciais de Paris, que representava, e vender peças musicais, métodos, pianos, instrumentos variados e seus acessórios, o que pode ser comprovado, por exemplo, em a "Tribuna Livre", de 05 de fevereiro de 1881. Trata-se de uma informação relevante, que dá a conhecer a força de trabalho desse músico; fornece com detalhes os variados modelos de órgãos e pianos, aos quais os goianos poderiam ter acesso, bem como deixa claro que, no território goiano, o transporte de instrumentos musicais se fazia por tropas, no lombo de burro e também em carro de bois.

Segundo o jornal, os fabricantes de instrumentos musicais e editores de Paris representados por José do Patrocínio eram Debain & Cia., Alexandre, pai e filho, Pleyel Woff & Cia., S. & P. Erard, A. Bord, Baudet, Aucher Frères, Jerome Tribouville-Lamy, Gautrot, Durante & Cia.. A publicidade que ele fazia desses fabricantes era bilíngue, em português e francês. A se dar crédito à tradição oral, a língua francesa era usualmente falada pela camada culta da antiga Capital, e dessa peculiaridade nos dá testemunho Goiás do Couto em "Memórias e belezas da Cidade de Goiás". O aludido ut supra é *ipsis verbis* transcrito abaixo.

I - Debain & Cia:

(Al. Debain inventeur de L'harmonium, du piano mécanique, &, grand prix de Rome, membre du jury aux expositions, Hors concours). Pianos e órgãos, os quaes podem ser feitos para dividir-se em diversas partes, com um pequeno augmento nos preços, afim de tornar possível a sua condução em costas de burro.

Alexandre - père et fils:

(maison fondée en 1829, exposition universelle de Paris, medaille d'honneur la seule donnée à cette industrie, Medailles a toutes les expositions). Orgues pour salon, eglises, &. Tem modelos especiaes para dividir os órgãos em pequenos volumes para serem conduzidos em tropa.

Pleyel Wolff & Cia:

(Medailles d'honneur de Paris et Londres, M. Auguste Wolff a obtenue la croix de chevalier de la Legion

d'honneur, membre associé du jury aux expositions, et la maison Pleyel, Wolff et C. mise hors concours). Pianos. Tem modelos especiais para dividir em duas partes os seus pianos.

S. & P. Erard:

(Medailles aux expositions et membre du jury, Hors de concours). Forte-piano et Harpes. Também tem modelos para dividir em dois volumes os seus afamados pianos.

A. Bord:

(Exposition universelle 1878, Hors concours, membre du jury). Pianos.

Stoltz Frères, Grandes orgues & Harmonius.

Baudet:

(Toute l'armature est en fer. Au besoin, pour expédier, on peut les démonter en deux parties, garantie dix ans). Pianos modernes, de formas e qualidades especiais.

Aucher Frères: Pianos de várias qualidades.

Jerome Tribouville-Lamy:

fabricante condecorado com a Legion d'honneur e François Joseph de Vienne e 12 medalhas de exposições estrangeiras e nacionais, hors concours, membre du jury a l'exposition universelle de Paris 1878. Casa fundada em 1815. Instrumentos de cordas, harmonius, orgues a lames, a automates, pianos - accordeons, organistas e pianistas (machinas que se adapta para se executar nesses instrumentos algumas peças), acessórios, percussão &.

Gautrot aine, Durand & C.:

premiados com diversas medalhas de exposição; instrumentos de cordas, sopro &&.

Nas mesmas condições de Gautrot aine e Durand & Cia. estavam as firmas

A. Leconte & Cia, Polisson Frères, Lion et Paris, e L. François, Maitre & Cia.

José do Tocantins era também representante das fábricas de instrumentos de corda: Didion-Laberte, J. Gardjon e, ainda, dos editores de música Alphonse Leduc e Henry Lemoine(24).

Músico, homem de imprensa, professor, cantor, representante comercial, abolicionista, José do Patrocínio também se encarregou da organização do Coro da Boa Morte e da direção da Sociedade Philarmônica. Essa última foi fundada por ele e Antônio Martins de Araújo em 1870, contando com o trabalho de dezenove músicos. Assim, Vila Boa, além da Banda da Guarda Nacional, fundada em 1864, e da Banda do Batalhão 20, passou a contar com outras organizações musicais. Tanto a Banda da Guarda Nacional quanto a do Batalhão 20 gozavam de ampla aceitação por parte da população e do poder público. Esta última contava com uma dotação orçamentária para sua manutenção.

As Bandas Philarmônica, Batalhão 20 e o Coro da Boa Morte freqüentemente se apresentavam em saraus, dos quais participavam também várias senhoras e senhoritas, estando entre elas as Bulhões - Josephina, Adelaide, Maria Nazareth, Leonor e Rita Bressane - e as irmãs Xavier de Barros - Anna, Maria Nazaré e Leonor. A leitura dos programas desses saraus não deixa margem a dúvidas de que, nesses salões, a música erudita era predominante. Veja-se, a guisa de exemplificação, o programa do "Concerto Musical" de 13 de novembro de 1880, realizado em uma das salas do Palácio Conde dos Arcos, na gestão do Presidente Aristides Spinola(25).

Primeira parte - Abertura. 1o. - Potpourri do Freischutz, de Weber, arranjado por Kuffner, executado pelas Bandas da Philarmônica e do Batalhão 20 reunidas; 2o. - Ballata C'era una volta un principe do Guarany, de Carlos Gomes, executada ao piano por Josephina Bulhões; 3o. - Grande Duo final 'Oh terra addio, da Ayda de Verdi, cantado por Anna e Leonor Xavier de Barros; 4o. Romanza - Alla Setlla Confidente, de Robaudi, cantado por Angela Bulhões; 5o. - Romanza Il Patto, do Mefistofele, de Arrigo Boito, por Maria Nazareth; 6o. - Grande Duo Cara città natia, da Fosca, de Carlos Gomes, cantado e acompanhado por Josephina e Angela Bulhões; 7o. - Aria e coro - Madre pietosa virgine, da Forza del destino, de Verdi, por Leonor, Maria e Anna Xavier de Barros, Anna Gabriela, Josephina e Maria Xavier de Almeida; 8o. Coro - Noi siamo zingarelle, da Traviata, de Verdi, por Anna, Maria e Leonor, Josephina e Anna Gabriella; 9o. - Strofe de Mephistophe - les Dio dell or, do Fausto, de Gounod, por José do Pa-

*trocínio Marques de Tocantins; 10o. - Duo e coro *Il suplicio* do *Il Trovatore*, de Verdi, pelo coral das senhoras.*

*Segunda parte - 1o. Grande sinfonia da operaballo - *Il Guarany* do maestro brasileiro A. C. Gomes, executada ao piano a quatro mãos, por Josephina e Angela Bulhões; 2o. - *Pace, pace, mio Dio*, da *Forza del Destino*, de Verdi, por Anna Xavier de Barros; 3o. - Duo - *Pur tirivego*, da *Ayda*, de Verdi, cantado por Josephina e Angela Bulhões com acompanhamento de Leonor ao piano; 4o. - *Ah! fors é tui che l'anima*, da *Traviata*, de Verdi, por Leonor; 5o. - *Ballata - Saper vorresti*, do *Ballooin Maschera*, de Verdi, cantada e acompanhada por Angela Bulhões; 6o. - *Senenata - Oh bella innamoraa*, do *Il Re di Iahore*, de Giulio Massenet, por Maria nazareth Xavier de Barros; 7o. - *Cavatina - Oh! lieto suolo de la Turèna*, dos *Huguenotes*, de Meyerbeer, cantada e acompanhada ao piano por Leonor Xavier de Barros; 8o. - *Aria final 'Qual cor tradisti'*, da *Norma*, de Bellini, pelo coral das senhoras; 9o - *Cavatina e coro - Di due figli vivea*, do *Il Trovatore*, de Verdi, por José Patrocínio e coro.*

Após sua morte, o trabalho de José do Patrocínio Marques Tocantins, ou simplesmente Tocantins, como era mais conhecido, seria continuado por sua viúva, Anna Francisca (Donana), que prosseguiu lecionando piano, música vocal, Francês e Português, além do exercício do magistério como professora pública primária no Bacalhau. A influência de Donana Tocantins foi muito abrangente, na música e na literatura. Dela diz Maria Augusta Calado:

Sua casa foi um Centro Cultural onde, além de reuniões literárias, reunia os intelectuais para assistirem recitais de suas alunas. Possuía profundo conhecimento musical. Mulher extraordinária, notável dentro e fora daquela época pela sua versatilidade artística, pela sua cultura, coragem arrojada, energia, causaria admiração nos dias de hoje(26).

Outra importante família de músicos na antiga capital foi a de Antonio Martins de Araújo, Maestro, compositor, tocava flauta, violino, violão, e era considerado o 1º clarinetista do Estado. Juntamente com seus seis filhos, formou um conjunto musical que atuou anos a fio, tocando em saraus, festas familiares, serenatas.

Em entrevista a mim concedida, aos 105 anos de idade, o professor de línguas, flautista e violinista Dr. Donizetti Martins de Araújo enfatiza o importante papel que este conjunto desempenhou no entrelaçamento e na amizade familiar, pois ele, seu pai e seus irmãos se reuniam todas as manhãs para ensaiar. Afirma ele que a música fluía de

maneira espontânea em sua família e, para exemplificar, cita os diversos instrumentos tocados pelos irmãos: Sebastião - violão; Antonio - violino; Luiz - violão; Mozart - cavaquinho, bandolim, órgão, acordeon; Ovídio - flauta, violão, violino.

Refere-se, ainda, com muito entusiasmo, ao "Club Bellini", um conjunto de amadores do qual seu pai Antônio Martins de Araújo era o maestro. Do "Clube Bellini" faziam parte, também, João Brandão Fleury, Olavo Mesquita, Luiz Godinho, Plácido Ferreira, Antonio Pereira Jr., seus tios Luiz e Francisco Martins de Araújo e outros.

Tinha o clube Bellini elementos musicais maravilhosos. Tocavam flauta, violino, violoncelo, bandolim e cavaquinho. Eu tinha muito gosto pela música porque nasci ouvindo música. Quando tinha meus 8, 10 anos, comecei a acompanhar papai quando saía para tocar em alguma família. Eu não conheço uma terra onde se tenha tido tanto interesse pela música como em Goiás. Bandas de música sempre havia três, quatro bandas funcionando. Papai era um dos chefes da música, deu aulas de música a muitas moças; eu sou testemunha porque ele dava as aulas lá em nossa casa. Aprendeu muito bem a música com José Marques Tocantins e foi o primeiro clarinetista do Estado. Isto quem dizia era José Marques Tocantins, grande autoridade.

Além do "Clube Bellini", a Cidade de Goiás contava também com outras organizações musicais de nomeada, como as sociedades "Recreio Dramático", "Recreio Artístico", "Club dos Amadores", "Cassino Goyano", cujo objetivo era o desenvolvimento do gosto pelo teatro e pela boa música. Não era costume, na época, incluir as mulheres no corpo cênico das representações teatrais, mas a sociedade "Recreio Dramático", numa postura vanguardista, as incluiu (1884), quando da encenação do drama "O pupilo de um escravo e a chistosa comédia", o que mereceu elogios calorosos da imprensa por ter sido "do mais feliz exito". Assim comentou o Correio Official de 18 de outubro daquele ano de 1884:

A introdução de senhoras no corpo scenico foi uma idéia feliz que fez deixar do espectáculo a mais agradável impressão, principalmente quanto ao completo desempenho dos papeis de Laura no drama e de Rosalina na comedia, que foram perfeitamente interpretados e representados com muita expressão e naturalidade.

Concluindo, comentava aquele periódico que "o espetáculo finalizou à 1 hora da manhã e o teatro esteve litteralmente cheio. Houve apenas um senão no serviço de iluminação, ficando o teatro por vezes às escuras"(27).

O usual era os homens fazerem também os papéis femininos. Disse a imprensa, de certa feita, de um ator estreante: "fez a sua estréia brilhantemente, já pela maneira por que representou o papel de Celestina, dando um tom de ingenuidade e singeleza às suas palavras, gestos e movimentos, já pela doçura de sua voz, e amenidade de seu canto, pelo que mereceu vivas e frenéticas palmas e ovações"(Cf. "Goyaz", 1887).

Não havia sequer uma encenação em Vila Boa, que não contasse com animação musical. As organizações musicais da cidade andavam de mãos dadas com o teatro, principalmente a "Banda do Batalhão 20". Quando da representação de "O primo da Califórnia", de Joaquim Manuel de Macedo, em fevereiro de 1887, essa banda responsabilizou-se pela execução musical tocada nos intervalos e pelo acompanhamento dos cantores(28). Assim como o "Recreio Artístico", que produziu a aludida encenação, as demais sociedades teatrais ancoravam-se nas execuções musicais como complemento indispensável. Aliás, o teatro assim concebido, movimentava toda a cidade. O jornalista e poeta Joaquim Bonifácio, autor da letra da melodiosa "Noites Goianas", retratou em crônica memorável, o acontecimento que era o teatro na antiga Capital, por volta do amanhecer do nosso século.

Diz ele que o dia do espetáculo era um dia de festa, embora, já naquele tempo, não mais saísse pelas ruas a "garotada briosa" a gritar:

Hoje tem barrugundengo?

Tem sim sinhô!

O paião o que é?

Ladrão de muié!

Os preparativos das damas e cavalheiros começavam na véspera, com um ir para lá e para cá de adultos e crianças. As damas preocupadas com os adornos de seus vestidos - alfinetes, fitas, rendas e mais enfeites - transitavam com papeluchos para ondu-lar os cabelos; cuidavam também de engomar as toilettes e de procurar corpetes. Os cava-lheiros providenciavam para não lhes faltar a flor da lapela - cravos e príncipes negros

eram os preferidos - e o charuto. No teatro a movimentação era intensa: homens enchiam potes d'água, buscada no Rio Vermelho, varriam, suados e poeirentos, camarotes e platéia, enchiam as lâmpadas de álcool, limpavam chaminés e camisas; cenógrafos amadores arranjavam "vistas", uma teia de aranha aqui, azul sobre branco ali, um fundo falso acolá... Sob o teto, prendiam, em pedaços de bambu, panos de cetim - azul para o céu, e branco se interior de casa. Um lampião ao centro servia de lampião mesmo ou de lua... Lá fora, declinando a tarde, as moças cruzavam as ruas em busca das amigas para irem juntas. Os rapazes, a essa hora, tinham já o seu uniforme: o charuto e a flor. Às sete horas da noite, na Rua Direita, "rompe a música da polícia. Um dobrado vigoroso espalha suas notas eletrisantes pelos ângulos da cidade". O Teatro São Joaquim, mais uma vez, abria suas portas e, lá dentro, a platéia, uma vez mais, escutaria "as valsas que a música executa"(29).

Por essa descrição de "cenas e tipos" da Capital goiana, percebe-se que seus habitantes freqüentavam o teatro com prazer e alegria, o quanto essa diversão preenchia a vida da comunidade e a importância que atribuíam à música, que estava presente no espetáculo, chamando e animando as pessoas e funcionando como elo de integração e fraternidade. Joaquim Bonifácio, pela sua pena, dá a entender que, através da arte, homens e mulheres de diferentes profissões, níveis sociais e faixas etárias, propiciavam, mutuamente, uma convivência amigável, na qual a música e a apresentação cênica exerciam um papel de profundo sentido de comunidade que, coletivamente, usufruía de suas vantagens.

Um grande incentivador da música entre nós foi o baiano Aristides Spínola, que ocupou a Presidência da Província de Goiás de 1879 a 1881. Os recitais que promovia na Capital tinham por intuito ser um meio de progresso e de educação artística. A "Tribuna Livre" de 15/01/1881 traz o programa do sarau musical que foi oferecido a ele e ao Dr. Urbano Coelho de Gouveia, na residência do Major Bulhões. Aquele sarau contou com a participação das irmãs Bulhões, das Xavier de Barros, do músico José do Patrocínio Marques Tocantins e da Banda Philarmônica, além de amigos dos homenageados(30). Lá foram executadas peças de Carlos Gomes, Verdi, Donizetti, Schubert e outros.

O farto noticiário dos jornais de Vila Boa constitui documentação comprobatória da posição de destaque de determinadas pessoas nos principais acontecimentos musicais, da importância da música e das bandas nas comemorações festivas, e, acima de tudo, do papel e influência que as sociedades de música desempenharam na evolução cultural da antiga capital. Promoviam-se recitais em residências e em Palácio e ministravam-se aulas a novos instrumentistas. As apresentações artísticas compreendiam o teatro, a dança e a música, à semelhança das sociedades musicais da Corte e de outros centros, como, por exemplo, São Paulo e Minas Gerais. Para o árido, rude e atrasado sertão goiano, foram um autêntico bálsamo.

Em linhas gerais, evidencia-se que o Coro das Igrejas, as orquestras, as bandas de música, o ensino de música em família e as aulas particulares constituíram nossas primeiras escolas de música. Certo é, ainda, que inúmeras outras pessoas, isoladamente, muito fizeram pela música em Goiás. Abordaremos oportunamente outros nomes, ligados, mais precisamente, ao piano. É importante ressaltar que, apesar de ter sido Pirenópolis e Vila Boa os principais centros irradiadores e difundidores da música, outros núcleos habitacionais também tiveram importância no panorama artístico-musical da Província. Eles tiveram suas imandades, seus coros, suas bandas e, de igual forma, viveram socialmente cercados de música, que estava sempre presente em acontecimentos profanos, teatrais e litúrgicos. Esse fato foi objeto de comentário do naturalista francês Auguste de Saint-Hilaire, que visitou Goiás quando de sua permanência no país (de 1816 a 1822). Com referência à música em Goiás, diz: (31)

No dia de minha chegada a Bom Fim fui fazer uma visita, à noite, ao Comandante do arraial. Em sua casa tive oportunidade de ouvir os músicos que iam tocar durante a representação da ópera, e mais uma vez pude apreciar o talento natural dos brasileiros para a música.

O comandante a que se refere Saint-Hilaire era o Sargento-Mor Vicente Miguel da Silva, então Juiz Ordinário de todo o julgado de Santa Cruz, que teria na pessoa do filho um continuador de suas predileções musicais. Este, Comendador Francisco José da Silva (1814-1886), faria com que a Missa dominical fosse concorridíssima, por exalçá-la

tocando seu instrumento predileto - o violino(Silva, Henrique, 1919:56), no que era acompanhado por outros músicos bomfinenses.

Esse gosto dos bomfinenses pela música estaria presente também em novas povoações daquele município. Veja-se que, nas terras de Nossa Senhora da Piedade, na nascente Bela Vista, Antônio Amaro da Silva Canêdo - que se tomaria conhecido por Senador Canêdo - manteve às suas expensas uma banda de música sob a regência de João José Leite(José Lobo, 1939:36). Após sua morte, o gosto pela música teria continuidade com outras corporações como a "Lira Belavistense" e a "Orquestra Alegria dos Felizes".

Com nossa breve retrospectiva histórica, vimos que durante cento e cinquenta anos, aproximadamente, o ensino e a prática da música em Goiás não eram desprezados. Nas praças, nos salões, nas serestas, nas escolas, em todo lugar se ouvia música. Na igreja, a música sacra; na escola, os cânticos religiosos, cívicos e a tabuada cantada; em família, a música profana tocada nas reuniões, bailes e saraus; na corporação militar e no teatro, a executada pela banda e orquestra. Quer no setor religioso, político-partidário, recreativo, cívico, familiar, foi importante fator de evolução cultural, de refinamento e integração, além de proporcionar à monotonia do sertão goiano - reflexo pobre e longínquo do que acontecia em outras regiões do Brasil - prazer e bálsamo.

Observando esse tempo passado, que valorizava a linguagem mágica da música, esta linguagem que espontaneamente une os seres de forma espiritual e fraterna, experimentamos hoje, envolvidos que somos por este espírito coletivo de competição e materialismo, um profundo sentimento saudosista, e perguntamos, inspirados em poema de Cecília Meirelles: se a música é o espelho que reflete a alma coletiva, em que espelho ficou hoje perdida essa linguagem mágica, que nos possibilita, através da sensibilidade, alcançar a essência da vida que é a fraternidade, a purificação das paixões humanas, enfim, a transcendência dos sentimentos?

NOTAS

- 1- MARIZ, Vasco. História da Música no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981. Coleção Retratos do Brasil, v.150.
- 2- BALBI, Adriano, apud ANDRADE, Ayres de. Francisco Manoel da Silva e seu tempo. v.1, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967, p.43-44.
- 3- MARIZ, Vasco, op. cit., p.38.
- 4- SILVA, Nancy Ribeiro de Araújo e. Contribuição ao Estudo das Aulas Régias em Goiás. Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás, a.6, n.7, p.75-76, Goiânia, junho/1978.
- 5- Idem, ibidem.
- 6- MENDONÇA, Belkiss Spencieri Carneiro de. A música em Goiás. Goiânia: Fundação Cultural de Goiás, 1980, p.15.
- 7- PINA FILHO, Braz Wilson Pompeu de. A música em Goiás. Revista Cultural. Brasília, a.4, n.16, p.32-34. jan./mar.1975.
- 8- Idem, ibidem.
- 9- JAYME, Jarbas, Esboço Histórico de Pirenópolis. v.1, Goiânia: Editora da UFG, 1971, p.248.
- 10- COSTA, Lena Castello Branco F. Arraial e coronel. São Paulo: Cultrix, 1978, p.43.
- 11- JAYME, Jarbas, op.cit., p.247-248.
- 12- PINA FILHO, Braz Wilson Pompeu de. Antônio da Costa Nascimento (Tonico do Padre): um músico no sertão brasileiro. Revista Goiana de Artes, v.7, n.1, p.1-24, Goiânia: Editora UFG, jan./dez. 1986.
- 13- LEAL, Oscar. Viagem às terras goianas. Goiânia: Editora da UFG, 1980, p.85. Coleção "Documentos Goianos", n.4.
- 14- Apud JAYME, Jarbas, op. cit., p.251.
- 15- PINA FILHO, Braz Wilson Pompeu de. op. cit., p.23.
- 16- Leyde Jayme é farmacêutico, residiu na terra natal durante a infância e adolescência, tendo, portanto, oportunidade de adquirir o aprendizado musical que é uma das características dos pirenopolinos. É o pai da autora desta Dissertação.

- 17- FRANÇA, Basileu Toledo. Música e Maestros. Goiânia: Bolsa de Publicações da Associação Brasileira de Escritores, 1962, p.16-18.
- 18- Cf. Ministério do Império - Família imperial e estatística, v.3, Cidade de Goiás, Museu das Bandeiras. Manuscrito.
- 19- Trata-se de informação descrita por Frederico Dabney de Avelar Brotero, integrante da comitiva cujas notas de viagem foram publicadas por seu filho Frederico de Barros Brotero na Rev. do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, sob o título "Uma viagem a Goiaz em 1867".
- 20- RODRIGUES, Maria Augusta Calado de Saloma. A modinha em Vila Boa de Goiás. Goiânia: UFG, 1982, p.62, Coleção Documentos Goianos, n.12.
- 21- Cf. A Tribuna Livre, a.4, n.51, p.4. Goiás, 24 dez. 1881.
- 22- Rodrigues, Maria Augusta Calado de Saloma, op. cit., p.63.
- 23- Documento manuscrito. Museu das Bandeiras. Livro 5-Clero Provisões e Cartas de Ordem: 1864-1869, p.140v.
- 24- Cf. A Tribuna Livre, a.4, n.5, p.4. Goiás, 05 fev. 1881.
- 25- Cf. Correio Oficial, a.42, n.87, p.4. Goiás, 10 nov. 1880.
- 26- RODRIGUES, Maria Augusta Calado de Saloma, op.cit., p.64.
- 27- Correio Oficial, a.42, n.42, p.4. Goiás, 18 out. 1884.
- 28- Goyaz, a.2, n.74, p.3, Goiás, 18 fev. 1887.
- 29- BONIFACIO, Joaquim. Theatro - scenas e typos. Goyaz, a.23, n.927, p.2. Cidade de Goiás, 22 set. 1906.
- 30- A Tribuna Livre, a.4, n.2, p.3, Goiás, 15 jan. 1881.
- 31- SAINT-HILAIRE, Auguste de. Viagem à Província de Goiás. Belo Horizonte: Itatiaia, 1975.

CAPITULO II

2 - O PIANO

2.1 - A presença do piano no Brasil.

No século passado falava-se de pianomania no Brasil, e Mário de Andrade se referiu à pianolatria. Ou seja, há já beirando dois séculos que o piano fascinava e fascina os brasileiros.

De tal forma o piano se insinuou na vida brasileira após a chegada da Corte, que passou a ser dela parte organicamente integrante. Procurar o "como" e o "porquê" da presença do piano no mobiliário de uma casa, até uma geração atrás, assemelhava-se a procurar a razão de uma mão ter cinco dedos. Fazia parte da casa, assim como fazia parte da educação feminina estudar piano. Infelizmente, muitas vezes, o estudo do piano era imposto, aliás, essa era, também, uma característica de outros aspectos da educação, que se constitui, muitas vezes, numa lembrança negativa de uma época desagradável da formação das senhorinhas. É grande o número de mulheres que estão hoje na meia idade, que se lembram da "tortura" de estudar piano. Em geral, a fatídica "uma hora" era passada sem a valorização da arte, da música ou do prazer e vista como uma obrigação que não era avaliada ou analisada. É claro, porém, que não era este o sentimento geral que prevalecia em relação ao piano. O que sempre dominou o espírito das pessoas foi a sua magia, o encantamento de suas potencialidades sonoras, que o tomam um dos mais notáveis e primorosos instrumentos já inventados. O piano sempre teve aceitação universal e no Brasil mereceu atenções que o tornaram quase que venerado. Era o conselheiro, o confidente de sinhazinhas apaixonadas. Carlos Penteado de Rezende, em "Notas para uma história do piano no Brasil", sintetiza, com maestria, a sua importância:

(...) por cima dele, muitas vezes, como num altar, um vaso de cristal ou porcelana chinesa descansava sobre finíssimas rendas, sorrindo em flores e perfumes...E para completar o quadro, ocasiões houve em que o piano novato, ao chegar pela primeira vez a uma vila ou cidade, se viu recebido com reverências, como se fosse um bispo ou alta autoridade, com rojões, acompanhamento popular e até lavratura de um termo, tal qual sucedeu em Porto Feliz e Sorocaba(1).

Depois que a Côrte aqui chegou, houve na Colônia um refinamento de hábitos, e uma pessoa, para ser considerada da alta sociedade, tinha que ter um piano em sua sala de visitas. Nenhum banquete, sarau ou baile, poderia sequer ser idealizado sem que houvesse como presença certa as harmonias de um piano. Ficava sempre postado a um canto da sala como um trono, seduzindo as atenções dos que chegavam. Ali naquele canto, estava o símbolo de que a família era dada à cultura e que ascendera a um degrau superior na educação e nas finanças, uma vez que o piano, devido a seu custo, tamanho e dificuldade de remoção, se tomara possível apenas aos que tinham acesso ao dinheiro. Os violões, as flautas, mais acessíveis e de mais fácil aprendizagem, eram mais populares. Aos poucos, muito lentamente, foi o piano deixando de ser ornamento exclusivo de salões aristocráticos começando também a penetrar em lares mais modestos, tomando-se querido e festejado em outras camadas sociais, animando festas, sob o olhar admirado das muçamas que o espanavam e poliam com devotado respeito.

E os pianos foram chegando, mais e mais. Eram de autores diversos (autor, como se dizia, e não fabricante): John Broadwood, Stodart, Debain, Erard, Graff, Pleyel, Henri Herz; Kalk Brenner, Clementi, Collard & Collard, Schiedmayer, e depois Bechstein, Boesedorfer, Bluthner, Chickering, Steinway...Pianos de cauda, de meia cauda, pianos armários ou de mesa, pianos de toda espécie, para todos os gostos. Pianos da Inglaterra, da França, da Austria, da Alemanha, de Portugal, dos Estados Unidos...

Seriam uns de carregação, aptos a resistir aos punhos de aprendizes desastrados; outros de média qualidade, pianos de luxo, superiores em tudo, próprios para concertos ou para adornar salões aristocráticos(2).

Portanto, na vida - familiar, social, cultural - de muitos brasileiros existiu ou existe um piano. Este instrumento que era, às vezes, apenas peça de mobiliário, teve ilimitados encargos ou funções. Serviu tanto para extravasar expressão de sensibilidade artística

ca quanto como marco ou evocação de momentos ou situações afetivas. Foi sinal de cultura, de dinheiro, de vaidade, de sensibilidade, de pasmo caipira; foi agente terapêutico e torturador. Mas, acima de tudo, foi o encantamento de inúmeras gerações.

Quais as circunstâncias que determinaram o aparecimento do piano, no Brasil e em Goiás? É o caminho deste acontecimento sonoro e social que tentaremos percorrer agora.

Fazendo uma retrospectiva, podemos dizer que não é das mais exuberantes a imagem que se tem da vida cultural no Brasil colônia até a chegada da família real. Isto, porque os que vieram povoar a Terra de Santa Cruz eram gente rude, cujo interesse imediato era a riqueza, isto é, visavam a retirar da terra tudo o que pudessem, sem preocupação com retribuições; ou então eram degredados, gente que cumpria ou fugia de penas, ou de uma vida miserável na metrópole. Havia, entretanto, aqueles que vieram por razões de evangelização, daí a literatura e a música, até 1808, se fazerem presentes mais especificamente nos autos dos Jesuítas, que tinham a finalidade de evangelizar.

A vida social nos seus aspectos de lazer, de comunicabilidade, era, segundo a literatura dos viajantes, muito pobre. Através da descrição de viagens, obtém-se uma imagem bastante clara da penúria da vida social, cultural e doméstica brasileira. De acordo com Luís Edmundo⁽³⁾, as casas podiam ser ou extremamente hospitaleiras ou fechadas para os estranhos à família. Porém, como as pousadas, estalagens ou pensões eram inexistentes ou miseráveis, e as viagens eram longas, feitas em estradas que eram verdadeiras desventuras, o morador via-se forçado a abrigar o viajante que, a princípio, se ressentia das desconfianças e reservas de seu hospedeiro, até que depois se estabelecesse a confiança. Esta poderia vir a acontecer em razão de uma carta de recomendação, do aspecto exterior de riqueza, da posição ou simpatia do hóspede, ou mesmo da intuição do dono da casa.

Pela descrição que se lê dos escritos dos viajantes, o mobiliário das casas era espartano; os quadros, tapetes, enfeites, ou eram inexistentes ou negligenciados.

A grosso modo, a mulher brasileira desse período não tinha cultura. Desde cedo sua curiosidade natural era reprimida e esta foi uma triste característica da educação feminina daquela época.

Esse quadro de penúria, porém, não conseguiu destruir o talento natural dos brasileiros para a música. Na época da transmigração da família real, já existia havia décadas, no Rio, a irmandade dos professores de música sob a invocação de Santa Cecília. Visitantes, que vieram ao Brasil nas inúmeras expedições da virada dos séculos XVIII para XIX ou em missões diplomáticas, referem-se à música de boa qualidade aqui tocada. D. João encontra no Rio de Janeiro, já desenvolvendo sua genialidade musical, o Pe. José Maurício Nunes Garcia. Apesar de sua extrema pobreza e das dificuldades de toda ordem que enfrentava a colônia, estava José Maurício a par do que havia de atual em música na Europa; dava aulas em sua modesta escola e nas residências das senhoras da sociedade. É ele novamente citado neste trabalho por ser um pioneiro no ensino do piano no Brasil e por revelar-se um exemplo claro de que o quadro de abandono e penúria da colônia não conseguiu impedir que a música aqui florescesse, graças ao talento musical nato do brasileiro.

Em Minas, o ouro e o dinheiro propiciaram o surgimento de teatros e artistas experimentados, assim como a formação de atores e músicos profissionais, muitos deles mulatos. O crescimento da população de mulatos se deve ao enorme fluxo de escravos no processo de mineração, e ao concubinato de brancos com negras, devido à ausência de mulheres brancas naquela região. A distância, a dificuldade de transporte e comunicação, aliadas à periculosidade daquele meio, impediam que a mulher branca fosse para Minas, o que desencadeou o crescimento cada vez maior dos mulatos. Estes tinham genuína inclinação para a música e a ela dedicaram-se apaixonadamente como verdadeiros profissionais; foram os responsáveis pelo extraordinário desenvolvimento de uma arte musical, que nos anos de 1787 a 1790, segundo Francisco Curt Lange(4), chegou a um apogeu sem precedentes. Foi muito grande a penetração que teve a música erudita nos meios sociais de Minas, onde se interpretavam com frequência obras provindas de autores do maior renome

no século XVIII: Haydn, Corelli, Vivaldi, Haendel e muitos outros. Era também grande o número de pessoas musicalmente envolvidas nas celebrações profanas e religiosas. Elas se agrupavam em torno de irmandades religiosas, verdadeiras corporações de ofício, nas quais o canto, a orquestra e, posteriormente, a banda, eram uma constante.

Entre os instrumentos largamente executados, não só em Minas Gerais como também em outras partes do Brasil, estava o cravo, antecedente direto do piano.

Sobre esta questão, Carlos Penteado Rezende ensina que:

Como é geralmente sabido, o instrumento chamado piano-forte teve como precursores vários outros, de fei-tios rudimentares, os quais acrescidos de inovações em sua forma e estrutura, resultaram no soberbo maquinismo atual. Dois deles foram seus antepassados diretos: o clavicórdio e o clavicembalo, ou cravo, ambos conhecidos na Europa desde o século XVI, com variantes e nomes diferentes em cada país...Por fim, já no século XIX, os pianos se impuseram à preferência geral, banindo de uma vez o cravo e o clavicórdio.

Portugal, no século XVI, graças à sabedoria de seus reis e ao arrojo de seu povo, gozava de enorme prestígio político junto às outras nações européias, e já lhe eram familiares sobretudo nos terrenos da pintura e da música, as novidades e os avanços da arte renascentista. Desse modo, referências a instrumentos primitivos como o manicórdio, o clavicórdio e o cravo, aparecem frequentemente em vetustos documentos da história lusitana, testemunhando o apreço em que eram tidos. Tais referências prosseguem e se amiúdam no decorrer dos séculos seguintes, e a musicofilia dos reis portugueses culminou com a ascensão ao trono da estirpe dos Braganças.

Por esses antecedentes, só se pode tirar uma conclusão: os primeiros clavicórdios e cravos a surgirem no Brasil foram trazidos pelos portugueses, que tanto os apreciavam na terra natal. E foram os sacerdotes da Companhia de Jesus, nos seus esforços de evangelização, os pioneiros dessa tarefa civilizadora, introduzindo-os nos seus colégios, onde eram utilizados nas festas e cerimônias religiosas. O seu ensino chegou também a ser ministrado aos pequenos índios, conforme testemunhou o padre Fernão Cardim na visitação feita às partes do Brasil em 1583.

Diversas outras fontes históricas dos séculos XVI e XVIII, comprovam por diferentes maneiras, a existência daqueles instrumenos no Brasil colonial, servindo não somente à finalidade do culto e do magistério eclesiástico, mas também ao entretenimento de amadores anônimos.

Pode-se dizer que por muito tempo permaneceram os cravos feito caranguejos, arranhando as areias do litoral. À beira do Atlântico jaziam as principais vilas e cidades brasileiras, abertas ao mar e às encomendas da Europa e como que cerradas aos enigmas e temores do sertão. Quente

e úmido era o clima de todas elas, nada propício portanto à preservação das madeiras, metais e tecidos que compunham tais instrumentos, atacados por cupins, fungos e pela oxidação, fato que explica a ruína e o desaparecimento quase total deles e a sua não existência em nossos museus atuais(5).

Quanto ao piano, sua entrada no Brasil se deve a três fatores: chegada da Corte em 1808; abertura dos portos às nações amigas; tratados firmados com a Inglaterra.

Vimos com Carlos Penteado Rezende que a dinastia dos Bragança, da qual D. João VI era o herdeiro, sempre prezara muito a música, e, assim sendo, a presença da família real e de sua corte trouxe influências extremamente benéficas ao ambiente musical brasileiro. D. João trouxe a Real Capela, que fora considerada no fim do século XVIII uma das melhores da Europa, com dezenas de artistas italianos, e no período em que este monarca aqui esteve - até 1821 - manteve uma capela suntuosa. Oliveira Lima(6) diz que a Capela Real (que significa não somente o espaço físico onde se realizam os serviços religiosos mas todo o pessoal que deles participa) possuía, em 1815, 150 músicos entre cantores e instrumentistas.

Ayres de Andrade(7) diz que a Capela possuía, em 1816, 38 cantores e 41 instrumentistas. Atribui ele a disparidade de informações ao fato de que no primeiro caso se trata do conjunto tal como se apresentava nas grandes solenidades, ao passo que no segundo, tal como era nas funções ordinárias. E entre os quase incontáveis feriados religiosos, mais as missas e comemorações religiosas, Te Deums e Ações de Graças por nascimentos, batizados, casamentos, viagens de membros da Família Real, a agenda da Capela era extremamente carregada. Toda essa suntuosidade era um reflexo da presença da família real e dos recursos com que D. João VI dotou a Capela Real, entre eles a vinda, em 1810, do grande compositor português Marcos Portugal. Possuía ele uma carreira de sucessos na ópera européia, era compositor da época, compunha ao gosto do público apaixonado pela ópera e escreveu música para as ocasiões especiais da Casa Real. Junto veio seu irmão, Simão Portugal, que era pianista de grande mérito e teve muitos discípulos.

Maior que o talento era a mesquinhez de caráter de Marcos Portugal; essa alma infeliz, bafejada pela inveja de se deparar, em terras tão atrasadas, com a genialida-

de musical do brasileiro José Maurício Nunes Garcia, muito prejudicou e azedou a vida do humilde Padre através de intrigas e boicotes. Apesar de ter D. João VI sempre protegido José Maurício e reconhecido seus méritos excepcionais, Marcos Portugal assenhorou-se do terreno e barrou o desabrochar da carreira desse grande compositor, músico e pianista brasileiro.

Segundo Oliveira Lima(8), outro grande pianista acolhido por D. João VI foi o austríaco Sigismund Neukomm, discípulo apreciado de Haydn. Chegou ao Brasil na época da Missão Artística Francesa(1816) e se fez muito bem aceito. Um decreto o nomeou professor público de música no Rio de Janeiro e encarregado de prestar serviços como compositor e executante. Foi professor do príncipe D. Pedro, da princesa D. Leopoldina, da infanta D. Isabel Maria e também do compositor Francisco Manuel da Silva, fundador do Conservatório Nacional de Música, atual Escola de Música da UFRJ.

É certo que a família real trouxe para o Brasil o hábito de tocar piano, mas tal costume não teria tido sustentação se não houvesse instrumentos disponíveis. Isto só foi possível graças à abertura dos portos às nações amigas, em documento assinado por D. João, em 23 de janeiro de 1808, em Salvador, antes de desembarcar no Rio de Janeiro. J. M. Pereira da Silva(9) nos afirma que, após a abertura dos portos, muito se fez no sentido de arejar a colônia, enclausurada de corpo e alma; foram criadas Juntas de Comércio e a Fazenda, abertos entrepostos comerciais e um Banco Nacional para facilitar o comércio; foram revogadas proibições anteriores que impediam o livre estabelecimento de lojas e vendas por mascates; foram criados tribunais de diversas instâncias, a imprensa (embora sob censura), a Escola Militar, a Escola de Anatomia, Cirúrgica e Médica; foram dedicados cuidados à criação de povoações e a melhorias da lavoura e do transporte dos produtos; preocupou-se com a saúde pública e a higiene (como drenagem e regulação para construções novas); construíram-se aquedutos, e várias províncias; abriram-se fábricas de pólvora e canos de espingardas, fundições, etc.

Charles Ribeyrolles(10) diz que os comerciantes estrangeiros começaram a trazer objetos e idéias para o povo em geral. O nível cultural do capitão de um navio inglês

era mais alto do que o do oficial da alfândega que recebia e vistoriava a mercadoria. Muito poucas, pouquíssimas pessoas na colônia sabiam ler e escrever.

O comércio livre permitiu o acesso não só a jornais e livros, como a roupas finas, utensílios domésticos mais sofisticados e móveis elegantes (entre eles o piano). Beleza, elegância, sofisticação e até mesmo elevação de alma começam a ser importados. Antes da abertura dos portos, tudo era diferente, pois, o Brasil se limitava a ter comércio com a Metrópole. As atividades comerciais eram extremamente limitadas e controladas pelos órgãos portugueses. A natural habilidade dos nativos e dos escravos para manufaturas, artesanatos, consertos foi controlada ou excluída. Além das óbvias dificuldades físicas de intercâmbio devidas a distância, à precariedade de meios de ligação, mesmo dentro do país, as restrições visando ao total e absoluto poder sobre a colônia eram de mão de ferro.

Segundo o relato de J. M. Pereira da Silva(11), D. João ao vir para o Brasil, tendo que escolher entre a invasão francesa ou a ditadura inglesa na terra mãe, optou pela última situação. Os ultimatos franceses eram de exigências brutais e a força dos interesses ingleses em terra lusa também. Assim, por imposição dos acordos diplomáticos, dominaram os ingleses o nosso mercado, abarrotando os portos nacionais com seus produtos, inclusive piano. Tal era a ânsia especuladora da Inglaterra, que tudo era mandado para o Brasil sem a menor preocupação relativa à sua conveniência ou utilidade para o clima ou necessidade do povo que iria adquirir as mercadorias. Havia na alfândega, por todos os lados, caixas e fardos de mercadorias abertos, contendo xales, lenços, bonés, martelos, quadros, pianos. Estes últimos não tinham utilidade ou função social, pois a colônia era essencialmente agrícola, muitos de seus habitantes eram analfabetos e ignorantes, pouquíssimos os núcleos urbanos. Mas eram uma novidade européia e por isso mesmo eram adquiridos, sem maiores questionamentos.

Diz Ferdinand Denis(12) que, em 1815, o Marquês de Marialva, embaixador de Portugal na França, contratou com o Conde da Barca, Antonio de Araújo e Azevedo, Ministro dos Negócios Estrangeiros no Rio de Janeiro, a formação de uma Academia de Ciências, Artes e Ofícios, com o objetivo de promover e difundir a instrução e o conhecimento e

trabalhar para o progresso da agricultura, indústria e comércio. Para organizar a escola foi contratada uma missão artística, a conhecida Missão Artística Francesa, que chegou ao Rio em 26 de março de 1816, chefiada por Joaquim Lebreton, da classe de Belas Artes do Instituto de França, demitido ao subir ao trono Luís XVIII. Além dos artistas, vieram serralheiros, mestres ferreiros, gravadores, engenheiros mecânicos, e vários outros.

A missão foi ponto importante no Brasil, embora os planos iniciais tenham sido alterados, algumas promessas não cumpridas, e os objetivos se tenham adaptado às circunstâncias. Além disso, logo após a chegada da Missão, duas pessoas importantíssimas para o seu desempenho falecem: o Conde da Barca e Joaquim Lebreton.

Se de um lado a Missão introduziu novas perspectivas artísticas, não se pode negar que ignorou e desprezou o artista brasileiro. Estes eram poucos, sem grandes conhecimentos, quase todos mestiços e de origem humilde, autodidatas (sua rudimentar cultura se havia formado a custa de grandes esforços). Não foram considerados também os capacitados artistas portugueses que vieram com o Príncipe para o Brasil.

Parece não haver dúvidas de que os sentimentos nativistas foram ignorados; a visão da época e o convencimento das pessoas eram de que somente o afrancesamento salvaria o Brasil da ignorância e da falta de cultura e de que tal francesismo possibilitaria o progresso.

O modelo então que o país segue é o francês - desde o nome das lojas e de seus proprietários até o fato de se fazer literatura, jornalismo e teatro em francês e de as moças aprenderem francês para irem às compras e procurarem modelos de roupas francesas.

Vale lembrar também que após a queda de Napoleão, em 1815, aportam ao Brasil muitos estrangeiros, imigrantes franceses, ingleses, alemães, italianos, suíços, poloneses. Muitos são refugiados políticos, pessoas de mais cultura que os naturais da terra, e os próprios imigrantes lusos; outros são imigrados políticos, que aqui chegaram por culpa de suas nobres origens, porém, são pessoas sem outra possibilidade de ganhar a vida, a não ser dando aulas. Não que estivessem treinados para tal atividade, mas, devido à ne-

cessidade, passaram adiante seus conhecimentos de línguas, literatura, matemática, pintura, dança, música.

Estas foram algumas das razões que fizeram com que o ensino de música, de piano especificamente, fosse, logo após a chegada de D. João, informal, sem estrutura; os professores visavam ganhar algum dinheiro com o que havia feito parte de sua educação. Tais professores não se dirigiam a um certo público específico, isto é, ou crianças, ou adultos. Ensinavam, simplesmente. As aulas não eram para aprender um ofício, uma profissão, a aprendizagem seria apenas mais uma importante prenda social. Não era profissionalizado o tamanho uso do piano, porque naquela época, devido à cultura escravagista, não havia, nas classes altas, a valorização do sustento ganho com o próprio trabalho. Por isso é que para a burguesia, a idéia de ensinar os filhos a tocar piano não era a idéia de ensinar um ofício, um ganha-pão.

Na "Gazeta do Rio de Janeiro", aparecem anúncios dos referidos imigrantes, para dar aula em casa, oferecendo a oportunidade de aprender "por um preço muito cômodo a tocar piano, a língua francesa, a aritmética, o desenho, a geografia, com um mestre exato e de boa conduta que sabe falar várias línguas".

Há anúncios, em 1812, no referido jornal, de pianos marca Broadwood e Erard que resistiam ao clima e tinham tarifas privilegiadas para importação. Em seis de junho de 1813, também na "Gazeta do Rio de Janeiro", eram anunciados os "pianos fortes e grandes pianos chegados proxivamente de Londres e do melhor autor"(13).

A grande popularização do piano, no sentido de maior mercado, vem após 1825, quando fabricantes austríacos, ingleses e franceses, produzem instrumentos de menor tamanho, mais acessíveis às casas burguesas, e com um sistema mecânico com escapamento duplo, que os torna muito mais satisfatórios e mais fácil de tocar. O piano de armário é inventado, com o nome "portable grande" em 1800, com patente na Inglaterra e nos Estados Unidos, por um inglês residente na Filadélfia. Ainda era um instrumento grande. O instrumento menor, chamado "cottage piano", aparece em 1811, inventado por Roberto Wornun. Somente em 1827 Pleyel faz um piano de armário, e Erard constrói o seu em 1831.

A partir de 1830 há uma crescente profissionalização dos professores, assim como aparecem as composições profissionais e a impressão de partituras, ao lado da importação e exposição para venda e aluguel de pianos.

O acesso às obras européias existia, mas ainda não se compravam facilmente partituras nas lojas. O processo é lento, pouquíssima coisa é publicada em português nestas primeiras décadas, pois, a língua preferida era o francês.

A impressão de partituras, assim como sua edição e comércio, começam por volta de 1823/24, fortalecem-se na década de 1830, mas é somente a partir de 1850 que têm grande desenvolvimento. Há outros nomes antes, mas a primeira firma de "estamparia de música" é a de Pierre Laforge (1834) na Rua do Ouvidor. Em 1842, João José F. de Freitas, professor de canto e piano, edita o "Phil Harmônico", um periódico para educação musical.

Em 1835, Isidoro Bevilacqua chega de Gênova e abre um "Armazém de Pianos e Música", e tenta, sem sucesso, a fabricação de pianos. Em 1857 forma a firma Bevilacqua e Narciso.

Importante é citar C. Carlos J. Wehrs⁽¹⁴⁾ cujo diário e memória são ricos de fatos e detalhes do dia-a-dia no Rio e suas ligações com o piano. Carlos Wehrs foi construtor, técnico e afinador de pianos, assim como dono de importante casa editora de música que levava seu nome. Posteriormente, desistiu da fabricação de pianos por não ser compensadora financeiramente, o público preferia os instrumentos que tivessem atravessado o mar.

A manutenção dos pianos era feita, pelo menos no começo do século, por técnicos, na sua maioria estrangeiros, que atendiam a chamadas nas casas da cidade, dos arredores ou de fazendas, indo a cavalo, acompanhados de escravos a pé, que carregavam suas ferramentas. Esperava-se que os afinadores fossem pianistas, bons bastante para fazer um pequeno concerto após as afinações e reparos.

O transporte era feito por negros carregando o piano na cabeça. Segundo Carlos Wehrs, gritavam e urravam, para abrir caminho, como se estivessem sendo esgarateados ou se se encontrassem na selva africana.

Como podemos observar, após a chegada da Corte ao Rio de Janeiro, algumas graças sociais se estabelecem, muito lentamente vão-se modificando os hábitos. É nessas circunstâncias e condições que se delineiam os contornos da existência de tantos pianos no Brasil, assim como de tantos professores. Os pianos "foram chegando, tomando posição, ocupando seus lugares, como se destinados a uma batalha em prol da cultura"(15). Pelas descrições da época, livros, jornais e memórias, sente-se a importância do piano no lazer e na educação.

Apesar de, no início do século, ter sido o ensino de piano e música ministrado, na maioria das vezes, por imigrantes europeus, sem conhecimento mais específico de música, a partir de 1830, como já dito anteriormente, verifica-se uma mudança significativa nesse quadro. Segundo Ayres de Andrade(16), em 1829 é fundada a "Sociedade Jovial e Instrutiva" para meninos e meninas, em 1838 é criado um curso especializado de música, no Colégio Pedro II, dirigido por Januário da Silva Arvelos. Por volta de 1840, encontram-se no Rio de Janeiro professores como Isidoro Bevilacqua, Pedro Guigon e Gioacchino Gianini, que fundou, no Rio, naquela época, juntamente com Dionísio Vega, um "Liceu Musical", estabelecimento privado, o primeiro a surgir em notícias de jornais. Tem curso de piano, canto e flauta pelo "método abreviado", permitindo-se aos alunos que não tinham piano ir estudar no "Liceu". Em 1841, chegava Antonio Tornaghi, professor de canto e piano, em 1855 Achille Arnaud, regente e professor de piano, e depois Artur Napoleão, Alfredo Bevilacqua, Henrique Braga, Henrique Oswald e outros. Com estes mestres, havia a possibilidade de os alunos interessados terem conhecimento profundo, pois eram professores de primeira linha, verdadeiros músicos profissionais que se dedicavam ao ensino. Eram estrangeiros, ou brasileiros que, viajando pela Europa, absorviam uma mentalidade diferente em que o sobreviver do seu próprio trabalho era não só aceito como valorizado socialmente. Muito devemos ao trabalho desses pedagogos, brasileiros ou não. Sua influência didática e pianística se estendeu Brasil adentro, por meio de seus discípulos; muitos deles, oriundos de lugares mais atrasados, vinham até ao Rio ou a outro grande centro em busca

de uma melhor cultura pianística, transmitindo, depois, esse refinamento e esse gosto pelo piano de geração em geração.

Propagadores e irradiadores de cultura foram também as "Sociedades de Música"; tinham como objetivo o progresso não apenas do piano, mas sim da música, em todos os seus aspectos. Se isto era o que se fazia na Corte, é fácil imaginar as posteriores influências intelectuais que aconteceram no interior do Brasil. Influências civilizadoras que, obviamente, modificaram hábitos sociais e estilos de vida.

Segundo documentos existentes no Arquivo Nacional, citados por Ayres de Andrade, havia em 1815 uma "Assembléia Portuguesa", onde não só se fazia música, como se jogava e dançava; era um clube de recreações.

Em 1821 foi fundada a "Sociedade Germania" e em 1833 Francisco Manuel da Silva se põe à frente de um movimento que culminaria na fundação da "Sociedade Beneficência Musical", com a finalidade de ser uma sociedade de concertos e um instituto de aposentadoria para os músicos. Essa sociedade, anos depois, daria origem ao já mencionado Conservatório de Música, hoje Escola de Música da UFRJ, em cujo Estatuto se baseou a Profa. Belkiss S. Carneiro de Mendonça para criar o atual Instituto de Artes da UFG.

Em 1850, foi fundada a "Sociedade Phil Euterpe", por José da Silva Ramos; em 1853 aparece a "Sociedade Fraternidade Musical".

O "Clube Mozart" foi fundado em 1867 pelo músico inglês John Jesse White e chegou a ter quinhentos sócios em 1875.

Muito importante foi o "Clube Beethoven", que apresentou cerca de 150 recitais, dos quais a grande maioria de câmara, e quatro grandes concertos sinfônicos. Tinha sede própria e sala de concertos. No início fora exclusivamente clube masculino, mas depois abriu suas portas para as senhoras. Segundo Wanderley Pinho(17), foi a mais importante sociedade de concertos do Império. Promovia concertos sinfônicos, recitais e concertos de música de câmara.

Importante, também, em São Paulo, foram o "Club Haydn" e o "Club Mendelsson".

Assim, chegamos, nesta retrospectiva, ao segundo reinado no Brasil, época que viu surgir, principalmente no Rio de Janeiro, a moda de concertos, recitais e música de câmara, assim como de orquestras e conjuntos especializados em abrilhantar festas. Surgiram bibliotecas e livrarias circulantes particulares e sociedades de lazer, culturais, literárias, de teatros e de concertos, que tinham classes de música para seus associados. Enfim, o segundo reinado caracteriza-se pela expansão do universo social e intelectual das mulheres e dos estudantes, consequência da criação da imprensa, de teatros e escolas. Além de ser consequência de um maior afluxo de dinheiro, esta expansão intelectual foi também reflexo da personalidade de D. Pedro II, indubitavelmente, um homem curioso, chegado às coisas do intelecto, que valorizava a cultura.

O piano, nesse universo social e intelectual em expansão, tinha a função de um influente astro, pois, no correr do segundo reinado, aflora, também, uma classe de funcionários públicos e de profissionais liberais, que tentava ascender socialmente. A ânsia de ser melhor, socialmente, implica em melhor "apresentação", em uma morada de melhor aparência, bons endereços, filhos educados e filhas prendadas. Aí, muito bem se encaixam as prendas musicais, sobretudo para as moças. Nesse ambiente, o tocar piano era fator de requinte. Concomitantemente, atua o inato pendor para a música, o que leva a um real prazer na sua prática. A trindade operística: Bellini, Donizetti, Rossini, faz a alegria dos ouvintes e o grande meio de divulgação, - ávida e rapidamente utilizado pela imprensa musical - são as versões populares das óperas para piano: canto e piano; piano e flauta; piano a quatro mãos.

O piano era um instrumento do lar burguês, ao qual também a classe média tinha acesso. Não foi como o cravo, instrumento da aristocracia. Jorge Americano⁽¹⁸⁾ diz que, em São Paulo, se um funcionário era terceiro escriturário, estava noivo ou recém-casado. Se era segundo escriturário, os filhos estavam na escola e todas as filhas tocavam piano. Isto mostra que, apesar de ser um instrumento elitizado, a classe média, também, a ele tinha acesso.

Diante do quadro de desenvolvimento e mudanças que aconteciam na capital da ex-colônia, e em outros grandes centros, é fácil concluir que as tentativas de imitação não poderiam deixar de acontecer nos distantes e pobres sertões do interior do Brasil, ávidos por um pouco de prazer e cultura. Foram copiados: o vestir, os hábitos da casa, a educação dos filhos e as alterações de comportamento. A imitação, portanto, dos hábitos franceses, das novidades da Europa, dos costumes das principais localidades brasileiras abertas ao mar, que, por isso mesmo, eram supostamente mais ricas, mais poderosas, mais belas e mais cultas, se tornou uma mola propulsora. A imitação constituiu fator de desenvolvimento para o isolado e inculto sertão brasileiro.

O estudante ou o viajante, ao retomar a vida no interior, trazia influências intelectuais civilizadoras, assim como as últimas novidades. O papel do tropeiro, neste particular, está ainda por ser estudado, entre nós. Sabe-se, porém, que entre as novidades conduzidas por viajantes e tropeiros estava o piano, uma consequência das viagens.

Tal qual os viajantes e os tropeiros, participaram os pianos das longas jornadas pelos sertões, causticados por sol, poeira e chuva. Dormiram em ranchos à margem dos caminhos, ou abrigados sob toldos em clareiras de florestas. Atravessaram a vau riachos, ou tiveram de embarcar em balsas e canoas para transpor cursos caudalosos. Pelos caminhos do interior, iam provavelmente encarapitados em carros de bois, em banguês de carga, em andores ou padiolas, e até mesmo nos ombros fortes de negros, que em grupos iam ritimando seus passos com o auxílio de gritos e cantos(19).

E foram estes também os caminhos pelos quais o piano se instalou em Goiás.

2.2 - Os primeiros adeptos e professores de piano na antiga Capital Goiana.

Segundo Belkiss S. Carneiro de Mendonça(20), foi em carro de bois que o piano mais antigo da Capital de Goiás ali teria chegado, em 1853, adquirido por João Fleury de Camargo para sua filha Mariana Augusta Gaudie Fleury.

A chegada do piano a Goiás coincide com o apogeu do fulgor imperial. De 1850 em diante temos um período de maiores mudanças, com a criação de novos meios de transporte - estradas de ferro, de comunicação - telégrafo, e progresso nas ciências, letras e artes. O café, desde a década de 1830, respondia pela maior parte das nossas exportações. Foi para escoar essa produção que era exportada pelo porto do Rio de Janeiro, que se desenvolveram os meios de transporte. Os fazendeiros enriquecidos começam a construir casas mais confortáveis, substituindo as pesadas linhas coloniais pela influência neoclássica trazida pela Missão Francesa. Testemunho dessa opulência está nos casarões construídos pelos barões do café. Ainda hoje, em grande número, mostram-se imponentes em cidades como Valença e Vassouras, no Estado do Rio de Janeiro. A ourivesaria, que estava proibida desde o Alvará de 5/1/1785, volta a ser praticada pelos negros, que para esta arte demonstravam natural talento. Há contínua procura por bons cozinheiros, por beleza na decoração, com flores de enfeites, feitas de penas e plumagens, contas e conchas. As mulheres acordam para a vaidade; a moda irrompe, importa-se muito para enfeitar e embelezar.

Apesar de assentado em território distante e pobre, com imensas dificuldades de transporte e comunicação, não ficou Goiás insensível aos exemplos desenvolvimentistas das cidades litorâneas. A cultura se tornou meta a ser atingida pelas novas gerações e algumas famílias não mediam esforços, trabalho e economias para terem seus filhos formados em cidades como Rio ou São Paulo. Os jovens voltavam cheios de novos ideais, trazendo consigo nova filosofia, novas correntes literárias, absorvidas na civilização litorânea.

E foi pelas estradas precárias que demandavam ao interior do país que chegaram a Goiás os porta-vozes do liberalismo e do republicanismo, correntes políticas disseminadas entre a elite brasileira, e aqui divulgadas pelos viajantes, estudantes, tropeiros, pelos livros, que continham pensamentos de vanguarda, pelos jornais da Província, cuja matéria era, em parte, baseada nos jornais do Rio e de São Paulo.

Nesse processo desenvolvimentista goiano, teve sensível influência a família Bulhões, cujas atividades estavam ligadas ao comércio, à magistratura e à política. Tinham os Bulhões projeção social e econômica na Capital da Província. É da professora Maria Augusta Sant'Anna Moraes a descrição que a seguir é apresentada:

Dentre aquelas famílias que tinham economias para educar os filhos e que se destacavam pela inteligência estavam os Bulhões - Jardim. Evoluíram-se social e politicamente e, de volta dos centros de estudo, aspiraram a progressos materiais, sociais e culturais para a ilhada província goiana. Adeptos dos princípios liberais políticos e econômicos, lastimaram a centralização administrativa e as imposições oficiais que entravavam o desenvolvimento da província tão rica em minérios e pastagens. Passaram a criticar a vida da província em múltiplos aspectos, sobremaneira os políticos e culturais. Aspiravam alcançar sua autonomia política, ou seja, o domínio dos grupos locais nas determinações governamentais; buscavam compreender assuntos financeiros para trazer solução ao marasmo econômico, desejavam elevar o nível intelectual bem como disseminar a cultura através de uma arrojada reforma da instrução, onde pregavam os princípios comteanos.

Com vistas a alcançarem estes objetivos que modificariam o panorama político-econômico e cultural de Goiás formaram um grupo que se tomou forte e promissor. Lançaram-se na arena política, tendo como veículo propulsor de suas idéias a imprensa livre. Aspiraram ao poder político e o dominaram; ficaram tão fortes que projetaram no cenário político de Goiás uma oligarquia do grupo, predominando a posição e as idéias dos Bulhões(21).

Entre os membros da família citados pela professora está o casal Inácio Soares de Bulhões e Antônia Emília Rodrigues Jardim, considerado de mentalidade avançada para a época. Ofereceu aos filhos uma educação esmerada nas letras e nas artes. Buscou na corte professores para seus filhos, comprou piano de cauda e o transportou em carro de bois para Goiás, divulgando o gosto pela música por meio de concertos realizados em sua própria casa. Contribuiu para a elevação do nível cultural de Goiás, informando em seus

periódicos o que acontecia no mundo e no Brasil, comentando obras literárias e filosóficas estrangeiras e nacionais. Antônia Emília era altamente feminista. Devido à grande ascendência que exercia sobre a família, recebeu de netos e bisnetos o significativo nome "Mãe de Longe".

Lendo Maria Augusta Calado podemos perceber com nítida clareza que a posição e as idéias dos Bulhões, como também de outras famílias que compartilhavam ideais liberais e republicanos, alcançaram seus objetivos e modificaram o panorama político, econômico e cultural de Goiás. Vejamos:

Formou-se um humor otimista, as pessoas tornaram-se alegres e comunicativas, sentindo intensamente o prazer de viver, trazendo suas portas sempre abertas para receber. Famílias numerosas formavam conjuntos musicais e improvisavam sempre saraus e tertúlias, onde os pais eram os mais interessados no convívio das filhas com os amigos dos irmãos, para tomarem-se desembaraçadas e de raciocínio ágil, podendo expressar seu pensamento adquirido através da leitura. Este ambiente, motivado talvez pela razão de as filhas das famílias mais bem estabelecidas nunca abrirem mão de sua posição, generalizando às demais, deram à mulher precursoramente um lugar privilegiado. Estimulavam este proceder, as campanhas feitas através dos jornais bulhonistas sobre a reivindicação de direitos da mulher, combatendo o sistema de educação que a mantinha na ignorância e na dependência eterna do sexo masculino, protestando energicamente contra os inveterados e ridículos preconceitos tão prejudiciais à mulher, quão nocivos à família, propagando o pensamento de Stuart Mill que preconizava a igualdade plena entre o homem e a mulher, segundo a própria natureza, devendo ter na sociedade direitos iguais, e também de Saint-Simon, no qual a mulher deveria ser igual ao homem na família, na igreja e no Estado. Esta divulgação e incentivo proporcionaram um lugar de destaque à mulher vilaboense. Ela não ficou presa aos costumes severos do século XIX, conseguindo sua independência dentro do lar, não se limitando apenas aos afazeres domésticos(22).

Como podemos perceber, a população feminina foi a grande beneficiada, principalmente em sua cultura, pelas modificações causadas pelos ideais liberais e republicanos; o piano veio atender aos anseios dessas mulheres inteligentes e musicais; além de estar associado a costume de gente fina e educada, preenchia de maneira prazerosa suas horas de ócio, principalmente daquelas que faziam parte da elite rural e urbana. A socieda-

de escravagista, da qual faziam parte, lhes deixava, literalmente, muito tempo nas mãos, pois, todo o trabalho, inclusive o doméstico, era feito por escravos.

O humor otimista fez com que as recepções em Goiás se intensificassem e as senhoritas sobretudo, e em menor número alguns cavalheiros tocavam piano para abri-lhantarem esses saraus ou festas, pois a hospitalidade e o prazer de receber foram sempre inatos nos brasileiros em geral e de uma forma muito particular, nos goianos, conforme atestam os muitos viajantes que aqui estiveram.

Durante o segundo reinado copiou-se muito no Rio os esplendores da França. Havia uma febre de bailes, concertos, saraus, salões, sempre marcados pela presença do piano. Mais que nunca o Rio imita a França e Goiás imita o Rio, num eco amortecido e pálido.

A respeito dos salões, excelente é o trabalho de Wanderley Pinho(23). Cita ele o escrito de José de Alencar num folhetim de 1855, onde este diz que no salão se recebiam todas as visitas, de cerimônia ou de intimidade, davam-se bailes, reuniões dançantes e concertos. Conversava-se ao som da música, conferenciava-se a dois no meio de muita gente, de maneira que nem se falava em segredo nem em público. Atribui Wanderley Pinho aos salões um papel conciliador, extremamente civilizado (com sua conseqüente e necessária falsidade), que permitia o jogo político.

A literatura do segundo reinado influenciou nos goianos e goianas o gosto pela leitura, pelos saraus, pelo piano. José de Alencar, Machado de Assis, Joaquim Manuel de Macedo, entre outros, fazem continuadas referências às suas personagens postadas junto ao piano, valsando ou conversando nos salões, nos quais esse instrumento nunca estava ausente. Leia-se por exemplo, "A mão e a luva", "Helena", "Memórias póstumas de Brás Cubas", "Esaú e Jacó", "Memorial de Ayres", de Machado de Assis, e "O tronco do ipê", "Encarnação" e "Sonhos d'ouro", de José de Alencar.

Nossos autores goianos também fazem continuadas referências à presença do piano e da música na vida e nos salões de Goiás. Tais referências nos são extremamente valiosas, pois comprovam que os caminhos, as determinantes, as circunstâncias

que influenciaram e fixaram a presença do piano em Goiás foram realmente fruto de tentativas de imitação da burguesia goiana aos costumes do Rio e de outras cidades litorâneas, como também a grande necessidade de se vivenciarem aqui o inebriante lirismo e romantismo presentes nos salões e encontros familiares, tão convincentemente narrados pelos grandes mestres da literatura brasileira e transmitidos através da leitura de seus romances. Informam-nos, também, quem eram as pessoas de mais luzes, mais refinamento, mais sensibilidade, que faziam da música e do piano grande lenitivo para a árida e monótona vida no distante Goiás.

Vale citar o trabalho de Célia Coutinho Seixo de Brito que reverencia a memória e traça o perfil de trinta e duas mulheres que contribuíram para a formação e desenvolvimento cultural de Goiás e enriquecimento de seu nível social. Foram educadoras, poetisas, escritoras, pianistas, que, pela atuação, a autora considera como marcos de referência. São descritas como mulheres corajosas, dignas, amantes da literatura e da música. Muitas faziam parte da melhor sociedade brasileira; eram freqüentadoras dos salões cariocas, paulistas, mineiros, e tinham cultura européia; ataram suas vidas a Goiás através do matrimônio e, abandonando tudo, aqui passaram a viver, transmitindo a seus filhos a cultura e o gosto apurado das cidades mais desenvolvidas.

O cenário do livro é a cidade de Goiás, e nele são retratados os costumes e a vida vivida pela sociedade vilaboense, que tinha na mais alta conta os valores morais e espirituais. Pelo relatos, percebemos quanto era intensa a vida lítero-musical dos saraus, festas e bailes, com a alegre participação de poetas, poetisas, músicos e pianistas. Para a autora, importante era o salão de D. Virgínia da Luz Vieira(1837-1910):

Ali realizavam-se saraus, bailes e informais reuniões da família e de amigos, bem como numerosos serões do clube literário goiano. Então, importantes assuntos eram apresentados e debatidos; atas eram lavradas e havia a constante presença de Luzia de Oliveira, Leodegária de Jesus, Rosita Godinho, Alice Sant'Anna e Cora Coralina, da gente mais nova da roda feminina; não faltava, também, o comparecimento de figuras masculinas dignas do ambiente. Encerradas as sessões, passava-se às tertúlias, onde o recitativo, o diálogo, o monólogo rimados eram feitos entre alegres aplausos. A flau-

ta, o bamdolim e o velho harmônio evocavam músicas antigas. Sangrias, licores e doces, servidos fartamente(24).

Dentre as retratadas por Célia Coutinho está Anna Francisca Xavier de Barros Tocantins(1857-1949), Donana, prima de Antonio Félix de Bulhões, a quem fizemos referência no capítulo precedente, mas a quem retornamos pela importância que assume para o estudo do ensino do piano entre nós. De personalidade forte, tinha espírito de luta. Com o marido, o notável músico e professor José do Patrocínio Marques Tocantins, formavam um casal inteligente, culto e de marcada atuação política e social. Eram ambos políglotas, grandes conhecedores de música e exímios pianistas. A casa do casal era local de constantes encontros da elite intelectual goiana. Além de gostar de festas, teatro, canto, enfim, de tudo o que se relacionasse à arte e à música, tinha Donana profundo interesse pelo magistério, tanto assim que foi convidada pelo Intendente Municipal, João Basílio Serradourada, a lecionar na escola municipal do Bacalhau. Transferindo-se para lá com suas filhas, Débora e Aurora Tocantins, a nova residência firmou-se como ponto de reunião dos intelectuais. Quando retornou a Goiás, novamente abriu as portas de sua casa para reuniões e saraus, e nessas ocasiões dedilhava, com sensibilidade e técnica, o teclado de seu novo piano, "Pleyel", que lhe chegou transportado em carro de bois.

Ensinou música a suas filhas e, tendo Débora(1888-1923) se revelado pianista precoce, não mediu esforços para que a menina desenvolvesse sua técnica, sensibilidade e sonoridade incomuns, o que de fato aconteceu. Foi Débora uma das maiores e mais notáveis pianistas vilaboenses, de virtuosidade aprimorada, uma constante acompanhadora de recitais.

Preocupada com a cultura das filhas, seguiu Donana para o Rio de Janeiro, onde Débora estudou piano por algum tempo. Certa vez, encontrava-se na metrópole brasileira, para uma temporada lírica, o maestro italiano Provis; ao ouvir a pequena goiana tocar, fascinou-se o maestro pela virtuosidade de Débora, oferecendo-lhe um solo que foi executado com perfeição

Casou-se Débora com o excelente músico e flautista Armando Esteves, perpetuando o casal a tradição e cultura musical de José Marques e Donana Tocantins. Infe-

lizmente, Débora morreu cedo, aos 35 anos, o que privou Goiás de sua virtuosidade e técnica pianística. A respeito de Débora, contou-nos o Dr. Donizetti Martins de Araújo:

Débora Tocantins foi grande pianista. Estudou muito bem a música, estudou muito bem o piano, tocava muito bem em concerto. Eu toquei em concertos em Goiás com ela. O Armando Esteves, um paulista que chegou a Goiás, era grande flautista, tocamos juntos muito tempo. O Armando logo se interessou pela Débora, grande pianista, e começaram a tocar em concertos. Enamorou-se e casou-se com Débora e esse casal tocava muito bem, fazia música por toda parte.

A cultura musical de Goiás muito tem a dever à Donana, figura ímpar nos meios sócio-culturais daquela época. Aos 80 anos de idade, Donana recebeu o título de Sócia Fundadora do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás. Morreu aos 92 anos, e só então foi seu piano fechado(25).

A família Fleury Curado ocupa, também, papel de destaque no tocante ao ensino e execução do piano em Goiás. Ao comprar o instrumento para sua filha Mariana Augusta Gaudie Fleury (o primeiro piano a chegar a Goiás, em 1853), desperta João Fleury de Camargo em seus familiares e descendentes o gosto pela música, e, de forma especial, pelo piano, executado por quase todas as moças da família. Mariana Augusta(1843-1922) estava sempre em dia com a literatura e "dedicava-se ao piano e ao canto, sendo freqüentes os serões em sua residência, mesmo durante os longos anos de viuvez"(26).

Seu filho Sebastião Augusto Fleury Curado casou-se com Augusta de Faro Fleury Curado(1865-1929), que fora educada no Colégio D'Auteil, na França, e Imaculada Conceição, no Rio de Janeiro, locais onde aprendeu música e piano. Falava francês fluentemente, e, ao vir casada para Goiás, continuou a escrever contos e romances e a tocar em seu piano "Pleyel", que foi transportado até Goiás em carro de bois. Em páginas impregnadas de saudade, Maria Paula Fleury de Godoy, filha do casal, relata, com comovente admiração, a bondade, inteligência e cultura dessa mulher, que sabia receber com classe e distinção(27).

Outras mulheres ainda merecem referência. Rosa Amélia de Moraes Fleury(1851-1886) tocava harmônio e piano e ensinou este instrumento às suas sobrinhas

Iaiá (Illydia de Campos Curado Perillo, 1864-1942) e Rosita (Rosa Augusta Fleury Curado, 1867-1944), que se tomaram talentosas pianistas e, depois de casadas, transmitiram o gosto pela música e a tradição pianística da família a seus filhos. "Datas felizes ou simples encontros dos parentes eram pretextos para agradáveis serões lítero-musicais da numerosa família de D. Iaiá. Ela e sua prima Mariinha ao piano, Messias e Luiz (Lulu) cantavam, D. Emma Selinger, esposa de seu irmão Antônio de Pádua Fleury Curado, ao violino"(28).

Conversando com as irmãs Alice e Rosa Fleury de Brito, informaram-me elas que Mariinha, a quem se refere a autora, é Marianinha, Mariana Augusta Fleury Curado (1873-1931), filha do Tenente-Coronel Antônio Fleury Curado e Maria da Glória Gaudie Fleury. Mãe e filha eram consideradas excelentes pianistas e Marianinha tornou-se uma das mais antigas e tradicionais professoras de piano na antiga Capital, tendo dado aulas a Diná e Darcília Amorim, Cidaliza Wascheck, Darcy de Bessa, Carlota e Maria Jubé, Edméa de Camargo, todas essas, seriam professoras de piano. Foram grandes responsáveis pelo ensino deste instrumento em Goiás, principalmente Edméa de Camargo, a quem nos referiremos oportunamente.

Quando mais jovem, Marianinha morava em Corumbá com os pais, depois mudaram-se para Goiás. Não tendo se casado, dedicou-se Marianinha inteiramente ao ensino e estudo do piano, fato confirmado pelo Dr. Donizetti M. Araújo:

Na casa de Antonio Curado, um senhor de Corumbá, havia uma filha dele, uma filha já idosa, solteira, muito boa pianista. Eu me lembro uma vez, em uma ocasião, parei na esquina da casa dela para ouvi-la tocar piano. Ela tocava tão bonito!

Rosa Augusta (Rosita) e seu marido Francisco Herculano Fleury Curado foram os maiores representantes do pendor musical desta família. Desde muito nova Rosita demonstrou ser musicista nata, compunha e acompanhava em qualquer tom e ritmo, tocava diariamente, para grande deleite de seu marido. Apesar de tocar violino, Francisco Herculano não gostava de acompanhá-la nessas ocasiões, a fim de apreciar melhor as interpretações que tanto o emocionavam. Comprou-lhe um piano "A. Bord", o primeiro a entrar em Corumbá, e depois, em 1912, um "Leipzig", ambos transportados em carro de bois.

Francisco Herculano era de espírito iluminado, arrojado, dinâmico e progressista. Ele e Rosita se empenharam em transmitir aos filhos o gosto pela música; tomaram-se músicos todos os membros da família, conforme nos relatou o pesquisador Ramir Curado, um dos descendentes da família. Tocavam violino, flauta, violoncelo, piano, bandolim, e, posteriormente, assumiram a "Banda 13 de Maio", a segunda de Corumbá.

A Comissão Exploradora do Planalto Central, chefiada pelo engenheiro belga Luiz Cruels, que tinha a seu encargo a demarcação do quadrilátero do futuro Distrito Federal, por volta de 1892 instalou-se, temporariamente, em Corumbá, para estudar a região. Havia vários músicos na "Comissão Cruels", entre eles o Dr. Alípio Gama, que se surpreenderam ao encontrar em Corumbá um ambiente cultural e artístico tão requintado como o da residência de Francisco Herculano, e pianistas tão talentosas quanto Rosita e Marianinha, filha do capitão reformado Antonio Fleury Curado, que já mencionamos.

José Ardelino Fleury Curado, filho do casal, escreveu, vários anos depois, uma crônica, referindo-se a esse episódio.

Aguardava-o ao aportar a cavalo à longínqua vila uma surpresa agradável: encontrou aqui dois pianos, um em casa de meus pais, outro em casa de um velho capitão reformado, veterano da guerra do Paraguai, filho dessa terra, onde residia. Numa ou noutra casa fazia o Dr. Alípio todas as noites o seu concerto ou serão musical, revezando-se ao piano com minha mãe ou com a filha do capitão reformado, também musicista exímia, ou tocando com uma ou outra a quatro mãos(29).

A cultura em Goiás, particularmente o ensino de música e piano, deve peregrinar gratidão às Irmãs Dominicanas. Vindas da França, viajando a cavalo desde Uberaba, chegaram à Capital a 5 de setembro de 1889, e fundaram o Colégio Sant'Anna. A partir de então, crianças e jovens goianas receberam delas a dedicação de educadoras, que lhes ministravam não apenas instrução, mas também orientação moral e religiosa. Eram queridas pelas famílias goianas e pelas alunas.

O francês já era falado em Goiás, quando as Irmãs aqui chegaram, mas não resta dúvidas de que elas contribuíram decisivamente para o aperfeiçoamento da língua. Descrevendo Goiás de antanho, Ofélia Sócrates do Nascimento Monteiro faz interessante

relato que vem mostrar que, em Goiás, copiando-se os moldes do Rio e de outras cidades mais adiantadas, as moças também aprendiam francês para irem às compras. Diz a autora o seguinte: "Na aula de francês, cada dia a irmã que ensinava fazia a aula tratar de assuntos especializados. Só se falava francês. Nesse dia estava-se em loja de amarelinho. Cada aluna vinha comprar um artigo diferente". Mais adiante, uma engraçada passagem vem comprovar que o francês era exaustivamente estudado. "Por ouvir minha tia estudar francês, a empregada de vovó, negrinha espevitada, resolveu que iria falar francês também. Ao trazer a toalha para arrumar a mesa, falou, com grande ênfase: "Vou butê le toale em la mesón"(30).

Lena Castello Branco também confirma o estudo do Francês e do piano quando diz:

Mergulhavam em profundidade as raízes de suas características marcantes da cultura vilaboense, como de resto de quase toda a elite do país, no século XIX: o culto à língua francesa e ao piano, como expressões de bom gosto(31).

Os hábitos em Goiás eram, portanto, moldados, copiando-se costumes de fora e, neste particular, a influência das Irmãs foi extremamente benéfica, principalmente na música. Contribuíram para o aperfeiçoamento da técnica do piano, pois, sendo de escola francesa, é fácil deduzir que não arrancavam valsas e noturnos do piano a punhadas violentas e nem permitiam que assim o fizessem suas discípulas. Entre estas, destacou-se Augusta Sócrates Gomes Pinto(1879-1965). Criada em ambiente familiar onde se cultivavam os saraus de arte, canto e música, desenvolveu Augusta Sócrates com as dominicanas seu gosto pelo piano; quando concluiu os estudos, foi convidada a lecionar no Colégio a cadeira de Música(32).

A família Bulhões, como já dito anteriormente, era constituída de pessoas cultas, refinadas e sensíveis, e esta família nos deixou, também no campo da música e do piano, seu marco de contribuição e influência. Maria Augusta Calado se refere a Adelaide Félix de Bulhões, Maria de Nazareth de Bulhões, Leonor de Bulhões, Rita Bressane Bulhões e Josephina de Bulhões Baggi como algumas das grandes responsáveis pelo desen-

volvimento da música em Goiás. Ângela Bulhões Natal(1860-1934) mereceu da pesquisadora o seguinte comentário:

Seu conhecimento aprimorado, aliado ao temperamento dinâmico, impulsionou a música nos coros de igreja, palco e salões. Ângela, além de pianista, foi excelente cantora e tomou-se mestra da música vocal e pianística. Suas alunas, que se apresentavam no Teatro S. Joaquim, eram ovacionadas pelo povo e pela imprensa. Toda a família Bulhões foi importante na vida musical vilaboense, procurando colocar a capital ao nível musical da corte (33).

O Dr. Donizetti, que conheceu D. Ângela, disse-me:

Quando eu era menino, saía da casa da minha avó, parava em frente da casa do Dr. Joaquim Natal e Silva e D. Ângela, avós do Dr. Colemar Natal e Silva, para ouvir tocar piano. D. Ângela e as filhas eram todas musicistas. Tocavam piano muito bem. Depois eu descia a pé pelo largo do Chafariz, sempre ouvindo o som do piano, um ao lado do outro.

A cidade inteira, praticamente, tocava piano, estava instalada a pianomania em Goiás. Muito difícil, portanto, mencionar todas as pessoas envolvidas, razão pela qual optamos por citar apenas aquelas mais diretamente ligadas ao ensino de piano, ou melhor dizendo, os nomes e feitos dos que, ao longo desta pesquisa, tiveram efetivamente comprovado seu real significado para a história do ensino de piano em Goiás.

Nas outras cidades goianas tocava-se muito piano também, mas, ao que se pode apurar, de uma forma por demais amadorística, para não dizer rudimentar. Era costume tentar aprender piano sozinho, pegava-se um livro e ia-se praticando e tocando como bem aprofundasse tocar. O resultado é que o pobre piano se via obrigado a "gritar", submetido que era às "socadas" e punhadas violentas. E como apreciavam aquele som estridente e socado! Quanto mais alto e barulhento conseguisse o "intérprete" "tocar", mais admiração por sua performance conseguia. É importante ressaltar que isto não acontecia apenas nas outras cidades goianas. Na antiga capital também era muito comum tratar o piano a trancos e barrancos, batendo-lhe os dedos quando encontravam ocasião para isso. Mas o certo é que, felizmente, muitas pessoas possuíam sensibilidade e conhecimento, devotando à perfeita sonoridade do piano a técnica e execução que lhe são merecidos.

Mas esse inadequado e grosseiro tratamento dado ao piano não é privilégio de antigamente. Ainda hoje constatamos, com grande espanto e incredulidade, que pessoas com amplo acesso à cultura e ao refinamento da sensibilidade, conseguem apreciar o som socado, barulhento e estridente de um piano mal tratado e não conseguem se extasiar diante de um Bach ou de um Debussy, devidamente executados por um bom intérprete. Este, que longas horas passou aperfeiçoando sua técnica para através de seus dedos conversar com os grandes compositores e o ouvinte, encontra, na falta de sensibilidade das pessoas, a impossibilidade de decodificação da linguagem musical, essa linguagem envolvente e mística, a que só os privilegiados de espírito têm acesso.

2.3 - Afinadores

Mas os pianos também desafinam e se tomam de sonoridade desagradável, mesmo os que são tratados de forma adequada, tomando, assim, necessário o trabalho de um afinador. Segundo Belkiss S. Carneiro de Mendonça(34), o primeiro afinador de pianos de Goiás foi João Fleury de Camargo, dono também do primeiro piano. Buscando maiores informações a respeito deste assunto, descobrimos que Miguel Kunick fora afinador de pianos na antiga Capital por volta de 1920. Tive oportunidade de entrevistar sua viúva, D. Esmeralda de Faria Kunick, hoje com 89 anos, residente em Goiânia. Disse-me D. Esmeralda que seu esposo era russo, de família rica e aristocrática. Em seu país estudou engenharia e piano, que tocava muito bem, com perfeita técnica. Por ocasião da revolução russa, resolveu fugir do regime e sorteou no mapa o país que o receberia. Veio para o Brasil. Depois de morar no Rio, foi tentar a vida em Mato Grosso. Como passava por necessidades, seus amigos o aconselharam a afinar pianos, pois professores do instrumento havia diversos, mas, não havendo um afinador sequer, os pianos desafinados e até desativados se amontoavam. E foi assim que, autodidaticamente, cantarolando uma canção russa com a qual sua mãe o ninava, e guiado por seu ouvido absoluto e muita vontade de sobreviver, afinou o primeiro piano. A partir daí, ganhou dinheiro. Era constantemente requisitado pe-

las famílias, que disputavam a oportunidade de tê-lo em casa afinando seu piano. Após o trabalho, todos paravam para ouvi-lo tocar. Passou a ser chamado também nas grandes fazendas. A região matogrossense possui uma planta nativa que solta uma tinta indelével, e esta planta, durante a segunda metade do século passado, foi largamente utilizada pelas indústrias da Inglaterra e Alemanha para tinturar casimira. Os fazendeiros comercializavam com esses países grandes remessas dessa planta, e recebiam, como pagamento, pianos de todo tipo e tamanho. Essa forma de pagamento lhes interessava, pois o piano simbolizava prosperidade. Este fato, aliado à ausência de afinadores na região, propiciou ao Sr. Miguel Kunick a oportunidade de presenciar um acontecimento por demais inusitado: havia fazendas que possuíam três, quatro pianos, algumas até mais. Quando um piano desafinava era encostado a um canto, comercializava-se outro, e assim, os pianos foram se acumulando nas fazendas através das gerações, cada um trazendo consigo a missão de simbolizar prosperidade e afagar o ego de fazendeiros vaidosos.

Ao ver tanto piano desativado e já sem o interesse de seus donos, pois já tinham cumprido sua missão, passou o Sr. Kunick a comprá-los. Alguns, ele simplesmente afinava e revendia, outros, desmontava, e de dois pianos construía um terceiro, e o vendia também; ganhou assim dinheiro, e, também, fama de grande afinador e conhecedor de pianos.

Por essa época (início do nosso século), havia na antiga capital goiana um harmônio muito especial, na opinião de uma das nossas entrevistadas, a escritora Armênia Pinto de Souza, com quem também conversamos a este respeito. Esse harmônio, de acordo com seu relato, possuía vários recursos. Modulava automaticamente através do teclado, possuía recurso de acompanhamento de violino e outros instrumentos; era, realmente, uma preciosidade o harmônio que a Catedral de Goiás possuía. Quando esse harmônio desafinou, ficou Monsenhor Joaquim Confúcio Amorim deveras preocupado, pois tal instrumento era imprescindível às celebrações litúrgicas, ocasiões em que também acompanhava o coral, e não havia em Goiás um afinador sequer. Tomando conhecimento da fama de Miguel Kunick como afinador em Mato Grosso, fez a ele um convite, melhor dizendo, um

apelo para que viesse a Goiás reparar a sonoridade do harmônio. Foi prontamente atendido por Miguel Kunick, que se mostrou sensível ao pedido de Monsenhor Confúcio. Aqui chegando, descobriu ele um novo e promissor campo de trabalho; era grande a quantidade de pianos desafinados e passou a desenvolver aqui a mesma atividade que desenvolvia em Mato Grosso, pois, apaixonando-se pelo lugar, resolveu em Goiás estabelecer-se. Lá continuou afinando e consertando pianos até a mudança da capital, quando lhe foi oferecida a oportunidade de trabalhar na construção de Goiânia, como engenheiro, sua outra profissão. Veio para a nova capital, casou-se em Goiânia com D. Esmeralda e aqui passou a dedicar-se apenas à engenharia, pois a urgência das obras não lhe permitiam mais dedicar-se ao piano. Até seus últimos dias, porém, jamais se separou de sua chave de afinar, guardando-a em casa como a um talismã; nunca se cansava de apreciá-la, enquanto contava para D. Esmeralda a história de sua sobrevivência no Brasil, de seu envolvimento afetivo com o piano, e com a vida prazerosa que o mesmo lhe proporcionara. Não apenas a ele, mas a todos aqueles que tiveram o privilégio de perceber que a vida, se vivida sob os acordes de um piano, se torna mais significativa, pois a transcendência da música a coloca num plano de entendimento maior; acima das nacionalidades, ideologias, modas e gerações.

NOTAS

- 1-REZENDE, Carlos Penteado de. Notas para uma história do piano no Brasil. Revista Brasileira de Cultura, a.2, n.6, p.10, Rio de Janeiro, Conselho Nacional de Cultura, out./dez. 1970.
- 2-Idem, ibidem, p.27.
- 3-EDMUNDO, Luís. O Rio de Janeiro no tempo dos Vice-Reis. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, s.d.
- 4-LANGE, Francisco Curt. A organização musical durante o período colonial brasileiro. Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros, Coimbra: s.e., 1966.
- 5-REZENDE, Carlos Penteado de, op. cit., p.II-I3.
- 6-LIMA, Oliveira. D. João VI no Brasil. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1945.
- 7-ANDRADE, Ayres de. Francisco Manuel da Silva e seu tempo. Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro, 1967.
- 8-LIMA, Oliveira, op. cit.
- 9-SILVA, João Manuel Pereira da. História da fundação do Império do Brasil. Rio de Janeiro: Garnier Editor, 1864.
- 10-RIBEYROLLES, Charles. Brasil Pitoresco (1858-1861). Belo Horizonte: Editora Itatiaia, São Paulo: EDUSP, 1980.
- 11-SILVA, João Manuel Pereira da, op. cit.
- 12-DENIS, Ferdinand. Brasil (1816-1831). Belo Horizonte: Livraria Itatiaia, São Paulo: EDUSP, 1980.
- 13-RENAULT, Delso. O Rio de Janeiro nos anúncios de jornais (1808-1850). Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1984.
- 14-WEHRS, C. Carlos J. O Rio antigo - pitoresco e musical, memórias e diário. (1870-1929). Rio de Janeiro: s.e., 1980.
- 15-REZENDE, Carlos Penteado de, op. cit., p. 15.
- 16-ANDRADE, Ayres de, op. cit.
- 17-PINHO, José Wanderley. Salões e damas do Segundo Reinado. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1942.

- 18-AMERICANO, Jorge. São Paulo do meu tempo. São Paulo: Cia. Melhoramentos, s.d.
- 19-REZENDE, Carlos Penteado de, op. cit., p.16.
- 20- MENDONÇA, Belkiss Spencieri Carneiro de. A música em Goiás. Goiânia: Fundação Cultural de Goiás, 1980, p.82.
- 21-MORAES, Maria Augusta Sant'Anna. História de uma oligarquia: os Buiões. Goiânia: Oriente, 1974, p.38-41.
- 22-RODRIGUES, Maria Augusta Calado de Saloma, op. cit. p.34-35.
- 23-PINHO, José Wanderley, op. cit.
- 24-BRITO, Célia Coutinho Seixo de. A mulher, a história e Goiás. 2.ed., Goiânia: Unigraf, 1982, p.130.
- 25-Idem, ibidem, p. 196-202.
- 26-CURADO, Agnelo Arlington Fleury. Fleury e Curados. Goiânia, s.e., 1988, p.75.
- 27-GODOY, Maria Paula Fleury de. Do Rio de Janeiro a Goiás - 1896 (a viagem era assim). Belo Horizonte: Velloso S.A., 1961.
- 28-BRITO, Célia Coutinho Seixo de, op. cit., p.217.
- 29-CURADO, Agnelo Arlington Fleury, op. cit., p.153.
- 30-MONTEIRO, Ofélia Sócrates do Nascimento. Reminiscências (Goiás d'antanho). Goiânia: Oriente, 1974, p. 70.
- 31-COSTA, Lena Castello Branco Ferreira. O desenvolvimento das comunidades urbanas de Goiás. Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás, a.5, n.6, p.128-163. Goiânia, dez./1977.
- 32-BRITO, Célia Coutinho Seixo de, op. cit.
- 33-RODRIGUES, Maria Augusta Calado de Saloma, op. cit., p.63.
- 34-MENDONÇA, Belkiss Spencieri Carneiro de, op. cit., p.82.

CAPÍTULO III

3 - O PIANO EM GOIÁS NO SÉCULO XX.

3.1 - Nhanhá do Couto e a idéia de um Conservatório.

O século XX não trouxe maiores modificações ao "modus vivendi" das comunidades goianas. Vivia-se uma vida pacata, fortemente pautada por sentimentos de fraternidade e solidariedade; as cidades, distanciadas e isoladas dos grandes centros pela vastidão das distâncias, encontravam nos estudos, na arte e nas coisas do espírito inúmeros adeptos, ávidos de crescente polimento cultural. Principalmente na antiga capital, a leitura dos livros importados a todos nivelava, sendo a cultura uma aspiração da coletividade. A música ali continuava a ser exercida prazerosamente, principalmente o Piano, cujo reinado permaneceu inalterado, o que nos é comprovado por Goiás do Couto:

À maneira dos vagalumes, que abrem as suas cortinas de fosforescência ao vir a escuridão, também a pompa artística dos vilaboenses aguardava essas horas amolentadoras para seus devaneios sentimentais. E os passeantes, alimentados e sem prèssa, numa ronda indeterminada e indolente, parando aqui e ali, ruas a fora, enlevavam-se ouvindo os sons dos pianos, que mãos hábeis percutiam, interpretando trechos de música clássica, na indisciplina personalíssima dos gostos e das tendências emotivas do momento em que viviam. A multiplicidade desse nobre instrumento fazia com que deixasse de ser novidade a profissão dos pianistas(1).

Vários eram, portanto, os executantes desse instrumento, e seu ensino continuava, na entrada do século, a ser ministrado pelas mesmas pessoas de antes: Donana Tocantins e, posteriormente, sua filha Débora; as Irmãs Dominicanas; Ângela Bulhões Natal; Augusta Sócrates Gomes Pinto e Marianinha Fleury Curado, dentre outros. As aulas eram ministradas na residência da professora, e o ensino do piano, exclusivo e particular,

tornou-se verdadeira instituição, a exemplo do que ainda acontecia na área da instrução, pois, o "ensino em família foi modalidade rotineira, também, no século XX"(2).

É bastante escassa, praticamente inexistente, a informação sobre a orientação pedagógica desses mestres. Baseada em informações obtidas de antigas alunas das Irmãs Dominicanas e de familiares de Marianinha Fleury Curado, presume-se que tenham sido os métodos de Schmöll, Hanom e Czerny os mais utilizados, além de variadas peças, que vinham atender o gosto e a pessoal emotividade de cada aluno.

Naquela época não havia em Goiás uma escola de música estruturada; o ensino do piano, a exemplo do que ocorreu no Rio de Janeiro, era um ensino informal. Também não havia um programa curricular a ser cumprido. Ensinava-se simplesmente.

E, assim, era a feição social de Vila Boa quando ali chegou, em 1900, Maria Angélica da Costa Brandão (1880-1945), Nhanhá do Couto. Natural de Ouro Preto, ligou-se a Goiás e à tradicional família Couto Brandão por meio de seu casamento com o goiano Manuel Luiz do Couto Brandão. A comunidade educacional e musical de Goiás muito ficaria devendo a essa mulher de ânimo forte, firmeza e energia no trabalho. Pessoa idealista, com uma visão ampla do progresso, foi idealizadora de uma escola de música, de um Conservatório, em Goiânia, a nova capital. Queria ela uma escola que, além de facilitar a todos o aprendizado de variados instrumentos, tivesse um ensino institucionalizado. Para isso não mediu esforços. Consciente de que não poderia, ela própria, em função de sua saúde, ver concretizado esse sonho, preparou sua neta Belkiss Orsini Spencieri para tal objetivo, pois, ao começar a lhe ensinar música, viu que a menina tinha muita vocação. Objetivando para Belkiss um diploma oficial de música, uma das credenciais necessárias para se abrir um conservatório, foi, já doente, com Belkiss para o Rio de Janeiro. Esta, ao retornar a Goiás, concretizou o sonho e o ideal de Nhanhá do Couto, tornando-se co-fundadora do Conservatório de Música de Goiás, atual Instituto de Artes da UFG.

Vamos percorrer agora o caminho que nos leva à existência, à história de vida de Nhanhá do Couto, reproduzindo, com vistas a tal objetivo, o depoimento de Belkiss

S. Carneiro de Mendonça e, também, informações obtidas nos escritos de Célia C. Seixo de Brito(3).

Se o conhecimento do presente é importante, não se pode ignorar que é necessário procurar conhecer os fatos através do tempo, numa perspectiva histórica. Assim sendo, pesquisar sobre a história de vida de Nhanhá do Couto se faz necessário na medida em que nos leva a conhecer uma dinâmica de trabalho e aspectos de um dado contexto social que resultou, como consequência, na criação de uma instituição de ensino.

Maria Angélica Torres da Costa nasceu a 20 de agosto de 1880, na cidade de Ouro Preto. Seu pai, Maestro Francisco Vicente Costa era um dos mais renomados pianistas e violinistas da antiga Vila Rica, regente da Orquestra e responsável pelas festas religiosas da Igreja de São Francisco. Sua mãe, Angélica Honorata Torres, também pianista e cantora, era a solista titular do coro da Catedral de São Francisco de Assis. A ascendência familiar de seu pai era, toda ela, uma cadeia, que se constituía de músicos de reconhecida capacidade artística, sendo que alguns deles integravam a Orquestra da Igreja de São Francisco, ao lado de seus tios e primos, pelo lado materno.

Sua meninice e adolescência foram, portanto, vividas num ambiente em que a música era um elemento vital, onde os "Te Deums", Missas, Ofertórios Barrocos - com sua riqueza e profusão de vozes e exuberantes ornatos - forçavam um maior conhecimento musical, cujas pacientes repetições, nos ensaios, procuram alcançar o nível exigido pelos fiéis, alguns verdadeiros melômanos.

Esta foi, portanto, a herança cultural recebida por Nhanhá do Couto em seu estado natal.

O talento de Maria Angélica fez com que o Maestro Francisco Vicente tivesse a esperança de transformá-la em uma "virtuose" do piano, com brilhante carreira. Quando a julgou capacitada para se apresentar em público, levou-a, aos 13 anos de idade, ao Rio de Janeiro, onde promoveu seu primeiro recital. Alegre com o sucesso obtido, redobrou os cuidados com o aprimoramento da menina; passou, também, a cultivar-lhe a voz e por mais quatro vezes levou-a ao Rio de Janeiro.

Apesar dos sacrifícios impostos pelo estudo diário e paciente, não lhe era difícil cumprir o rígido programa instituído por seu pai, pois, o ambiente familiar em que vivia era impregnado de música.

Com a morte súbita do velho Maestro, o desejo de alcançar o estrelato, o virtuosismo profissional, foi atenuado, e o encontro com Manuel Luiz do Couto Brandão, um goiano que estudava Odontologia em Ouro Preto, modificou-lhe totalmente o destino. Casaram-se no dia 4 de fevereiro de 1899 e viveram uma temporada em Ouro Preto, transferindo-se, depois, para a velha capital de Goiás.

Vieram de trem de Ouro Preto às proximidades do Rio Grande, e, a seguir, em lombo de burros, com os carros de bois trazendo o piano e a mobília, numa jornada longa e cansativa.

Chegando à Goiás, Nhanhá residiu por uma temporada na famosa "Casa da Ponte", de propriedade de sua cunhada Jacyntha Luíza do Couto Brandão, mãe da escritora Cora Coralina.

Foi recepcionada pela sociedade goiana com uma artística e aristocrática festa, oferecida por Donana Tocantins, que, ao piano, fez o fundo musical aos números apresentados.

Em pouco tempo, tornou-se bem integrada à sua nova vida, pondo-se, novamente, em plena atividade musical. Passou a lecionar piano, e, seguindo os ensinamentos e o exemplo de seu pai, não permitia um aprendizado pianístico simples, com vistas à distração e ao lazer; estabeleceu uma metodologia técnica rígida a ser seguida e exigia de todos os seus alunos seriedade e dedicação, a fim de cumprirem o programa por ela estabelecido. O Schmoll era adotado para os iniciantes, passando depois para Lemoine, Gurliitt, Burgmuller (1º e 2º volume), Cramer, Bach (23 peças fáceis e as invenções), além de variado repertório de peças que atendiam o gosto particular de cada aluno. As exigências eram ainda maiores com Belkiss, que começou a estudar piano e violino com a avó aos cinco anos de idade. Enquanto a menina ainda não podia estudar canto, Nhanhá foi exigindo, nesse intervalo, o máximo possível do piano. Em seu estudo de muitas horas diári-

as, Belkiss tinha por obrigação tocar as escalas e arpejos de 3 e 4 sons em todos os tons e as 12 sonatinas de Clemente. Em vez de tocar 3 ou 4 exercícios de cada método, ela tocava do 1º ao último, e de cor! Muitas vezes, a menina tentou enganá-la, mas à tarde, quando os amigos chegavam para brincar, obtinham de Nhanhá a promessa de que Belkiss poderia acompanhá-los, mas só depois que tivesse tocado as 12 sonatinas de Clemente que ainda não havia tocado. Eles ficavam por ali, esperando, mas como as sonatinas demoravam muito para acabar, iam-se embora, desanimados.

Nhanhá não se descuidava de sua própria técnica. Mesmo após um dia trabalhoso e cansativo, o horário reservado ao estudo do piano, geralmente à noite, era mantido. As sonatas "Patética" e "Apassionata" de Bethoven, "Valsas" de Chopin, "Prelúdios e Fugas" de Bach, os "Improvisos op 90" de Schubert, a Fantasia sobre o Hino Nacional de Gottschalk, "Fantasia Improviso" de Chopin e várias outras, faziam parte de seu repertório, na maior parte ainda trabalhado com seu pai. Tocava, também, obras de Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga e outros compositores populares, modernos na época.

O sobrado onde se instalou, posteriormente, o casal Manuel do Couto e Nhanhá, - ao lado da Igreja do Rosário, onde hoje funciona o Forum da cidade - tomou-se também um pólo de atração para onde acorriam poetas, pintores, músicos, enfim, aqueles que tinham anseio de cultura, em qualquer de suas manifestações.

Os negócios, entretanto, não iam bem, e a Fazenda Paraíso, de propriedade de Manuel do Couto, requisitava a presença de seu dono, que para lá se transferiu com a esposa, tentando fazer voltar a funcionar pelo menos o engenho de serra. Nhanhá passou a fazer velas para o consumo da fazenda, e suas mãos de pianista mexiam grandes tachos de sabão e também cozinhavam para os trabalhadores.

O engenho começou a produzir e ela voltou para Goiás, onde deu à luz sua filha Hebe, e, posteriormente, Diana e Ceres.

Voltou a dar aulas de piano e orientava até a execução de instrumentos que não eram de seu domínio, pelo conhecimento adquirido no convívio com os instrumentistas de sua família. Isto foi muito valioso, pois, com a instalação do Cinema Luso-Brasileiro, de

propriedade do Sr. Joaquim Guedes de Amorim, todos os seus orientandos e demais músicos da cidade foram por ela convocados. Organizou e ensaiou a 1ª orquestra da cidade, destinada a fazer os fundos musicais do cinema mudo. As peças executadas geralmente procuravam acompanhar a cena que se desenrolava na tela, ora românticas, ora ligeiras, humorísticas ou dramáticas.

Já no Teatro São Joaquim, a orquestra se apresentava com um repertório mais seleta, destacando-se as aberturas de óperas .

Muitas foram as apresentações organizadas no referido teatro, algumas delas destinadas a angariar fundos para manutenção do "Clube Caravana Smart", criado por Nanhá do Couto, que foi sua primeira Presidente. Esse clube, além de programação cultural, promovia também os festejos camavalescos com bailes a fantasia, entrudos e batalhas de confete e serpentina. Era uma versão feminina do Clube "O Democrata", associação eminentemente masculina, da qual seu marido era Presidente.

Teve Nanhá do Couto significativa atuação, também, no campo educacional em Goiás. Para ela, o ensino primário feito pelo método de soletração era um mal que precisava ser abolido. Como era normalista formada, passou a integrar o quadro de professores do Curso Anexo ao Lyceu de Goyaz, onde, além da direção, era responsável pelo curso de Moral e Cívica. Criou um curso particular de alfabetização pelo método de silabação, moderno naquela época, e pelo qual muitas crianças aprenderam a ler, escrever e contar.

Foi para o interior goiano, a fim de lecionar em grupos escolares, o que fez acompanhada de suas filhas Hebe e Ceres, já normalistas. Iniciou o programa traçado na cidade de Catalão e logo em seguida foi para Santa Luzia, onde, conforme narração de diversas pessoas, inclusive do acadêmico Gelmires Reis, movimentou a cidade organizando câro orfeônico com os alunos, promovendo festas cívicas e montando peça teatrais.

Quando se transferiu para Vianópolis, Belkiss já morava em sua companhia e era levada com ela para o Grupo, onde, sentando-se nas carteiras junto às alunas e assistindo às lições, aprendeu a ler aos três anos de idade.

As aulas eram iniciadas com os alunos entoando os hinos Nacional, à República e de Goiás. Conforme as datas comemorativas, eram estudados os hinos da Independência, à Bandeira e à Árvore.

Novas dificuldades financeiras surgiram na família, obrigando Nanhá a retornar à capital. Começou a fazer doces e biscoitos que eram oferecidos nas residências, em tabuleiros forrados com toalhas muito alvas. Além disso, confeccionava grinaldas e "bouquets" de noivas, e, com penas de pato lavadas até ficarem muito brancas, montava asas para crianças que se vestiam de anjo nas procissões. Tudo, enfim, que sua imaginação criava, e que podia converter em renda familiar, era feito sem esmorecimento.

Passou novamente a organizar saraus, ensaiar cantores ou instrumentistas, chegando a mandar o seu próprio piano para as salas onde seriam realizadas as apresentações.

O dia de seu aniversário, 20 de agosto, era sagrado para os amigos. Reuniam-se antes na casa de alguns deles para elaboração do programa a ser executado, procurando introduzir peças novas, pois sabiam que o esforço dispendido no seu estudo seria, a seus olhos, valorizado.

Exercia Nanhá do Couto enorme influência sobre sua família, uma característica também marcante das mulheres originárias de Vila Boa. Esta característica foi parte integrante da feição social de Vila Boa, que possuía um pleno e verdadeiro matriarcado imperando na comunidade. Goiás do Couto assim escreve a respeito dessas mulheres:

Detinham sólido e indeclinável império, competindo-lhes a gerência absoluta das atividades internas do lar. Gozando de maior consideração, aparentemente submissas, sem direitos ostensivos, diziam sempre a última palavra. Exercendo suave, disfarçada, porém firme ditadura, faziam com que tudo girasse em torno de si, com a prevalência do seu espírito tutelar. Até a iniciação dos filhos nas cartilhas e tabuadas era feita por meio delas, plasmando o temperamento e as vocações deles desde os primeiros passos na vida. Paira sobre Vila Boa, mais em uns, menos em outros, a sugestiva, benéfica e salutar atuação dessas mulheres, incontestavelmente as verdadeiras e discretas construtoras do grande edifício in-

telectual de nossa terra, e da solidez de sua sociedade bem caldeada(4).

Além de ensinar suas filhas Hebe, Diana e Ceres a ler e contar, ensinou-lhes o gosto pela leitura. Sua cunhada Jacyntha Luíza do Couto Brandão recebia sempre jornais e revistas parisienses, que a ela eram emprestados e constituíam um dos veículos de sua atualização.

Quando foi aventada a idéia da mudança da Capital de Goiás, o plano encontrou em Nhanhá do Couto plena adesão. Seu espírito progressista e entusiástico visualizava todo desenvolvimento que uma cidade moderna, construída planejadamente para abrigar o Governo do Estado, viria trazer. Foi das primeiras pessoas a adquirir terreno em Goiânia e muito se empenhou, junto ao Dr. Pedro Ludovico, para que, na planta da nova cidade, viesse a ser demarcado o local onde pudesse ser construído um futuro Conservatório de Música, ao lado dos locais destinados às diversas escolas superiores. Perto dessa área, adquiriu um lote, em nome de Belkiss, para que esta pudesse morar próximo à escola onde, por certo, iria trabalhar.

Por ser uma ardorosa mudancista, muitas lutas teve que enfrentar com diversos membros da família de seu marido, apegados às tradições de Goiás.

Em 1940, pouco antes de sua mudança definitiva para a Nova Capital, organizou um recital no Liceu de Goiânia para Belkiss, então com 12 anos de idade, e já bem adiantada no piano. Nesse recital Belkiss tocou violino, piano, recitou e cantou, sendo este seu primeiro contato com o público. Diante do sucesso obtido, redobrou Nhanhá do Couto o cuidado com o aprimoramento técnico de Belkiss, repetindo, assim, o gesto de seu pai para com ela própria, quando a levou para tocar no Rio de Janeiro, aos 13 anos de idade.

Quando se transferiu para Goiânia, Belkiss veio do Liceu de Goiás para o Liceu de Goiânia. Aqui, Belkiss foi "Rainha dos Estudantes" e Presidente do Grêmio Estudantil, tocava nos bailes para os colegas dançarem a noite inteira, pois, naquela época, em Goiânia, não se usava eletrola, e sim, piano. Quando estava muito cansada, revezava-se com Mafalda Baiocchi, que era aluna de Nhanhá do Couto, e tocava piano muito bem.

Dentro do Liceu faziam-se reuniões lítero-musicais e, contando com a ajuda da avó, Belkiss as liderava . Fazia também um intenso trabalho como pianista na cidade: tocava harmônio durante a Missa, piano na Igreja Evangélica, e ía depois para a Rádio Clube. Lá acompanhava, ao piano, as crianças, os calouros, e todos os cantores da cidade.

Enquanto Belkiss estudava, Nanhá do Couto desenvolvia movimento artístico na cidade. Programava e realizava recitais e apresentações no Automóvel Clube (atual Jôquei Clube), no Palácio do Governo e no Liceu, contando com a colaboração de artistas como: Joaquim Edson, José Gordo com seus filhos Nicanor e Afonso, Eurídice Natal e Silva (D. Dice) e suas filhas Theo, Mônica Balduino e sua irmã Hermengarda, Colandy e João Berquó, Silvio Berto, Paula Freitas, Delzuita Hermano, Marilda Fleury Godoy e outros.

A idéia de uma Escola de Música funcionando e trazendo desenvolvimento cultural para Goiás não lhe saía do pensamento, e isso motivou o seu desejo de levar Belkiss para estudar no Rio de Janeiro. Sua renda mensal, porém, era pequena, e o Professor Venerando de Freitas Borges, Prefeito de Goiânia, se dispôs a conseguir, com o então Interventor de Goiás Dr. Pedro Ludovico Teixeira, uma bolsa de estudos que permitisse Belkiss realizar o Curso de Música pretendido. Foi-lhe concedida uma bolsa de 400 mil réis mensais, e suas despesas seriam complementadas com o aluguel de uma casa que Nanhá construiu, com grande esforço, na rua 20, em Goiânia.

Em dezembro de 1942, seguia Nanhá do Couto para o Rio de Janeiro, levando Belkiss para lá estudar, a fim de que esta, devidamente preparada, pudesse melhor desenvolver um trabalho de ensino musical em Goiás. Não se sentindo bem durante a viagem, consultou, em Araguari, o médico e amigo Dr. Odilon Amorim, que lhe aconselhou voltar para casa. Ela, porém, rejeitou a proposta do amigo e negou a si própria o repouso e a tranquilidade familiar, para, prosseguindo viagem, submeter-se à falta de conforto do trem e chegar, firme, à Capital da República.

Permaneceram três anos no Rio de Janeiro. O primeiro deles Belkiss passou estudando particularmente piano e demais matérias teóricas para as provas de ingresso no

Curso Superior, da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil. Em fevereiro de 1944 submeteu-se aos exames vestibulares. Dentre 120 candidatos, 10 foram aprovados, conseguindo Belkiss a 1ª classificação. Nanhá do Couto, presente às provas públicas, demonstrou grande contentamento. Até então, nunca se manifestara satisfeita com a neta, sempre afirmava que ela poderia ter feito melhor em tais e tais passagens. Com esse resultado, sentiu-se aliviada por poder, daí por diante, confiá-la ao Prof. Paulino Chaves, a quem já admirava e estimava. Foram "habitués" das temporadas de ópera do Teatro Municipal. A ópera era a grande paixão de Nanhá do Couto. Considerava-a uma manifestação de arte completa, que unia a arte cênica à literatura dos livretos, cenários, ballet, orquestra e o bel canto. Tinha grande prazer em acompanhar Belkiss ao piano quando, durante seu curso de canto, interpretava trechos de ópera. Dispunha-se a ensaiar os colegas de curso da neta e, em seu pequeno quarto de hotel, no Catete, ouviam-se o quarteto do "Rigoletto", as árias dramáticas de "Aída", da "Força do destino", e, principalmente, do "Escravo", de Carlos Gomes. Após as récitas a que assistiam, participava, das ardorosas discussões do grupo de aspirantes a cantores, sobre a que haviam assistido. Estava sempre atualizada sobre os grandes intérpretes operísticos e suas mais brilhantes atuações.

Seu estado de saúde, infelizmente, foi-se agravando. Portadora de cirrose hepática e megacolon, entrou em grande sofrimento. Suas filhas Hebe e Ceres se deslocaram para o Rio e, durante dois meses, revezaram-se em seu tratamento. Decidiram, então, com consentimento dos médicos, trazê-la para Goiás. Por sua enérgica determinação, Belkiss deveria permanecer no Rio, para fazer os exames finais do curso. Medicada, Nanhá, acompanhada pela filha Ceres, embarcou na VASP, que havia instalado recentemente sua linha aérea para Goiânia. Colhido por violenta tempestade, o avião teve que pousar em Uberaba. Foi necessário transportá-la até um hospital da cidade, e, ao chegar a Goiânia, no dia seguinte, 30 de setembro de 1945, não mais recobrou a consciência, falecendo aos 64 anos de idade.

Seus planos de trabalho para o desenvolvimento da música em Goiás se concretizariam através da neta. Retornando a Goiânia, em dezembro de 1945, começou

Belkiss, com perseverança e coragem, a traçar os planos necessários para que Goiânia tivesse uma Escola de Música de reconhecimento federal. Assim, pode-se dizer que o Conservatório de Música de Goiânia, atual Instituto de Artes da UFG, nasceu há muito tempo atrás, antes do seu início oficial, pois, nasceu primeiramente da vontade férrea, do desejo, e da meta que Nanhá do Couto traçou para a sua vida e a de Belkiss.

O ensino pianístico de Nanhá do Couto não desapareceu após sua morte. Teve continuidade com suas filhas, principalmente Hebe Alvarenga Peixoto, que ficou com todos os alunos de Nanhá, e deu grande incentivo ao ensino de piano em Goiânia, formando uma geração de alunos. Teve continuidade, também, com sua neta Belkiss Spenciere C. de Mendonça, com sua bisneta Custódia Annunziata de Oliveira e inúmeras alunas.

3.2 - O profissionalismo de Edméa de Camargo.

É preciso reconhecer o mérito da pianista Edméa de Camargo (1900-1972) e dar-lhe o devido destaque. Aluna de Nanhá do Couto, foi ela responsável pela formação pianística de inúmeras jovens, por várias gerações, dedicando, assim, parte de sua existência ao ensino e cultivo da música e do piano. Colocava seu talento, sua disponibilidade e seu espírito altruístico a serviço da comunidade. Sempre que necessário, acompanhava ao piano os vários artistas que se apresentavam na antiga capital e em Goiânia. Por ocasião da 1ª Guerra Mundial, promoveu um recital, cuja renda foi revertida em favor dos órfãos da guerra.

Edméa dirigiu a terceira orquestra de Goiás, a "Orquestra Ideal". Fundada em 1923, essa Orquestra deu continuidade ao trabalho iniciado por Nanhá do Couto, que fundou a 1ª orquestra de Goiás, a "Orquestra Luso-Brasileira"(1914-1918). A segunda orquestra denominou-se "Orquestra Iris"(1919-1924) e foi organizada e dirigida por Débora Tocantins Esteves. As três orquestras foram fundadas com o objetivo de animar cenas do cinema

mudo e, também, animar os momentos de espera da exibição do filme. Executavam tangos, valsas, marchas e serenatas.

Devido à grande fama adquirida, passou a "Orquestra Ideal" a acompanhar todos os artistas ou companhias teatrais de fora, que vinham apresentar-se na antiga Capital goiana. Recebia também convites para abrilhantar as recepções oficiais, entre as quais a oferecida ao Ministro da Polônia Thadei Grabowsky, que, maravilhado com a execução da orquestra, fez questão de apertar a mão de todos os seus componentes, e deixar, por escrito, elogios a ela dirigidos.

Informa o pesquisador Elder Camargo de Passos que seus ensaios eram realizados na casa do Dr. Júlio Alencastro Veiga e constituíam em verdadeiros saraus. O transeunte, maravilhado com a execução da orquestra, parava na porta para ouvi-la formando, assim, a "turma do sereno", denominação dada àqueles que, impossibilitados de adentrarem o recinto, apreciavam qualquer acontecimento festivo do lado de fora.

O fechamento do Cinema Ideal, ocorrido em 1927, não ocasionou o desaparecimento da "Orquestra Ideal". Embalados pelo amor à música, e o gosto pelos momentos de reunião sadia, seus elementos, sempre dirigidos por Edméa, continuaram com os ensaios, que iam até altas horas da noite, quando, então, um dos componentes, lembrando-se que já era tarde, sugeria tocarem a valsa "Dirce", que, além de ser tocada no início de cada apresentação da orquestra, significava um convite à retirada dos músicos. Posteriormente foram convidados por Domingos Gomes D'Almeida a tocarem no Cinema Goiano (1909-1934); era comum, também, ouvir essa orquestra nos salões do Goiás Clube - uma associação cultural feminina - em suas sessões lítero-musicais, ou em recepções oferecidas por aquele clube.

Edilberto Santana, um incentivador da cultura e da música em Goiás, criou, em 1938, o movimento cultural "Edição Goyana". Esse movimento contava, como parte de sua programação cultural, com a apresentação da "Orquestra Ideal", todas as quintas-feiras, às 20 horas, na Praça do Jardim. Para aquele local afluía boa parte da população de Goiás, que ouvia, através da amplificadora da Edição Goiana, a execução da orquestra.

Em 1945, quando Edméa passou a exercer, interinamente, o cargo de professor da cadeira de Canto Orfeônico da Escola Técnica de Goiânia, acreditou-se que a orquestra se extinguiria, mas, empenhada em não deixar morrer esse importante trabalho, responsável por um período luminoso da música em Goiás, voltava Edméa à antiga capital nos finais de semana, nas férias escolares, e nas festas tradicionais, conseguindo, assim, fazer com que a orquestra continuasse a existir até treze de novembro de 1966, data de sua última reunião(5).

Durante os 43 anos de existência da "Orquestra Ideal", houve, naturalmente, alterações e adesões em seu quadro de músicos, que contou, no geral, com a participação dos seguintes elementos:

Piano e direção - Edméa de Camargo;

Violinos - Júlio Alencastro Veiga, Tobias Candido Reis Filho, Sebastião Pompeu de Pina Júnior, Ovídio Martins de Araújo, Joaquim Edson de Camargo, Adelaide Rocha Lima Rizzo, Angelo Rizzo, Maria da Conceição Moraes (Nazinha), Nair Silva (Tabosa), Euler de Amorim, Helio de Amorim, Oyama Bailão;

Flautas - Cesar Alencastro Veiga, Armando Esteves, Donizete Martins de Araújo, Eduardo Henrique de Souza Filho, Athayde Paulo de Siqueira;

Bombardino - Francisco Ribeiro Quintanilha, João Ribeiro da Silva;

Clarinetas - Antônio Pimentel, Otacílio do Espírito Santo Ferreira, Antônio Valeriano da Conceição;

Baixo - Manoel Pereira;

Trompete - Laurindo Marques;

Saxofone - Ernesto de Sá Barros;

Cello - Sebastião Epifânio;

Acordeon - Emília Mendes(6).

Em 1956, Edméa volta a residir na antiga capital, pois, não sendo concursada, não poderia mais lecionar na Escola Técnica. Profundamente amargurada por não mais lecionar canto orfeônico em Goiânia, passa a dedicar-se apenas ao piano e à orquestra na

antiga capital. A sua dedicação como Mestre na Escola Técnica Federal de Goiânia ficou marcada na memória daqueles que com ela conviveram e receberam seus ensinamentos. Por ocasião de seu afastamento do quadro de professores da Escola, recebeu, do então diretor Antônio Manoel de Oliveira Lisboa, um ofício, no qual expressa reconhecimento e agradecimento da direção da Escola, por sua eficiência e dedicação.

Devido a diabetes, teve Edméa uma perna amputada e, posteriormente, ficou totalmente cega, mas, mesmo privada da visão, e sentada em cadeira de rodas, continuou a tocar piano até seu falecimento, ocorrido em 25 de junho de 1972. Sua morte foi lamentada pela sociedade goiana e registrada pela imprensa.

A escritora Nice Monteiro Daher dedicou-lhe a crônica "Alma Sonora", onde, nostalgicamente, relembra sua convivência e sua admiração por aquela que era "dona da sonoridade do piano"(7).

Vale lembrar a passagem de 30 de julho de 1963, quando foi-lhe prestada uma homenagem à qual compareceram representativas figuras locais e do Governo, entre as quais o Governador do Estado e Sra. Mauro Borges Teixeira, Dom Abel Ribeiro Camelo, Bispo de Goiás, Secretários de Estado e Deputados. Belkiss foi escolhida para prestar-lhe, em música, a admiração de sua cidade; a saudação foi feita pelo Professor Joaquim Carvalho Ferreira, que disse, ao encerrar suas palavras:

...E um reconhecimento à memória de D. Nahná do Couto, sua professora, a quem se deve a glória de haver dado ao Estado as duas maiores pianistas de nossos dias: Belkiss e Edméa(8).

NOTAS

- 1-COUTO, Goiás do. Memórias e belezas da cidade de Goiás. Conferência pronunciada na Assembléia legislativa do Estado de Goiás em 10. de agosto de 1956. Cidade de Goiás, 1958.
- 2-SILVA, Nancy Ribeiro de Araújo e. Tradição e renovação educacional em Goiás. Goiânia: Oriente, 1975, p.52.
- 3-BRITO, Célia Coutinho Seixo de. A mulher, a história e Goiás. Goiânia: Unigraf, 1982.
- 4-COUTO, Goiás do. op. cit., p.20-22.
- 5-Tal nos esclarese seu sobrinho, pesquisador Elder Camargo de Passos, que, em depoimento oral, nos prestou informações a respeito de Edméa e da "Orquestra Ideal", franqueando-nos, inclusive, a pesquisa em documentos pertencentes ao seu arquivo particular.
- 6-Informações retiradas de documento pertencente ao arquivo particular de Elder Camargo de Passos.
- 7-DAHER, Nice Monteiro. Lembranças em quatro tempos. Goiânia: Bandeirante, 1984.
- 8-Cf. "Folha de Goiás", 6 jun. 1963. Arquivo particular de Elder Camargo de Passos.

CAPÍTULO IV

4 - A MÚSICA E O PIANO NAS PRIMEIRAS DÉCADAS

DA NOVA CAPITAL

A primeira idéia da mudança da Capital de Goiás foi ainda na época do Império, em 1830. Depois disto, vários governantes quiseram concretizá-la, mas, certamente devido à forte oposição do povo, ou de seus próprios familiares, ou por força das circunstâncias, não levaram adiante a idéia. Porém, já nas primeiras décadas deste século, verifica-se a incapacidade da Cidade de Goiás de responder como Capital, de impulsionar o progresso do Estado.

O discurso oficial da época afirmava que tal incapacidade era gerada pelas adversas condições sanitárias, urbanísticas e comerciais da cidade, que traziam, entre suas principais consequências, oportunidades restritas de trabalho e um decrescente crescimento populacional. Não se pode discordar ou negar a veracidade de tais argumentos; porém, segundo a pesquisadora Lena Castello Branco, a perspectiva do tempo já permite questionar e indagar as principais razões - certamente políticas - da transferência da Capital, consolidada na vigência do Estado Novo. A Revolução de 30, que depôs a oligarquia caiadista, não abalou o prestígio e o poder político dos Caiado, solidificado pelas relações de dependência e gratidão advindas do poder que detiveram por 20 anos. A oposição, formada pela elite tradicional conservadora, não aceitava as renovações políticas que preconizavam o voto secreto, legislação social, moralidade administrativa, criando ao interventor Pedro Ludovico Teixeira obstáculos políticos e administrativos quase insuperáveis. A construção da nova Capital propiciaria maior dinamismo e liberdade de ação ao novo dirigente do Estado.

Assim, a idéia da transferência da Capital, uma vez concretizada, estaria associada à sobrevivência política do grupo revolucionário, ensejando a afirmação de uma

nova mentalidade que, esperava-se, conduziria o Estado a um surto irrefreável de progresso, impulsionado pela nova cidade que se construía(1).

Em vez de aproveitar uma das cidades do Estado, o Interventor Pedro Ludovico Teixeira resolve empreender a mudança da Capital para uma cidade construída especialmente para esse fim. Composta pelo Arcebispo de Goiás, por médicos, comerciantes, jurista, geólogo, professores, engenheiros, advogados, foi nomeada uma comissão que ficou incumbida da escolha do local da Nova Capital que, além de próximo à via férrea, deveria dispor de três requisitos essenciais: abundância de água, bom clima e topografia adequada. Dr. Pedro reuniu também os prefeitos das diversas cidades do Estado para as conversações sobre a escolha do local da futura Capital, oportunidade em que cada prefeito apresentou sua cidade, mostrando suas vantagens. Para surpresa de Licardino Oliveira Ney, resolveu a comissão, finalmente, que a Nova Capital fosse construída em Campinas, ou Campininha, cidade da qual era Prefeito. Era uma pequena povoação ou "corrutela", como se dizia, de cerrado e campinas a perder de vista, o que muito entusiasmou a comissão. De acordo com o decreto n.3.359, de 18 de maio de 1933, art. 1º, a região às margens do Córrego Botafogo, compreendida nas fazendas denominadas Criméa, Vaca Brava e Botafogo, no município de Campinas, ficava escolhida para nela ser edificada a futura capital do Estado, devendo o governo mandar organizar o plano definitivo da nova cidade(2).

O Governo de Pedro Ludovico Teixeira constrói então Goiânia, que veio impulsionar o progresso em Goiás. Lança, em 1933, a pedra fundamental; em 1935 acontece a transferência da capital e, em 1942, o "Batismo Cultural". A escritora Armênia Pinto de Souza faz o seguinte comentário a respeito da transferência da Capital:

No dia 4 de dezembro de 1935, quando apenas raiava a madrugada, dois automóveis deixaram a cidade de Goiás e seguiram rumo a Areias e à Serra Dourada.

Levavam o Interventor Federal, Dr. Pedro Ludovico Teixeira, e sua família, em demanda de um novo destino. Dirigiam-se ao Município de Goiânia, recém-criado, onde seria edificada a nova Capital de Goiás.

Naquele momento histórico, selava-se a sorte da velha cidade. Pois com a pessoa do Interventor, era o Governo do Estado que se transferia para a Nova Capital, para a

cidade que se ia erguer na vasta campina verde, onde algumas construções começavam a tomar vulto.

Na bagagem do Interventor, Dr. Pedro Ludovico, iam o entusiasmo, a coragem, o otimismo, e a certeza de que estava agindo sob o impulso de um ideal nobre, pelo bem do Estado e de seu povo(3).

E assim, com o objetivo de assegurar ao povo goiano o direito de aproveitar as possibilidades do seu Estado, de tomar grande o futuro de Goiás, concretiza-se o projeto de mudança da capital, da Cidade de Goiás para Goiânia.

Por essa ocasião, já se encontravam instaladas em Campinas, desde 1921, as Irmãs da Congregação das Franciscanas da Ação Pastoral, procedentes da Alemanha. Aqui vieram para trabalhar nas missões em Goiás, ao lado dos Padres Redentoristas, na catequese e na escola paroquial. A Congregação Redentorista, conhecedora da situação goiana, carente de catequese e de escolas, não se furtou à ajuda às Irmãs, prestando-lhes irrestrito apoio em todas as áreas que se fizeram necessárias.

Na tarde do dia 17 de outubro de 1921, toda a população de Campininha, avaliada em 300 pessoas, concentrou-se na Praça da Matriz, à espera das Irmãs, segundo relato do Sr. Licardino de Oliveira Ney, testemunha ocular do acontecimento. Pela manhã do dia 18 o povo e os Redentoristas as receberam com palmas e Missa Festiva(4).

No dia 9 de janeiro de 1922 deu-se a inauguração do Colégio Santa Clara, passando ele a atender às necessidades educacionais das estudantes da região e de todo o Estado, e tomando-se, também, pioneiro na educação musical dessa região. Irmã Áurea Cordeiro assim registra a contribuição musical do Santa Clara em Goiás:

No dia 23 de fevereiro de 1924, o Santa Clara recebeu o seu primeiro piano, encomendado da Alemanha. Que surpresa para as alunas! Muitas delas nunca tinham ouvido e, menos ainda, visto um piano.

Ampliando suas possibilidades no setor da música, com oito pianos, dois harmônios, vários bandolins, violinos, violões, acordeões, etc., o Santa Clara deu ao Estado de Goiás várias alunas com tal preparo musical que são elas, hoje, organizadoras e dirigentes de corais, inclusive os das Igrejas, das festinhas e dos programas artísticos. Várias alunas iniciadas no Santa Clara são hoje exímias pianistas.

Tal foi a ênfase que se deu à formação musical no Santa Clara que, em 1956, as Irmãs cogitaram da fundação de um conservatório no Estado de Goiás.

Após um longo e exaustivo trabalho no Rio de Janeiro, em prol da fundação, chegaram à conclusão de que para o Colégio, não era hora ainda, daquela iniciativa(5).

O Santa Clara sempre deu ênfase não apenas à música, mas a tudo que pudesse influir na formação cultural de suas alunas. A arte dramática, a pintura e a oratória eram cultivadas por meio do teatro, das exposições e dos grêmios literários, que incentivavam a criatividade e despertavam talentos.

Em suas festas, um destaque todo especial era dado à música, motivando as alunas através da ginástica rítmica acompanhada ao piano, dos bailados, dos corais e da execução de peças musicais, geralmente ao piano e ao violino. O mesmo acontecia nos intervalos das apresentações teatrais, quando os mais variados números musicais eram apresentados pelas alunas.

A Música era uma das matérias obrigatórias, em obediência ao Estatuto Interno do Colégio. As alunas eram alfabetizadas musicalmente nas aulas de teoria e solfejo e a parte prática consistia no estudo de instrumentos como piano, harmônio, violão, bandomolim, violino e acordeon. Estudavam também canto e as apresentações do Coral do Santa Clara alcançaram pleno êxito.

Por tudo isso, pode-se dizer que o Santa Clara foi a primeira escola de música de Goiânia. Não resta dúvida que logo ao iniciar suas atividades, o Colégio passou a atender as necessidades educacionais e artísticas de nosso Estado. Grandes talentos encontraram ali o alicerce e as condições favoráveis ao aprimoramento de seus dotes.

Vale ainda lembrar que, em 1933, quando se iniciou a concretização do projeto da mudança da Capital, o Santa Clara teve forte atuação, especialmente na parte artístico-religiosa; foi ele que solenizou com cantos, violino e harmônio, a primeira Missa, celebrada no dia 27 de maio de 1933, e também a Missa do dia 24 de outubro, do mesmo ano, por ocasião do lançamento da pedra fundamental.

Apesar de alguns ardorosos antimudancistas continuarem descontentes, a transferência da capital trouxe, de maneira geral, muita alegria, pois Goiânia veio trazer o progresso a Goiás. Com a melhora do sistema de comunicações, foi quebrando-se, com

euforia, o isolamento que havia confinado os goianos. Uma onda de otimismo, aliada ao moderno plano urbanístico da cidade, criou um clima psicológico para as ousadias do progresso. Surgiram novos municípios e as condições sociais do povo tornaram-se um pouco melhores. Goiânia, então, começa a reclamar por cultura. Em 1937, o Lyceu de Goyaz foi transferido para Goiânia, e, com ele, muitos jovens estudantes que, mais tarde, formaram a nossa elite intelectual. Também seguiram, posteriormente, a Escola Normal e mais escolas estaduais.

A cidade era totalmente desprovida de clubes e salões de festas. As primeiras reuniões festivas, segundo depoimento do primeiro Prefeito de Goiânia Venerando de Freitas Borges(6), eram feitas aos sábados, ao abrigo da velha amoreira existente na Rua 24, Centro, onde foi armado um tablado. Quando o tempo permitia, ali se realizavam animados forrós, ao som do acordeon do Lorico, motorista do Palácio. Os lampeões "Petro-max", com sua intensa luz, iluminavam a noite escura, oferecendo àqueles pioneiros um espetáculo diferente, na paisagem cabocla.

Atendendo aos anseios da população por diversão, foi fundado, em abril de 1935, o "Automóvel Club de Goiaz" (futuro Jóquei Clube), tendo por finalidade intensificar o convívio social dos seus agremiados, e propugnar outros objetivos que importassem no desenvolvimento econômico, social e cultural do Estado, segundo notícia o Correio Oficial de 10 de abril de 1935(7). Após sua inauguração, o Automóvel Club tomou-se o centro das atividades sociais da cidade. Era a alegria, o coração da cidade. Ali eram realizados bailes oficiais, de carnaval, de formaturas, promoções sociais e inúmeros recitais. Festas memoráveis foram realizadas ali.

Goiânia recebeu seu primeiro piano no dia 10 de dezembro de 1935, às 17h30min. Era da conhecida marca "Gaveau", de Paris, e fora adquirido havia algum tempo, na casa Arthur Napoleão, no Rio de Janeiro. Era de propriedade do Secretário Geral, Dr. Benjamim Vieira, e seus primeiros sons, em Goiânia, foram tirados por sua filha, Srt^a. Angélica Vieira, que nele tocou, no mesmo dia, logo após a sua chegada(8).

O Dr. Benjamim Vieira, seguindo o exemplo de sua mãe, D. Virgínia da Luz Vieira, que abria os salões de sua casa, na antiga capital, para reuniões litero-musicais, fez de sua residência, em Goiânia, uma das salas de visitas da capital. Juntamente com sua esposa e filhas, recebia em sua casa quantos desejassem ouvir boa música, promovendo repetidos saraus, onde o único piano da cidade era dedilhado. Nessas artísticas reuniões o próprio Dr. Benjamim exibia as suas qualidades de cantor de música erudita. Assim relatam vários pioneiros, em depoimentos contidos no livro "Memórias Goianienses"(9). A escritora Rosarita Fleury, a respeito de seu piano, o segundo de Goiânia, faz o seguinte relato, no qual podemos perceber o fascínio que o piano exercia na jovem população goianiense:

Foi ao procurar minorar a solidão em que vivíamos aqui em Goiânia, que se instalou em mim uma idéia, tornada, por fim, em obsessão. Desejava comprar um piano e, sem ele, achava difícil suportar as longas noites sem luz, tendo, por única diversão, ver da janela, o piscar dos inúmeros vaga-lumes de que eram fartos os campos de Goiânia. Meu pai aprovou a idéia, e, logo depois, entrava em nossa casa um lindo piano "Albert Schmoor", três pedais, muito afinado e todo brilhante, em sua tonalidade castanha. Foi comprado a prestações, e, para pagá-lo privei-me de roupas novas e outras coisas do agrado da mocidade.

Apesar de nossa vontade, não foi possível conseguir subir o piano pela escada estreita que era serventia da casa. Não havia guindaste aqui em Goiânia, por isso o piano (o segundo a entrar na nova capital), ficou no saguão de entrada da casa, ao lado da escada, e ali passou a ser minha sala preferida. Nessa casa ficamos até 1936. A noite, eu reunia os amigos. Eram noites agradáveis, e o piano cumpriu, de forma brilhante, seu papel de transformar em sons melódiosos, a silenciosa escuridão daquela Goiânia que começava a engatinhar(10).

A inauguração do Grande Hotel, no dia 23 de janeiro de 1937, foi um marco no desenvolvimento social e cultural de Goiânia, pois passou a ser o ponto de encontro de políticos, turistas, intelectuais, e da sociedade em geral. À noite, principalmente nos fins de semana, as famílias ali se reuniam, e o piano era dedilhado por diferentes damas da sociedade; entre estas, as mais assíduas eram: Sra. Lucy Gomes Pinto Veiga Jardim, nora da arrendatária do hotel, Sra. Maria Nazaré Jubé Jardim, que tocava todas as noites para animar as reuniões da sociedade goianiense, acontecidas nos salões do Grande Hotel; a Sra. Antonieta Cardoso (D. Nenen), esposa do Dr. Dario Délio Cardoso, e, também, a es-

posa do Sr. Manoel Gomes Pereira. É o que informa a escritora e pioneira Armênia Pinto de Souza, em depoimento a mim concedido.

Os pianos, integrados na vida da nova Capital, transformaram-se em objetos obrigatórios, indispensáveis, tanto na rotina doméstica, quanto nos momentos solenes.

Quanto ao seu ensino, as únicas professoras existentes, até 1940, foram as freiras do Colégio Santa Clara, segundo o que se pôde apurar. As pessoas que se dedicaram ao instrumento, nos primeiros anos da nova capital, trouxeram seus conhecimentos musicais adquiridos na antiga capital, ou então os aprimoraram com as referidas Irmãs.

A cidade principia a receber a influência artística e didática de Nhanhá do Couto por volta de 1940, quando esta começa a desenvolver, conforme já comentado em capítulo anterior, um movimento artístico na cidade, por meio de recitais e apresentações no Automóvel Clube, no Palácio do Governo, e no Lyceu; e, também, ao instalar uma escola de música em Goiânia, onde ensinava teoria, canto e piano.

O professor Joaquim Edson de Camargo também é parte da história musical de nosso Estado, e, de igual forma, de Goiânia. Era compositor, ótimo violinista, e, junto com Nhanhá do Couto, um dos primeiros a desenvolver um trabalho musical em Goiânia. Para aqui se transferiu logo que mudou a Capital. Montou uma pequena orquestra, formada por pessoas que ele arregimentara entre os que tocavam na cidade. Faziam parte dessa orquestra, entre outros, Donizete Martins de Araújo, Maria Angélica da Costa Brandão, Ovídio Martins de Araújo, Júlio Alencastro Veiga e Nicanor Gordo. Era também professor de música, de canto coral e de matérias teóricas do Liceu de Goiânia e do Instituto de Educação, escolas onde também formou conjuntos estudantis. O Instituto de Educação tinha um coral, e o Liceu tinha outro. O professor Joaquim Edson era um dos que promoviam as reuniões lítero-musicais, que, segundo depoimento de Belkiss S. Carneiro de Mendonça, terminavam sempre com um baile. Esses bailes aconteciam em uma sala do Liceu, de onde se tiravam as carteiras e onde se passava vela de estearina no chão, para poder deslizar o pé. A dança era chamariz para que os alunos assistissem à primeira parte, que era cultural. Tudo isso foi deixando um movimento cultural na cidade, que marcou a influ-

ência benéfica de Joaquim Edson nos meios artísticos de Goiânia, seja como professor, seja como compositor, violinista e regente.

Igualmente importante foi o trabalho de Francisca da Veiga Jardim, que, transferindo-se de Goiás Velho para Goiânia, em 1941, tomou-se responsável pela formação musical e pianística de inúmeras jovens goianienses no início da década de 40. Era assídua frequentadora das reuniões lítero-musicais que aconteciam na cidade.

No dia 5 de julho de 1942, houve o "Batismo Cultural" de Goiânia. Neste dia, o povo amanheceu feliz, sentindo a afirmação da nova realidade e da mais promissora esperança.

A Banda da Polícia Militar encheu a cidade de som e entusiasmo, e os alunos de todas as escolas participaram de um alegre desfile. A Escola Técnica Federal foi o local escolhido para a realização das conferências, debates e encontros culturais. Lá se reuniu a nata da intelectualidade brasileira. O Cine Teatro Goiânia, inaugurado naquele dia, e o Automóvel Club também sediaram as festividades. Nos céus de Goiânia, evoluções de aparelhos do Aero-Clube. À noite, no Palácio das Esmeraldas, grande banquete foi oferecido às autoridades(11).

E assim, depois de muita controvérsia política, firmava-se a nova Capital do Estado. Nossa realidade sócio-cultural começa a tomar novo rumo, pois inicia-se, então, a movimentação cultural da Capital do Estado.

Pode-se dizer que a revista "Oeste", que circulou pela primeira vez no dia do "Batismo Cultural", marcou esta nova etapa da história cultural de Goiás; foi o testemunho cultural de uma época. Nasceu da iniciativa de um grupo que constituía uma das mais fortes gerações da intelectualidade goiana, entre os quais podemos citar: Gerson de Castro Costa, Bernardo Élis, Frederico Medeiros, Hélio de Araújo Lobo, José Décio Filho, José Godoy Garcia, Paulo Augusto de Figueiredo, Zecchi Abrahão, José Bernardo Felix de Souza, Domingos Félix de Souza, Carlos de Faria, Gabriel Anconi, Oscar Sabino Junior, José Lopes Rodrigues, e outros, não faltando a presença do grupo feminino: Maria Paula Fleury de Godoi, Rosarita Fleury, Ofélia Sócrates Nascimento Monteiro, Floracy Artiaga Mendes,

Nice Monteiro Daher, Mariana Augusta Fleury Curado, Amália Hermano Teixeira, Genesy de Castro e Silva, Regina Lacerda e outras.

Além de contos, poemas, crônicas, a revista publicava também ensaios de natureza filosófica, econômica, social e política, promovendo culturalmente, segundo a escritora Nelly Alves de Almeida(12), um impacto de renovação, pois ilustrava, na esfera intelectual, a legitimidade do Estado Novo, que veio imbuído não apenas de sentido político, mas também de evidente aspiração de outras conquistas no campo das letras. A sociedade goianiense viu-se, então, segundo Nelly Alves de Almeida, frente a efetivo movimento intelectual, que a pôs em contato direto com o Modernismo, e que chamava, para a grandeza da cidade em formação, a responsabilidade de todo um complexo inovador, encarando, particularmente, as coisas da inteligência.

Após o primeiro número, a Revista tomou uma orientação nitidamente política, tomou-se um veículo do Estado Novo. Apesar de fazer apologia do sistema político instaurado no País por Getúlio Vargas, não deixou de considerar a literatura e a cultura em si; procurou divulgar os grandes escritores do passado e estimular os novos valores que surgiam.

Apesar da revista ter circulado durante apenas três anos, acredita-se que contribuiu para o desenvolvimento sócio-político-cultural da Nova Capital, devido, principalmente, a dois fatores: primeiro, porque tornou-se a precursora da geração de 45 da literatura goiana ao lançar talentos, sementes que frutificaram ; segundo, pela possibilidade de ter contribuído, através da inquietude intelectual que também a caracterizava, para o surgimento de experiências novas, dentro de outros meios de vivência e de expressão, como, por exemplo, o que se vivenciou dentro da música. Fazendo coro às letras, os horizontes da música também se alargaram nessa época, novos caminhos se abriram.

A ida de Belkiss S. Carneiro de Mendonça para o Rio de Janeiro, em dezembro de 1942, em busca de um curso superior de piano, de um diploma oficial e de outros ensinamentos, acompanhada por Nhanhá do Couto, coincide com a chegada a Goiânia de Nair de Moraes, vinda de São Paulo, e de lá trazendo conhecimentos musicais e

pianísticos que marcaram época em Goiânia. Devido à sua técnica pianística apurada e performance irrepreensível, várias foram as pessoas que a procuraram para tomar aulas de piano, levadas pela aspiração de conquistas mais altas, pela necessidade de inovação, enfim, pela inquietude intelectual que marcava aquele momento.

Nair de Moraes veio para fundar o Coral da Escola Técnica Federal de Goiás, e, junto com Edméa de Camargo, foi responsável pelo ensino de canto orfeônico naquela Escola, o qual deu início ao movimento cultural dos alunos da E.T.F.G.. Segundo informa Francisca da Veiga Jardim, Nair de Moraes tinha um programa musical na Rádio Clube, onde se apresentavam suas alunas de piano, o Coral da E.T.F.G. e outros músicos. A Rádio Clube, com seu pioneirismo, muito contribuiu na grande tarefa de informar e registrar os passos culturais da vida goianiense.

A contribuição de Nair de Moraes à vida musical e cultural de Goiânia foi muito além de sua contribuição como professora de piano e canto orfeônico. Segundo depoimento de pioneiros, praticamente todos os eventos culturais acontecidos na Capital, naquela época, contavam com sua participação, ora apresentando suas alunas em grandes audições no Cine Goiás, Teatro Goiânia ou Automóvel Club, ora acompanhando ao piano orquestras e artistas da cidade ou de fora, que aqui se apresentavam. Assim o demonstram programas de eventos musicais, pertencentes ao arquivo particular do Dr. Edilberto da Veiga Jardim Filho, que noticiam, por exemplo, o Festival Lítero-Musical que o Centro Cultural Brasil-Estados Unidos fez realizar, em 1944 e 1945, em homenagem à Polônia, pela passagem da sua grande data nacional - o aniversário da Constituição de 3 de maio de 1791. Esses festivais registram, em seus programas, a participação de Francisca da Veiga Jardim, Joaquim Edson de Camargo, Júlio Alencastro Veiga, Nair de Moraes, Érico Pieper, José Beachel, Alice Mascarenhas, Maria Lucy Veiga Teixeira, entre outros.

O recital do violinista George Marinuzzi, professor do Conservatório Mineiro de Música de Belo Horizonte, ocorrido a 11 de julho de 1949, no Cine Teatro Goiânia, contou com a participação de Nair de Moraes ao piano; testemunham também sua participação nos eventos culturais de Goiânia, na época, os programas das apresentações da orquestra

da cidade e dos recitais de alunos dos professores Crundwald Costa e Érico Pieper, pioneiros que aqui desenvolveram um trabalho de vanguarda na música. A eles nos referiremos oportunamente.

Pode-se dizer que grande sucesso alcançaram as audições das alunas de piano de Nair de Moraes, principalmente o Festival ocorrido a 13 de maio de 1949, no Cine Goiaz, no qual seis pianistas: Maria de Lurdes Cruvinel, Moema de Castro e Silva, Suzana A. Santos, Nair de Moraes, Nélia Afonso e Nize F. Borges, encantaram a platéia, tocando a quatro mãos em três pianos. O conjunto pianístico tocou na primeira parte do programa; a segunda parte contou com a performance de Nair de Moraes, executando "Fantasia Improvisada" de Chopin, "Sevilha", de Albeniz, e números de orfeão pela Escola Técnica com acompanhamento da Prof^ª. Edméa de Camargo. Tereza B. Pacheco, Ney Berquó, Eclair Freitas Borges, Lauro da Veiga Jardim e Nanci Viana também se apresentaram, revezando-se nos números de conjunto que compuseram a terceira parte da audição(13).

Nair de Moraes morou em Goiânia até o início da década de 50, quando, então, voltou para São Paulo, ingressando na vida religiosa. Ela e Edméa de Camargo foram substituídas na Escola Técnica Federal pelas Professoras Maria Lucy Veiga Teixeira (Fifia), e Maria das Dores Ferreira de Aquino, em 1952 e 1956, respectivamente. Nair e Edméa regressaram à terra natal, mas em Goiânia deixaram sua contribuição pioneira, de inquestionável importância, não só para o ensino de piano, como para a música, de uma maneira geral.

Importante contribuição também foi dada pela pernambucana Amélia Brandão, Tia Amélia, como era conhecida. Informa a Prof^ª Maria Augusta Calado que no início da década de 50, Tia Amélia montou em sua residência, em Goiânia, uma pequena escola de piano e ballet, juntamente com sua filha Cilene, responsável pelas aulas de dança.

Possuíam três pianos de armário e outro de 1/4 de cauda. Este ficava na sala principal, onde aconteciam as apresentações dos alunos. Tia Amélia ministrava suas aulas de maneira um pouco diferente da usual. Atendia o aluno particularmente, indicava seus erros, explicava como trabalhá-los. Terminada a aula, este aluno, ao invés de voltar

imediatamente para casa, continuava na escola, estudando sozinho, sob a vigilância dos ouvidos de Tia Amélia, enquanto esta passava orientações ao segundo, depois ao terceiro aluno, retornando depois ao primeiro.

Essas aulas tiveram curta duração. Apesar de ter recebido formação pianística erudita, Tia Amélia passou a dedicar-se profissionalmente apenas à música popular, assumindo a brasilidade do choro e das valsas seresteiras; porém, tanto na estrutura de suas composições, como na forma de executá-las, Tia Amélia preservou as influências recebidas em seu aprendizado pianístico clássico-romântico.

Outro benéfico reflexo das perspectivas e mudanças advindas do Batismo Cultural da nova Capital, foi a chegada a Goiânia, procedente de Ipameri, de Érico Pieper, músico alemão, pianista e maestro. Aqui fundou, por volta de 1944, um conjunto musical, chamado, segundo informa o Prof. Crundwald Costa, "Orquestrinha do Érico Pieper", a qual se dedicava mais às músicas de salão. Alguns de seus componentes eram antigos membros da pequena orquestra do Professor Joaquim Edson de Camargo. Sentindo que o conjunto precisava de um "Violino Obligati" e, não o encontrando em Goiânia, Érico Pieper convida Crundwald Costa, 1º violino da Orquestra de Franca-SP, para assumir esta responsabilidade em seu conjunto, em Goiânia. O convite foi prontamente aceito e, hoje, pode-se dizer que esta iniciativa de Érico Pieper foi uma de suas grandes contribuições para a vida musical de Goiânia. Crundwald Costa, o "Professor Costinha", foi aqui um pioneiro, um batalhador incansável pela causa do ensino de violino e da formação de uma sinfônica em Goiânia. É merecedor de reconhecimento e gratidão por parte da comunidade musical, e da sociedade goianiense.

Voltemos a 1945, que foi o ano da chegada do Prof. Costinha a Goiânia. Tornou-se o 1º violino da orquestra de Érico Pieper, que era o pianista e maestro, e, juntos, começaram a batalhar pela música de conjunto, promovendo várias apresentações, e, paralelo a este trabalho, dedicaram-se, separadamente, sem formarem juntos uma escola, ao ensino de piano e violino. O Prof. Costinha ministrava aulas particulares de violino em domicílio e afinava pianos, competente afinador, que era.

Entusiasmado com o trabalho de Crundwald Costa, e temendo a possibilidade de seu retorno a Franca, por questões financeiras, Érico Pieper tudo fez para granjear-lhe alunos, no que foi bem sucedido; iniciava-se, assim, uma escola de violino de alto nível em Goiânia, principalmente para os parâmetros da época, enquanto se formava, através da "Orquestrinha do Érico Pieper", o embrião da primeira Sinfônica de Goiânia.

Neste mesmo ano de 1945, um grupo interessado em artes de um modo geral, e, em música, principalmente, liderado pelo engenheiro-arquiteto, pintor, desenhista, escultor e músico, José Amaral Neddermeyer, que trabalhava nas obras da construção de Goiânia, fundava, a 22 de outubro de 1945, a "Sociedade Pró-Arte de Goiás". Segundo depoimento dos Professores Luiz Curado, Crundwald Costa e do fotógrafo Sílvio Berto, foi uma entidade criada com o objetivo de reunir os artistas, de unir as várias manifestações artísticas da cidade, criando, assim, uma corrente positiva no campo das artes, uma vez que isoladamente era muito difícil avançar. Embora se dedicando mais intensamente à música, a "Sociedade Pró-Arte" prestou grande colaboração às artes plásticas goianas; seus encontros, que contavam com a participação de, entre outros, Octo Marques, Goian-dira do Couto, Antônio Henrique Péclat, Jorge Félix de Souza, José Edilberto da Veiga e Brasil Grassini, foram os que primeiramente reuniram os artistas da cidade, criando entre eles uma força positiva, que muito os impulsionou.

Conhecedor do trabalho de música de conjunto que Érico Pieper já havia iniciado na cidade, José Neddermeyer o convida para diretor do Departamento de Música da "Sociedade Pró-Arte". Sob a regência de Érico Pieper ela absorve, então, a Orquestra de Érico Pieper, que passa a se chamar "Orquestra da Pró-Arte".

O Recital de Inauguração da "Sociedade Pró-Arte" ocorreu em 22 de outubro de 1945, apresentando ao público números de música, canto e declamação, e uma coletiva de escultura e pintura, que reunia trabalhos de Neddermeyer, Brasil Grassini, Péclat de Chavannes e Neddermeyer Filho, e trabalhos diversos de fotografia de Sílvio Berto.

Além da orquestra, apresentaram-se Anita Simon e Sílvio Berto (canto), Lyz Pereira e Léa Pereira (declamação), Conjunto Orfeônico da Escola Técnica Federal Fede-

ral de Goiânia, sob a regência de Nair de Moraes, e os solos de João Chagas, Francisca da Veiga Jardim e Nair de Moraes (piano), José Bachl e Crundwald Costa (violino) e H. Berberian (violoncelo). Assim registra o programa do recital de inauguração da Sociedade Pró-Arte de Goiaz(14). A "Orquestra Pró-Arte", por ocasião do recital de inauguração, era assim constituída:

Piano - Érico Pieper

Violinos - Crundwald Costa

José Bachl

Aida Tovar

H. Cavalcante Filho

Avelino Cavarzan

Waltercides Silva

Violoncelo - H. Berberian

Flauta - Alberto Conceição Ribeiro

Contra-baixo - João Chagas

Em dezembro de 1945, quando Belkiss S. Carneiro de Mendonça regressou a Goiânia, após concluir seu curso superior de piano, a "Orquestra da Pró-Arte" fez uma apresentação no Cine Teatro Goiânia em sua homenagem, tocando valsas de Strauss e trechos de Opereta. Segundo a pianista, era um programa leve, mas a "Sociedade Pró-Arte", já naquela ocasião, tomara-se um movimento importante na cidade, contribuindo para a criação de um ambiente musical e intelectual muito agradável que havia naquela época em Goiânia. Suas exposições de artes, reuniões de literatura, concertos, recitais eram muito prestigiados pelo público goianiense.

Em todas as apresentações musicais havia a participação da "Orquestra da Pró-Arte", sob a direção de Érico Pieper(15). Alguns desses recitais contaram também com a participação do "Quinteto da Pró-Arte", que foi formado pela seleção dos melhores da orquestra. Do programa do XI Recital da Sociedade Pró-Arte de Goiaz, consta peças de

Mozart, Haydn, Godard, Paderewski, entre outros, e traz o nome dos componentes do Quinteto:

Crundwald Costa - 1.º violino

Avelino Cavarzan - viol. oboz.

H. Berberian - violoncelo

E. Costa - contra-baixo

Érico Pieper - piano

Regência do Prof. Crundwald Costa com a colaboração de Dorinha Ferreira(16).

Segundo depoimento do fotógrafo e pioneiro Sílvio Berto, depois de 1947, a Pró-Arte começou a enfraquecer, provavelmente por dificuldades financeiras. Ao encerrar suas atividades, em 1948, havia realizado três exposições de artistas plásticos goianos, uma exposição de fotografia, um concurso no campo das artes plásticas, e inúmeros recitais de música, o que mostra que a "Sociedade Pró-Arte" dedicou-se mais intensamente à música.

Após o encerramento das atividades da "Pró-Arte", Érico Pieper continuou com suas aulas de piano e, posteriormente, tornou-se proprietário do Bar Bamboo, na Rua 6, local de importante atuação musical, onde se reuniam intelectuais, artistas e cantores, os quais animavam as noites goianienses, contando sempre com a participação de Érico Pieper ao piano.

O Prof. Crundwald Costa continuou formando violinistas, e, paralelo a esse trabalho, batalhava incansavelmente pela formação de uma Sinfônica em Goiânia. Assim que um aluno seu se destacava ou mostrava aptidão, como o que aconteceu, por exemplo, com Edilberto da Veiga Jardim Filho, incorporava-o à Orquestra de Amadores, como passou a chamar-se a extinta Orquestra da Pró-Arte, cujo Diretor-Regente era o próprio Crundwald Costa. Vários foram os recitais de alunos promovidos pelo Prof. Costinha. Esses recitais contavam sempre com a colaboração da Orquestra de Amadores, futura Sinfônica

Estadual de Goiás, e eram muito apreciados pela sociedade goianiense e fartamente registrados nas crônicas dos jornais. "O Social" registra, em outubro de 1948:

Constituiu um magnífico espetáculo levado a efeito no Cine Teatro Goiânia, no dia 21 do corrente, o II Recital de alunos do Prof. Crundwald Costa. Essa noite de arte foi uma nota de real destaque para a sociedade goianiense, que pôde aplaudir nomes já bastante conhecidos de nosso público, como o prof. Crundwald Costa, Nair de Moraes, H. Berberian e José A. Machado, e estreantes que se revelaram verdadeiras vocações(17).

O "Goiáz Moço", a respeito do mesmo recital, diz que ficou mais uma vez patente a capacidade artística e o gênio musical do Professor Crundwald Costa, que mereceu, durante toda a execução, calorosas salvas de palmas da platéia, satisfeita com sua sensibilidade artística(18).

A respeito do III Recital, realizado em 27 de outubro de 1949, o "Araguaia" comenta que o recital foi muitíssimo apreciado pela numerosa assistência presente àquela demonstração de arte, e que os alunos do Prof. Crundwald constituíam uma promessa para o desenvolvimento da arte de Carlos Gomes em nossa sociedade(19).

Outros recitais se sucederam a esses e contavam sempre com o entusiasmo, o incentivo e a admiração do público e da imprensa, que muito apreciavam o desempenho, não só dos alunos do Prof. Costinha, como da "Orquestra de Amadores".

Na tentativa de ver concretizado seu ideal de formar uma Orquestra Sinfônica em Goiânia, Crundwald Costa começa a apresentar recitais com a "Orquestra de Amadores", com renda destinada à aquisição de instrumentos para a sinfônica. Um desses recitais aconteceu no dia 6 de junho de 1950, ao preço de Cr\$5,00 o ingresso.

"A Folha de Goiás" faz elogioso comentário a esse recital e ao Professor Costinha, dizendo ser ele um incansável batalhador, que, fazendo da música um sacerdócio, não se abalava diante das dificuldades, proporcionando a todos deleitosos momentos passados em comunhão com o belo, o harmonioso, o melodioso(20).

Em junho de 1950 foi fundada, por um grupo de amantes da música, a "Associação Goiana de Música (A.G.M.)", que, conforme seu Estatuto, tinha por fim desen-

volver na sociedade goiana o gosto pela boa música, através de uma orquestra sinfônica. Para Diretor-Regente foi eleito o Prof. Crundwald Costa, e, já na primeira reunião da Associação, ficou estabelecida a absorção, pela A.G.M., da Orquestra de Amadores, que passou a denominar-se "Orquestra Sinfônica de Goiânia" (O.S.G.), segundo o que foi estabelecido em seu Estatuto, no Capítulo VII, art. 27.

A Diretoria da A.G.M. era assim constituída:

Alaor Barra - Diretor-Presidente

Dr. Simão Carneiro de Mendonça - Vice-Diretor-Presidente

Prof. Crundwald Costa - Diretor-Regente

Messias de Souza Costa - Diretor de Propaganda

Prof. Luiz do Carmo Curado - 1o. Secretário

Profa. Belkiss S. Carneiro de Mendonça - 2o. Secretário

Olimpio Jayme - 1o. Tesoureiro

Antonio Augusto Silva - 2o. Tesoureiro

Prof. Genesco Ferreira Bretas - Orador(21).

Os recitais do Prof. Costinha continuaram a acontecer com frequência, e tornaram-se famosos na sociedade goianiense, o que pode ser confirmado pela notícia publicada na "Folha de Goiás", em 5 de novembro de 1950, que diz já estarem tomando-se famosos os recitais levados a efeito todos os anos pelos alunos do Prof. Crundwald Costa, proporcionando aos amantes da música, a oportunidade de entrar em contato com o franco desenvolvimento de nossa arte.

A A.G.M. teve vida efêmera, aproximadamente um ano, mas a "Orquestra Sinfônica" continuou a brilhar nos palcos de Goiânia, sob a direção e regência de Crundwald Costa até 1952, quando, conforme depoimento do Maestro, devido a problemas de estômago e duas graves pneumonias, teve que se afastar da direção da orquestra, o que motivou o seu desaparecimento. Restabelecido, Crundwald Costa continuou lecionando violino, formou com seus alunos um grupo de cordas que contava com o acompanhamento de Heloísa Barra ao piano, mas não mais retomou a direção e regência da orquestra. Pas-

sou a dar aulas de violino, no Conservatório, auxiliando Elsi Silva, responsável, na época, pela cadeira de violino daquela instituição. O professor Costinha permaneceu nesse estabelecimento até 1991, quando se aposentou.

É ele uma pessoa interessante, uma figura de exemplo, não apenas por tudo o que já foi colocado, mas ainda, pela garra com que lutou durante sua carreira pedagógica. Apesar de ter sempre lecionado violino, não possuía curso superior, ocupava no Conservatório cargo técnico, e isto foi um entrave que o impediu de continuar a dar aulas naquela instituição após sua incorporação à Universidade Federal de Goiás. Movido por uma necessidade intensa e profunda de vencer mais esse desafio, fez o científico, o vestibular para a Universidade e tornou-se Bacharel em Violino pelo Instituto de Artes da UFG aos 60 anos de idade, conseguindo, inclusive, aposentar-se como professor universitário.

Eliezer Penna, no jornal "Folha de Goiás", faz referências à pessoa do Professor Crundwald Costa e também a um de seus recitais. Diz o cronista que, diante das dificuldades e da violência do cotidiano, avultam os soldados do espírito, crescem aqueles que não retrocedem, que lutam pela propagação da arte divina que é a música, e entre estes está o Prof. Costinha. Pede o cronista que se faça justiça àqueles que lutam pela exaltação das coisas do espírito.

Conduzidos por essas reflexões, podemos perfilar os valores deste músico que, acima das dificuldades ditadas pela linguagem da razão e da vida cotidiana, deixou-se levar pela linguagem da música, uma linguagem que possui forças misteriosas que animam o homem, levando-o a superar as barreiras das dificuldades e as suas próprias limitações.

Depois do trabalho do Prof. Costinha, a próxima tentativa em prol de uma sinfônica em Goiânia foi feita em 29 de setembro de 1955, quando foi fundada por Jacy Siqueira e o maestro Jean François Douliez(22) a Sociedade de Concertos Sinfônicos de Goiás, que tinha como órgão dependente a Orquestra Sinfônica de Goiás, também fundada pelos dois e dirigida por Douliez(23). Posteriormente, essa orquestra é anexada ao Conservatório de Música, com o nome de Orquestra Sinfônica da UFG, que existiu até 1964, quando, devido ao retorno de Douliez à Bélgica(1965), desapareceu, restando dela

apenas um conjunto de cordas. Jean Douliez criou, em 1955, o "Quarteto de Cordas de Goiás", com os seguintes elementos: 1º violino - Edilberto da Veiga Jardim Filho; 2º violino - Márcio A. Cattini; Viola - Dimitri Znamensky; Violoncelo - Jean Douliez(24). Este quarteto contava com o acompanhamento, ao piano, de Heloísa Barra Jardim.

Foi também fundada por Douliez(1957), a "Orquestra de Câmara Alvorada", que prestou muitos serviços à causa do desenvolvimento artístico do povo de Goiás, com programas semanais de uma hora de duração, na Rádio Anhanguera, durante vários meses, com concertos realizados no Jôquei Clube de Goiás, no Conservatório de Música e em outros locais(25).

São reconhecidos o dinamismo e o mérito do Maestro Jean Douliez, quanto à formação de uma sinfônica em Goiânia e quanto à organização de concertos e de música de câmara. Seu plano de trabalho, para 1962, incluía três apresentações da sinfônica por mês, duas da Orquestra de Câmara Alvorada e uma do Quarteto de Cordas(26), além de inúmeras apresentações que ele não só organizava, como também delas participava tocando.

Após o retorno de Douliez à Bélgica, várias tentativas sem êxito foram feitas, dentro do Conservatório de Música da UFG, no sentido de se organizar uma sinfônica. A cidade passa, então, a contar apenas com o grupo de instrumentistas ligado ao Conservatório. A longevidade desse grupo se deveu, em grande parte, à dedicação da Profª Heloísa Barra Jardim, que, com talento, acompanhava os músicos ao piano, contornando sempre, com habilidade, as dificuldades e os problemas de caráter técnico ou humano que surgiam. O grupo permaneceu coeso e atuante até 1983, desaparecendo após a aposentadoria de Heloísa Barra.

O Maestro Braz Wilson Pompeu de Pina Filho, que dirigia a Banda Municipal, tenta novamente, em 1973, formar uma Sinfônica em Goiânia. Juntamente com os músicos da Banda Municipal, alguns alunos de violino do Professor Crundwald Costa, e outros do grupo de instrumentistas de Heloísa Barra, do Instituto de Artes, organiza a "Orquestra Sinfônica de Goiânia", que desapareceu no governo Iris Rezende. Dela restou apenas o

grupo de músicos ligados ao Instituto de Artes e à Profa. Heloísa Barra, que formavam a "Orquestra de Cordas da UFG", conforme já mencionado. Essa "Orquestra de Cordas" teve, além da Prof^a Heloísa Barra Jardim, o apoio decisivo do Maestro Jorge Armando Nogueira Nunes.

O Governo, em 1988, tenta novamente reunir os músicos de Goiânia, para formar uma Sinfônica. Convida, para dirigi-la, o Maestro Joaquim Jayme. Foi ela, entretanto, desativada em 1990. Foi retomada em 1992, sob a regência do Maestro Emilio de César, que fez um bom trabalho à frente da Orquestra, solidificando-a, graças a seu espírito de liderança, competência e capacidade de trabalho. Infelizmente, devido a desavenças políticas, não mais a dirige(27). Essas Orquestras, criadas à sombra do governo, têm desaparecido por razões de descontinuidade político-administrativa.

Goiânia hoje possui duas Orquestras: A "Sinfônica de Goiânia", com apoio municipal, sob a regência do Maestro Joaquim Jayme, e a "Filarmônica de Goiânia", antiga Sinfônica, apoiada pelo governo estadual, dirigida pelo Maestro Sérgio Kulhman, que tem como assistente o Maestro Marshall Gaioso. Há nessas orquestras uma tentativa de se continuar o trabalho iniciado por Joaquim Edson, Crundwald Costa e Jean Douliez.

Retomando à nossa retrospectiva histórica e ao ano de 1945, percorreremos o caminho trilhado por aqueles que, além dos já mencionados neste trabalho, se tornaram os primeiros e principais responsáveis pelo ensino de piano em Goiânia. Poderemos perceber que a este caminho outros se vão juntando, cruzando-se e entrelaçando-se, por meio de acontecimentos vários, tecendo juntos o emaranhado de determinantes que tiveram, como principal consequência, a criação do Conservatório Goiano de Música, atual Instituto de Música da UFG.

Em 1945, quando Belkiss Spencieri terminou o curso superior de piano, viu-se ela diante de um dilema pessoal: prosseguir carreira, aceitando a bolsa que havia ganho em concurso para estudar nos Estados Unidos, ou voltar para Goiânia e fundar um Conservatório, como era desejo de Nanhá do Couto. Seu professor Paulino Chaves aconselhou-a a ouvir Villa Lobos, pois, sendo ele, no tempo de Getúlio Vargas, pessoa de grande

força e envolvimento dentro do ambiente musical do país, poderia orientá-la a respeito dos procedimentos necessários para se criar um Conservatório, caso optasse por regressar à terra natal. Marcada uma entrevista, conversaram longamente, e Belkiss impressionou-se com a generosidade, gentileza e, principalmente, paciência com que Villa Lobos a recebeu, pois tinha ela, na época, apenas 17 anos de idade. Ao tomar conhecimento do dilema de Belkiss, Villa Lobos disse-lhe: "Você terá que resolver por si própria, mas penso que nunca será feliz se não tentar realizar o ideal de vida de Nhanhá do Couto, uma vida que foi quase uma doação para a música e para o progresso de Goiás. Se optar pela bolsa nos Estados Unidos, se realizará musicalmente, mas, intimamente, terá sempre aquela sensação de traição"(28).

Optando por tentar criar um Conservatório, ela voltou para Goiânia e começou logo a reorganizar sua vida, a pensar em sua carreira. Apresentou-se ao então Secretário da Educação e Saúde do Estado de Goiás Dr. Simão Carneiro de Mendonça e pediu-lhe uma nomeação para Professora de Música do Liceu. Ele já havia assistido a um recital seu no Palácio do Governo e, como já conhecia e apreciava seu trabalho, teve interesse em nomeá-la; antes, porém, houve um impasse: Belkiss não podia ser nomeada professora, porque era menor. Descobriram, no entanto, uma lei que tornava possível sua nomeação, porque, apesar de sua idade, era portadora de um diploma de curso superior. Dr. Simão não só a admitiu como professora, como também lhe propôs casamento, o que aconteceu em 1946. Se levamos em consideração o espírito machista dos maridos da época, podemos dizer que Belkiss só pôde fundar um Conservatório e dirigi-lo por 23 anos, porque teve um marido especial, que sempre a prestigiou, incentivou, e jamais bloqueou seu trabalho. Era um entusiasta por tudo o que ela fazia, e, nos dizeres da própria Belkiss, ele a proibia de fracassar(29).

Após o casamento, Belkiss deixou o Liceu e passou a dedicar-se apenas à escola particular de piano que montou em sua própria casa. As alunas com ela estudavam, preparavam-se, e faziam as provas de vestibular em São Paulo ou Rio de Janeiro. Foi lecionando em casa que conseguiu formar o primeiro grupo, constituído pelas alunas Maria

Lucy Veiga Teixeira(Fifia), Maria Luíza Póvoa da Cruz(Tânia) e Dalva Maria Pires Machado Bragança. Estava concluído o requisito mais importante para que se pudesse criar um Conservatório em Goiás, pois, com quatro professoras diplomadas, já era possível formar um corpo docente.

Aproximadamente em 1948, o Dr. Jerônimo Coimbra Bueno, então Governador de Goiás, entusiasmado com sua idéia, autorizou-a, por decreto, a ir para o Rio de Janeiro, fazer os estudos necessários para que o Estado pudesse criar o Conservatório de Música. Chegando ao Rio, visitou escolas de música, a Imprensa Nacional e manteve contato com Villa Lobos, que a orientou em relação às disciplinas e programas mais importantes, como: ritmo e som, teoria, harmonia, canto coral, além, é claro, do ensino de instrumentos. Aconselhou-a a adaptar o programa do futuro Conservatório ao programa da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, que, posteriormente, pela Lei n. 4.831, de 5 de novembro de 1965, passou a ser denominada Escola de Música da Universidade do Rio de Janeiro(30). Esta adaptação era necessária para que se conseguisse, futuramente, a equiparação, pois a Escola Nacional era a escola padrão.

Quando os estudos estavam prontos para dar-se início à execução do projeto do Conservatório, o Dr. Jerônimo Coimbra Bueno desincompatibilizou-se do governo para candidatar-se a Senador, passando o cargo ao Vice-Governador Dr. Hosannah Campos Guimarães. Este receberia da Prof^a Belkiss um relatório referente aos estudos já feitos, no qual eram apresentadas sugestões baseadas em sua experiência como bolsista e como professora. Anexou a ele a minuta de um ante-projeto de lei para a criação do Conservatório, e excertos tanto da legislação Federal pertinente, como também do Regimento Interno da Escola Nacional de Música.(Vide Anexos I e II)

O referido relatório apresentava ao Governador de Goiás duas propostas: criar um Conservatório, estabelecimento que deveria integrar a então idealizada Universidade do Brasil Central(que não chegou a ser implantada), ou firmar um contrato com o Conservatório Brasileiro de Música, estabelecimento de ensino particular, reconhecido e inspecionado pelo Governo Federal.

Em suas conclusões finais, sugeriu a Prof^a Belkiss que se adotasse a primeira proposta que tinha como principal vantagem, não cobrar o ensino ministrado, e também a possibilidade de ser, tão logo permitissem as condições locais, um estabelecimento inspecionado e reconhecido pelo Governo Federal, e não um Departamento de educandário sediado na Capital da República. Não era vantagem a segunda proposta, porque o Conservatório Brasileiro de Música, além de receber quase tudo do Governo Estadual (prédio, material), cobraria pesadas mensalidades dos alunos e estes teriam que prestar os exames finais das matérias teóricas e cursar os dois últimos anos no Curso Oficial no Rio de Janeiro. Outra desvantagem seria o recolhimento da maior parte da renda ao Departamento Central, no Rio.

Apesar de estarem concluídas todas as providências e todos os estudos necessários à criação e instalação de um Conservatório de Música em Goiânia, não foi possível, naquela época, levar a bom termo a obra pretendida pela Prof^a. Belkiss. Inseguro quanto à situação política do momento, o Governador Hosannah C. Guimarães achou por bem não levar adiante o plano. A Profa. Belkiss voltou, então, a dedicar-se apenas à sua escola particular de piano, e arquivou todos os papéis e documentos; estes, juntamente com a pesquisa feita, seriam utilizados posteriormente, quando da criação do Conservatório Goiano de Música.

Alguns anos se passaram, e, em 1955, de maneira inusitada, concretizar-se-ia o início do funcionamento da escola: os professores Luiz Augusto do Carmo Curado e Henning Gustav Ritter, pretendendo criar, dentro da Escola Goiana de Belas Artes (EGBA), unidade integrante da Universidade Católica de Goiás, um departamento de música, convidaram para dirigi-lo o Maestro belga Jean François Douliez e a Professora Belkiss Spencieri Cameiro de Mendonça.

4.1 - Movimento Cultural dos anos 60.

Deixaremos para relatar no capítulo seguinte as razões e circunstâncias que determinaram a criação de um Conservatório de Música em Goiânia, seus primeiros anos de existência e o apogeu de sua história, vivido em meio ao extraordinário e dinâmico movimento artístico-cultural acontecido em Goiânia na década de 60; esse é um período que envolve todo um processo acelerado de desenvolvimento que atingiu o Estado de Goiás, reflexo, por exemplo, da chegada da Estrada de Ferro, Centrais Elétricas, tecnologia moderna, rede de estradas abertas para servir o Distrito Federal.

A nova Capital Federal sedimentou a ação colonizadora do Centro-Oeste, cujo slogan "Marcha para o Oeste" tomou-se o símbolo não apenas de um ciclo histórico, mas principalmente, fator de integração da região aos centros culturais litorâneos, de estruturação social e de desenvolvimento econômico para Goiás. E Goiânia cresceu, aproveitando a maré desenvolvimentista do govêrno Juscelino Kubitschek e a irradiação que Brasília passou a exercer. Foi desenvolvendo-se como importante pólo no Centro-Oeste, como força de atração de migrantes que se deslocavam de todos os cantos do país, como se em busca de um novo Eldorado. A Rádio Brasil Central, criada para lutar pela mudança da Capital, a todos procurava influenciar, jogando em suas transmissões seu famoso lema "Para frente e para o alto com Brasília no Planalto"(31).

Uma vez conquistado o progresso material, Goiânia sentiu necessidade de progresso cultural. Almejava afirmar seus próprios valores, dar continuidade ao movimento iniciado com a realização do Congresso Nacional de Intelectuais(1954), o qual estimulava a renovação, a orientação cultural liberta de fórmulas e convenções, adaptada à realidade histórica e presente da região.

A Imprensa teve papel relevante nesse movimento de renovação. O "Jornal Oiô", órgão que se intitulava o mensário da cultura goiana, tinha no seu programa de atividades trabalhar no sentido de retratar o movimento literário em Goiás, abrigando em suas páginas, indistintamente, produções dos homens de letras do Estado. Possuía significativo número de colaboradores de diferentes categorias, entre os quais estavam: Domingos Félix

de Souza, Oscar Sabino Júnior, Waldomiro Bariani Ortêncio, A. G. Ramos Jubé, Jamund Nasser, José Luiz Bittencourt, José Godoy Garcia, Jesus de Aquino Jayme, Jesus Barros Boquady, Regina Lacerda, Cora Coralina, Jacy Siqueira, Jean Douliez.

Esse jornal foi idealizado por Olavo Tormim, proprietário do "Bazar Oió", uma movimentada livraria da cidade. Não se limitando apenas ao comércio de livros, Olavo Tormim tornou-se amigo dos intelectuais goianos, estimulando-os ao desenvolvimento literário. Lançou às suas expensas o "Jornal Oió" e instituiu palestras e debates culturais em seu estabelecimento. Os intelectuais goianos transformaram o "Bazar Oió" no ponto de reunião de poetas, escritores, jornalistas e artistas do nosso Estado. As clássicas "palestras das cinco" contavam eventualmente com a participação de intelectuais famosos como, por exemplo, Huberto Rohden.

Após a morte de Olavo Tormim, um grupo que compunha o corpo redatorial do "Jornal Oió" (Bernardo Élis, Gilberto Mendonça Teles, A. G. Ramos Jubé, Oscar Sabino Júnior e Juvenal Campos Amaral), ajudados pelo Governo Estadual, lançou o "Letras de Goiás" (set./1962), um jornal que se propunha a divulgar não apenas literatura, mas dar abrigo às manifestações artísticas de toda modalidade: música, pintura, escultura, cinema e teatro. Estava aberto ao debate e estudo de assuntos que implicassem em progresso cultural, esclarecendo, informando e mesmo influenciando, por meio da emissão de uma opinião que traduzisse o pensamento do intelectual goiano, as decisões e definições fundamentais de um momento político que lutava pela afirmação de nossa individualidade e soberania como Nação. Tais propósitos podem ser observados neste trecho:

Importa é evidenciar que, ainda intermitentemente, permanece, sempre atuante, e viva, essa inquietação e busca de exprimir-se, em formas originais de arte, que identificam o homem goiano em contato com a nova realidade, cujas fronteiras vê dilatadas com o surgimento do fenômeno Brasília(32).

Importa lembrar ainda que, a criação de duas Universidades (Católica e Federal), muito contribuiu para que o cidadão goiano se tornasse consciente de seu papel no seio da sociedade. Merece destaque a figura do primeiro Reitor da Universidade Federal

de Goiás, Prof. Colemar Natal e Silva, educador que, dando-se conta da nova realidade que se descortinava, colocou-se à frente do movimento que lutava por erigir uma Universidade Federal. Segundo palavras suas, ditas ao jornal que fundara, o "4º Poder", aquela Instituição fora criada para formar cidadãos, traduzir e polarizar os anseios de evolução social, econômica e política, fazendo de professores e alunos como que responsáveis pela causa social(33).

O "4º Poder" foi um intérprete de peso do clima de intelectualidade daquela época. Editado pelo Serviço de Imprensa da Universidade Federal de Goiás, divulgava as diversas manifestações culturais de Goiânia, tanto na literatura quanto na música, nas pesquisas científicas e no teatro.

Em uma de suas edições(1962), informava a criação, pela UFG, do Instituto de Teatro para formar atores, sob a direção de Otávio Arantes, e a viagem que este faria, consoante decisão do Reitor Colemar Natal e Silva, a todos os Estados que possuíam escolas de Teatro, para estudar o funcionamento de cada uma delas. Desse estudo resultaria o plano ideal para a fundação do Instituto de Teatro da UFG, que tinha por objetivo formar atores até o terceiro ano, e, do terceiro em diante, cenógrafos e diretores. As peças seriam encenadas com estrito sentido experimental, visando o aprimoramento dos alunos, com peças encenadas publicamente e com entrada franca(34).

Otávio Zaldiva Arantes(Otavinho Arantes) entendia bastante de teatro. Participou do "Teatro Brasileiro de Comédia"(TBC), ao lado de nomes como Paulo Autran, fez curso em Roma, onde teve a oportunidade de assistir à palestra do cineasta italiano Federico Fellini e era presença obrigatória no "Festival de Teatro da Juventude", no Rio de Janeiro, no final dos anos 60.

Paralelo ao trabalho que desenvolveu no Instituto de Teatro da UFG, prosseguiu na tarefa de levar ao público peças encenadas pela Agremiação Goiana de Teatro(AGT), criada por ele em maio de 1946. O objetivo principal da Agremiação era a construção de uma casa de espetáculos em Goiânia e o desenvolvimento do gosto pelo teatro. A AGT lançou vários talentos em Goiás. Thelma Reston, artista da TV Globo, Cici Pinheiro

e sua irmã Florami, ambas atrizes, foram alunas de Otavinho Arantes. Também passaram pela AGT nomes que posteriormente se sobressaíram na vida universitária, política, econômica ou artística do Estado, como: Osires Teixeira, Nelson Siqueira, José Cruciano de Araújo, Roldão de Oliveira, Dalmo Teireira, Anphilóphio de Alencar Filho, Sílvio e Norma de Alencar, Nancy Ribeiro de Araújo e Silva, Sônia Seabra, Sebastiana Thomé (Tianinha), Dinah de Souza Aguiar, Glória de Freitas, José Prates, Vera Pinto Guimarães, Natanry Lacerda Osório, Mary Baiochi, Eurípedes Leôncio, Elzi Nascimento e outros.

A idéia da AGT nasceu com a encenação de "O Príncipe Encantado", quando Otavinho Arantes e alguns colegas do "Liceu" tiveram sua primeira experiência teatral, da qual surgiu o movimento em prol da criação de uma Agremiação de Teatro. Esta possuiu também um teatro infantil, com a finalidade de criar novas platéias, um Coral falado, um Teatro musicado e um teatro, o "Teatro Inacabado da AGT", que, como o nome indica, foi inaugurado sem estar pronto. Tábuas sobre tijolos serviram como poltronas. Os alicerces da obra começaram em 1957 e em 1963 era apresentada a primeira peça: "O Pagador de Promessas", de Dias Gomes. Para conseguir a construção do teatro, foi necessário promover inúmeros bingos e várias apresentações. O terreno foi doado através de projeto do deputado Getulino Artiaga.

Em 1965 o "Inacabado" pegou fogo e Otavinho, com o apoio de professores da Universidade Federal de Goiás, buscou recursos junto às autoridades. O Teatro foi então reinaugurado em 1969 com a peça "Condenado ao Inferno", de Renê de Olbadia. Funcionou normalmente até 1985, quando Otavinho Arantes decidiu fechá-lo, por falta de melhores condições de funcionamento.

Esse prédio, que abrigou iniciativas teatrais do mais alto nível, proporcionou ao goianiense bons momentos artísticos com cartazes locais e de fora.

Otavinho Arantes morreu em 11 de julho de 1991, deixando o "Inacabado" fechado. Seu último projeto foi o de criar um círculo de estudos com o objetivo de preparar atores que iriam integrar "Cenas de Shakespeare", obra escolhida para reabertura do Teatro.

Cici Pinheiro, aluna de Otavinho Arantes, fundou, em 1952, companhia própria e foi ela quem apresentou João Bennio, grande ator de teatro e cinema, a Goiás. Antes de vir para nosso Estado, João Bennio excursionava com a peça "As Mãos de Eurídice" pelo Brasil. Estreou no palco do então "Cine Teatro Goiânia" em 17 de julho de 1955.

Com a ajuda de Carmo Bernardes, Elder Rocha Lima e Geraldo de Pina, João Bennio construiu o "Teatro de Emergência", na rua 3, centro, inaugurado em meados de 1962. Nesse teatro, os atores goianos viveram seus momentos de arte encenando, por exemplo, "Mortos sem Sepultura", de Sartre, direção Maria Evangelina, "Tempo de Amar", peça show de Lena Ferreira Castello Branco, direção de Otavinho Arantes, e inúmeras outras(35).

O "Teatro de Emergência" foi várias vezes ameaçado de ser derrubado pelo regime militar, que via nele um foco aglutinador de subversivos. O prédio acabou fechado e virou abrigo de mendigos e marginais até ser demolido. João Bennio foi preso e respondeu a inquéritos policiais, acusado de subversivo(36).

Interessante modalidade de Teatro Popular foi dada a conhecer por Lena Ferreira Costa, em artigo publicado no jornal "Letras de Goiás". É relatada uma encenação teatral, levada a efeito pelo Centro Popular de Cultura de Goiás, o CPC, um agrupamento liderado por estudantes, que visava a difusão da cultura brasileira entre as massas. A tônica do espetáculo em questão - "Carnaval Eleitoral"- era a preocupação com os problemas brasileiros e a necessidade de politizar o povo, focalizando o momento que antecede as eleições. Usando-se todas as armas para doutrinar, expor e convencer, do samba à marimba, do coral falado à sátira, o espetáculo empolgou o "povão", o público presente, levando-o a rir, a aplaudir os atores e a discutir com eles os problemas que lhe foram lançados.

Os estudantes preferiram modificar o final do "sketch" escrito pela autora, dando-lhe coloração avermelhada ao eliminar o capitalismo. Consoante opinião de Lena Castello Branco, foram fiéis ao pensamento político e ideológico de parte da juventude universitária que ansiava por libertação econômica, por reformas vitais à prática da justiça

social e por fazer nascer em todo país uma consciência cívica, num sentido comunitário de vida.

A par com o seu setor de teatro, o CPC possuía um departamento de alfabetização, o que leva a autora do artigo a concluir que, ao se proporem a influir na educação e na formação ideológica do brasileiro não universitário, os estudantes não só ofereciam seus conhecimentos, informações, como também recebiam lições proveitosas no trato com a gente de sua terra, no contato com a realidade nacional(37).

Os jornais "O Popular", "Folha de Goiás" e "Cinco de março", também marcaram os novos rumos da realidade goiana. As "Páginas Literárias" tornavam claro o fluxo de renascimento cultural, principalmente através do Grupo de Escritores Novos (GEN), que teve sua atuação registrada em jornais como "O Popular", "Folha de Goiás"(Página Literária do GEN) e "4º Poder", entre os anos de 1963 a 1967. Era um Grupo de jovens escritores, artistas plásticos, dramaturgos e atores que se propunham a um trabalho conjunto de estudo, de renovação, de transformação da realidade. Buscavam revolucionar a linguagem tradicional, torná-la mais livre e flexível, liberta do aprisionamento do discurso linear. Promoviam encontros semanais, realizados, quase que na sua totalidade, no Conservatório de Música da UFG, na Avenida Goiás. Ali discutiam, inflamados, os novos postulados artísticos, as teorias e técnicas literárias em voga, as "propostas praxis" de Mário Chámie. Essas propostas, refutadas por uns, abraçadas por outros, discutidas por todos, foram abordadas em artigo publicado na "Página Literária do GEN", assinado por alguns de seus membros, aqui transcrito em síntese:

O GEN não é movimento e sim um grupo. E para nós, ser em grupo é atuar: trabalho. E trabalho é permanência. E permanecer não é viver do que se conquista, mas o continuar a conquistar para tomar mais ampla nossa consciência de produção:- ser PRAXIS. Se até o momento a inércia tem predominado em nossa literatura, incipiente, provinciana, necessário se torna agora uma nova tomada de posição: vanguarda nova, nunca o definitivo, pois o que importa não é ser definitivo, mas optar a cada minuto. Praxis é denúncia. Ser praxis: nunca a produção que vise apoderar-se da platéia através da identificação passiva, mas sempre através de um apelo à razão que requeira ação e decisão. Com isso procuramos interferir: contra a conversa fiada, aconversa afiada, di-

reta, ferindo a gelatina passiva do espectador ou leitor. Pra Praxis, interferir significa transformar(38).

Esse grupo, que foi um divisor de águas na vida literária em Goiás, publicou mais de oitenta volumes entre poesia, conto, romance, teatro, ensaio e literatura infantil e juvenil. Promoveu concursos de literatura infantil, poesia, conto, conferências, exposições, apresentações de jograis, participou de espetáculos de poesia falada, em montagem de teatros; animou culturalmente a cidade.

O grupo se desfez em 1967, mas quase todos continuaram produzindo, seguindo cada qual seu próprio caminho.

Foram integrantes do GEN Altair da Silveira Ayres, Geraldo Coelho Vaz, Yêda Schmaltz, Edir Gerra Malagoni, Ciro Palmerston Muniz, Tancredo Araújo, Miguel Jorge, Maria Helena Chein, Luiz Fernando Valladares, Emílio Vieira, Rosimary Costa Ramos, Marieta Telles Machado, Reinaldo Barbalho, Heleno Godoy, Eduardo Jordão, Maria da Cunha Moraes, Luiz Berto, Maria Luzia Sisterolli, Natal Neves, Célio Slywitch, Hélivio Antônio de Oliveira, Maria Evangelina, José Ferreira e Silva, Luiz Araújo, Lygia Barreto e Luiz Gonzaga e Silva(39).

É natural que a Pintura e a Escultura começassem a penetrar mais intensamente dentro das casas, e as galerias de arte, introduzidas na cidade pelos artistas, participaram ativamente desse movimento de amadurecimento cultural. Maria Guilhermina, Nazareno Confaloni, D. J. Oliveira, Cleber Gouvêa, Ângelo Ktenas, Ana Maria Pacheco, Vanda Pinheiro, Washington Honorato Rodrigues, Iza Costa, Siron Franco foram alguns dos nomes que, além de se projetarem naquele período, continuaram sustentando a produção artística de nosso Estado.

A Arquitetura recebeu as influências do racionalismo da vizinha Brasília e acompanhou os mesmos princípios estéticos que orientavam as demais artes, pois, o pensamento orientador de elaboração era o mesmo - modernizar.

"Eram utilizados como decoração, grandes afrescos de traçado expressionista-modernista. As residências empregavam, com abundância, materiais vasados, varandas suspensas sobre pequenos lagos, amplas janelas de vidro e lajes de concreto(40).

Vejamos agora a Música, que, através do Conservatório, teve seu lugar assegurado naquele dinâmico processo de florescimento cultural. A história do Conservatório, rica de idealismo e de significativas conquistas de um grupo pioneiro, demonstrou que também na Música houve um trabalho conjunto de estudo, de procura de novos rumos, de anseios e realizações que muito contribuíram para que a década de 60 ficasse gravada na memória da sociedade goiana como um período de marcante desenvolvimento artístico-cultural.

NOTAS

- 1-COSTA, Lena Castello Branco Ferreira. O desenvolvimento das comunidades urbanas de Goiás. Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás, a.5, n.6, p.152. Goiânia, dez./1977.
- 2-MONTEIRO, Ophélia Sócrates do Nascimento. Como nasceu Goiânia. São Paulo: Empresa Gráfica da "Revista dos Tribunais", 1938, p.67.
- 3-SOUZA, Armênia Pinto de. Goiânia: A saga dos pioneiros. Goiânia: Oliveira, 1989, p.11.
- 4-MENEZES, Irmã Aurea Cordeiro. O Colégio Santa Clara e sua influência educacional em Goiás. Goiânia: Fundação Cultural de Goiás, 1981, p.80.
- 5-Idem, op. cit., p.182-184.
- 6-TELES, José Mendonça(Org.). Memórias goianienses. Goiânia: UCG/SUDECO, 1986, p.186.
- 7-MONTEIRO, Ofélia Sócrates do Nascimento, op. cit., p.243.
- 8-Idem, p.497.
- 9-TELES, José Mendonça (Org.), op. cit.
- 10-Idem, p. 178.
- 11-TELES, José Mendonça (Org.), op. cit., p.130-131.
- 12-Idem.
- 13-Cf. Documento do arquivo particular do Dr. Edilberto da Veiga Jardim Filho.
- 14-Documento pertencente ao arquivo particular do professor Crundwald Costa.
- 15-Depoimento do Prof. Crundwald Costa.
- 16-Cf. Documento do arquivo particular do Prof. Crundwald Costa.
- 17-Idem, ibidem.
- 18-Idem, ibidem.
- 19-Idem, ibidem.
- 20-Idem, ibidem.
- 21-Idem, ibidem.

- 22-Revista Goiana de Artes, do Instituto de Artes da UFG. v.8/9, n.1, p.77, Goiânia, jan./dez. 1987/88.
- 23-Jean François Douliez foi um dos fundadores do Conservatório de Música da UFG.
- 24-Informação prestada, em depoimento, pelo Dr. Edilberto da Veiga Jardim Filho.
- 25-Revista Goiana de Artes, op. cit., p.79.
- 26-Idem, ibidem.
- 27-Revista Goianidade, da Associação Goiana de Imprensa, Edição Especial. Goiânia, dez./1992, p.143.
- 28-Informações prestadas em depoimento pela Profª Belkiss S. C. de Mendonça.
- 29-Revista Presença, op. cit., p.34.
- 30-"Escola de Música da UFRJ - Um breve histórico" - artigo, sem autor, pertencente ao arquivo da Biblioteca da Escola de Música da UFRJ.
- 31-TELES, José Mendonça. A imprensa goiana: síntese histórica. Revista Goiás Cultura, a.1, n.1, jan/jun./1982.
- 32-Cf. "Letras de Goiás", a.1, p.1. Goiânia, set. 1962.
- 33-Cf. "4º Poder". Goiânia, 19 maio 1963, p.11.
- 34-Cf. "4º Poder". Goiânia, 17 dez. 1962, p.7.
- 35-Cf. "Folha de Goiás" - Página Literária do GEN. 1966
- 36-Revista Goianidade, da Associação Goiana de Imprensa, Edição Especial, Goiânia, dez./1992, p.147-149.
- 37-Cf. "Letras de Goiás", a,1, n.3, p.1. Goiânia, nov. 1962.
- 38-Cf. "Folha de Goiás", a.5, n.20, p.1. Goiânia.
- 39-GODOY, Heleno. Poemas do GEN - 30 anos: depoimentos e antologia. Heleno Godoy, Miguel Jorge, Reinaldo Barbalho. Goiânia: Kelps, 1994, p. 9-63.
- 40-COSTA, Lena Castello Branco Ferreira, op. cit., p. 159.

CAPÍTULO V

5 - O CONSERVATÓRIO DE MÚSICA E SUA HISTÓRIA

5.1 - A Escola Goiana de Belas Artes - EGBA

O escultor alemão Henning Gustav Ritter, vindo de Araxá, chegou a Goiânia aproximadamente em 1945, segundo depoimento prestado pelo Prof. Luiz Augusto do Carmo Curado. Com Burle Marx, trabalhava em projetos de paisagismo de algumas estâncias locais. Veio para ensinar Desenho Técnico Industrial na Escola Técnica Federal de Goiás. Nessa Escola lecionava, também, nosso entrevistado, o contabilista, escultor e violinista nas horas vagas, Luiz Augusto do Carmo Curado. Logo as afinidades fariam surgir uma profunda amizade entre eles. Nos intervalos comuns de aulas, iam até a casa de Ritter tomar chá, conversar sobre arte. Fruto desses encontros, surgiu a idéia de criarem juntos um curso particular de arte, uma escola que partisse para a orientação e educação artística, um antigo sonho de Luiz Curado, pois sentia ele que Goiânia carecia de uma escola que viesse ensinar, divulgar, criar uma movimentação em torno das artes.

Estavam procurando um local para montarem o curso, quando Luiz Curado, em uma de suas constantes viagens à Cidade de Goiás, ficou conhecendo Frei Nazareno Confaloni, recém-chegado da Itália, que aqui estava a convite de D. Cândido Pêncio, para fazer os afrescos da Igreja do Rosário. O Bispo e a comunidade católica da cidade, muito conservadores, não se conformavam com as pinceladas modernas do frade italiano, chamando-lhe louco. Talvez o chamassem assim porque Confaloni introduziu uma espécie de realismo social ao tomar para seus modelos pessoas comuns da terra goiana, traçando um panorama da nossa realidade rural. Revelava também uma clara intenção de humanizar o Cristo, a Virgem Maria, São José, os Apóstolos, enfim, os personagens sacros, colocando suas figuras dentro de uma maturidade sofredora, resignada, libertos da costumeira postu-

ra etérea e distante. O frade italiano tinha como preocupação documentar uma realidade social. Para aqueles católicos que nada entendiam de pintura moderna, eram "Cristo horríveis" que apresentavam uma deformidade que escandalizava(1). Luiz Curado, porém, entusiasmado com seu trabalho, convidou-o a participar do projeto da escola de arte, em Goiânia. O convite foi prontamente aceito.

Tomando conhecimento do projeto dos três artistas, o Arcebispo D. Emanuel Gomes de Oliveira convidou-os para uma reunião a ter lugar no terraço do Colégio Santa Clara, em Campinas. Dessa reunião participaram D. Emanuel, D. Abel Ribeiro Camelo, Bispo Auxiliar, Henning Gustav Ritter, Frei Nazareno Confaloni e Luiz Augusto do Carmo Curado. Explica-lhes o Arcebispo que estava criando a Universidade Católica de Goiás, e, como precisava preencher o último núcleo necessário à sua fundação, era importante, caso houvesse interesse por parte deles, que criassem rapidamente a Escola de Belas Artes. Esta poderia, então, integrar a Universidade Católica, da qual era a Arquidiocese a entidade mantenedora.

Trabalhando à noite na residência de Luiz Curado, na Rua 4, Centro, os três conseguiram, em tempo recorde, elaborar os Estatutos, Regimento(que foi baseado no regimento da Escola Nacional de Belas Artes), e compor o quadro de professores. Depois de todo o processo pronto, Luiz Curado levou-o à Campinas, São Paulo, para que D. Emanuel, que lá se encontrava, pudesse assiná-lo. Seguindo viagem, foi ao Rio de Janeiro, para dar entrada no processo, no Ministério da Educação, e conseguir uma inspeção preliminar. O local para funcionamento da escola foi gentilmente cedido por D. Ruth Neddermeyer, viúva de José Amaral Neddermeyer. Era um prédio inacabado, por falta de verbas, situado na Rua 9, entre a 4 e a 5, Centro, pertencente à Associação Menino Jesus, associação de proteção à infância. Havia, porém, a condição de que o devolveriam quando D. Ruth conseguisse verbas para terminá-lo, e lá instalar o Jardim de Infância Menino Jesus.

A inspeção preliminar foi conseguida no final do ano de 1953, e a escola passou a existir oficialmente em 1954, com o nome de Escola Goiana de Belas Artes (EGBA). Cumpre registrar que, em 1953, já funcionava extra-oficialmente, ministrando aulas de De-

senho Artístico, Descritivo, Geométrico, Modelagem e Pintura aos vestibulandos de 1954, os quais constituíram a 1ª turma da EGBA. Além dos três fundadores, faziam parte do primeiro quadro de professores: Jorge Felix de Souza, José Edilberto da Veiga Jardim, Antonio Henrique Péclat, José Lopes Rodrigues e, para lecionar Anatomia, Dr. Luiz da Glória Mendes. Este último, por motivo de sua mudança para o Rio de Janeiro, foi substituído pelo Dr. Wilson Craveiro de Sá. Estes professores conseguiram, através de relatórios detalhados de suas atividades, que uma comissão aqui viesse para inspeção definitiva, apenas dois anos após o funcionamento oficial da EGBA.

Podemos dizer que esse grupo de professores marcou a fisionomia cultural de Goiás, lançando as bases para uma nova realidade artística. Basta notar que, na constituição da Escola, foi registrado, como matéria curricular, pela 1ª vez no Brasil, talvez na América do Sul, o Curso de Desenho Aplicado, no qual eram ministradas a gravura e a xilogravura. Tinha o Curso por objetivo a formação de profissionais nas diferentes aplicações do Desenho, nos setores industriais e comerciais, bem como capacitá-los a solucionar, com eficiência, os problemas artísticos de suas especialidades técnicas. Ou seja, orientar o aluno para a aplicação da arte em propaganda, livros e outros recursos(2). A atuação do professor Gustav Ritter foi de grande importância para a implantação desta matéria no currículo da EGBA, pois, por meio dele, que era alemão, puderam seguir o modelo da célebre Bauhaus, escola alemã de arte aplicada, de onde obtiveram grande fonte de informações.

Além de Desenho Aplicado, faziam parte do currículo da EGBA os cursos de Pintura, Escultura e Licenciatura em Desenho. Este, visando à objetividade da Escola e seguindo o modelo da Escola Nacional de Belas Artes, era um curso que preparava professores para Desenho Técnico em escolas, obtendo o aluno, ao final do curso, o registro de Professor de Desenho.

Infelizmente, porém, toda esta inovação cultural e artística não foi, de início, aceita pela sociedade goianiense. Em janeiro de 1954, os fundadores da Escola promoveram uma grande exposição de trabalhos dos professores, montada no salão da própria

escola, com o objetivo de melhor divulgar seu funcionamento oficial. Foi um verdadeiro fracasso. As pessoas, acostumadas com a pintura acadêmica, de planos divisórios definidos, rejeitaram a modernidade dos trabalhos de composição artística de Luiz Curado, as esculturas e aquarelas de Ritter, de grande tendência abstracionista, e o realismo social das obras de Frei Confaloni lhe confirmaram a fama de pintor louco. Essa exposição, ao invés de servir aos objetivos pelos quais foi idealizada, mostrou-se altamente contraproducente. Tiveram que encerrar a exposição imediatamente, para não perderem os alunos que já haviam conseguido.

Após a desastrosa experiência, o Prof. Luiz Curado escreveu para Dr. Rodrigo Melo Franco, Diretor do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e entusiasta do movimento de criação da Escola Goiana de Belas Artes, narrando o infeliz episódio, e pleiteando a vinda de uma pessoa capacitada para fazer um julgamento, de público, a respeito dos trabalhos. Chegou, então, a Goiânia, o Prof. Jordão de Oliveira, catedrático da Escola Nacional de Belas Artes, artista de renome e laureado com vários prêmios. Em confiança feita, posteriormente, a Luiz Curado, afirmou ele que, ao receber a incumbência, pensava encontrar aqui trabalhos tão provincianos que nem sequer justificariam sua viagem. Estava disposto a dar seu veredito e voltar ao Rio de Janeiro no mesmo dia. Ao constatar a qualidade dos trabalhos, adiou seu regresso, para que pudesse fazer apontamentos mais detalhados, e escreveu, especialmente para a "Inaugural" da EGBA, uma conferência, onde faz, entre outras, a seguinte análise:

É de se esperar que a mocidade goiana, cheia de aspirações, não se disperse, não se afaste da conquista lenta dessa coisa tão séria, tão grave e tão fugidia - a arte, maior que a vida, no dizer do mestre Leonardo da Vinci. Já vemos que ela começa bem, servida pela colaboração de homens arejados e capazes de grandes promessas à história de sua cultura. Nessa cidade que veio audaciosamente para o alto, levantando consigo os horizontes, alargando a visão, preparando-se, afinal, através das suas realizações e de grandes projetos, para receber a população do futuro, também a arte deverá assumir os mesmos compromissos que tudo por aqui assume, neste momento, nos mais variados setores da atividade. Já uma recompensa está se efetuando, com a presença de mestres bem esclarecidos e situados no panorama

da arte mundial, para uma iniciação compatível com seus altos designios(3).

Em fevereiro de 1954, Goiânia recebeu um grande impacto cultural. Os intelectuais goianos, reagindo ao isolamento cultural da jovem metrópole, promoveram, entre os dias 14 e 21, o "I Congresso Nacional de Intelectuais". Nomes importantes da intelectualidade brasileira e da América Latina, entre escritores, poetas, sociólogos, professores, arquitetos, educadores, músicos, artistas plásticos, cineastas, atores e jornalistas, reuniram-se pela primeira vez no Centro-Oeste, para discutirem problemas relacionados à preservação das características nacionais da cultura brasileira. Destaques às presenças de Pablo Neruda, Jorge Amado, Mário Schenberg, José Geraldo Vieira, Mário Barata, Origenes Lessa, Lima Barreto, entre outros.

A EGBA, convidada a participar do Congresso, organizou uma coletiva que, segundo comentários da ocasião, foi o ponto alto daquele evento. Organizaram uma gigantesca exposição de artes plásticas, em que foram mostradas obras de artistas, muitos deles já famosos, que compuseram as representações de vários Estados brasileiros.

Pretendendo uma visão panorâmica da cultura artística goiana, a mostra apresentou exemplares de cerâmica indígena Carajá, e muitos exemplos de arte popular. Luiz Curado e Frei Confaloni empreenderam viagem às cidades do interior, coletando material como madeira, cerâmica e panelas. Foi essa a primeira vez que as peças das panelas de Goiás foram mostradas em público. Indo à Trindade e remexendo no local onde devotos depositam objetos simbolizando graças recebidas, separaram várias peças, e com elas montaram uma exposição, como exemplo de arte popular, o que fez muito sucesso.

Apresentaram, ainda, imagens de Veiga Valle emprestadas de Igrejas e coleções particulares, sendo esta a segunda exposição de obras de Veiga Valle. A primeira foi na antiga Capital, em 1940, quando o pintor João José Rescala, passando por Goiás, descobriu Veiga Valle e organizou, juntamente com Edilberto da Veiga Jardim, neto do artista e Prefeito da cidade, uma exposição com trabalhos do escultor.

Marcantes eram o entusiasmo, o espírito construtivo, os esforços culturais dos fundadores e de todo o corpo docente da EGBA, que, com frequência promoviam ex-

posições, chegando a criar um Curso Livre de Desenho e Pintura do qual participou Siron Franco, como aluno. Nada disso, contudo, conseguia atrair a atenção do público; o número de alunos continuava limitado, o que muito preocupava a Reitoria da Universidade Católica de Goiás.

Havia ainda a solucionar o problema do local de funcionamento da Escola, uma vez que, até o final do ano de 1954, teriam que entregar a casa da Rua 9. Por especial deferência do Dr. Zoroastro Artiaga, conseguiram a parte superior do prédio do Museu do Estado, na Praça Cívica, para onde puderam mudar-se no início de 1955.

Pretendendo solucionar o problema do limitado número de alunos e dar continuidade ao plano de fazer da EGBA um Centro Cultural, os fundadores resolveram criar um Instituto de Música, pois acreditavam que, fazendo música ali, atrairiam um número muito maior de alunos e provocariam mediante recitais/exposições, a presença de pessoas que, a não ser pela música, ali jamais compareceriam.

Resolveram, então, ainda no ano de 1954, concretizar a idéia de se criar o Instituto de Música da EGBA. Por indicação de Henning Gustav Ritter, foi convidado para montar o Instituto de Música o Maestro Jean François Douliez(4), que conhecera em Araxá e reencontrara em Belo Horizonte, onde Douliez fundara uma Sinfônica. Depois de algum tempo em Belo Horizonte, Douliez voltou para a Bélgica, mas, em correspondência trocada com Ritter, manifestara o desejo de voltar ao Brasil. Os fundadores da EGBA convidaram-no, por carta, para montar o Instituto de Música. Tiveram, entretanto, o cuidado de conscientizá-lo de que seria como um apostolado, nada poderiam garantir em matéria de remuneração. Mesmo assim, Jean Douliez veio, com toda sua bagagem. Eram malas e malas com grande quantidade de partituras, composições e arranjos seus. Por ocasião de sua chegada, foi montada na Escola uma exposição de suas partituras, a fim de que o público conhecesse as peças trazidas pelo Maestro.

A revista "Renovação", em seu primeiro número, especial sobre a EGBA, noticia-lhe a chegada e publica seu extenso "currículo":

Como parte do plano de atividades da EGBA está programada a criação de Institutos que patrocinarão o

ensino das artes da música, ballet, teatro, ampliando assim o seu programa de divulgação artística cujos resultados, inegavelmente, beneficiarão o desenvolvimento das artes plásticas em nosso Estado.

Pode agora, a Belas Artes, concretizar em parte este plano, com a fundação de Instituto de Música, o primordial em seus projetos.

Convidado pela Direção da EGBA, encontra-se em Goiânia o ilustre Maestro Jean Douliez, sob cuja valiosa direção estará o Instituto de Música da Escola Goiana de Belas Artes.

O Maestro belga representa um valor inestimável para a formação do ambiente musical em nossa cidade, já pelas credenciais de que é portador, já pelo seu ardor de verdadeiro missionário da música no campo do ensino.

Recém-chegado a Goiânia, o Maestro Jean Douliez já deu demonstração de quão grandiosa será a sua obra nesta Capital; estando o Instituto de Música da EGBA, sob sua direção, fadado a gloriosa vitória.

Estamos, pois, os goianos, de parabéns por esta inegável dádiva, qual seja a presença e operosa atuação do ilustre mestre e compositor belga em nosso Estado(5).

"O Popular" de 28 de dezembro de 1954 também registra a presença do Ma-

estro:

Sob a direção do Maestro Jean Douliez, prof. do ensino superior oficial na Bélgica, estão abertas as inscrições para os cursos: a) Solfejo; b) Teoria; c) Violino; d) Viola; e) Violoncelo; f) Contra-baixo; g) Piano e outros instrumentos. Estes cursos terão duas classes: Principiantes e Adiantados. h) História da Música - curso para todos; i) Harmonia - curso só para os iniciados em teoria e solfejo; j) Coro misto; k) Música de Câmara - forma de trios - quartetos - quintetos (com piano). Orquestra de câmara (Bach - época barroca até Mozart, inclusive); l) Música Sinfônica - preparação para formação de Orquestra Sinfônica; m) Iniciação Musical - Conferências musicadas, para alunos e público. Os cursos serão ministrados na Escola Goiana de Belas Artes.

O Instituto de Música realizará seus cursos em:

Aulas diárias - no período da tarde

Conjuntos instrumentais - à noite

A abertura oficial será no dia 15 e os cursos terão início no dia 17 de janeiro de 1955. As inscrições devem ser feitas na Secretaria da Escola Goiana de Belas Artes - Museu do Estado - Praça Cívica.

Os candidatos devem preencher um pequeno questionário para verificação de nível de instrução.

Qualquer informação será prestada pela Secretaria da Escola Goiana de Belas Artes, diariamente, nos períodos: de 8 às 11 horas e de 14 às 16 horas(6).

Jean Douliez foi, talvez, o músico mais completo surgido em Goiânia. Profundo conhecedor da arte musical, era compositor, arranjador, regente, tocava inúmeros instrumentos; desempenhou com idealismo um trabalho assíduo e perseverante, reacendendo, por meio de real competência, o movimento musical em Goiânia. Infelizmente, os limites deste trabalho impedem que se faça uma merecida justiça a Jean Douliez, pois sua obra e sua vida justificariam uma pesquisa específica. Não sendo este o objeto de nosso trabalho, restringir-nos-emos à sua contribuição e participação no processo de criação e solidificação do Conservatório de Música de Goiânia, do qual ele foi, indubitavelmente, elemento decisivo.

Confirmando a previsão dos fundadores da Escola, a instalação do Instituto de Música, oficializada em 15 de janeiro de 1955, veio realmente solucionar o problema do número limitado de alunos. No primeiro ano de funcionamento da EGBA, segundo a revista "Renovação", o Curso teve 54 alunos inscritos e, no final, uma frequência média de 45(7). Este número cresceu bastante após a abertura do Instituto de Música, conforme podemos constatar por esse bilhete de Luiz Curado a um parente seu, referindo-se ao crescente sucesso da EGBA:

A Escola, graças a Deus, vai sempre em progresso. Agora lançamos o Instituto de Música - 106 alunos. Muitos deixarão, é verdade, mas sempre restará um bom número(8).

O Instituto de Música da EGBA suscitou tanto interesse que, logo no primeiro mês, ficou evidenciada a impossibilidade de se ter apenas o maestro como professor, o qual dava aulas de violino, instrumentos de sopro, teoria e piano. Conforme depoimentos de ex-alunos do Instituto, as aulas de piano eram dadas em conjunto, e as orientações igualmente repassadas a todos, talvez numa tentativa de se amenizar o problema da superlotação de alunos.

Como Luiz Curado sabia que a Professora Belkiss se havia movimentado durante o Governo de Jerônimo Coimbra Bueno em favor da criação de um Conservatório de Música em Goiânia, convidou-a para, juntamente com Douliez, dirigir o Instituto de Música da EGBA. O convite foi prontamente aceito. Logo, porém, Belkiss Spencieri assumiu a lide-

rança e a direção efetiva do Instituto; o Maestro, um pouco desorganizado e não muito afeito às questões administrativas, envolvia-se mais com a didática dos instrumentos, o que, aliás, fazia com reconhecida eficiência.

Seguindo orientação de Belkiss, foram convidadas pessoalmente por Luiz Curado, para integrarem o corpo docente do Instituto de Música, as Professoras Maria Lucy Veiga Teixeira, Maria Luíza Póvoa da Cruz e Dalva Maria Pires Machado Bragança. Estas, juntamente com Belkiss, assumiram principalmente a cadeira de piano, que possuía maior número de alunos, ficando o Maestro responsável pelos outros instrumentos e algumas matérias teóricas.

O primeiro piano da EGBA era um piano velho do Museu de Goiânia, pertencente ao Estado, doado pelo Prof. Zoroastro Artiaga, recuperado e afinado pela Escola. Posteriormente foi, a prestação, comprado de Waler Campos um segundo piano.

Com essa estrutura, solidificou-se o Instituto de Música, cuja instalação proporcionou à Escola Goiana de Belas Artes um dos grandes momentos de sua história, ajudando-a muito na divulgação das artes plásticas em Goiás. Sempre que se realizavam nos salões da Escola os freqüentes recitais, tanto os de piano, como os em que Jean Douliez se apresentava como solista ao violino ou ao cello, quase sempre acompanhado ao piano por Heloísa Barra Jardim, montava-se, na mesma ocasião, uma exposição que tinha por objetivo difundir as artes plásticas, ao público que ali comparecia para ouvir música.

Os cursos de instrumentos, juntamente com as matérias teóricas, tiveram grande aceitação, pois, no final do ano de 1955, segundo depoimento do Prof. Luiz Curado, Diretor Geral da EGBA, 75% dos alunos eram da área de Música. Naquele mesmo ano, Jean Douliez criou o "Quarteto de Cordas de Goiás", e a "Orquestra Sinfônica de Goiás" (ambos já mencionados em capítulo anterior), com várias apresentações acontecidas nos salões da Escola.

Tudo isto trouxe muito sucesso à EGBA, que não parava de crescer. Paradoxalmente, foi este crescimento que trouxe as primeiras dificuldades ao Instituto de Música. Seus fundadores começaram a achar difícil sua permanência como anexo à Escola de

Belas Artes, pois, além de se sentirem tolhidos pelo espaço físico pequeno, e número muito limitado de pianos, percebiam que, se criassem uma escola independente, poderiam cobrar diretamente do aluno, comprar mais instrumentos e expandir o ensino de música em Goiás. Em momento algum pensavam em criar uma escola particular. O objetivo, encabeçado pela Professora Belkiss, não era financeiro, e sim, partir para uma luta em prol da criação do Conservatório, uma instituição oficial, como era desejo de Nanhá do Couto.

Por outro lado, um movimento contra Luiz Curado foi iniciado por parte de alguns professores da EGBA, que o acusavam, junto à Reitoria, de estar propugnando mais pelo Instituto de Música do que pela Escola de Belas Artes, que era a oficial. Não entenderam que, dando força à Música, Luiz Curado procurava incentivar o interesse pelas artes plásticas em Goiás.

A questão da saída do Instituto de Música da EGBA foi objeto de uma reunião ordinária da Congregação da Escola Goiana de Belas Artes. Veja-se:

(...) o presidente da sessão trouxe ao conhecimento dos membros da congregação vários fatos atinentes ao Instituto de Música da EGBA. Comentou algumas dificuldades, entre a direção da escola e o maestro-diretor do Instituto de Música, por questões de horários e organização interna desta entidade. Expôs ainda o Prof. Curado seus últimos projetos a respeito de obter uma inclusão dos cursos de música do Instituto, no número de cursos já existentes na EGBA, mostrando a conveniência que isto representaria no facilitar a oficialização do curso de música. Disse também o diretor, da possível emancipação do Instituto, medida talvez mais conveniente, em vista não só da difícil situação financeira da Escola, bem como pelo grande acúmulo de problemas próprios.

Posto o assunto em discussão pela Congregação, opinou esta pela autonomia do Instituto de Música.

Estabelecida a maneira mais correta desta autonomia, ficou marcada a 2a. quinzena do mês entrante, para que o sr. Diretor, perante esta congregação e os professores do Instituto de Música da EGBA, fizesse, com a apresentação de um relatório, a entrega do patrimônio adquirido para o Instituto, à seus professores, para que a Escola de Música pudessem completar este ano letivo, sem seção de continuidade, e prosseguisse futuramente em sua nova fase de vida(9).

No dia 17 de outubro de 1955, a Congregação da EGBA reúne-se novamente, com o objetivo de fazer a entrega do Instituto de Música aos Professores Belkiss S. C. de Mendonça, Maria Lucy V. Teixeira, Maria Luíza P. da Cruz, Dalva Maria Pires M. Bragança

e Maestro Jean Douliez. A entrega constou de: 2 pianos - um de propriedade do Estado de Goiás, em mãos da EGBA desde a sua criação, e outro adquirido pela Escola; prestação de contas, com balanço de ativo e passivo; entrega de toda escrita escolar e financeira, e de um quadro-negro. Ficou acertado que a Profa. Dalva Pires receberia, na Secretaria da Escola, das mãos do Diretor a escrita referente ao Instituto. Em nome do grupo do Instituto, o Maestro Jean Douliez agradeceu a EGBA, professores e pessoal administrativo, pelo que fizeram em benefício da criação do Instituto. O Prof. Luiz Curado antecipou seus cumprimentos pelos sucessos futuros, que por certo haveriam de vir, levando em conta ser o Instituto de Música composto por um grupo de escol (10).

Vale registrar, nos limites deste trabalho, o pioneirismo do Prof. Luiz Augusto do Carmo Curado que, ao idealizar, criar e consolidar um curso de artes, propiciaria o surgimento de três faculdades em Goiânia, pois, a EGBA foi o embrião não apenas do Conservatório, mas também das Faculdades de Belas Artes da UFG e Arquitetura da UCG. No final da década de 50, um grupo discidente de professores e alunos, entendendo que a EGBA já não correspondia às expectativas artísticas do momento e criticando principalmente o preconceito quanto ao pintar ou esculpir o nu, organizou-se para criar um Instituto de Belas Artes. Visavam a uma escola federalizada, gratuita, pois, sendo a EGBA ligada à Universidade Católica, seus cursos eram pagos. Através da atuação de Antônio Henrique Péclat, principal responsável pela criação do Instituto de Belas Artes, foi conseguido, no início da década de 60, a aprovação da Assembléia Legislativa, criando assim o Instituto de Belas Artes de Goiás. Posteriormente, o Instituto foi anexado, com todo seu patrimônio, à Universidade Federal de Goiás e passou a se chamar Faculdade de Artes; em 1972, agregou-se ao Conservatório de Música da UFG, formando juntos o atual Instituto de Artes da UFG.

Na EGBA, Frei Confaloni, quando seu Diretor(1966/68), encabeçou a implantação da Faculdade de Arquitetura junto à Escola, levado pela idéia de que o aluno, futuro arquiteto, poderia usufruir das noções de arte para sua formação. O Curso de Arquitetura logo atraiu a preferência dos alunos. A Reitoria da Universidade Católica, entendendo que

as dificuldades financeiras impediam o funcionamento paralelo dessas duas escolas, extinguiu a EGBA em 1972, prevalecendo, então, a Faculdade de Arquitetura, evidentemente mais rentável.

Antes, porém, ao final dos anos cinquenta e início dos sessenta, a EGBA, dando prosseguimento a esse sentimento estético em prol de uma arte mais atualizada, contratou D.J.Oliveira, de São Paulo. Esse artista trouxe uma técnica mais moderna, impondo uma pintura mais agressiva. Se o realismo social apresentado por Confaloni mostrava um sofrimento aceito passivamente, através de cores frias e convencionais, Oliveira introduzia uma dramaticidade portinariana. Reafirmava assim o expressionismo, através de uma pintura mais atormentada, de colorido irreverente e atmosfera penumbrosa, e reforçava o combate ao academismo e à inércia.

5.2 - Nasce o Conservatório Goiano de Música

O corpo docente do Instituto de Música da EGBA procurou, após a separação, o Diretor da Faculdade de Direito, Prof. Ernani Cabral, que cedeu, na parte da tarde, as instalações da Faculdade situada na Rua 20, Centro, para funcionamento do Conservatório que pretendiam fundar.

No dia 8 de janeiro de 1956, reuniram-se os professores na casa da Prof^a. Maria Lucy, com o objetivo de compor uma comissão encarregada de organizar os Estatutos da Fundação, que deveria manter, nos moldes de seus congêneres federais o Conservatório de Música, cuja denominação seria Conservatório Goiano de Música. Resolveu-se que a comissão seria composta pelos seguintes membros: Sras. Belkiss S. Carneiro de Mendonça, Dalva Maria Pires M. Bragança e o Maestro Jean Douliez. O Estatuto foi apresentado pela Comissão no dia 14 de janeiro de 1956. Em sua elaboração tomou-se por base o Regimento da Escola Nacional do Rio de Janeiro(11). Em reunião posterior, acontecida a

30 daquele mês e ano, foi designada, por aclamação, para o cargo de Diretor do Conservatório, a Prof^a Belkiss Spencieri Carneiro de Mendonça, e, a partir da reunião do dia 20 de junho de 1957, conforme consta em ata, a diretoria da Fundação passa a ser constituída pelos esposos das professoras, que se tornaram o sustentáculo financeiro da organização. Isto, porque a renda era muito pequena, pois, como não objetivavam lucro, cobravam uma mensalidade baixa, e os alunos não pagavam no período de férias. Além disso, se alguns deles se atrasavam no pagamento, não tinham coragem de cobrar. Em ocasiões de muito aperto financeiro, Dalva Pires, a Tesoureira, subia em sua bicicleta, e ia de casa em casa, para receber os atrasados. Faziam economia de toda ordem; até os rascunhos eram feitos em papéis de embrulho usados; mas, mesmo assim, as despesas com instrumentos, funcionários, inclusive o salário do Maestro Jean Douliez, que precisava receber para se manter, eram maiores que a arrecadação, gerando a necessidade da contribuição financeira dos maridos.

Tal era a importância dos maridos que, na reunião do dia 20/06/1957, foi realizada uma votação, com escrutínio secreto, para a Diretoria da Fundação Conservatório Goiano de Música, e o resultado foi o seguinte: Presidente: Dr. Valdemiro Saraiva da Cruz; Vice-Presidente: Dr. Simão Carneiro de Mendonça; Secretário: Dr. Aládio Teixeira Alvarez; Tesoureiro: Sr. José Antônio de S. Machado Bragança; Presidente de Honra: Maestro Jean François Douliez⁽¹²⁾. Eram eles, respectivamente, os maridos das Professoras Maria Luíza Póvoa da Cruz, Belkiss S. C. de Mendonça, Maria Lucy Veiga Teixeira e Dalva Maria Pires M. Bragança. O Maestro Jean Douliez era, naquela época, solteiro.

Quem igualmente muito ajudou o Conservatório neste período foi o Sr. Waler Campos, dono da loja "Magazin Paulista", representante dos pianos Essenfelder. Ele permitia que as prestações dos instrumentos não fossem pagas nos meses de férias, quando a arrecadação do Conservatório era nula.

Relatam as fundadoras, com saudosismo, recordações interessantes daquele tempo, principalmente a respeito dos recitais que eram realizados no Cine Teatro Goiânia ou no Jóquei Clube, então Automóvel Clube. Os convites eram colocados debaixo das

portas, por elas mesmas, à noite, para se evitar o sol quente. Muitas vezes eram surpreendidas por cachorros, que as obrigavam a correr.

O piano da Prof^a Belkiss é que saía para o cinema ou para o Clube. Para isso, seu marido providenciou que a casa já fosse feita com porta mais larga. Muitas vezes estavam, de dia, limpando o salão ou o cinema, e, à noite, com a mão dentro da água quente, com sal, para poder tocar. Tudo era feito com sacrifício, de maneira improvisada, mas com dedicação e idealismo.

Era esse idealismo que os impulsionava a lutar pelo reconhecimento federal para o qual precisavam de um corpo docente, o que não era problema, pois ele já se achava organizado, com cada um dos professores lecionando, além do instrumento, uma matéria teórica; e de prédio próprio. Devido a esse requisito, tiveram que sair da Faculdade de Direito, onde estavam satisfeitos, e alugaram(set. 1957) um sobrado na Avenida Tocantins, n. 22, Centro, de propriedade do Sr. Sêneca Lobo.

As preocupações administrativas, porém, não impediam que os recitais e as apresentações artísticas continuassem a acontecer. Apesar das dificuldades, era grande o dinamismo desse grupo de pioneiros. Antes de o Conservatório ser incorporado à Universidade Federal, aconteceram 47 apresentações oficiais(13), que incluíam: recitais de alunos das diversas classes de piano e violino, recitais dos professores, apresentações do Quinteto e da Orquestra de Câmara do Conservatório; apresentação, com grande sucesso, da ópera infantil "Bastião e Bastiana", de Mozart, com alunos da iniciação musical, e várias apresentações do Coral e da Orquestra Feminina; aconteceram, também, outras apresentações, dirigidas pelo Maestro Jean Douliez, com os alunos, com o Coral, ou com a Orquestra de Câmara, todos do Conservatório, e que não constam em relatórios; algumas delas são citadas por Braz Wilson P. de Pina Filho:

Em 1955, a 16 de julho, no salão nobre do Jôquei Clube de Goiás, então Automóvel Club, foi apresentado um concerto de violino pelo maestro Jean Douliez, acompanhado ao piano pela Srta. Heloísa Barra.

Em 1956, a Faculdade de Filosofia de Goiás, através do "Teatro Escola", apresentava, pela primeira vez em Goiânia, uma obra de Paul Claudel: "O Anúncio feito a Maria",

em 4 atos e um prólogo com música do maestro Jean Douliez. A direção da peça esteve à cargo de Lena Ferreira Costa; o cenário e iluminação por conta de Luiz Curado; música e regência de Jean Douliez. Esse trabalho é o primeiro fruto da Orquestra Sinfônica de Goiás, com a colaboração do Coro do Conservatório Goiano de Música, sob orientação da Prof^a Maria Lucy Veiga Teixeira.

A 15 de agosto de 1956, o Coro Orfeônico e a Orquestra de Câmara do Conservatório Goiano de Música executaram, sob regência do maestro Douliez, a "Missa Solemnis in Honore B. Mariae Virginis", dedicada a Sua Excia. Revma., D. Abel, e uma "Ave Maria" inédita, ambas de autoria do maestro Douliez, sendo solistas da missa as cantoras Sônia Costa e Honorina Barra.

Em setembro de 1957, a cantora Graciema Feliz de Souza apresentou-se no salão do Jôquei Club, acompanhada ao piano pelo Maestro Jean Douliez. Em recital posterior, Graciema repetia parte do seu programa anterior, acompanhada por Heloísa Barra Jardim, e o maestro Jean Douliez executou algumas peças ao violino. A 24 de outubro de 1957, a Orquestra Sinfônica apresentava-se com a pianista Maria Stela Melo e Cunha, executando o "Concerto em lá menor", de Grieg, sob a direção do maestro Douliez. A 10 de dezembro, intercalado com um concerto do pianista Arnaldo Marchesotti, realizado no Jôquei Clube, dentro do programa da "2ª. Semana de Artes de Goiás", o Quarteto de Cordas do Conservatório Goiano de Música executou, com o pianista Marchesotti, o "Quinteto op. 44", de Robert Schumann. O Quarteto de Cordas do Conservatório Goiano de Música teve a histórica honra de tocar na Missa Inaugural do Palácio da Alvorada, em Brasília, no seu batismo cultural, e na Rádio do Ministério da Educação e Cultura, no Rio de Janeiro.

Em 25 de dezembro de 1958 era apresentado, pela segunda vez, o "Anúncio feito à Maria". O programa contou com a participação da Orquestra Sinfônica de Goiás, do Coro do Conservatório Goiano de Música, e das cantoras Sônia Costa - Soprano, e Honorina Barra - Mezzo Soprano, como solistas. Jean Douliez fez a direção geral e Maria Lucy Veiga Teixeira ensaiou e dirigiu o coral(14).

Esse Coral, já por várias vezes mencionado, existiu por ininterruptos 28 anos, e fez parte de uma das mais bonitas páginas da história do Conservatório e da UFG. Vale abrir um parêntese para descrever a trajetória desse Coral.

Organizado e dirigido pela Professora Maria Lucy Veiga Teixeira, Da. Fifia, era simplesmente um conjunto vocal, constituído de apenas 12 pessoas. Como era grande a dificuldade de se conseguirem vozes masculinas que se dispusessem a esse trabalho, recorreu sua Regente ao Coral da Primeira Igreja Batista de Goiânia, e alguns de seus integrantes lhe prestaram, por um bom período, valiosa contribuição. Com o tempo, à medida

que o Conservatório Goiano de Música crescia, crescia também o número de integrantes do Coral e o outrora pequeno coro transformou-se no "Coral da Universidade Federal de Goiás", integrado por seus alunos, ex-alunos e professores. Apresentou-se em inúmeros recitais, não só em Goiânia, como em várias cidades de Goiás, Minas, Rio de Janeiro, Piauí, Maranhão e Ceará. Participou(1974) do "II Festival Internacional de Coros do Rio Grande do Sul", em Porto Alegre, tendo sido selecionado entre os 72 corais que, na ocasião, se apresentaram, para participar do espetáculo de encerramento do referido Encontro. Recebeu da crítica local e nacional elogiosas referências. Do crítico Antônio Hernandez de "O Globo", o "Coral" mereceu favorável apreciação, por sua atuação na solenidade de abertura do "I Concurso Nacional de Música do Estado de Goiás", ocorrida em 25/11/1974. O referido crítico considerou o "Coral da Universidade Federal de Goiás" um conjunto afinado, flexível, capaz não apenas de ondulações dinâmicas, mas também de liberdade agógica e de tensões rítmicas, que fariam inveja a muitos coros profissionais(15). É também de Antonio Hernandez a crítica publicada no jornal "O Globo" (ed. 26/09/1975) e transcrito pelo jornal "O Popular", (ed. 17/10/75) a respeito da apresentação do "Coral" no Salão Leopoldo Miguez, da Escola de Música da UFRJ. Considerou as vozes muito afinadas, os sopranos capazes de saltos difíceis nos agudos, atingindo sem esforço o centro musical da nota, conseguindo um todo de homogeneidade organística. A não ser nos solos eventuais, não foram registradas individualidades salientes; suas vozes vibravam sem a afetação do vibrato, sem a impostura da impostação. Para ele, o "Coral" possuía disciplina rítmica e dinâmica, e uma docilidade exemplar, ao comando de sua Diretora, a Professora Maria Lucy Veiga Teixeira, de quem os goianos podiam estar orgulhosos, pois, sem ela, não existiriam as condições indispensáveis para o crescimento do conjunto, em termos artísticos elevados. Elogiou também a valiosa colaboração de Honorina Barra na delicada tarefa de iniciação técnica, processo que tão freqüentemente estrangula a musicalidade, mas que, a julgar pela parte do concerto apresentada, estava sendo inteligentemente realizado(16). O mesmo artigo de "O Popular" transcreveu, também, uma crítica que o maestro e compositor Edino Krieger publicou em sua coluna, no "Jornal do Brasil" (ed. 29/09/75), sobre o "Coral"

da UFG, também por ocasião daquela apresentação no Salão Leopoldo Miguez. Disse ele que o grupo de jovens universitários de Goiânia ministrou uma comovente lição de musicalidade e de amor à música, cantando obras renascentistas e todo um mosaico de cantos brasileiros, com um apuro de afinação, uma sonoridade de conjunto, um fraseio musical e uma dicção que dificilmente se encontrava mesmo em grupos profissionais. Considerou o trabalho exemplar; uma evidência do apoio encontrado dentro da instituição que integrava, e fruto da excelente orientação que recebia de duas mestras de seu ofício, a Regente - responsável pelo alto rendimento musical do grupo - e a cantora Honorina Barra, cuja orientação técnica respondia pela excelente qualidade vocal do conjunto.

Sobre a Regente, assim se expressou o compositor Camargo Guarnieri:

Uma artista nata. Maria Lucy Veiga Teixeira é realmente uma regente de coral. Ao longo dos anos que leciono em Goiânia, tive oportunidade de constatar a veracidade de minha afirmativa: ela intuitivamente descobriu que a verdadeira missão do regente, seja ele de orquestra ou de coro, é a de transmitir aos seus comandados, através de gestos e de mímica, todas as intenções de ordem interpretativa que estão no seu interior. É isso justamente que faz de Maria Lucy uma excelente regente de coro, possuidora de grande sensibilidade artística e cultura musical(17).

A participação do "Coral" da UFG na vida artística goiana foi intensa, marcando presença em praticamente todas as solenidades oficiais, sociais, esportivas e religiosas, de vulto, acontecidas na Capital e interior. Sua regente possui, catalogadas em seu arquivo particular, 217 apresentações, sendo algumas destas com Orquestra, sob a regência do Maestro Jean François Douliez.

Assim se expressa Da. Fífia(18), ao procurar as razões do êxito de seu "Coral":

Um coral se faz com amor, dedicação, e colaboração constante das pessoas interessadas em participar dele. Trata-se de uma grande família, que tem na arte musical o ponto maior de união e harmonia. No esforço de todos está a chave do êxito dos trabalhos, com os resultados positivos se transformando no incentivo e na compensação individual(19).

Após a aposentadoria(1983) da Profª Maria Lucy da Veiga Teixeira, o "Coral" da UFG se desfez. Mais não é preciso dizer.

Fechando o parêntese, voltemos ao ano de 1957, ao sobrado da Avenida Tocantins. Nesse sobrado, adaptado às necessidades da escola, passou a funcionar o Conservatório Goiano de Música, então em prédio próprio, contando com mais uma professora, que veio se juntar ao grupo pioneiro: Maria das Dores Ferreira de Aquino, também ex-aluna da Prof^a Belkiss.

Atendida a exigência de prédio próprio, deu-se início aos procedimentos burocráticos, visando à autorização federal da Escola. Foi montado um processo com os levantamentos, Estatuto e Regimento, anteriormente feitos pela Prof^a Belkiss e pela já mencionada comissão, e enviado ao Ministério da Educação.

Segundo depoimento da Prof^a Belkiss, dois goianos, que se encontravam no Rio naquela época, muito ajudaram no andamento do processo: Eunice Sócrates Nascimento, que trabalhava no Conselho Federal de Educação, e o Sr. José Fleury de Amorim, que se encontrava no Rio acompanhando sua filha, a pianista Vanda Fleury Amorim, que fazia curso de piano com o renomado Prof. Arnaldo Estrela. Eunice, informada dos procedimentos que se faziam necessários, repassava as informações ao Sr. José Fleury de Amorim, e este se encarregava de ir ao Correio, tirar fotocópias, enfim, agilizava o andamento do processo. A influência e o apoio do Maestro e compositor Camargo Guarnieri, Assessor Musical do MEC, foram decisivos. Guarnieri, muito ligado ao então Ministro da Educação, Clóvis Salgado, e conhecedor da capacidade dos professores, e da qualidade do ensino do Conservatório Goiano de Música, emitiu opiniões favoráveis, que suscitaram o interesse do Ministro, e o convenceram da importância e valor da Escola. A autorização foi concedida, em janeiro de 1959, pelo então Presidente da República, Juscelino Kubitschek, ao Conservatório Goiano de Música(20).

Concluída mais esta etapa, partiram para a próxima meta, que era formar uma orquestra. O maestro Jean Douliez já havia criado, àquela época, a Orquestra Sinfônica de Goiás, mas esta, apesar de integrada por alguns alunos do Conservatório, era vinculada ao Estado, e não ao Conservatório.

Como tivessem poucos alunos homens, a Prof^ª Belkiss teve a idéia de criar uma orquestra com as próprias moças. Reuniu-se, então, o Conselho Técnico Administrativo(cf. Ata de 07/8/59), a fim de deliberar sobre o plano de criação de uma Orquestra Sinfônica Feminina com o objetivo de dar mais realce ao Conservatório Goiano de Música, e incentivar, por este meio, o gosto pela música em conjunto. Os professores aprovaram a idéia pela sua originalidade, uma vez que não existia similar no Brasil, mas expressaram seu temor de que as alunas aceitassem com dificuldade o estudo dos instrumentos de sopro. No decorrer da reunião, foram os professores trocando opiniões, entusiasmando-se e aderindo francamente à idéia, votando todos a favor da sua criação. Encerrou-se a sessão no meio de grande animação e entusiasmo, ficando todos ansiosos por levarem a notícia às alunas.

Da compra dos instrumentos ficaram encarregados os Professores Jean François Douliez e Dalva Maria P. Machado Bragança, que se dirigiram a São Paulo para, com os recursos disponíveis, comprarem quantos fossem necessários(21). Para que as alunas se dispusessem a estudar um outro instrumento, além do piano, o preferido, resolveram as Professoras que elas também estudariam, para dar o exemplo, e mostrar que, apesar de serem pianistas, haviam decidido estudar violino, violoncelo e clarineta. Assim, foi finalmente formada a Orquestra Sinfônica Feminina, integrada por mais de 40 moças.

A Orquestra Sinfônica Feminina, sob a direção do Maestro Jean Douliez, que sempre esteve a sua frente, fez sua primeira apresentação em 07 de dezembro de 1959, pouco tempo depois de iniciados os ensaios. Acatando sugestão do Maestro, foi encenada, com tradução e orquestração suas, a ópera infantil em um ato, de W. Mozart, "Bastião e Bastiana". Por sua vez, o Coral do Conservatório, sob a regência da Prof^ª Maria Lucy, apresentou diversos números nos intervalos, ocorreram solos de violino, executados pelos alunos Cecília Furukawa e Luiz Antonio Curado, acompanhados ao piano por Heloísa Barra Jardim(22).

A performance da Orquestra Sinfônica Feminina, todavia, deixava muito a desejar, porque as alunas desconheciam por completo os instrumentos de orquestra e fora

curto o período de tempo de que dispuseram para aprendizado e ensaios. Mesmo assim, lograram pleno êxito, provavelmente pela novidade. Além de ser a primeira no Brasil, tinha um bonito aspecto: eram quase 50 moças, que se apresentavam com longos vestidos brancos. Vários foram os recitais que aconteceram nos salões do Jôquei Clube, no auditório da Escola Técnica Federal, Palácio do Governo e no Conservatório Goiano de Música, todas alcançando sucesso.

Segundo o pesquisador e musicista Braz Wilson Pompeu de Pina Filho, logo o conjunto receberia convites para apresentar-se no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, na TV Paulista, na Universidade de Minas Gerais, em Maceió, Recife e Salvador. O único convite aceito foi para o concerto realizado em Belo Horizonte, em praça pública, como parte das homenagens prestadas ao Presidente Juscelino Kubitschek de Oliveira. O Maestro declinou muitos convites, provavelmente, por ter consciência da impossibilidade de, em curto espaço de tempo, fazer realizar concertos em quase todo o país, sem se desmerecer qualitativamente. Ainda, segundo Braz Wilson, a Orquestra Sinfônica Feminina foi notícia em jornais e revistas de quase todo o Brasil e, também, da Europa. Dela se ocuparam a revista brasileira de maior circulação na época, "O Cruzeiro" (cf. n. de 11/6/60) e a revista "Praline" (cf. n.7) de Hamburgo, Alemanha, em sua edição de 29 de maio de 1961.

A Orquestra Sinfônica Feminina de Goiás era composta por:

1^{os}. violinos: 8 - Sílvia Lopes, Cecília Furukawa, Alice Siad, Odete Vargas, Heloísa Barra Jardim, Ivanilde Vasconcelos, Myrian Mendes, Rosália Ivany.

2^{os}. violinos: 7 - Elizete V. Jardim Craveiro, Alice Godinho, Glória de Freitas, Luzia Aparecida Pereira, Lourdes Reis, Eunice Bueno, Maria Célia Leão.

Violas: 3 - Vânia Marise P. Campos, Ana Maria Pacheco, Izabel Baiochi.

Violoncelos: 3 - Evely Ferreira, Marília Laboissiere, Jailde Dolles, Belkiss S. C. Mendonça, Thelma Berberian.

Contra-Baixos: 2 - Maria Mendes Loyola, Hélia Mendes Loyola.

Flautas: 2 - Acy Taveira, Maria Augusta Calado.

Clarinetas: 3 - Dalva Albernaz, Clarice Dias, Lea L. Santana, Maria Lucy Veiga Teixeira e Dalva Maria P. M. Bragança.

Fagote: 1 - Helena Craveiro

Oboés: 2 - Yara Moreira, Glacy Antunes de Oliveira

Pistons: 2 - Heddy Waschek, Maria Stela M. e Cunha

Trombones: 2 - Heloisa Helena Velasco de Lima, Ana Amélia Brandão Ferreira.

Trompas: 2 - Maria Ludovico, Sonia Costa

Tímpanos: 1 - Mirza Perotto

Triângulo: 1 - Terezinha Veiga Teixeira

Tarol: 1 - Terezinha Macedo

Pratos: 1 - Maria Angélica Felix de Souza

Piano: 1 - Maria Alice Cruvinel Gordo

Canto solista: Honorina Barra(23).

Após um período de aproximadamente dois anos, algumas moças foram ficando noivas, outras casando-se, e os noivos e maridos começaram a impedi-las de se apresentarem com a orquestra, talvez levados por um ciúme machista. Segundo a opinião da Prof^a Belkiss, esta foi a causa do esvaziamento gradual da Orquestra, e essa evasão levou o corpo docente do Conservatório a perceber que não conseguiria mantê-la, nem seria possível reorganizá-la sem intervir no andamento do programa previamente estabelecido pela Escola. Formar, naquele momento, novas instrumentistas seria demorado. Tiveram que desistir, embora estivessem tão esperançosos. Foi essa uma época que ficou marcada na memória dos que a vivenciaram. Os ensaios e apresentações eram uma verdadeira festa, proporcionando a todos um imenso prazer, a que se acrescia uma grande sensação de sucesso: apesar dos desafios, haviam conseguido formar uma Orquestra Sinfônica Feminina.

Braz Wilson P. de Pina Filho cita um episódio que, para ele, foi a causa determinante do encerramento tanto da Orquestra Sinfônica Feminina, como da Orquestra

Sinfônica de Goiás, no ano de 1961. Por ocasião de um seminário que reunia pessoas de várias partes do Brasil, houve um concerto, em que o Maestro apresentava suas duas orquestras. A Orquestra Feminina, que ainda não havia conseguido um nível razoável, e estava despertando antes a curiosidade devida a seu caráter inovador e plástico, do que admiração pelo seu desempenho, não conseguiu granjear do público a necessária compreensão ante seu esforço para afirmar-se como uma Orquestra de valor. Assim, inúmeras frases desairosas foram escritas nos guardanapos da sala de jantar, acompanhadas de muitas outras manifestações de despreço por parte do auditório. Os componentes da Orquestra Sinfônica de Goiás decidiram, a partir desse incidente, não participarem mais da Sociedade de Concertos Sinfônicos(24). Pode ser que esse episódio tenha determinado o encerramento da Orquestra Sinfônica de Goiás, mas não o da Orquestra Sinfônica Feminina. A ata da III Sessão Ordinária da Congregação do Conservatório é clara quando fala na participação da Orquestra Sinfônica Feminina na aula inaugural da Universidade Federal de Goiás no ano de um mil novecentos e sessenta e dois, ministrada pelo Professor Dumerval Trigeiro, no Teatro de Emergência(25).

A referida Sessão aconteceu no dia 12 de março de 1962, o que prova que até aquele ano a Orquestra Sinfônica Feminina estava em atividade. Quanto à Orquestra Sinfônica de Goiás, não foram encontradas referências a participações suas em eventos, após 1961. O que se sabe é que, posteriormente, alguns de seus componentes passaram a integrar a Orquestra Sinfônica da Universidade Federal de Goiás, também fundada e dirigida pelo Maestro Jean Douliez, Orquestra que desapareceu com o regresso do Maestro à Bélgica, no início de 1965. Dela restou apenas um conjunto de cordas, conforme mencionado em capítulo anterior.

5.3 - A incorporação do Conservatório Goiano de Música à Universidade Federal de Goiás.

No dia 9 de janeiro de 1960 realizou-se a reunião ordinária da Fundação Conservatório Goiano de Música, que tinha por objetivo discutir a conveniência, ou não, de ser o Conservatório Goiano de Música incorporado à Universidade Federal do Brasil Central, cujo processo de criação se encontrava em andamento na Câmara dos Deputados. Depois de longamente discutido o assunto, resolveram os Srs. Membros, por unanimidade, que era de interesse do Conservatório a sua integração na Universidade.(26). Enquanto se aguardava a efetivação dessa medida, novas eleições foram realizadas para diretor do Conservatório e da Fundação. Para o Conservatório foi reeleita a Prof^a Belkiss S. Cameiro de Mendonça. A nova diretoria da Fundação ficou assim constituída: Presidente - Aládio Teixeira Alvarez; Vice-Presidente - Valdemiro Saraiva da Cruz; Presidente de Honra - Waler de Jesus Campos; Secretário - José Antonio de Souza Machado Bragança; Tesoureiro - Simão Cameiro de Mendonça(27).

Corria ainda o ano letivo de 1960, quando o sobrado da Avenida Tocantins, que abrigava o Conservatório de Música, foi pedido pelo proprietário, para que nele pudessem morar. Os dirigentes da Escola procuraram imediatamente um outro local, mas logo esbarraram no problema de encontrar uma casa que os comportasse, e que, ao mesmo tempo, pudessem pagar. Não querendo prejudicar o Sr. Sêneca Lobo, grande amigo do Conservatório, viram-se obrigados a desfazer, temporariamente, a parte física da Escola. Algumas carteiras foram para a casa da aluna Maria Ludovico de Almeida, e outras, juntamente com os pianos e outros instrumentos, para o armazem do Sr. José Antonio Machado Bragança. As aulas de piano e de outros instrumentos, eram ministradas na residência do professor daquele instrumento, enquanto as matérias teóricas eram dadas em uma sala do "Instituto França", ou então ao ar livre, no quintal da casa da Professora Maria Lucy, debaixo de umas mangueiras grandes, que faziam muita sombra. O quadro negro era pregado em uma dessas mangueiras, e os alunos se sentavam em banquinhos, tamboretas, ou então no chão. Eram aulas muito agradáveis, mas que se tomavam numa verdadeira tortura na época das chuvas, quando todos se apertavam na cozinha da Da. Fifia. A sala de

visitas da casa da Prof^a Belkiss, por ser mais espaçosa, servia para as provas de piano e de outros instrumentos.

E assim, a chama não se extinguiu. Apesar das dificuldades, todos, alunos e professores, continuaram com a mesma garra, com o mesmo ideal de fazer música. Essa chama era alimentada pela esperança de que o Conservatório seria incorporado à Universidade Federal de Goiás, a ser criada. Lida a mensagem que o Presidente da República enviara ao Congresso propondo a criação da Universidade Federal de Goiás, nela não se encontrava incluído o Conservatório Goiano de Música. Face à dura realidade, os fundadores decidiram que, em função da não inclusão do Conservatório à UFG, e da falta de perspectiva de melhora financeira, teriam que desfazer a sociedade do Conservatório Goiano de Música, e, conforme rezava o Estatuto, reverter seus bens para a Santa Casa de Misericórdia de Goiânia. Fez-se ouvir a voz ponderada do Dr. Simão C. de Mendonça para que não se precipitassem, pois poderiam ser bem sucedidos numa segunda tentativa. Isto foi o que realmente aconteceu (Cf. Ata de 26/9/1960). Naquela reunião, a Prof^a Maria Lucy V. Teixeira relatou aos presentes que em companhia da Prof^a. Dalva Maria Pires M. Bragança e da Sra. Léa Pereira Campos, resolvera procurar o Deputado Federal Dr. Gerson de Castro Costa, a fim de que este as orientasse no sentido das providências que deveriam tomar para que o Conservatório Goiano de Música fosse integrante da Universidade Federal de Goiás.

A conselho do Deputado Gerson, seguiram para Brasília, em carro gentilmente cedido pelo Dr. José Cruciano de Araújo e acompanhadas pelo Dr. Waler Campos. Segundo o Deputado, seria necessário conseguirem uma audiência com o Presidente da República, a fim de entregar-lhe uma carta do Dr. José Feliciano Ferreira, Governador do Estado de Goiás, que dizia:

Endereçando a Vossa Excelência os meus cordiais cumprimentos, apresento-lhe a professora Maria Lucy Veiga Teixeira, que chefia uma delegação do Conservatório Goiano de Música, desta Capital, que vai à sua presença tratar de assunto de interesse daquele estabelecimento de ensino artístico.

O Conservatório Goiano de Música é o único do seu gênero existente no Brasil Central, já tendo sido reconhecido pelo Governo Federal.

Agradecendo a V. Excia. a atenção que dispensar à referida delegação, firmo mui atenciosamente. Ass. José Feliciano Ferreira - Governador de Goiás

Após várias dificuldades, conseguiram, graças à boa vontade do Dr. Ciro dos Anjos, que a carta supra chegasse às mãos do Sr. Presidente. Este, no momento, encontrava-se a bordo de um avião que o levaria a Recife. Sua Excelência exarou na própria missiva que lhe fora dirigida o seguinte despacho:

Ao Dr. Edgar Magalhães para, de acordo com os dados fornecidos pelo Conservatório, incluí-lo na Universidade Federal de Goiás (projeto a ser encaminhado ao Legislativo).

Ass. Juscelino Kubitschek.

Procurado, o Dr. Edgar Magalhães deu o encaminhamento:

Remeta-se à 2ª chefia, com urgência, eis que ali se encontra o expediente em menção.

Ass. Edgar Magalhães(28).

Empreenderam as professoras Maria Lucy e Dalva, ainda, mais duas viagens a Brasília, a fim de fornecerem os dados referentes ao Conservatório, contando elas, no Palácio do Planalto, com a boa vontade do Dr. Herbert Pinheiro.

Assim é que, depois de intensa luta, viram coroado de êxito tão grande esforço, com a inclusão do Conservatório Goiano de Música na Universidade Federal de Goiás. Naquela época, a Unidade era constituída apenas de Direção, Vice-Direção e Congregação.

Revigoradas pelos últimos acontecimentos, passaram a deliberar sobre a organização do recital e dos festejos de formatura da 1ª turma de diplomandas do Conservatório Goiano de Música. A missa em ação de graças e bênção dos anéis(18/12/60), no Ate-neu Dom Bosco, foi cantada pelas alunas do Conservatório, com acompanhamento da Orquestra regida pelo maestro Jean F. Douliez. A colação de grau(10/12/60), no Cine Teatro Goiânia, contou com uma parte artística a cargo da Orquestra Sinfônica Feminina e do Coral do Conservatório.

Às diplomandas coube a escolha dos homenageados, ficando assim definido:

Homenagem de Honra: Dr. Juscelino Kubitschek de Oliveira, Presidente da República.

Paraninfo: Dr. José Feliciano Ferreira, Governador do Estado.

Madrinha: Profa. Belkiss S. C. de Mendonça

Homenagens Especiais: Dr. Altamiro de Moura Pacheco, Dr. Colemar Natal e Silva, Srta. Eunice Sócrates Nascimento, Dep. Gerson de Castro Costa, Dep. Nelson Siqueira, Dr. Waler de Jesus Campos.

Homenagens: Prof^a Dalva Maria P. M. Bragança, Prof^a Maria Lucy Veiga Teixeira, Prof^a Maria Luíza Póvoa da Cruz, Prof. Maestro Jean François Douliez.

Homenagem Póstuma: Sra. Maria Angélica da Costa Brandão(Nhanhá do Couto).

Agradecimento: Secretária Jerúsia da Cunha Porto, do Conservatório.

Oradora: Alice Fonseca Godinho(29).

Foram, pois, homenageados aqueles que estavam diretamente envolvidos na tão batalhada incorporação do Conservatório à UFG e que mereciam, destarte, o reconhecimento público do bravo e abnegado grupo de pioneiros. Colaram grau nessa 1ª turma as formandas Alice Fonseca Godinho, Heloísa Barra Jardim, Maria Ludovico de Almeida, Mirza Perotto, Wanda Fleury de Amorim. Todas elas, a partir de 1961, passaram a fazer parte do quadro de pessoal da recém-criada Universidade, na qualidade de integrantes do corpo docente da Instituição pela qual se diplomaram.

Em sua oração, o paraninfo referiu-se à grande honra que lhe cabia, fato que assinalava o mérito inconfundível dos primeiros frutos de uma sementeira, lançada por um pugilo de idealistas, cultores do belo, cujos impulsos generosos vieram enriquecer o patrimônio cultural e artístico da Capital Goiana. Para ele, a antiga Escola de Música, nascida no seio da EGBA, era como uma árvore, plantada para enfeitar a cultura do espírito dos goianos, representando aquela turma um trabalho de equipe dos mais valiosos, que

não só contribuía para a projeção do Estado no cenário artístico nacional, como, também, proporcionava condições para a elevação de valores artísticos que necessitavam de estímulo e orientação. Felicita-as, ainda, pela homenagem póstuma prestada à Nhanhá do Couto, por sua atuação na formação de várias gerações de goianos(30).

Terminados os festejos de formatura da 1ª turma, foi confirmado pelo Presidente da Fundação Conservatório Goiano de Música, em reunião(23/12/60), que, como já era do conhecimento de todos, o Conservatório Goiano de Música passara a integrar a Universidade Federal de Goiás, e que, de acordo com a lei n. 3.834-C, de 14 de dezembro de 1960, publicada no Diário Oficial de 20 de dezembro do mesmo ano, deveriam ser incorporados ao patrimônio da Universidade, mediante escritura pública, todos os bens móveis, imóveis, e direitos, ora na posse, ou utilizados pelo Conservatório(31). Para a efetivação dessa medida a Fundação Conservatório Goiano de Música reuniu-se pela última vez(2/1/1961), quando foi apreciado o balancete referente ao exercício financeiro do ano anterior, o qual foi depois apresentado, quando se fez a doação do patrimônio da Fundação à União(32).

Com a extinção da Fundação, desligaram-se do Conservatório os Srs. Aládio Teixeira Alvarez, Valdemiro Saraiva da Cruz, José Antonio de Souza Machado Bragança e Simão Carneiro de Mendonça, cuja contribuição foi imprescindível, dentro da história do Conservatório Goiano de Música.

5.4 - Vida Universitária: primeiros anos.

Com a integração do Conservatório à Universidade Federal de Goiás, o problema de subsistência terminou, mas, ainda naquela época continuava o problema de instalação da escola. O Dr. Colemar Natal e Silva, primeiro Reitor, alugou um prédio recém-construído, da Ordem dos Advogados, da qual ele era Presidente, situado na Avenida Goiás, n. 2, em frente ao Relógio, esquina com a Rua I, Centro, e colocou-o à disposição do

Conservatório. Após reunirem todas as pertences da escola que estavam dispersos, ali instalaram o Conservatório de Música da UFG. Eram dois andares completamente livres, sem divisão alguma. O Maestro Jean Douliez apresentou um esquema de divisão que foi atentamente estudado pelos membros do Conselho Técnico-Administrativo e finalmente aprovado(33). Além das salas pequenas, individuais para as aulas de instrumentos, havia um salão grande, para ensaios e apresentações públicas, com capacidade para 550 pessoas. Este grande auditório possibilitou a realização de grandes eventos musicais em Goiás. Abria-se um novo período que não significou um descanso, e sim, trabalho redobrado. Celebrou-se um convênio com a Rádio MEC, por meio do Dr. Eremildo Viana. Por esse convênio, muitos artistas estrangeiros que o MEC trazia para se apresentarem no Rio de Janeiro vinham a Goiânia, sem ônus algum para a UFG. Foi o caso, por exemplo, do pianista Dorensk, ex-Diretor do Conservatório de Moscou, e Hanas Grarchem, um dos maiores professores de Música da Áustria.

Os eventos promovidos pelo Conservatório contavam com total apoio das autoridades municipais e governamentais, que, além de os prestigiarem com sua presença, colaboravam também de forma peculiar. Por exemplo: nos dias de concerto, desligava-se o relógio da praça para que suas batidas não incomodassem; desviava-se o trânsito da Avenida Goiás para que o barulho não atrapalhasse as apresentações.

Os primeiros anos, dentro da Universidade, foram anos de trabalho intenso e proveitoso, pois o ideal de crescer, de realizar, sem pretensão material alguma, encontrava respaldo nos variados tipos de colaboração que recebiam, e o somatório de esforços proporcionava a satisfação de se conseguir sempre o salão repleto; suas cadeiras jamais ficavam vazias. Foi dessa forma que o Conservatório conseguiu formar um público amante da música erudita.

Os eventos seriam, posteriormente, abrilhantados por um piano Bluthner, cuja chegada(jul.1962) foi recebida entusiasticamente.

Foi comentado, pela professora Belkiss, o aviso da Mesbla S/A, da breve chegada do piano Bluthner de concertos, encomendado pela Universidade Federal de Goiás, e um velho sonho dos professores desta Unidade. Aventou-se

ainda a idéia de uma inauguração solene do instrumento, o primeiro nesse gênero em Goiás, que veio trazer aos seus habitantes a oportunidade de assistirem concertos de renomados pianistas. Ainda pela professora Belkiss, foi apresentado o nome do pianista Arnaldo Estrela, que, pelas suas qualidades artísticas, foi imediatamente aceito por todos os professores(34).

Quando do primeiro recital com o piano Bluthner, o Reitor Colemar Natal e Silva cortou a fita simbólica daquela inauguração, o público lotou o auditório do Conservatório, e esta já então tradicional Escola mereceu, do concertista e pianista Arnaldo Estrela, as mais lisonjeiras considerações. Os alunos sentaram-se pelo chão, em volta do estrado que abrigava o piano, e essa aconchegante proximidade física com o artista tornou-se um costume dos alunos, que se assentavam sempre na beirada do estrado, obrigando o artista a ir pulando-os para chegar ao seu lugar. Posteriormente, na gestão do Dr. Jerônimo Geraldo de Queiroz, foi comprado um magnífico "Stainway and Sons". São esses os dois pianos de cauda que a Universidade possui até hoje.

Para o Conservatório, os anos 60 foram fecundos em trabalhos sociais: patrocinou vários recitais filantrópicos, e, dentro do plano de se levar música clássica aos bairros para sua maior divulgação e apreciação em todos os meios sociais, foi realizado o 10.º recital da série, no bairro de Nova Vila. Foram anos fecundos também em trabalhos curriculares e extra-curriculares. Foi aprovado, a partir de julho de 1962, um projeto da Professora Belkiss S. C. de Mendonça, que visava à necessidade da apresentação periódica dos alunos ao público, em recitais que foram denominados "Exercícios Práticos". Esses tinham por objetivo estimular os alunos, projetá-los nos recitais, e, também, diminuir-lhes a inibição de tocar. Devido à dificuldade de distribuição de convites, foram estipulados os dias cinco e vinte de cada mês para programação artística do Conservatório. Essa programação incluía trabalhos realizados pelos alunos, pelos professores, ou por renomados artistas de fora que aqui compareciam(35).

Essas apresentações tomaram-se, por um longo período, uma tradição, proporcionando ao público goianiense a certeza de poder contar com duas programações artísticas de nível, por mês. Além dessas, havia as apresentações de alunos do Conservató-

rio na TV Rádio Clube e TV Anhanguera. Várias foram as participações de alunas de piano em Festivais e Concursos nacionais, tendo elas se distinguido em todos eles. O Departamento de Educação e Cultura promoveu, em julho de 1962, um Curso de extensão sobre "História da Música". A professora que o ministrou recebeu elogiosas considerações, proferidas pela Diretora Belkiss S. C. de Mendonça, em seu discurso de instalação do Curso:

Rejubilamo-nos, professores e alunos, por termos aqui entre nós, um dos maiores expoentes brasileiros em conhecimentos históricos musicais. Trata-se de Henriqueta Rosa Fernandes Fraga, professora de História da Música da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, grande pesquisadora, exploradora incansável sobre esse empolgante assunto(36).

Apresentou-se pela 1ª vez, na sessão de instalação do referido Curso, a Bandinha Rítmica e o Coral infantil do Conservatório, formados por alunos do Curso de Iniciação Musical, fundado pela Professora Maria Luíza Póvoa da Cruz(1962).

Esse curso foi criado com o objetivo de preparar musicalmente a criança de 6,7 e 8 anos, desenvolvendo-lhe, intuitivamente, o senso rítmico e auditivo através de jogos variados, coral, danças folclóricas, bandinha rítmica, fornecendo-lhe, ao mesmo tempo, noções indispensáveis ao estudo de qualquer instrumento.

Esse método foi criado pelo compositor suíço Emile Jacques Dalcroze, por volta de 1918, adaptado às novas exigências e tendências do tempo pelo compositor alemão Carl Orff e introduzido no Brasil pelo músico e pedagogo Antônio Sá Pereira. Foi adotado no Conservatório pela Profª Maria Luíza Póvoa da Cruz, que frequentou um curso intensivo de extensão universitária na Universidade de Brasília, ministrado pelo Prof. Hermann Reyner, aluno de Carl Orff, que veio ao Brasil a convite do então Reitor da Universidade de Brasília, Darcy Ribeiro. Frequentou também, além de outros, um curso especial de iniciação musical para crianças na Escola Nacional de Música, no Rio de Janeiro, ministrado pela Profª Naybe Jaguaribe Alencar Sá Pereira, catedrática da matéria.

As várias apresentações públicas dos alunos do Curso de Iniciação Musical motivaram a compreensão do seu valor, tomando-se um dos mais procurados pela comunidade goianiense.

O artigo "A Criança e a Música", de Jean Douliez, escrito para o jornal "4º Poder"(02/06/1963), traz essas informações e finaliza com o seguinte parágrafo:

O ensino da BASE MUSICAL no Conservatório de Música da UFG está em boas mãos. Goiânia pode rivalizar-se com o Rio de Janeiro, porque a Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil conta com 138 alunos no seu curso de Iniciação Musical. Goiânia com 135!

Essas crianças, depois de iniciadas na música, faziam a escolha de um instrumento. Caso a preferência recaísse sobre o piano, iniciavam o estudo de obras representativas do repertório nacional e estrangeiro de cada período histórico, nelas trabalhando a técnica e a interpretação pianística. Essas obras foram escolhidas pela Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro e distribuídas, por dificuldade progressiva, em um programa anual a ser seguido(Vide Anexos III,IV,V). Esse mesmo programa foi adotado integralmente pelo Conservatório, no início, e, no decorrer do tempo, com pequenas modificações. Estas foram feitas porque era costume da Escola avaliar e debater em reunião, sempre que um semestre começava ou terminava, os objetivos, conveniências ou benefícios de qualquer projeto ou programa.

As aulas de piano eram individuais, nas quais o professor, em um primeiro momento, indicava ao aluno uma metodologia de estudo, ou seja, ensinava-lhe modalidades práticas de trabalho como: melhor maneira de resolver e executar os problemas técnicos da obra em estudo, melhor maneira de memorizar, duração do período de prática, frequência desses períodos, etc. Depois de adquirido o domínio técnico, o "saber como fazer", o aluno começava, ainda sob orientação, a construir a interpretação da obra, filtrando-a pela sua própria emoção. As relações entre professor e aluno eram então situadas a nível do diálogo entre o conhecimento mais sistematizado de um e as possibilidades criadoras do outro.

Esse método pedagógico-musical, adotado pela Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, pelo Conservatório e pelo Instituto de Artes da UFG, não possui uma escola específica. As técnicas e maneiras de execução adotadas são fruto

de várias pesquisas, desenvolvidas, ao longo do tempo, por estudiosos da técnica e da execução pianística.

Voltando à nossa retrospectiva, foi também criado(1962) o Curso de Declamação, ministrado pela Professora Clarice Dias, e, posteriormente, o Curso de Canto, sob a responsabilidade da professora Honorina Barra.

Um calendário de eventos bastante significativos foi cumprido pelo Conservatório. Maria Luíza Priolli, professora da Escola Nacional de Música, proferiu(agosto de 1962) as conferências "Música, Fator Educativo", e "O Estilo Barroco e sua influência na arte musical", no auditório do Conservatório. A noite, palestra da referida professora na TV Rádio Clube, sobre "A canção Brasileira". As conferências e palestras foram ilustradas por alunos e professores do Conservatório, tendo sido ainda apresentado por alunos, um programa constituído de músicas de autoria da professora Maria Luiza de Mattos Priolli.

As apresentações artísticas internacionais(março/abril 1963) revestiram-se de grande sucesso. O pianista americano Ralph Dega recebeu as mais elogiosas críticas, e a declamadora internacional Margarida Lopes de Almeida fez com que centenas de pessoas se dirigissem ao Conservatório, a fim de vê-la e ouvi-la, apaludindo-a demoradamente. Foi registrado em ata que esse recital constituiu uma das mais memoráveis noites de arte acontecidas na Capital(37).

Um Curso de Extensão Universitária sobre "Interpretação Musical" foi ministrado pelo renomado professor José Kliass, que, em determinado trecho de sua entrevista ao jornal "4º Poder", dizia ser "O Conservatório de Música da Universidade Federal de Goiás um dos melhores do país no setor ensino"(38).

O grande acontecimento de 1964 foi a realização do I Festival de Música Erudita do Estado de Goiás(de 19 a 27 de setembro). Os Corpos docente, discente e administrativo do Conservatório, compreendendo o alto sentido e as vantagens pedagógicas e sociais daquele encontro de artistas, não mediram esforços para a realização desse Festival, sendo essa a primeira vez que empreenderam um trabalho de tamanho vulto. Organizaram-se os professores em várias comissões, algumas delas num trabalho mais em conta-

to com o povo, outras em função mais burocrática, porém todas elas trabalhando para o bom êxito do Festival. O público e os alunos tiveram, nos dias que se seguiram à instalação do Festival, o estímulo dado pelas autoridades docentes convidadas a participarem do evento. Maria Luíza de Mattos Priolli, professora catedrática da Escola Nacional de Música, da Academia Lorenzo Fernandes, e do Trinity College of Music of London, compositora, com várias obras didáticas adotadas nas principais escolas de música do Brasil, teve a seu encargo os cursos de Análise e Didática do Ritmo e do Som. Arnaldo Estrela, pianista de renome internacional com frequentes "tournées" de concertos abrangendo países do mundo todo e ocupante do cargo de professor na Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro, ministrou aqui os cursos de Didática do Piano e Interpretação Pianística. Bruno Kiefer, fundador do Seminário Livre de Música de Porto Alegre, dirigiu a Divisão de Artes do Departamento de Ciência e Cultura de Porto Alegre, compositor de numerosas obras para coro, canto, piano, conjuntos camerísticos e orquestras, ministrou os cursos de Apreciação Musical, Estética e História da Música(39).

Ao I Festival de Música Erudita seguiu-se uma série de outros, cuja realização tomou-se numa tradição que perdura até os dias de hoje. O Conservatório de Música da UFG sediou 4 desses eventos, com o nome de "Festival de Música Erudita do Estado de Goiás". Após a criação do Instituto de Artes da UFG, esse festival passou a denominar-se "Festival de Música e Artes Plásticas de Goiás".

Um fato externo à vida acadêmica viria, de certa forma, desfalcando o quadro docente de uma de suas peças-chave. O Maestro Jean Douliez, no início de 1965, viaja para sua pátria, a Bélgica, para acompanhar o tratamento médico de sua mãe, que se encontrava doente, e, apesar de seus planos incluírem um breve retorno a suas atividades docentes, isto não aconteceu. Foi inegavelmente, uma grande perda, não só para o Conservatório, como para toda a comunidade musical de Goiás. Os fatos nos levam a acreditar, no entanto, que Jean Douliez se sentia um tanto desestimulado e decepcionado, devido ao seu não enquadramento como professor catedrático, ocasionado por problemas refe-

rentes à sua naturalização. Uma carta sua, endereçada ao Dr. Wagner Estelita Campos, Diretor Geral do DASP, era um desabafo e um apelo.

Entretanto, houve uma pequena injustiça quanto ao meu enquadramento do DASP. Efetivamente, na época da federalização do Conservatório (dezembro de 1960), minha naturalização de cidadão brasileiro ainda não havia sido assinada pelo então Presidente da República, e assim, minha nomeação de professor catedrático pelo Ministério da Educação e Cultura não foi levada a efeito em 1961, junto com as nomeações das minhas colaboradoras, só faltando para isso a publicação no Diário Oficial de minha naturalização.

Em 1962 o DASP me enquadrrou como professor assistente, enquanto quatro de minhas ex-alunas do Conservatório de Música da UFG foram enquadradas e nomeadas como catedráticas, o que é coisa ilógica.

Responsável pelas cadeiras de Música de Câmara e de Prática de Orquestra, matérias do Curso Superior, solicito a intervenção de Vossa Excelência, a fim de revisar meu enquadramento como professor catedrático. Caso contrário, vir-me-ia na iminência de abandonar minha obra de pioneirismo no Brasil, o que significaria a destruição total de minha carreira e do meu ideal. Por esse ideal renunciei à minha nacionalidade e às vantagens de minha cátedra na Bélgica.

Ciente do elevado espírito de justiça de Vossa Excelência, tenho certeza que juz será feito ao meu pedido(40).

Na década de 70, Jean Douliez retornaria a Goiânia, a passeio. Demonstrou vontade de retomar suas atividades docentes na UFG, mas, como já havia completado 70 anos, foi impedido pelas leis trabalhistas. Desfez, então, seu apartamento ainda montado, doou ao Instituto de Artes da UFG todo o seu material didático e de Orquestra, e regressou à Bélgica, para não mais voltar. O ano de 1965 ficou sendo o marco final da participação e contribuição, dentro da comunidade acadêmico-musical goiana, de uma das maiores personalidades musicais já abrigadas pelo solo goiano: Jean François Douliez.

Apesar da ausência de Jean Douliez, as atividades e apresentações artísticas do Conservatório, não só com artistas e alunos da casa, como também com artistas nacionais e internacionais, continuaram a abrilhantar o cenário musical goiano.

Grande foi a importância didática e cultural do Festival de obras do compositor Camargo Guarnieri, no 1o. semestre de 1965, que contou com a participação dos artistas Lia Salgado (cantora), Maria Vischinia (violino) e o próprio Camargo Guarnieri ao piano.

Camargo Guarnieri vinha a Goiânia com regularidade e aqui ministrava aulas, não só de piano, como, também, de Prática de Orquestra e Regência, o que demonstra o alto nível de ensino do Conservatório de Música da UFG. Naquela mesma época, aqui se apresentaram o Coral Mozart de S. Paulo, o violinista francês Jacques Ripoché, acompanhado ao piano pelo goiano Joaquim Thomás Jayme, a pianista americana Monte Hill Davis. Vários foram os cursos de extensão ministrados, como, por exemplo o de "Análise Musical", da professora Maria Luiza Priolli, e o de História da Música, do professor Luiz Ellmerich.

Depois dessas, várias outras visitas de artistas ilustres foram patrocinadas pela Reitoria durante os anos sessenta, proporcionando ao goianiense a oportunidade de ouvir outros talentos notórios, como, por exemplo, Amaldo Estrela, Amaldo Rabelo, Amaldo Marchezotti, cujas apresentações contaram com a participação do violinista Jesus Ferreira e do Maestro Jean Douliez; Natam Schwartzman, Marcelo Guerschfeld, acompanhado ao piano pela Professora Heloísa Barra Jardim; um quarteto do Rio de Janeiro, com participação da professora Belkiss, e vários outros(41).

Os anos 60 foram, enfim, pródigos em apresentações e recitais de artistas, de alunos e de professores; bastante comuns eram os recitais de homenagem, como, por exemplo, o recital em homenagem a Santa Cecília, padroeira da música, a aniversariantes, a datas ilustres, a Nanhá do Couto. Homenagear a memória de Nanhá do Couto tornou-se uma tradição do Conservatório. Todos os anos, no dia 20 de agosto, data de seu nascimento, uma homenagem lhe é prestada, por meio de um recital, patrocinado pelo Instituto de Artes da UFG.

Importantes modificações administrativas e curriculares aconteceram também nos anos 60. Em maio de 1965 reuniu-se a Congregação do Conservatório de Música da UFG(42), para tratar da aprovação de algumas modificações ocorridas no antigo Regimento, que foi elaborado tomando-se por base, na sua quase totalidade, o Regimento da Escola Nacional do Rio de Janeiro. Depois de aprovado pela Egrégia Congregação, o Regimento de 1965(Vide Anexo VI) teve vigência até outubro de 1973, quando foi aprovado pelo Conselho Universitário o Regimento do Instituto de Artes da UFG(43).

Por força do Regimento Geral de UFG, que instituiu o agrupamento das cadeiras afins em Departamentos, em 1968, foram criados os Departamentos Teórico-Prático, Polifônico, Vocal, o Conselho Departamental, e, em 1970, o Colegiado. Estes, juntamente com a Direção, Vice-Direção e Congregação, passaram a constituir a estrutura da Escola.

A década de 60 encerra-se com dois grandes eventos artísticos: o II Festival de Música Erudita do Estado de Goiás (set/1968), e o Iº Concurso Nacional de Piano (ago./1969). Além de contar com candidatos de excelente nível de musicalidade e técnica pianística, esse concurso contou com uma banca julgadora composta por nomes de grande projeção no cenário musical brasileiro: Francisco Mignone, João Carlos Martins, Milton de Lemos, Heitor Alimonda e Antonio Hernandez. Contou ainda com a assessoria técnica do renomado pianista e professor Arnaldo Estrela. Destacou-se vencedor o pianista Antonio Guedes Barbosa.

Nessa mesma época a Diretora do Conservatório, Profª Belkiss, foi informada pelo Magnífico Reitor da necessidade de mudança do local de funcionamento da Escola, porque a Caixa de Assistência da Ordem dos Advogados solicitara a entrega do prédio, para uso próprio. Foi-lhe também explicado que o prédio do Conservatório, que deveria ser erigido em terreno para esse fim destinado, no setor Universitário, não mais poderia ser naquele local, em vista da implantação da Cidade Universitária, onde já funcionava a Escola de Agronomia e Veterinária; não poderia ele ser construído de imediato por não estar incluído na área prioritária do Governo Federal. Foi então sugerida a mudança do Conservatório para o prédio que era ocupado pela Faculdade de Direito, na rua 20, nos. 17 e 19, Centro, exatamente o mesmo prédio que, em 1956, abrigara a Fundação Conservatório de Música(44).

O III e o IV Festival de Música Erudita(1970-1971) já foram realizados no novo endereço da Escola e apresentaram notoriedades como Maria Lucia Godoi, Alexandre Trik, Quarteto Novo, do Rio de Janeiro, Sebastian Benda, Trio Benda, Pedro Bloch, Seidhofer, Mozart de Araújo(45).

Houve modificação não apenas na parte física da Escola, mas também na constituição dos Departamentos, que, depois de aprovada pelo Conselho Departamental(17/4/72) e pela 1ª Sub-Reitoria, ficou assim homologada:

1 - Departamento de Matérias Teóricas - com as disciplinas: Teoria Musical e Solfejo, Iniciação Musical, Harmonia e Morfologia, Contraponto, Fuga, Composição, Percepção Musical, Estética, Prosódia, Instrumentação e Orquestração, Ritmo e Som.

2 - Departamento de Matérias Aplicadas à Música - com as disciplinas: Folclore Nacional Musical, Acústica e Biologia aplicadas à Música, Pedagogia aplicada à Música, História da Música, Apreciação Musical.

3 - Departamento de Música de Conjunto - com as disciplinas: Regência, Regência de Coros, Bandas e Orquestras Escolares, Prática de Orquestra, Conjunto de Câmara, Transposição e acompanhamento ao Piano.

4 - Departamento Vocal - com as disciplinas: Canto, Dicção, Declamação Lírica, Técnica Vocal, Canto Coral, Fisiologia da Voz.

5 - Departamento de Instrumentos de Teclado e Percussão - com as disciplinas: Harmônio, Órgão, Piano e Percussão(46).

Esta modificação atendia a uma necessidade interna da Escola, em face do grande crescimento do Departamento Teórico Prático, que se subdividiu em Matérias Teóricas e Matérias Aplicadas à Música, e do Departamento Polifônico, que deu origem ao Departamento de Música de Conjunto e Instrumentos de Teclado e Percussão.

5.5 - Surge O Instituto de Artes.

A fusão do Conservatório de Música com a Faculdade de Artes, para formar uma nova Unidade, deveu-se à Reforma Universitária. Essa fusão obedecia a uma estruturação consubstanciada no novo Estatuto da UFG, aprovado pelo Conselho Federal de Educação. A nova Unidade receberia o nome de Instituto de Artes da UFG, que foi criado

através do Decreto nº 63.817, de 16 de dezembro de 1968. A fusão foi concretizada em 22 de junho de 1972, ao término do mandato dos Diretores das Unidades.

A verdade é que nenhuma das duas Unidades tinha interesse na fusão, e, no início, houve uma série de desentendimentos, causados, principalmente, pela escolha do futuro Diretor e Vice-Diretor do novo Instituto (Vide Anexos VII, VIII, IX).

Posteriormente (20/6/72), os professores foram informados a respeito da solução dada pelo Reitor ao impasse gerado pelas eleições do futuro Diretor e Vice-Diretor do Instituto de Artes da UFG: foi designada, pelo Sr. Presidente da República, para Diretora do Instituto de Artes, no interregno da nomeação do Diretor, a Profª Silvia de Siqueira Simões, Diretora do DEC, que iria acumular as duas funções. A notícia foi bem recebida, pois reconheciam a simpatia, valor moral e a capacidade de trabalho da professora em referência. A Profª Belkiss acabaria por ser empossada Diretora em 10/8/73, cargo que exerceu até 25/4/78.

Na reunião da Congregação do Conservatório, realizada no dia 8 de junho de 1972, foi lembrado aos presentes, pela Profª Belkiss, que, com a instalação do Instituto de Artes, a denominação "Conservatório" desapareceria, o que foi bastante lamentado. Resolveu-se, então, que uma comissão de professores levaria ao Magnífico Reitor uma petição, solicitando a inclusão da palavra "Música" no título oficial. Infelizmente, tão válido pedido não foi acatado, e a denominação "Conservatório de Música" desapareceu. A escola de música que sob esta denominação tão grandes serviços prestou à cultura em Goiás, e que também sob esta denominação foi, juntamente com as Faculdades de Direito, Medicina, Farmácia e Odontologia, e Engenharia, uma das cinco unidades pioneiras da UFG, sofre um profundo golpe moral. Era como se parte da sua história lhe fosse arrancada, ignorando-se suas raízes e sua tradição.

E assim, no dia 22 de junho de 1972, obedecendo o disposto no Estatuto da UFG, entrava em funcionamento o Instituto de Artes da UFG.

Apesar do clima desconfortável gerado pelos últimos acontecimentos, revestiu-se de êxito a última atividade artística de vulto, programada pelo Conservatório antes de

sua fusão com a Faculdade de Artes da UFG: a "Semana da Música Brasileira", ocorrida de 18 a 22 de junho de 1972, que teve por objetivo fazer a despedida do Conservatório. Os números apresentados, além de contarem com a participação do corpo docente da Escola, homenageavam autores brasileiros. Foi escolhida pelos professores a seguinte programação:

Abertura da Semana: Recital de Edmar Ferreti, com o Maestro Camargo Guamieri, que fez uma conferência sobre os autores e as peças, que constavam no programa da noite.

2ª. noite: Apresentação de alunos do Setor Vocacional: Iniciação Musical, Conjunto de Flautas, Coral infantil, Orquestra de Cordas juvenil.

3ª. noite - 1ª parte: Programa apresentado pelos professores do Conservatório que participaram dos cursos de Música Contemporânea, realizado na Universidade de Brasília, sob a direção do Prof. Paulo Affonso Moura Ferreira; os professores falaram sobre a "Evolução da Música Brasileira".

2ª. parte: Apresentação do Coral da Universidade, sob a regência da Profa. Maria Lucy Veiga Teixeira.

4ª. noite: Apresentação da Profª Belkiss em recital de Música Brasileira.

5ª. noite: Recital da Profª Honorina Barra(47).

Quando o Instituto de Artes foi criado, o Conservatório de Música da UFG possuía os cursos de graduação em Instrumento e em Canto, Licenciatura em Música(48) e 34 Professores(49).

CORPO DOCENTE DO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DA UFG-1972

Professor(a)	Disciplina(s)	Categoria Docente
Alba Lucinia de Castro Dayrell	Piano	Auxiliar de Ensino
Alice Godinho Batista	Piano	Assistente

Belkiss S. Carneiro de Mendonça	Piano	Titular
Dalva Albemaz do Nascimento	Teoria Musical e Solfejo	Assistente
Dalva Maria Pires Machado Bragança	História da Música	Titular
Dilma Barbosa Yamada	Piano	Auxiliar de Ensino
Edmar Ferreti	Técnica Vocal e Dicção	Auxiliar de Ensino
Estércio Marquez Cunha	Contraponto	Titular
Glacy Antunes de Oliveira	Piano	Assistente
Heddy Iracema Wascheck	Canto Coral	Auxiliar de Ensino
Helena de Carvalho Craveiro Resende	Piano	Auxiliar de Ensino
Heloísa Barra Jardim	Transposição e Acompanhamento ao Piano	Titular
Heloísa Helena de Velasco Lima	Teoria Musical e Solfejo	Auxiliar de Ensino
Honorina Barra	Canto	Titular
Iramar Eustáchio Rodrigues	Iniciação Musical	Auxiliar de Ensino
Jailde Dollis	Noções de Instrumentação	Auxiliar de Ensino
Leila Maria Rabelo Chaer	Piano	Auxiliar de Ensino
Maria Augusta Calado de S. Rodrigues	Folclore Musical	Assistente
Maria das Dores Ferreira de Aquino	Pedagogia Aplicada à Música	Titular
Maria Elizete da Veiga Jardim Craveiro	Piano	Auxiliar de Ensino
Maria Etelvina Barbosa Fernandes	Piano	Auxiliar de Ensino
Maria Lucy Veiga Teixeira	Canto Coral	Titular
Maria Ludovico de Almeida	Teoria Musical e Solfejo	Titular
Maria Luísa de Mattos Priolli	Prosódia Musical e Estética	Titular
Maria Luíza Póvoa da Cruz	Acústica e Biologia Aplicadas à Música e Iniciação Musical	Titular
Maria Stella de Melo e Cunha e Silva	Piano	Auxiliar de Ensino
Marília Vargas Laboissiere P. Barreto	Piano	Auxiliar de Ensino
Mirza Perotto	Piano	Assistente
Mozart Camargo Guarnieri	Prática de Orquestra e Regência de Coros, Bandas e Orquestras Escolares	Titular

Regina Célia de Castro Quinta	Harmonia e Morfologia	Auxiliar de Ensino
Vânia Marise de Campos e Silva	Canto Coral	Assistente
Vitória Helena Maia Alves	Transposição e Acompanhamento ao Piano	Auxiliar de Ensino
Yara Moreyra	Transposição e Acompanhamento ao Piano	Assistente
Wanda Fleury Amorim	Harmonia e Morfologia	Titular

Talvez tenha sido o grande Maestro Camargo Guarnieri, um dos muitos que conseguiram perceber o que foi o Conservatório de Música da UFG, captando, também, o aspecto subjetivo de sua existência. Estas são palavras suas, em correspondência enviada à Prof^a Belkiss.

Nas minhas andanças por este Brasil, tenho tomado contato com o ensino de piano, ministrado nas Escolas de Música e Conservatórios, e constatei, com imenso prazer, que encontrei no Conservatório de Música da Universidade Federal de Goiás, um grande número de pianistas, cujo nível é muito mais alto que em outras Escolas congêneres.

A última vez que aí estive, por mera coincidência, foi no dia do professor, 15 de outubro. Quis o destino que eu tivesse a felicidade de presenciar e, ao mesmo tempo, tomar parte, na belíssima festa que se realizou no Conservatório de Música da UFG, do qual a ilustre amiga é muito digna diretora. Naquele dia, houve profunda manifestação de calor humano, confraternização entre alunos, professores e diretora. Nunca, em toda minha vida, havia presenciado tão belo e maravilhoso espetáculo. Geralmente, nas escolas, existe uma intransponível barreira entre os alunos e professores. Estes entendem que é assim que se consegue o respeito e se impõe a autoridade. Na verdade, tudo isso não passa de uma farsa, por falta de senso pedagógico. Aquilo que sempre sinto no Conservatório de Goiânia, desde que passei a fazer parte do seu corpo docente, é justamente um ambiente de paz, de amor, de vontade de ensinar e de aprender. Isso é consequência da verdade contida no "De Magister", de São Tomás de Aquino - "o aluno necessita que o mestre o auxilie a organizar a própria experiência. O mestre deve conhecer perfeitamente o assunto a estudar, a ensinar". Foi a orientação pedagógica, o respeito ao estudo, ao mestre, que resultou nessa plêiade de bons professores, que transmitem eficientes ensinamentos para os estudantes de hoje. Aceite, portanto, os meus parabéns, e a profunda admiração e sincera amizade(50).

Fazemos aqui uma referência especial à Prof^a Belkiss Spencieri Carneiro de Mendonça, inegavelmente a pessoa sobre cujos ombros recaiu com maior peso a respon-

sabilidade do êxito do Conservatório. Não será exagero dizer que sua liderança, exigência aliada à competência, e total dedicação ao bem geral da Escola se converteram em força aglutinadora, em um ponto de convergência que muito ajudou o Conservatório a conquistar uma posição de destaque na cultura goiana. Essa construtiva liderança é confirmada por aqueles que com ela convivem ou conviveram, como, por exemplo, Jean Douliez, em depoimento ao jornal "4º Poder":

Do ponto de vista espiritual vivemos muito bem, isto é, reina uma perfeita harmonia entre os corpos docente, discente, e nossa Diretora, D. Belkiss, que é tão grande psicóloga quanto musicista, sempre achando uma solução para os problemas e as dificuldades as mais complicadas(51).

Um registro do clima de entrosamento presente no Conservatório é encontrado nas atas, onde se lê, com frequência, frases como: "encerrou-se a sessão no meio da melhor harmonia, sempre existente naquele conselho", ou então, "com a costumeira cordialidade e entrosamento, foram aceitas, por todos os membros presentes, as conclusões".

Outro detalhe observado é que a Professora Belkiss, sensível àquele momento de desenvolvimento sócio-cultural, que exigia não apenas trabalho e dinamismo, mas também cooperação entre os diversos segmentos da sociedade goiana, levou o Conservatório a se sobressair como Escola de Música e como importante órgão de apoio à cultura; o Governo do Estado lhe confiava a responsabilidade musical de praticamente todos os eventos culturais da cidade e o prédio da Escola era por ela cedido para os mais diferentes encontros e reuniões: de escritores, pintores, atores, lançamentos de livros e encenações teatrais.

Merecem reflexão a liderança e o trabalho da citada Professora à frente não apenas do Conservatório, mas também do Instituto de Artes, que, sob sua direção, viveu um período de produção artística e, principalmente, de unidade, jamais repetido em qualquer outra etapa de sua existência.

Esta é, em grandes linhas, a História do Conservatório de Música da UFG. Uma história construída diretamente por alguns, indiretamente por vários, mas, em toda sua trajetória, conforme comprovam os vários documentos e registros pesquisados, uma

trajetória digna, embasada no trabalho, na dedicação, na ética profissional. Acima de tudo, é uma história que conta que, durante os mais difíceis anos da existência do Conservatório, um grupo de cinco pioneiros, que tomou a si a responsabilidade de criar o ensino institucionalizado da música em Goiás, jamais permitiu que as dificuldades impedissem a concretização deste ideal.

NOTAS

- 1-JORGE, Miguel. Nazareno Confaloni: Uma vida dedicada a pintura. Revista Goiás Cultura, a.1, n.1, p.9-11. Goiânia, jan/jun., 1982.
- 2-Revista Renovação, Órgão da Fundação Pio XII, a.3, n.1, Goiânia, jan./1955.
- 3-Idem, p.11
- 4-O Prof. Jean Douliez fez seus estudos superiores no Conservatório de Hasselt (Bélgica), onde diplomou-se obtendo a Medalha do Estado. Curvou ainda o Conservatório Real de Antuérpia, estudando: contraponto, fuga, composição musical, literatura, filosofia história da arte, diplomando-se com grande distinção em 1922. Como violinista realizou concertos nas principais cidades da Alemanha, Holanda, Portugal, Estados Unidos, Espanha e França. Foi regente das sinfônicas do Théâtre de l'Hippodrome, em Antuérpia; do Théâtre Odeon e mais tarde da Opéra Française - Em 1926 realizou concertos no Brasil, Uruguai e Argentina. Após o que, em França, fez curso de aperfeiçoamento com o renomado Mestre Vincent Dindy da Scola Cantorum, de Paris. O Maestro e compositor Jean Douliez, em 1930, tomou-se regente da orquestra Toumée Tharaud da Opera de Paris. Voltando mais tarde para a Bélgica, formou um conjunto de Música de Câmara, percorrendo com o mesmo quase toda a Europa. Em 1937, em concurso realizado em Bruxelas, obteve, com distinção o diploma de Professor do Ensino Superior Oficial de Bélgica. Regeu, de 1938 a 1940, a Sinfônica do Kursaal de Lausanne (Suíça). Voltando a residir na Bélgica, o prof. Douliez dedicou-se à composição, aos concertos sinfônicos e ao ensino da música. Por duas vezes (1946 e 1947), encarregado pelo Ministério da Instrução Pública da Bélgica, visitou o Brasil, sob missão cultural. Finalmente, em 1949, chegou ao Brasil com recomendação especial de S. M. a Rainha Elisabeth da Bélgica e fixou-se em Belo Horizonte como regente da Sinfônica Municipal e professor do Dep. de Instrução da Polícia Militar, fundando então a Sinfônica da Polícia Militar de Minas Gerais. Voltando para seu país, foi premiado, em 1953, no Festival Nacional de Ballet do Teatro Real de Antuérpia, pela apresentação do seu Ballet Circus. Esta obra de sua autoria foi ainda apresentada sob sua regência, em Londres, pelo Sadler-Wells Ballet, bem como em Paris, em fins de 1954, com a colaboração coreográfica do célebre Mestre John Field e da famosa bailarina Dolores Laga. A produção artística do Maestro Douliez estende-se com muita felicidade por todos os gêneros de música, como: "lieder", música de câmara, sinfonias, rapsódias, óperas, música sacra, etc. - São algumas de suas principais composições: duas missas para coro mixto e orquestra, uma ópera-oratório: "Nirwana", a rapsódia Explosifs - estreada pela orquestra sinfônica da B.B.C. de Londres, em 1932, peças para piano e violino, o quarteto Le Bel Horizon - composto em homenagem à Capital mineira e estreado, em 1949, pelo quarteto Parpinnelli de Belo Horizonte - a Sinfonia Angélica, lançada pela Sinfônica da Rádio Nacional da Bélgica, o seu Prelúdio e Fuga foi apresentado pela Sinfônica de Belo Horizonte, sob a regência do Maestro Santorsola (1950).

- 5-Revista Renovação, Órgão da Fundação Pio XII, a.3, n.1, Goiânia, jan./1955, p.30.
- 6-Revista Goiana de Artes, Instituto de Artes-UFG, v.8/9, n.1, Goiânia, jan./dez., 1987/88, p.80.
- 7-Revista Renovação, op. cit., p.10.
- 8-Documento pertencente ao arquivo particular do Prof. Luiz Augusto do Carmo Curado.
- 9-Cf. Livro de Atas das Sessões Ordinárias da Congregação da Escola Goiana de Belas Artes, fls. 8v-9. Goiânia, Sociedade Goiana de Cultura, 1952.
- 10-Idem, ibidem, p. 9v-10v.
- 11-Livro de Atas - "Criação do Conservatório Goiano de Música"- p. 2-5. Arquivo do Instituto de Artes da UFG.
- 12-Idem, p. 6v.
- 13-Cf. Relatório de "Atividades do Conservatório Goiano de Música". Goiânia: Instituto de Artes da UFG, 1970.
- 14-Revista Goiana de Artes, Instituto de Artes da UFG op. cit., p.63-65.
- 15-"O Globo", de 8/2/1974. Documento pertencente ao arquivo particular da Profa. Maria Lucy Veiga Teixeira.
- 16-"O Popular", de 9/10/1975, p. 29. Documento pertencente ao arquivo particular da Profa. Lucy Veiga Teixeira.
- 17-Recorte de jornal, pertencente ao arquivo particular da Profa. Maria Lucy Veiga Teixeira.
- 18-A Professora Maria Lucy Veiga Teixeira é graduada em Piano, Canto e Licenciatura em Música, frequentou cursos de Regência Coral, ministrados pelos Maestros Isaac Karabtchowsky, em Salvador, Carlos Alberto Pinto Fonseca, em Belo Horizonte, e Samuel Baud-Bovy, em Genebra; possui inúmeros cursos de extensão universitária. Foi regente do Coral durante os 28 anos de sua existência, e contou com o apoio decisivo da Prof. Honorina Barra, titular da cadeira de canto do Instituto de Artes da UFG, a quem foi confiado o trabalho de técnica vocal do referido coral. Honorina, além de consagrada cantora, é detentora de vários prêmios, em concursos de canto lírico de âmbito nacional e internacional; foi responsável pela formação de uma geração de solistas em nosso Estado.
- 19-Cf. "O Popular", de 19/10/1975. Documento pertencente ao arquivo particular da Profa. Maria Lucy Veiga Teixeira.
- 20-Isto é o que registra, entre outros assuntos, a Ata de 10/2/59, do Livro de Atas "Criação do Conservatório Goiano de Música", p.8, Arquivo do Instituto de Artes da UFG, quando se deu ciência aos elementos da Fundação que, após aprovação do processo no Ministério de Educação e Cultura, havia sido autorizado, pelo Sr. Presidente da República, o funcionamento

- do Conservatório Goiano de Música, mediante o Decreto n. 45.285, de 26/1/59, publicado no Diário Oficial de 5/2/59.
- 21-Livro de Atas do Conselho Técnico Administrativo do Conservatório de Música da UFG, p.4v.
- 22-Idem, p.5.
- 23-PINA, Braz Wilson Pompeu de. Jean Douliez. Revista Goiana de Artes, v.8/9, n.1, p.68, Goiânia, UFG, jan./dez. 1987/88.
- 24-Revista Goiana de Artes, op. cit., p.69.
- 25- Livro de Atas do Conselho Técnico Administrativo do Conservatório de Música da UFG, p. 23.
- 26-Cf. Livro de Atas "Criação do Conservatório Goiano de Música" - Arquivo IA, p. 9.
- 27-Idem, p.9v-10v.
- 28-Livro de Atas "Criação do Conservatório Goiano de Música" - Arquivo IA, p.II-I2v.
- 29-Livro de Atas do Conselho Técnico-Administrativo do Conservatório de Música da UFG, op. cit., p.I0v-II.
- 30-Livro de Registro de Discursos - 1960, n.2, p.3-4 - Arquivo do Instituto de Artes da UFG.
- 31-Cf. Livro de Atas Criação do Conservatório Goiano de Música, p.I3.
- 32-Idem, p.I3v.
- 33- A definição da estrutura física do Conservatório foi decidida na reunião de 02/04/1961, de cuja pauta constou a divisão do salão do prédio da OAB, que lhes fora cedido. Cf.Livro de Atas do Conselho Técnico-Administrativo do Conservatório de Música da UFG, p.I3v.
- 34-Idem, p.24v.
- 35-Idem, p.25v.
- 36-Cf. Livro de Registro de Discursos - 1960, n.2, p. 27v.
- 37-Cf. Livro de Atas do Conselho Técnico-Administrativo do Conservatório de Música da UFG, p.39.
- 38-Idem, p.5I.
- 39-Revista da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, Imprensa da UFG, a.I, n.5.
- 40-Esta carta está datada de 23/07/1964. Cf. Revista Goiana de Artes, op. cit., p.76.

41-Revista da UFG, a. I, n. 4, Goiânia, Imprensa da UFG, 1967.

42-Cf. Livro de Atas da Sessão Extraordinária da Congregação do Conservatório de Música, 1972, n.10.

43-Se compararmos o Regimento da Escola de Música da UFRJ e o Regimento do Conservatório de 1965, veremos que existe uma pequena diferença no art. 2º de ambos os Regimentos quanto à distribuição dos cursos. A Escola de Música da UFRJ diz que seu ensino é ministrado em dois cursos: 1) Curso de Formação de Professores, que se destina à formação de técnicos especializados nos diversos ramos do ensino musical; 2) Curso de Formação Profissional, que se destina à formação de músicos executantes e virtuosos. Em ambos os cursos seriam ministradas trinta disciplinas. O art. 2º do Conservatório reza que o ensino no Conservatório de Música é ministrado em cursos de: a) Graduação; b) Educação Musical; c) Formação Profissional. Pelo art. 3º, nos três cursos, as matérias seriam distribuídas, de acordo com as exigências didáticas, por 26 cadeiras, que, na realidade, ministrariam as mesmas 30 disciplinas contidas no art. 2º do Regimento da Escola de Música da UFRJ, só que agrupadas de maneira diferente.

O anexo VI apresenta um resumo do Regimento do Conservatório de Música da UFG, para que se tenha uma noção de seu funcionamento. Os anexos III, IV e V apresentam os programas de ensino de piano do 1º ciclo, do Curso de Graduação, e do Concurso de Habilitação, que foram modificados em janeiro de 1968, depois de um minucioso estudo feito pela Congregação.

44-Livro de Atas da Sessão Extraordinária da Congregação do Conservatório de Música, 1972, n.10, p.130v.

45-Idem, p.171.

46-Idem, p.185

47-Idem, p.191.

48-Ofício n. 323/85/DIR/IA, de 26/06/85.

Curso de Graduação em Instrumento - Modalidade: Piano e Violino.
Autorização de Funcionamento: Parecer n. 439/1958 - CFE
Reconhecimento: Decreto n. 64.099, de 12 de fevereiro de 1969 - CFE.

Curso de Licenciatura em Música
Autorização de Funcionamento: Conselho Universitário, reunião de 28 de dezembro de 1967 e Parecer n. 95, de 1968, do CFE.
Reconhecimento: Decreto n. 80.316, de 12 de setembro de 1977.

Curso de Graduação em Canto
- Autorização de Funcionamento: Conselho Universitário, reunião de 28/12/1967.
- Reconhecimento: Decreto n. 80.316, de 12 de setembro de 1977.
Documento pertencente ao arquivo do Instituto de Artes da UFG.

49-PINA FILHO, Braz Wilson Pompeu de. Conservatório de Música da UFG: 16 anos. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 1973, p.27-29.

50-Carta datada de 31/10/1969. Cf. Livro de Atas Sessão Extraordinária da Congregação do Conservatório de Música, Goiânia, 1972, p.138.

51-"4º Poder" de 1/09/1963, exemplar pertencente ao arquivo particular do escritor Waldomiro Bariani Ortêncio.

CONCLUSÃO

Os fatos históricos evidenciam que a Igreja, a exemplo do que ocorreu em outras partes do Brasil, foi a precursora do conhecimento musical em terras goianas. Empenhada na evangelização, colaborou na criação de núcleos urbanos, onde promovia ofícios religiosos que exigiam acompanhamento musical. Isso forçou o desenvolvimento musical de arraiais e vilas de Goiás. Coube aos padres, possuidores de apurados conhecimentos adquiridos, ao que tudo indica, através do método musical dos jesuítas, a iniciativa de se ensinar música em Goiás. Entre esses, Padre Manuel de Andrade Verneck, em Vila Boa, e os Padres José Joaquim Pereira da Veiga e Francisco Inácio da Luz, em Meia Ponte. Os dois últimos, fundadores das duas primeiras orquestras da cidade, ali também implantaram conjuntos e bandas que se contituíram em verdadeiras escolas de música para a grande massa. Essas corporações cresceram paulatinamente com a ascensão da burguesia e a música com elas tomou-se um fenômeno social; ganhou as praças públicas, serviu para prestigiar grandes festas e encantou a juventude e os velhos. Entre as corporações, uma das mais importantes foi a banda "Euterpe", dirigida por Tônico do Padre, irmão do Pe. Francisco Inácio da Luz, que fez de sua casa uma verdadeira escola de música, objetivando a formação de instrumentistas, cantores e compositores. Os resultados da pesquisa feita nos levam a compará-lo, e, guardadas as devidas proporções, dizer que ele foi o Pe. José Maurício Nunes Garcia do sertão goiano, considerando, principalmente, seu gênio musical.

As Ordens Terceiras e Irmandades Religiosas foram importantes elementos propulsores da atividade artística; sendo uma organização social de leigos, propiciavam o desenvolvimento de um trabalho de criatividade própria que expressava o gosto e o ambiente da época; eram ligadas à Igreja, o que fortalece e legitima a sua importância.

Evidencia-se que o Coro das Igrejas, Ordens Terceiras, Irmandades, Conjuntos e Bandas, além de se constituírem nos elementos precursores do conhecimento e ensino musical na sociedade goiana, tinham também função aglutinadora, acompanhando o homem em suas manifestações coletivas de alegria, tristeza, enfim, nas diversas ocasiões em que houve a necessidade de se unirem os elementos do grupo no mesmo sentimento, para se atingir um objetivo comum. Se o Brasil possui hoje, entre o povo, milhares de músicos capazes, isso se deve em parte às bandas, que propiciaram a vários de seus elementos grande domínio de seu instrumento e facilidade de leitura; representam, assim, a base sobre a qual evoluiu a música no Brasil.

As Sociedades de Música, os saraus e as tocatas foram, principalmente durante o segundo reinado, fonte de divulgação musical, de união de sentimentos e de afetividade, tendo o piano, nesse particular, desfrutado de importância considerável por possuir uma dinâmica que possibilitava a individualização da expressão emocional.

Surgiu o piano em Goiás graças à influência de famílias de projeção econômica, social e cultural que, numa tentativa de imitação dos costumes burgueses do Rio de Janeiro, compartilhando idéias liberais e republicanas, e sensíveis aos exemplos desenvolvimentistas ocorridos nas cidades litorâneas, enviavam seus filhos para estudarem em centros mais adiantados; estes, ao retornarem ao interior, traziam influências intelectuais civilizadoras, hábitos burgueses, dos quais o piano era um digno representante.

Consideramos que se existe hoje entre nós uma sólida cultura musical e pianística, tal fato se deve à sensibilidade dessas famílias, às Irmãs Dominicanas, que, entre outros, difundiram e exercitaram, de geração a geração, a música e o piano, principalmente por meio do ensino particular e em família. Dentre as famílias, destacam-se os Bulhões, os Martins de Araújo, os Fleury Curado e a família de José do Patrocínio Marques Tocantins, cuja esposa, Donana, era também uma Bulhões.

A análise dos fatos nos leva ainda a concluir que, apesar de assentada em território distante e pobre, a música erudita praticada em Goiás, durante o século XIX, principalmente em Vila Boa, não era fruto de amadorismo praticado no sertão, mas sim de co-

nhecimentos sólidos, adquiridos com mestres de França, do Rio de Janeiro e de outros centros. As pessoas que a praticavam eram conhecedoras da arte musical e do que se fazia de melhor em matéria de música no Brasil. Tomemos, como exemplo, a família de José do Patrocínio Marques Tocantins.

No século XX chega a Goiás Maria Angélica da Costa Brandão, Nanhá do Couto, natural de Ouro Preto, Minas Gerais. Sua dedicação profissional à música foi transmitida a uma geração de alunos, entre os quais desponta a professora Edméa de Camargo, que, além de pioneira do ensino de piano, dirigiu, durante 43 anos, a "Orquestra Ideal", dando continuidade ao trabalho iniciado por Nanhá do Couto, fundadora e dirigente da primeira orquestra da cidade de Goiás, criada com o objetivo de animar cenas do cinema mudo.

Nanhá do Couto foi a primeira idealizadora de um ensino institucionalizado da música em Goiás, isto é, de um Conservatório, onde se pudesse facilitar o aprendizado de variados instrumentos e onde houvesse uma escola pianística de alto nível. Com vistas a tal objetivo, educou e preparou sua neta Belkiss S. Carneiro de Mendonça, co-fundadora do Conservatório de Música, atual Instituto de Artes da UFG.

Outro resultado alcançado com esta pesquisa refere-se aos pioneiros do ensino da música e do piano, em Goiânia. A atuação de alguns deles foi relevante, direta ou indiretamente, para o processo que culminou com a criação do Conservatório de Música da UFG, e que, injustiçadamente, são desconhecidos ou relegados a um plano secundário, como, por exemplo, Joaquim Edson de Camargo, Edméa de Camargo, Nair de Moraes, Crundwald Costa e Luiz Augusto do Carmo Curado. A este último, praticamente desconhecido pela comunidade educacional e musical de Goiânia, cabe o mérito de ter idealizado e concretizado a fundação da Escola Goiana de Belas Artes, a qual daria origem ao Conservatório de Música, à Faculdade de Belas Artes da UFG e à Faculdade de Arquitetura da UCG que, conforme comprova a documentação levantada, nasceram dentro da Universidade Católica de Goiás.

Ao procurar conhecer as raízes do Instituto de Artes da UFG, pudemos comprovar a dignidade da sua história. Dignidade que se traduz na capacidade de trabalho, competência e ética profissional que sempre permeou o desempenho e as ações de seus fundadores Belkiss Spencieri Carneiro de Mendonça, Jean Douliez, Maria Lucy Veiga Teixeira, Maria Luíza Póvoa da Cruz, Dalva Maria Pires Machado Bragança e demais Professores. A leitura minuciosa de atas, desde a época da Escola Goiana de Belas Artes até a criação do Instituto de Artes da UFG nos levou a perceber que a organização administrativa e pedagógica da Escola era planejada e avaliada. As necessidades da Escola eram encaradas com objetividade e realismo, não se relutando em tocar em estruturas montadas, se elas não mais acompanhassem as mudanças culturais e sociais ocorridas.

Outro detalhe observado foi o clima de cordialidade e entrosamento presente nas reuniões.

Somos levados a concluir que, se a harmonia, a unidade, o ideal de servir e de melhorar sempre a instituição era o clima que permeava as reuniões do corpo docente, era isto também que se respirava e se conversava nos corredores da Escola.

Estamos convencidos de que o bem estar emocional, advindo de um ambiente onde se vivenciam o respeito e a solidariedade, é um dos elementos que constituem a força que anima a essência positiva do homem, levando-o a desejar, devido a uma subjetividade bem resolvida, não apenas a sua evolução pessoal ou profissional, como também, a dos que o cercam. Foram, portanto, a convivência fraterna, a ética, o clima de idealismo e de busca de realizações presentes no Conservatório, aliados ao alto nível de ensino ministrado, os principais responsáveis pelo progresso e desenvolvimento do Conservatório de Música da UFG.

A estrutura do Conservatório de Música, plantado sobre a égide do trabalho, da competência, da unidade e da ética profissional, ensejou real contribuição dessa Escola de Música ao Instituto de Artes da UFG. Seguido seu exemplo, poderão ser evitadas as contradições e os problemas de interação entre seus membros, que juntos poderão aten-

der às necessidades da comunidade goiana, e acompanhar as mudanças metodológicas e culturais requeridas pela sociedade atual.

FONTES

Obras e artigos

ACQUARONE, Francisco. História da música brasileira. Rio de Janeiro: Francisco Alves, s.d.

ALBERNAZ, Ondina de Bastos. Reminiscências. Goiânia: Kelps, 1992.

ALENCAR, José de. Encarnação. São Paulo: Ática, 1986.

_____. O Tronco do Ipê. São Paulo: Ática, 1986.

_____. Sonhos d'ouro. São Paulo: Ática, 1981.

ALMEIDA, Renato. História da música brasileira. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia, 1942.

ALVARENGA, Oneyda. Música popular brasileira. Rio de Janeiro: Globo, 1950.

AMERICANO DO BRASIL, A. Pela terra goiana. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1922.

AMERICANO, Jorge. São Paulo do meu tempo. São Paulo: Cia. Melhoramentos, s.d.

ANDRADE, Ayres de. Francisco Manuel da Silva e seu tempo. Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro, 1967.

ANDRADE, Mário de. Ensaio sobre música brasileira. São Paulo: I. Chiarato & Cia, 1928.

_____. Música do Brasil. Curitiba: Guaíra, 1941.

_____. Pequena história da música. São Paulo: Martins, 1942.

ARTIAGA, Zoroastro. Música e músicos de Goiás. Revista Oeste, a.2, n.6, p.235-236. Goiânia, jul. 1943. (Edição fac-similar comemorativa da Fundação de Goiânia, 1933-1983. Goiânia: UCG e CEF, 1983).

ASSIS, Machado de. A mão e a luva. São Paulo: Ática, 1981.

_____. Esau e Jacó. São Paulo: Ática, 1970.

_____. Helena. Rio de Janeiro: W. Jackson Editores, 1939.

_____. Memorial de Ayres. São Paulo: Ática, 1976.

_____. Memórias póstumas de Brás Cubas. São Paulo: Ática, 1990.

AZEVEDO, Fernando de. A cultura brasileira. São Paulo: Melhoramentos, 1971.

AZEVEDO, Luiz Heitor Correa de. 150 anos de música no Brasil. Rio de Janeiro: José Olímpio Editora, 1956.

BELKISS Orsini Spencieri. Revista Oeste, a.3, n.16, p.618. Goiânia: UCG/CEF, 1983. Edição fac-similar.

BERTRAN, Paulo. A ilustração no sertão - estado das artes no planalto central em fim dos anos setecentos. Revista BRIC-A-BRAC. Brasília, 1991.

BONIFÁCIO, Joaquim. Theatro - scenas e typos. Goyaz, a.23, n.927, p.2. Cidade de Goiás, 22 set. 1906.

BRASIL. Família imperial e estatística. v.43. Rio de Janeiro, Ministério do Império. Manuscrito. Cidade de Goiás, Museu das Bandeiras.

BROTERO, Dabney de Avelar. Uma viagem a Goyaz em 1867. Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, v.38. São Paulo, 1940. Separata.

BRITO, Célia Coutinho Seixo de. A mulher, a história e Goiás. 2.ed., Goiânia: Unigraf, 1982, p.130.

CASSIMIRO, Maria do Rosário. Desenvolvimento e educação no interior do Brasil. Goiânia: Oriente, 1974.

CERNICCHIARO, Vincenzo. Storia della musica nel Brasile. Milão: Fratelli Ricconi, 1926.

COSTA, Lena Castello Branco F. Arraial e coronel. São Paulo: Cultrix, 1978, p. 43.

_____. O desenvolvimento das comunidades urbanas de Goiás. Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás, a.5, n.6. Goiânia, dez./1977.

CRULS, Luiz. Planalto Central do Brasil. 3.ed. Rio de Janeiro, J. Olímpio, 1957. 333p.

CURADO, Agnelo Arlington Fleury. Fleury e Curados. Goiânia, s.e., 1988.

DAHER, Nice Monteiro. Lembranças em quatro tempos. Goiânia: Bandeirante, 1984.

_____. Revoada. Goiânia: Kelps, 1994.

DANIS, Ferdinand. Brasil(1816-1831). Belo Horizonte: Livraria Itatiaia, São Paulo: EDUSP, 1980.

FRANÇA, Basileu Toledo. Música e maestros. Goiânia: Bolsa de Publicações da Associação Brasileira de Escritores, 1962.

GODOI, Maria Paula Fleury de. Do Rio de Janeiro a Goiás - 1896 (a viagem era assim). Belo Horizonte: Velloso S.A., 1961.

GODOY, Heleno. Poemas do GEN - 30 anos: depoimentos e antologia. Heleno Godoy, Miguel Jorge, Reinaldo Barbalho. Goiânia: Kelps, 1994.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Raízes do Brasil. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1956.

JAYME, Jarbas. Esboço histórico de Pirenópolis. Goiânia: Editora da UFG, 1971.

_____. Famílias Pirenopolinas. Goiânia: Secretaria de Educação e Cultura, 1973.

JAYME, Jesus de Aquino. Breves informações sobre música em Goiás. Revista da FIEG, Edição Especial, Goiânia, 1978.

JAYME, José Sizenando. Origens da família Fleury. Goiânia: Secretaria de Educação e Cultura, 1990.

JORGE, Miguel. Nazareno Confaloni: Uma vida dedicada a pintura. Revista Goiás Cultura, a.1, n.1, p.9-11. Goiânia, jan/jun., 1982.

KIEFER, Bruno. História da Música Brasileira. Porto Alegre: Movimento, 1977.

LANGE, Francisco Curt. A organização musical durante o período colonial brasileiro. Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros, Coimbra, 1966.

_____. La música em Minas Gerais. Boletim Latino-Americano de Música. Tomo VI - Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1946.

LEAL, Oscar. Viagem às terras goianas. Goiânia: Editora da UFG, 1980, Coleção "Documentos Goianos", n.4.

LOBO, José. Contribuição à história da imprensa goiana(Obra póstuma). Goiânia: s.e., 1949.

_____. Ligeiras notas sobre a cidade de Bela Vista de Goiás. Ribeirão Preto: Tip. Barillare, 1939.

LIMA, Oliveira. D. João VI no Brasil. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1945.

MARIZ, Vasco. História da música no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981. Coleção "Retratos do Brasil", v.150.

MATOS, Cleofe Person de. Catálogo temático de José Maurício Nunes Garcia. Rio de Janeiro, Conselho Federal de Cultura, MEC, 1970.

MENDONÇA, Belkiss S. Carneiro de. A música em Goiás. Goiânia: Fundação Cultural de Goiás, 1980.

_____. Relatório ao Governador de Goiás, Dr. Hosannah Campos Guimarães, de 15/1/1961. Goiânia: Arquivo da Secretaria do Instituto de Artes da UFG.

_____. Retrospectiva. Revista Goiás Cultura, a.1, n.1, p.13-24. Goiânia, jan./jun, 1982.

MENEZES, Irmã Áurea Cordeiro. Colégio Santa Clara e sua influência educacional em Goiás. Goiânia: Fundação Cultural de Goiás, 1981.

MORAES, Geraldo Dutra de. Música barroca mineira. São Paulo: Conselho Regional de Farmácia, 1975.

MORAES, Maria Augusta Sant'Anna. História de uma oligarquia: os Bulhões. Goiânia: Oriente, 1974.

MONTEIRO, Ophélia Sócrates do Nascimento. Como nasceu Goiânia. São Paulo: Empresa Gráfica da "Revista dos Tribunais", 1938.

_____. Reminiscências (Goiás d'antanho). Goiânia: Oriente, 1974.

NEY, Licardino de Oliveira. Um lutador. Rio de Janeiro: Olímpica, 1975.

NORTON, Luís. A corte de Portugal no Brasil. São Paulo: Companhia Ed. Nacional, 1938.

PECLAT, Antônio Henrique. Raízes da Faculdade de Artes da UFG. Goiânia: Arquivo particular do Prof. José Carlos Péclat.

PEREIRA, Niomar de Sousa. Uma festa brasileira: festa do Divino em Goiás e Pirenópolis. Niomar de Sousa Pereira, Mara Públio de Sousa Veiga Jardim. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978.

PINA FILHO, Braz Wilson Pompeu de. A música em Goiás. Revista Cultura. Brasília, 16(4), jan./mar., 1975.

_____. Antônio da Costa Nascimento (Tônico do Padre): um músico no sertão brasileiro. Revista Goiana de Artes, v.7, n.1, Goiânia: Ed. UFG, jan./dez., 1986.

_____. Jean Douliez. Revista Goiana de Artes, v.8/9, n.1, Goiânia: Ed. UFG, jan./dez., 1987/88.

_____. Conservatório de música da UFG: 16 anos. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 1973.

PINHO, José Vanderley. Salões e damas do segundo reinado. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1942.

POHL, John Emanuel. Viagem no interior do Brasil. Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: EDUSP, 1976.

RENAULT, Delso. O Rio de Janeiro nos anúncios de jornais (1808-1850). Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1984.

REZENDE, Carlos Penteadado de. Notas para uma história do piano no Brasil. Revista Brasileira de Cultura, a.2, n.6, Rio de Janeiro: Conselho Nacional de Cultura, out./dez., 1970.

RIBEYROLLES, Charles. Brasil pitoresco (1858-1861). Belo Horizonte: Ed. Itatiaia/ São Paulo: EDUSP, 1980.

RODRIGUES, Maria Augusta Calado de Saloma. A modinha em Vila Boa de Goiás. Goiânia: Ed. UFG, 1982, Coleção "Documentos Goianos", n.12.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. Viagem à Província de Goiás. Belo Horizonte: Itatiaia/ São Paulo: EDUSP, 1975.

SALGUEIRO, Heliana Angotti. A singularidade da obra de Veiga Valle. Goiânia: UCG, 1983.

SCHAMALTZ, Yêda. Os procedimentos da arte. Goiânia: Ed. UFG, 1983.

SILVA, Henrique. Comendador Francisco José da Silva. Informação Goiana, a.3, v.3, p.56-84. Rio de Janeiro, dez./1919 e jan./fev. 1920.

SILVA, João Manuel Pereira da. História da fundação do Império do Brasil. Rio de Janeiro: Garnier Editor, 1864.

SILVA, Nancy Ribeiro de Araújo e. Contribuição ao estudo das aulas régias em Goiás. Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás. a.6, n.7, Goiânia, jun./1978.

_____. Tradição e renovação educacional em Goiás. Goiânia: Oriente, 1975.

SOUZA, Armênia Pinto de. Goiânia: a saga dos pioneiros. Goiânia: Oliveira, 1989.

TELES, José Mendonça. A imprensa Goiana: síntese histórica. Revista Goiás Cultura, a.1, n.1, p.43-65. Goiânia, jan./jun. 1982.

_____.(Org.) Memórias goianienses. Goiânia: UCG/SUDECO, 1986.

UFRJ. Escola de Música da UFRJ - Um breve histórico. Rio de Janeiro: Arquivo da Biblioteca da Escola de Música da UFRJ, 13 de agosto de 1988.

VIANNA, Hélio. História do Brasil. São Paulo: Melhoramentos, 1972.

WEHRS, C. Carlos J. O Rio antigo - pitoresco e musical, memórias e diário.(1870-1929). Rio de Janeiro: s.e., 1980.

Revistas e Jornais:

Revista Brasileira de Cultura, a.2, n.6, Rio de Janeiro, Conselho Nacional de Cultura, out./dez., 1970.

Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás, a.5, n.6, Goiânia, dez./1977.

FIEG-Conheça Goiás: a história, a indústria, a agropecuária. Edição Especial. Goiânia, 1978.

Revista Arte Nossa-Escola de Belas Artes, n.1.

Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás, a.6, n.7, Goiânia, jun./1978.

Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, v.38, São Paulo, 1940.

Revista Presença, a.1, n.2, Goiânia, jan.1986.

Revista Goiana de Artes, Instituto de Artes da UFG, v.7, n.1, jan./dez.1986.

Revista Goiana de Artes, Instituto de Artes da UFG, v.8/9, n.1, Goiânia, jan./dez.1987/88.

Revista Goianidade, da Associação Goiana de Imprensa, Edição Especial, Goiânia, dez./1992.

Revista Renovação, Órgão da Fundação Pio XII, a.3, n.1, Goiânia, jan./1955.

Revista da Universidade Federal de Goiás. Goiânia, Imprensa da UFG, a.1, n.4, 1967.

Revista Goiás Cultura, a.1, n.1. Goiânia, jan./jun. 1982.

Revista Oeste. Goiânia: UCG/CEF, 1983. Edição fac-similar.

Revista da Universidade Federal de Goiás. Goiânia, Imprensa da UFG, a.1, n.5.

Revista Cultura. Brasília, 16(4), jan./mar., 1975.

A Tribuna Livre, a.4, n.2. Goiás, 15 jan.1881.

A Tribuna Livre, a.4, n.5. Goiás, 5 fev.1881.

A Tribuna Livre, a.4, n.51, p.4. Goiás, 24 dez. 1881.

A Tribuna Livre, a.5, n.262, p.3. Goiás, 4 fev. 1882.

Correio Oficial, a.42, n.87. Goiás, 10 nov.1880.

Correio Oficial, a.42,n.42. Goiás, 18 out.1884.

Goyaz, a.2, n.74. Goiás, 18 fev.1887.

Goyaz, a.23, n.927. Cidade de Goiás, 22 set.1906.

Folha de Goiás - 6/8/1963.

O Globo - 8/12/1974.

O Popular - 9/10/1975.

O Popular - 19/10/1975.

4º Poder - Coleção Completa, n.1-74. Pertencente ao arquivo particular do escritor Waldomiro Bariani Ortêncio.

Jornal Oió - 02/1957.

Jornal Oió - 08/1957.

Letras de Goiás - 09/1962.

Letras de Goiás - 11/1962.

Folha de Goiás - a.5, n.20.

Folha de Goiás - Página Literária do GEN. 1966

O Popular - 15/1/1967.

O Popular - n.143, 06/8/1967.

Cinco de Março - 28/10/1968.

Atas

Livro de Atas das Sessões Ordinárias da Congregação da Escola Goiana da Belas Artes. 1/12/1952. Goiânia: Arquivo da Sociedade Goiana de Cultura.

Livro de Atas-"Criação do Conservatório Goiano de Música". Goiânia: Arquivo do Instituto de Artes da UFG.

Livro de Atas do Conselho Técnico Administrativo do Conservatório de Música da UFG. Goiânia: Arquivo do Instituto de Artes da UFG.

Livro de Registro de Discursos. Goiânia: Arquivo do Instituto de Artes da UFG.

Livro de Atas das Sessões Ordinárias da Congregação do Conservatório de Música da UFG. Goiânia: Arquivo do Instituto de Artes da UFG.

Livro de Atas das Sessões Extraordinárias da Congregação do Conservatório de Música da UFG. Goiânia: Arquivo do Instituto de Artes da UFG.

Relatórios

UFG - Atividades do Conservatório Goiano de Música. Goiânia: Arquivo do Instituto de Artes da UFG.

MENDONÇA, Belkiss S. Carneiro de. Relatório ao Governador Hosannah C. Guimarães, de 15/1/1961. Goiânia: Arquivo da Secretaria do Instituto de Artes da UFG.

Ofícios:

BRASIL - Ministério do Império-Família Imperial e Estatística. v.43, Manuscrito. Cidade de Goiás, Museu das Bandeiras.

UFG - Ofício n.323/85/DIR/IA-26/06/85. Goiânia: Arquivo do Instituto de Artes da UFG.

Artigos:

"Escola de Música da UFRJ-Um breve histórico" - Rio de Janeiro: Arquivo da biblioteca da Escola de Música da UFRJ, 13 de agosto de 1988.

"Raízes da Faculdade de Artes da UFG", de Antônio Henrique Péclat. Goiânia: Arquivo particular do Prof. José Carlos Péclat, 8 de dezembro de 1972.

Decretos:

Decretos ns.19.850, 19.851 e 19.852, de 11/4/1931(Acervo do Arquivo da Biblioteca da Escola de Música da UFRJ).

Decreto n.421, de 11/5/1938(Acervo do Arquivo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro).

Decreto n.2.076, de 8/3/1940(Acervo do Arquivo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro).

Decreto n.21.321, de 18/6/1946(Acervo do Arquivo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro).

Regimentos:

Regimento da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil. 1947. Rio de Janeiro: Arquivo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Regimento do Conservatório de Música da UFG. 1965. Goiânia: Arquivo do Instituto de Artes da UFG.

Programas e Currículos:

Currículos dos Cursos Superiores-Música. Parecer n.383. 1962. Rio de Janeiro: Arquivo da Biblioteca da Escola de Música da UFRJ.

Programa de Piano do Conservatório Brasileiro de Música. 1949. Rio de Janeiro: Arquivo da Biblioteca da Escola de Música da UFRJ.

Programa de Piano da Escola Nacional de Música. 1952. Rio de Janeiro: Arquivo da Biblioteca da Escola de Música da UFRJ.

Entrevistas

Alice Fleury de Brito-Pioneira em Goiânia, sobrinha de Rosa Augusta Fleury Curado.

Armênia Pinto de Souza-Escritora, pioneira em Goiânia, viúva do Sr. Públio de Souza, Tabelião do 2º Ofício de Notas de Goiânia.

Belkiss S. Carneiro de Mendonça-Neta de Nanhá do Couto, pianista, professora, uma das fundadoras do Conservatório de Música da UFG, autora do livro "A Música em Goiás".

Crundwald Costa-Músico, Regente, professor de violino, pioneiro da música em Goiânia.

Donizeth Martins de Araújo-Filho do músico Antônio Martins de Araújo, advogado, professor, filólogo, flautista, violinista, patriarca da família Martins de Araújo, atualmente conta 106 anos de idade.

Edilberto da Veiga Jardim Filho-Dentista, professor, violinista, pioneiro da música em Goiânia, esposo da Profª Heloísa Barra Jardim.

Elder Camargo de Passos-Historiador, advogado, Presidente da Organização Vilaboense de Artes e Tradições, sobrinho da pianista Edméa de Camargo.

Esmeralda de Faria Kunick-Viúva do Sr. Miguel Kunick, afinador de pianos.

Francisca Veiga Jardim-Pioneira do ensino de piano em Goiânia.

Gilberto Mendonça Teles-Escritor, crítico literário, poeta, professor, amigo do Maestro Jean François Douliez.

Helóisa Barra Jardim-Pianista, professora, pertencente à 1ª turma de formandas do Conservatório de Música da UFG, pioneira da música em Goiânia.

Jesus de Aquino Jayme-Escritor, violinista, participou ativamente das reuniões do "Bazar Oiô".

Julieta Fleury da Silva e Souza-Pioneira em Goiânia, fundadora e primeira Diretora do Grupo Escolar Modelo, ex-Vereadora em Goiânia.

Leyde Jayme-Farmacêutico, pioneiro em Goiânia, dono da primeira farmácia da nova capital, em sociedade com Pardal dos Reis Gonçalves.

Luiz Augusto do Carmo Curado-Pioneiro em Goiânia, contabilista, escultor, fotógrafo, violinista, professor, fundador da Escola Goiana de Belas Artes, autor do livro "Goiás e Serradourada".

Maria Augusta Calado de Saloma Rodrigues-Pianista, cantora, professora, autora do livro "A Modinha em Vila Boa de Goiás".

Maria Lucy Veiga Teixeira(Fifia)-Pianista, professora, co-fundadora do Conservatório de Música da UFG, fundadora e regente do Coral da UFG.

Maria Ludovico de Almeida-Pianista, professora, pioneira da música em Goiânia.

Maria Luíza Póvoa da Cruz(Tânia)-Pianista, professora, co-fundadora do Conservatório de Música da UFG.

Marilda Godoi de Carvalho-Pioneira em Goiânia, ex-Diretora do Arquivo Histórico Estadual de Goiás, filha da escritora Maria Paula Fleury de Godoi e neta de Augusta Faro Fleury Curado.

Mirza Perotto-Pianista, professora, pertencente à 1ª turma de formandas do Conservatório de Música da UFG.

Moema de Castro e Silva Olival-Professora, filha do Dr. Colemar Natal e Silva, fundador e primeiro Reitor da Universidade Federal de Goiás, aluna da pianista Nair de Moraes.

Nice Monteiro Daher-Escritora, pioneira em Goiânia, aluna e amiga da pianista Edméa de Camargo.

Olimpio Jayme-Advogado, ex-Deputado Estadual de Goiás, ex-Secretário de Estado, pertenceu à Diretoria da Associação Goiana de Música(AGM) como 1º Tesoureiro.

Orlando Ferreira de Castro-Professor, um dos fundadores do Instituto de Belas Artes.

Ramir Curado-Historiador, residente em Corumbá, descendente dos Fleury Curado.

Reinaldo Barbalho-Artista plástico, foi funcionário da Fundação Cultural Pedro Ludvíco Teixeira. Falecido em 1995.

Rosa Fleury de Brito-Pioneira em Goiânia, irmã de Alice Fleury de Brito, sobrinha e afilhada de Rosa Augusta Fleury Curado.

Sílvio Berto-Pioneiro em Goiânia, fotógrafo, cantor, amigo de Érico Pieper. Pertenceu à "Sociedade Pró-Arte".

Waldomiro Bariani Ortêncio-Escritor, compositor, participou ativamente do movimento cultural dos anos 60 em Goiânia, possui uma das mais ricas bibliotecas particulares do Estado de Goiás.

ANEXOS

ANEXO I

**RELATÓRIO DA PROFª BELKISS AO GOVERNADOR DE GOIÁS,
DR. HOSANNAH CAMPOS GUIMARÃES.**

Goiânia, 15 de janeiro de 1961

Exmo. Snr.
Doutor Hosannah Campos Guimarães
M.D. Governador do Estado de Goiás
Nesta

Designada, por decreto do Dr. Jerônimo Coimbra Bueno, antecessor de Vossa Excelência, no Governo do Estado, para, na Capital da República, estudar as providências necessárias à criação e instalação, nesta Capital, de um Conservatório de Música, tenho o prazer de, com este, apresentar a essa Governadoria um relatório sobre o estudo que fiz acerca do assunto, bem como sugerir as providências que me parecem aconselháveis para a consecução desse grande melhoramento de que, estou certa, irá o Governo dotar a Capital do Estado. Aliás, Goiânia já necessitava, de há muito, de um Conservatório de Música, dado o progresso sempre crescente por que vem passando.

2. Neste relatório, além de levar ao conhecimento de V. Excia. o que me foi dado observar, no Rio de Janeiro, onde me diplomei, como bolsista do meu Estado, na Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, como professora de piano, tenho a grata satisfação de sugerir ao Governo do Estado o que a experiência e a observação me ditaram, e apresentar, ainda, um ante-projeto de Lei, para a criação do Conservatório Goiano de Música, do mesmo passo que junto a este, por cópia, excertos da legislação federal vigente sobre a matéria, inclusive Regimento Interno da Escola Nacional de Música. A legislação copiada se refere tão somente à parte mais importante do assunto.

3. Iniciando, pois, o relato do meu trabalho, cumpre-me esclarecer ao Governo:

a) VISITA A ESTABELECIMENTOS DO GÊNERO:

1) Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil: Tão logo cheguei ao Rio de Janeiro, visitei a Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, estabelecimento de ensino padrão do país. Pondo-me em contato com os dirigentes, Diretor, Secretário e Professores do estabelecimento, deles recebi esclarecimentos suficientes sobre a criação e instalação de Conservatórios, inclusive sugestão no sentido de que eu procurasse, na sede da Imprensa Nacional, os decretos-leis que regem a criação e funcionamento de estabelecimentos de ensino superior no Brasil, bem como o Regimento Interno da Escola Nacional de Música, integrante da Universidade do Brasil. Relatando, outrossim, aos responsáveis pela direção daquele modelar estabelecimento, as condições culturais de nossa Capital, recebi, de meus antigos preceptores, palavras encorajadoras sobre nossas possibilidades de levar a bom termo a idéia do Governo goiano de dotar sua Capital de um Conservatório. Tiveram mesmo oportunidade de frizar que Uberaba, cidade do Triângulo Mineiro, com menores possibilidades e meio artístico inferior ao nosso, já possui um Conservatório, reconhecido pelo Governo da União. Nos capítulos que se seguem, terei oportunidade de me referir à legislação em baila. Entendem, ainda, os dirigentes da Escola visitada que o Governo do Estado de Goiás deverá criar, nesta Capital, integrando a Universidade do Brasil Central, um Conservatório, ao invés de aceitar propostas para custear, par-

cialmente, as despesas decorrentes de instalação de uma sucursal de estabelecimento desse gênero em Goiânia.

2) Visita ao Conservatório Brasileiro de Música: A fim de que pudesse me inteirar suficientemente do assunto, visitei, também, o Conservatório Brasileiro de Música, estabelecimento de ensino particular, reconhecido e inspecionado pelo Governo Federal. Informando à Direção desse Conservatório a intenção do Governo de Goiás de aqui instalar um estabelecimento desse gênero, recebi, para essa Governadoria, uma proposta do mesmo, a qual junto a este, e por intermédio da qual a direção daquele educandário propõe ao Governo Goiano instalar uma sucursal de seu estabelecimento em Goiânia, mediante as condições estabelecidas no ofício já referido, dirigido ao então Governador, Dr. Jerônimo Coimbra Bueno. Pelas razões que argumentarei nas minhas conclusões finais, não vejo vantagem na proposição apresentada, de vez que o estabelecimento proponente, recebendo quase tudo do Governo Estadual, iria, ainda, cobrar pesadas taxas e mensalidades de nossos alunos, que como é do conhecimento de V. Excia., são constituídos quase que de pessoas pobres, em sua maior parte funcionários públicos, com poucos vencimentos. Em todo o caso, para melhor poder se aquilatar o Governo das razões que expõem, segue anexa a proposta aludida.

4. Visita a Imprensa Nacional e Cópia de Legislação: Conforme me sugeriu a direção da Escola Nacional de Música, procurei, na Imprensa Nacional, tomar conhecimento da legislação vigente, sobre a criação e autorização para funcionamento e reconhecimento de estabelecimentos de ensino superior no Brasil, da qual faço anexar cópia e que é constituída do decreto-lei n. 421, de 11 de maio de 1938, que regula o funcionamento dos estabelecimentos de ensino superior e do decreto-lei n. 2.076, de 8 de março de 1940 (D.O. de 11-3-1940) que modifica o decreto-lei n. 421, de 11 de maio de 1938, ambos baixados pelo Governo da União. Segue, também, por cópia, parte do decreto n. 19.852, de 11 de abril de 1931, que cogita dos estabelecimentos que se destinam a ministrar ensino artístico-musical, promovendo estudos que concorram para a formação de professores e profissionais (executantes). Este decreto foi copiado tão somente em parte, como já ficou frizado, no que concerne a cursos, matrícula, e frequência e disposições especiais. O decreto é longo, tendo sido por mim copiado tão somente a parte que, no momento, poderá interessar ao Governo. Os três diplomas legais por mim citados, no seu todo, estão na Divisão de Ensino do 2o. Grau da Secretaria de Educação do Estado, órgão a que está afeta, em Goiás, a supervisão dos estabelecimentos de ensino superior mantidos pelo erário estadual. Finalmente, tenho o grato prazer de anexar ao presente, ainda por cópia, o Regimento Interno da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil. O Regimento foi copiado, outrossim, em parte, dada a premência de tempo, tendo sido anotadas as partes principais do mesmo. Oportunamente, tão logo reclamem nossas necessidades locais, poder-se-á conseguir no Rio, por intermédio de bolsistas goianos que lá estudam, todo o Regimento Interno e demais legislação que se fizer necessária.

5. O que o Governo Estadual poderá fazer: Para que Goiânia possa possuir um Conservatório de Música poderá o Governo Estadual adotar uma das duas medidas que já mencionei anteriormente, ou seja, criar um Conservatório, estabelecimento oficial integrante da Universidade do Brasil Central, ou firmar um contrato com o Conservatório Brasileiro de Música, no sentido de que o mesmo instale, nesta Capital, uma sucursal de seu estabelecimento, mediante as condições que adiante analisarei:

a) Proposta do Conservatório Brasileiro de Música: Anexo estou remetendo a V. Excia. uma proposta assinada pela Diretora do Conservatório Brasileiro de Música, no sentido de instalar em Goiânia um Departamento de seu estabelecimento, mediante as condições seguintes: a) o Conservatório instalará, nesta Capital, um Departamento, aproveitando como Diretor, Professores, Assistentes e Monitores, elementos locais; b) o Diretor do Departamento indicará os professores ao C.B.M., devendo os mesmos apresentarem diplomas; c) o Governo Estadual dará ao C.B.M. prédio e material (pianos, carteiras, qua-

dros-negros, etc.); d) o Conservatório cobrará dos alunos taxas de matrículas, mensalidades e taxas de exames; e) o Departamento do C.B.M. aqui instalado, será equiparado ao Curso Livre do Conservatório; f) os dois últimos anos do curso serão feitos no Curso Oficial, no Rio de Janeiro e os alunos deverão prestar exames finais das matérias teóricas também no Rio, a fim de validarem os seus cursos; g) a maior parte da renda do Departamento será recolhida ao Departamento Central, no Rio.

b) Instalar em Goiânia um Conservatório: O outro meio que o Governo poderá adotar, a fim de proporcionar à população local o ensino artístico-musical, é criar um Conservatório, ao qual alvitro o nome de Conservatório Goiano de Música (C.G.M.). Esse estabelecimento de ensino superior poderá ser criado como integrante da Universidade do Brasil Central que terá, com essa medida, mais um curso superior para sua composição, uma vez que já possui Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, Faculdade de Direito, Faculdade de Farmácia e Odontologia e Escola de Enfermagem. Para consecução desta providência, estou juntando ao presente, para consideração de V. Excia. um ante-projeto de lei, para criação do Conservatório Goiano de Música. Conforme prevê o citado ante-projeto, terá o Governo de criar 8 (oito) cargos de Professor, padrão T, (penso que é aconselhável, pois, teria assim o professor um ordenado razoável - Cr\$2.500,00, 1 (um) cargo de Secretário, padrão M e uma função gratificada de Diretor, com Cr\$12.000,00 anuais. Prevê, ainda, o ante-projeto uma verba de Cr\$75.000,00 para aquisição de um piano de cauda (Cr\$40.000,00) e um piano de armário (Cr\$25.000,00) e Cr\$10.000,00 para aquisição de quadros negros, carteiras, estantes, etc. Necessitará o Conservatório de dois (2) pianos de armário, sendo, porém, dispensável a compra de um, pelo fato de já possuir o Estado, no Departamento Estadual de Cultura, um exemplar desse tipo, que poderá ser entregue ao Conservatório, em caráter definitivo. Finalmente, para custeio de Despesas Diversas, é proposta a verba de Cr\$8.000,00. Com a manutenção de pessoal docente e administrativo terá o Governo de dispender a soma de Cr\$271.200,00 (8 professores a Cr\$2.500,00 mensais, um Diretor a Cr\$12.000,00 anuais e um Secretário, com o vencimento mensal de Cr\$1.600,00). Dispendirá, pois, o erário público estadual a soma de Cr\$355.000,00 no primeiro ano de existência do Conservatório, sendo que essa despesa, nos exercícios financeiros seguintes, será diminuída da importância de Cr\$75.000,00 que é destinada à compra de material permanente. Criando um Conservatório oficial, o Governo permitirá aos menos favorecidos pela sorte estudar gratuitamente, aproveitando-se, dessa forma, as vocações artísticas existentes em nosso meio e, quase sempre, sem oportunidade de cultivo, por falta de recursos com que pagar seus estudos.

6. Prédio - Não há necessidade de construção, por enquanto, de um prédio próprio para funcionamento do Conservatório, em vista da precária situação financeira do Estado, no momento. Poderá o mesmo funcionar no Departamento Estadual de Cultura ou em um dos estabelecimentos de ensino do Estado.

7. Pessoal Subalterno - Não há necessidade de criação de cargos de Escri-turários, Serventes, etc., em vista de já possuir o Estado servidores dessa categoria em número suficiente para lotação em todas as repartições.

8. Corpo Docente - (ver no final)

9. Conclusões e Opinião Pessoal: Ao finalizar o presente relatório, que tem por escopo apresentar a Vossa Excelência o resultado da missão que me confiou o Governo do Estado, não poderia deixar de dar minha opinião pessoal sobre a acertada providência iniciada pelo antecessor de V. Excia., de dotar Goiânia de um Conservatório de Música. Está dado o passo inicial para a concretização de tão almejada medida, que o povo de nossa jovem e progressista cidade de há muito reclamava. É o presente relatório uma indicação completa sobre o assunto, da qual poderá se valer V. Excia. para a criação do Conservatório. De minha parte - e nesse particular penso estar interpretando o pensamento do povo de Goiânia - estou certa de que o Governo não deixará passar a oportuni-

dade de remeter à consideração da Assembléia Legislativa, depois de feitos os necessários estudos burocráticos sobre o assunto, um ante-projeto de Lei, criando o Conservatório Goiano de Música, melhoramento de valor incomensurável, que será um passo dado pelo Poder Executivo para o engrandecimento de Goiânia.

10. Das duas fórmulas lembradas, para instalação de um estabelecimento de ensino artístico musical em Goiânia, penso ser aconselhável a segunda, que deverá ser adotada pelo Governo - criar o Conservatório, estabelecimento de ensino oficial, destinado a ministrar ensinamento gratuito. Um rápido exame, permite ao administrador experientado verificar o acerto da medida, que se recomenda pelas seguintes razões: a) o estabelecimento não cobrará o ensino ministrado, permitindo aos jovens, ainda que pobres, mas que possuam vocação, estudar gratuitamente, na cidade em que residem; b) os exames serão feitos todos em Goiânia; c) o material permanente que o Estado adquirir se reverterá em benefício de seu próprio patrimônio; d) não terá o Estado de ceder a estabelecimento particular prédio e doar material permanente e de consumo, para ter apenas direito a manter alguns bolsistas; e) proporcionará ao professor goiano diplomado oportunidade de trabalhar, dentro de sua especialidade, percebendo ordenado condigno; f) o Conservatório será, tão logo o permitam as condições locais, um estabelecimento inspecionado e reconhecido pelo Governo Federal e não um simples Departamento de educandário sediado na Capital da República, onde terão de comparecer os alunos, para exames de matérias teóricas e cursar dois anos finais seguidamente, pagando mensalidades caríssimas, a fim de poderem obter seu diploma.

II. Corpo Docente do Estabelecimento: Para funcionamento do estabelecimento, já conta Goiânia com regular número de professores diplomados. Possui, outrossim, três bolsistas goianas que se encontram no Rio estudando. Poderão elas, após concluírem o curso, emprestar sua colaboração ao Conservatório. Havendo necessidade, e se assim o entender o Governo, até que Goiânia possua mais coestaduanos ou pessoas aqui residentes formadas, poder-se-á conseguir professores diplomados no Rio, a fim de completar quadro de docentes. É necessário que o Governo, na ocasião das nomeações, encarregue a pessoa que for exercer a Diretoria, da escolha dos professores do Conservatório, que devem ser diplomados, conforme exige a lei.

Colocando-me ao dispor de Vossa Excelência para quaisquer esclarecimentos ou providências de que o Governo necessitar, para levar a bom termo a obra que tenciona empreender e de cujos estudos iniciais tive a honra de ficar incumbida e, esperando haver cumprido, a contento, a tarefa a mim confiada, sirvo-me deste ensejo para apresentar a Vossa Excelência os meus protestos de elevado apreço.

Atenciosas Saudações,

Belkiss Spencieri Carneiro de Mendonça.

(Documento pertencente ao arquivo da Secretaria do Instituto de Artes da UFG.)

ANEXO II

DECRETO n. 42I - de 11 de maio de 1938 (EXCERTO)

Regula o funcionamento dos estabelecimentos de ensino superior.

O Presidente da República, usando das atribuições que lhe confere o art. 180 da Constituição, decreta:

Art. 1. O ensino superior é livre, sendo lícito aos poderes públicos locais, às pessoas naturais e às pessoas jurídicas de direito privado fundar e manter estabelecimentos destinados a ministrá-lo uma vez que se observem os preceitos fixados na presente lei.

Art. 2. A partir da publicação desta lei, para que um curso superior se organize e entre a funcionar no país, será necessária autorização prévia do Governo Federal.

Parágrafo único. Para os efeitos desta lei, são considerados cursos superiores aqueles que, pela sua natureza, exija, como condição de matrícula, preparação secundária, comprovada, no mínimo, pela apresentação do certificado de conclusão do curso secundário fundamental.

Art. 3. O pedido de autorização será dirigido ao Ministro da Educação e Saúde, que, ouvido o Conselho Nacional de Educação, o submeterá, com parecer, à decisão do Presidente da República.

Art. 4. O Governo Federal concederá a autorização de que trata o art. 2 desta lei:

a) se a entidade de caráter público ou privado, que se propuzer instituir o curso, demonstrar que possui capacidade financeira para manter, de modo satisfatório, o que integral funcionamento e que dispõe de edifícios, e instalações apropriadas, sob o ponto de vista pedagógico e higiênico ao ensino a ser ministrado.

b) se o estabelecimento dispuser de aparelhamento administrativo, regular, sobretudo no que se refere a sua gestão financeira.

c) se a organização administrativa e didática proposta para o curso obedecer as exigências mínimas fixadas na lei federal.

d) se for demonstrada a capacidade moral e técnica do corpo docente que o estabelecimento pretenda utilizar.

e) se ficar desde logo fixado o limite da matrícula, para cada série do curso, à vista da capacidade das instalações disponíveis.

f) se a localidade onde o curso vá ser instalado possuir as condições culturais necessárias ao seu regular funcionamento.

g) se a criação do curso representar para o meio, uma real necessidade.

Parágrafo único. O requerimento de autorização prévia deverá ser acompanhado de documentação que prove a satisfação das exigências constantes deste artigo. O Ministro da Educação e Saúde determinará a realização das diligências necessárias à verificação de cumprimento das aludidas exigências.

Art. 5. A autorização para funcionamento, que é de caráter condicional, não implica de modo nenhum, o reconhecimento federal.

(Documento pertencente ao arquivo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.)

ANEXO III**PROGRAMA DE ENSINO DE PIANO DO 1º CICLO****1º Ano****Mecanismo**

a - Escalas maiores em 8ªs simples por movimento direto e contrário, escala cromática e arpejos sobre o acorde perfeito no estado fundamental por movimento direto.

b - Apresentação de:

10 - Bertini - 23 estudos - op. 10

10 - Czerny Barrozo Netto - 1º volume - 2ª parte

8 - Bach - 9 peças do "O Pequeno Livro de Ana Madalena"

6 - Bela Bartok - Mikrokosmos - 1º volume (dos ns. 17 a 36)

6 - Schumann - Album da Juventude.

c - Execução de uma sonatina inteira de Clementi, Kuhlau ou Beethoven

d - Execução de três peças do repertório, sendo uma de autor nacional.

2º Ano**Mecanismo**

a - Escalas diatônicas maiores e menores em 8ªs simples por movimento direto e contrário, escala cromática, arpejos sobre o acorde perfeito.

b - Apresentação de:

10 - Bertini - 2º volume

8 - Bach - 23 peças fáceis

10 - Czerny Barrozo Netto - 2º volume

6 - Burgmuller - op. 109 - 2º volume

6 - Bela Bartok - Mikrokosmos - 2º volume (dos ns. 37 a 66)

Para ser executada uma de cada autor, mediante sorteio.

c - Execução de uma sonata inteira de Beethoven, Mozart ou Haydn.

d - Execução de três peças do Repertório, sendo uma de autor nacional.

3º Ano**Mecanismo**

a - Escalas diatônicas em 8ªs, 3ªs e 10ªs simples por movimento direto e contrário; a cromática, e arpejos sobre o acorde perfeito no estado fundamental e suas inversões por movimento direto.

b - Apresentação de:

4 - Burgmuller - 3º volume

6 - Bela Bartok - Mikrokosmos - 3º volume (dos ns. 67 a 96)

10 - Czerny Barrozo Netto - 3º volume

10 - Bertini - 25 estudos - Op. 32 - 3º volume

8 - Bach - Invenções a duas vozes.

Para ser executada uma de cada autor, mediante sorteio.

c - Execução de uma sonata inteira de Beethoven, Mozart ou Haydn.

d - Execução de três peças de repertório, sendo uma de autor nacional.

4º Ano**Mecanismo**

a - Escalas em 8^{as} simples, 3^{as}, 6^{as} e 10^{as} simples, inclusive a cromática, e arpejos sobre o acorde perfeito no estado fundamental e suas inversões por movimento direto e contrário. Escalas em 8as. dobradas.

b - Execução de:

10 - Cramer - Bullow - Estudos ns. 1 a 25

10 - Czerny Barrozo Netto - 4^o volume

8 - Bach - Invenções a três vozes

6 - Bela Bartok - Mikrokosmos - 4^o volume (dos ns. 97 a 121)

8 - Heller - Estudos op. 46

Para ser executada uma de cada autor mediante sorteio.

c - Execução de uma sonata inteira de Beethoven, Mozart ou Haydn.

d - Execução de três peças de repertório, sendo uma de autor nacional.

5^o Ano

Mecanismo

a - Escalas em 8as. simples, 3^{as}, 6^{as} e 10^{as} simples, inclusive a cromática, e arpejos sobre o acorde perfeito no estado fundamental e suas inversões, por movimento direto e contrário; escalas em 8^{as} dobradas, inclusive a cromática, e arpejos dos acordes da 7^a dominante, 7^a sensível e 7^a diminuta.

b - Execução de:

8 - Cramer Bullow - Estudos ns. 26 a a50

8 - Czerny Barrozo Netto - 5^o volume

4 - Kullak - Escalas das oitavas - 2^o volume

8 - Bach - Prelúdios e Fughetas

6 - Bela Bartok - Mikrokosmos - 5^o volume (dos ns. 122 a 139)

4 - Moszkowsky - Op. 91 - 1^o caderno.

Para ser executada uma de cada autor mediante sorteio.

c - Execução de uma sonata inteira de Beethoven, Mozart e Haydn.

d - Execução de três peças do repertório sendo uma de autor nacional.

6^o Ano

Mecanismo

a - Escalas em 8^{as} simples, 3^{as}, 6^{as} e 10^{as} simples, inclusive a cromática, e arpejos sobre o acorde perfeito no estado fundamental e suas inversões, por movimento direto e contrário; escalas em 8as. dobradas, inclusive a cromática, arpejos dos acordes 7a. Dominante, 7a. Sensível e 7a. Diminuta, e escalas em 3^{as} e 6^{as} dobradas.

b - Execução de:

8 - Clementi - Gradus ad Parnassum

8 - Czerny Barrozo Netto - 6^o volume

4 - Bela Bartok - Mikrokosmos - 6^o volume (dos ns. 140 a 153)

4 - Moszkowsky - op. 91 - 2^o volume

4 - Moscheles - Estudo op. 70

2 - Bach - Suite francesa

Para ser executada uma de cada autor, mediante sorteio.

c - Execução de uma sonata inteira de Beethoven ou Mozart.

d - Execução de três peças do repertório sendo uma de autor nacional.

6^o Ano

(alunos que esperam o Vestibular)

Moszkowsky - Esquisses Técnicas - 1o. e 2o. volumes

Kohler - Estudos op. 112 - integral

Czerny - (Legato - Staccato - Polirítmico)

6 peças de épocas e estilos diversos, sendo uma de autor nacional.

ANEXO IV

PROGRAMA DE ENSINO DE PIANO DO CURSO DE GRADUAÇÃO

1º Ano

Execução de:

20 - Brahms - 51 exercícios para piano

1 - Bach - Suite Inglesa

4 - Debussy - Children Corner

2 - Liszt Paganini - Estudos

4 - Moszkowsky - Estudos das notas dobradas

1 - Sonata - de Beethoven ou Mozart

Peças - 3 peças do repertório, sendo 1 de autor nacional.

2º Ano

Execução de:

20 - Brahms - 51 exercícios para piano

1 - Bach - Uma partita

2 - Debussy - Prelúdios - 1º volume

4 - Chopin - Estudos op. 10

2 - Liszt - Estudos Transcendentais

1 - Sonata - de Beethoven

Peças - 3 peças do repertório, sendo uma de autor nacional.

3º. Ano

Execução de:

4 - Debussy - Prelúdios - 2º volume

4 - Bach - Prelúdios e fugas (cravo bem temperado)

4 - Chopin - Estudos - Op. 10

2 - Liszt - Estudos Transcendentais

2 - Borthiewicz - Estudos

1 - Sonata

Peças - 3 peças do repertório, sendo uma de autor nacional.

4º Ano

Execução de:

4 - Bach - Prelúdios e Fugas (cravo bem temperado)

2 - Borthiewicz - Estudos

2 - Debussy - Estudos

2 - Chopin - Estudos - op. 25

1 - Sonata

Peças - 3 peças do repertório, sendo uma de autor nacional, uma estrangeira moderna e uma de livre escolha do candidato.

5o. Ano

Execução de:

1 - Bach - 1 peça

2 - Chopin - Estudos - Op. 25

1 - Sonata - Moderna

1 - Concerto clássico ou romântico ou vice-versa

3 - Peças.

(Documento pertencente ao arquivo da Secretaria do Instituto de Artes da

UFG)

ANEXO V

PROGRAMA GERAL DE ENSINO DO CURSO DE PIANO DA ESCOLA NACIONAL DE MÚSICA (EXCERTO)

CONCURSO DE HABILITAÇÃO

Para o 1o. ano

I - Mecanismo - Escalas diatônicas e cromáticas em 8as. simples nos tons de dó, sol, ré, lá e mi, maior e menor, por movimento direto.

II - Execução de um estudo de confronto.

III - Execução de uma peça tirada à sorte dentre duas apresentadas, sendo que uma delas deverá ser um tempo de Sonata ou Sonatina em andamento vivo (1o. tempo ou final).

IV - Execução de uma peça de autor nacional.

Para o 2o. ano

I - Mecanismo - Escalas em 8as. simples por movimento direto e contrário; escalas cromáticas e harpejos sobre os acordes perfeitos no estado fundamental por movimento direto.

II - Execução de um estudo de confronto.

III - Execução de uma peça do pequeno livro de Magdalena Bach, tirada à sorte, dentre duas apresentadas.

IV - Execução de uma peça, tirada à sorte, dentre duas apresentadas, sendo que uma delas deverá ser um tempo de Sonata e Sonatina em andamento vivo (1o. tempo ou final).

V - Execução de uma peça de autor nacional.

Para o 3o. ano

I - Mecanismo - Escalas diatônicas em 8as. simples por movimento direto e contrário, e em 3as., 6as., e 10as. simples por movimento direto. Escalas cromáticas em 8as. simples; harpejos sobre os acordes perfeitos no estado fundamental e suas inversões.

II - Execução de um estudo de confronto.

III - Execução de uma das peças fáceis de Bach, tirada à sorte, dentre duas apresentadas.

IV - Execução de uma peça, tirada à sorte, dentre duas apresentadas, sendo que uma delas deverá ser um tempo de Sonata ou Sonatina em andamento vivo (1o. tempo ou final).

V - Execução de uma peça de autor nacional.

Para o 4o. ano

I - Mecanismo - Escalas diatônicas em 8as., simples por movimento direto e contrário e em 3as., 6as., e 10as. simples por movimento direto. Escalas cromáticas em 8as. simples; harpejos sobre os acordes perfeitos no estado fundamental e suas inversões; por movimento direto e contrário; harpejos sobre os acordes de 7a. da dominante no estado fundamental e suas inversões, por movimento direto.

II - Execução de um estudo de confronto.

III - Execução de uma Invenção de Bach, a duas vozes, tiradas à sorte, dentre duas apresentadas.

IV - Execução de uma peça tirada à sorte dentre duas apresentadas, sendo que uma delas deverá ser um tempo de Sonata ou Sonatina em andamento vivo (1o. tempo ou final).

V - Execução de uma peça de autor nacional.

Para o 5o. ano

I - Mecanismo - Escalas diatônicas em 8as., simples por movimento direto e contrário e em 3as., 6as., e 10as., simples por movimento direto. Escalas cromáticas em 8as. simples por movimento direto e contrário. Escalas em 8as. dobradas, inclusive as cromáticas; harpejos sobre os acordes perfeitos no estado fundamental e suas inversões, por movimento direto e contrário e sobre os acordes de 7a. da dominante no estado fundamental e suas inversões por movimento direto.

II - Execução de um estudo de confronto.

III - Execução de uma Invenção de Bach, a três vozes, tirada à sorte, dentre duas apresentadas.

IV - Execução de uma peça tirada à sorte dentre duas apresentadas, sendo que uma delas deverá ser um tempo de Sonata ou Sonatina em andamento vivo (1o. tempo ou final).

V - Execução de uma peça de autor nacional.

Para o 6o. ano

I - Mecanismo - Escalas diatônicas em 8as., simples por movimento direto e contrário e em 3as., 6as., e 10as. simples por movimento direto. Escalas cromáticas em 8as. simples por movimento direto e contrário. Escalas em 8as. dobradas, inclusive as cromáticas por movimento direto. Harpejos sobre acordes perfeitos no estado fundamental e suas inversões por movimento direto e contrário; harpejos sobre os acordes de 7a. da dominante no estado fundamental e suas inversões por movimento direto e contrário; harpejos sobre os acordes da 7a. da sensível (maior e menor) no estado fundamental e suas inversões; harpejos sobre os acordes perfeitos em 8as. duplas.

II - Execução de um estudo de confronto.

III - Execução de um Prelúdio e Fuguetta de Bach, tirado à sorte, dentre duas apresentadas.

IV - Execução de uma peça, tirada a sorte, dentre duas apresentadas, sendo que uma delas deverá ser um tempo de Sonata de Beethoven, em andamento vivo.

V - Execução de uma peça de autor nacional.

Para o 7o. ano

I - Mecanismo - Escalas diatônicas em 8as., simples por movimento direto e contrário, e em 3as., 6as., e 10as. simples por movimento direto. Escalas cromáticas em 8as. simples, por movimento direto e contrário. Escalas em 3as. e 6as. dobradas diatônicas maiores e menores, e em 3as. dobradas cromáticas menores. Escalas em 8as. dobradas, inclusive as cromáticas por movimento direto. Harpejos sobre acordes perfeitos no estado fundamental e suas inversões, por movimento direto e contrário; harpejos sobre os acordes de 7a. da dominante no estado fundamental e suas inversões por movimento direto e contrário; harpejos sobre os acordes da 7a. da sensível (maior e menor) no estado fundamental e suas inversões; harpejos sobre os acordes de 3 e 4 sons em 8as. duplas.

II - Execução de um estudo de confronto.

III - Execução de um Prelúdio e Fuga de Bach, tirado à sorte, dentre dois apresentados.

IV - Execução de uma peça, tirada à sorte, dentre duas apresentadas, sendo que uma delas deverá ser um tempo de Sonata de Beethoven, em andamento vivo (1o. tempo ou final).

V - Execução de uma peça de autor nacional.

Nota: As peças devem corresponder pelo menos ao programa do ano anterior.

Mínimo de matéria a dar durante o ano

1o. ano - 6 estudos, 6 peças do pequeno livro de Magdalena Bach e 6 peças avulsas.

2o. ano - 6 estudos, 6 peças fáceis de Bach e 6 peças avulsas.

3o. em diante - 6 estudos, 6 invenções, Prelúdios e Fuguetas e Prelúdio e Fugas de Bach de acordo com o programa e mais 6 peças, sendo obrigatório do 1o. ao 8o. ano a inclusão de uma peça de compositor brasileiro e do 5o. ano em diante uma sonata de Beethoven integral e uma peça do programa selecionado.

Nota: Nos últimos anos, será dado paralelamente o programa de preleção.

Exame

a) Mecanismo - O mesmo que está indicado para o concurso de habilitação a partir do programa para o 2o. ano, o qual servirá para o exame do 1o. ano e assim sucessivamente até o exame de 6o. ano, exigindo-se neste o mecanismo indicado no concurso de habilitação para o 7o. ano.

b) Do 1o. ao 8o. ano, apresentação de 3 estudos, 3 peças do Pequeno Livro de Magdalena Bach, das peças fáceis, das Invenções, dos Prelúdios e Fuguetas ou dos Prelúdios e Fugas de Bach, de acordo com o programa, e mais 3 peças, incluindo nestas, do 5o ano em diante, uma Sonata de Beethoven integral e uma peça do programa selecionado, matéria que formará três pontos para o sorteio.

c) Execução de uma peça de autor nacional.

d) Prova oral nos dois últimos anos, sorteando-se para o 7o. ano, um ponto do programa de preleção do 1o. ano, para o 8o. ano um ponto do programa de preleção do 2o. ano.

Nota: Do 5o. ao 7o. ano, a critério da banca poderá o aluno, deixar de executar a Sonata integral, devendo neste caso, executar um dos tempos em andamento vivo (1o. ou final) executando obrigatoriamente, quando houver, os demais tempos intermediários.

Prova de Seleção

Esta prova do 6o ano para o 7o ano constará do mecanismo idêntico ao indicado no concurso de habilitação para o 7o. ano, de um estudo do programa de 7o. ano, afixado em edital na Portaria da Escola 30 dias antes de sua realização, de uma Sonata de Beethoven integral e da execução de um Prelúdio e Fuga de Bach sorteado dentre dois apresentados pelo candidato.

(Documento pertencente ao arquivo da Biblioteca da Escola de Música da UFRJ)

ANEXO VI

REGIMENTO DO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS (SÍNTESE)

TÍTULO I DA ORGANIZAÇÃO GERAL

CAPÍTULO I DOS FINS DO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA

Art. 1º. O Conservatório de Música da Universidade Federal de Goiás, com sede na cidade de Goiânia, Capital do Estado de Goiás, criado pela "Fundação Conservatório Goiano de Música", em 11/4/1956, e incorporado à Universidade Federal de Goiás pela lei no. 3.834-C, de 14/12/1960, destina-se a ministrar ensino artístico musical, por meio de estudos que concorram para Formação de Professores e Profissionais (executantes), consoante a legislação em vigor.

Art. 2º. O ensino no Conservatório de Música é ministrado em cursos de:

- a) Graduação
- b) Educação Musical
- c) Formação Profissional

§ 1º. Haverá os seguintes cursos de Graduação:

INSTRUMENTOS DE SOPRO

Flauta
Oboé
Clarineta e congêneres
Clarin e Cornetim
Trombone e congêneres

INSTRUMENTOS DE ARCO

Violino
Viola
Violoncelo
Contrabaixo

INSTRUMENTOS POLIFÔNICOS

Harpa
Piano

CANTO
TEÓRICO-PRÁTICO
Composição
Regência

§ 2º. Haverá os seguintes cursos de "Formação Profissional":

INSTRUMENTOS DE SOPRO

Flauta
Oboé e congêneres

Trompa
Trombone e congêneres
Clarim e Cornetim

INSTRUMENTOS DE ARCO

Violino
Viola
Violoncelo
Contrabaixo

Art. 3º. O ensino nos cursos de "Graduação", "Educação Musical", e "Formação Profissional" compreenderá as matérias adiante enumeradas, que serão distribuídas, de acordo com as exigências didáticas por 26 cadeiras a cargo de igual número de catedráticos.

- I - Iniciação Musical
- II - Teoria Musical e Solfejo
- III - Harmonia e Morfologia
- IV - Instrumentação, Composição e Orquestração
- V - História da Música, Apreciação Musical:
Folclore Nacional
- VI - Acústica e Biologia aplicadas à música
- VII - Pedagogia aplicada à música e Prática de ensino
- VIII - Dicção e Prosódia Musical
- IX - Declamação Lírica
- X - Regência e Prática de Orquestra
- XI - Canto coral e Prática coral
- XII - Transposição e Acompanhamento ao Piano
- XIII - Conjunto de Câmara
- XIV - Harmonia Superior, Contraponto e Fuga
- XV - Canto e Técnica Vocal
- XVI - Harpa
- XVII - Violino e Viola
- XVIII - Violoncelo
- XIX - Contrabaixo
- XX - Flauta
- XXI - Oboé e Fagote
- XXII - Clarineta e congêneres
- XXIII - Trompa
- XXIV - Clarim e Cornetim
- XXV - Piano
- XXVI - Órgão e Harmônio

Art. 4º. Os cursos de Graduação são feitos em dois ciclos e em cursos de Pós-Graduação e Especialização. O curso de Educação Musical também é feito em dois ciclos e visa a formar professores de música para o Curso Médio. O curso de Formação Profissional em um ciclo único e com o Curso de Aperfeiçoamento, forma o instrumentista para Orquestra, Bandas e Jazz em dois ciclos.

§ 1º. O Curso de Graduação:

1º. Ciclo em 6 anos (preparatório) e o 2º. em 5 anos (Graduação).

§ 2º. O Curso de Educação Musical em dois ciclos:

O 1º. ciclo em 6 anos (Preparatório) e o 2º. em 4 anos.

§ 3º. O Curso de Formação Profissional, em um ciclo único de 6 anos.

Art. 5º. Para ingressar no Curso de Formação Profissional, ou no 1º. ano do 1º. ciclo dos cursos de Graduação ou de Educação Musical, deverá o candidato apresentar certificado de aprovação em exame de admissão ao Curso Ginásial.

Parágrafo único - Para ingressar no 2o. ciclo dos cursos de Graduação e Educação Musical, deverá o candidato apresentar certificado de conclusão de curso Secundário completo.

Art. 8º. O aluno que concluir o Curso de Iniciação Musical, que será feito em 3 anos, terá matrícula assegurada no curso de Prática de Música, em 2 anos, com a finalidade de preparar-se para o ingresso no 1o. ano de Teoria Musical e Solfejo (1o. ciclo do curso de Graduação, Educação Musical ou curso de Formação Profissional), sem exame de seleção.

§ 1º. Só terá ingresso no Curso de Prática de Música, o aluno que concluir o Curso de Iniciação Musical sendo vedada matrícula ao candidato estranho ao Conservatório.

§ 2º. O candidato, que não tenha feito o curso de Iniciação Musical, poderá ingressar, mediante exame de seleção, no curso Pré-teórico, de 2 anos, com a finalidade de se preparar para o 1o. ano de Teoria Musical e Solfejo, obedecidas as normas estabelecidas no processo de Concurso de Habilitação.

Art. 12. O Curso de Mestre de Banda destina-se ao aperfeiçoamento dos conhecimentos especializados em Instrumentação, Orquestração e Regência de Banda.

§ 1º. Será feito em um ciclo de 6 anos e Curso de Aperfeiçoamento.

§ 2º. Só poderá ingressar nesse curso o aluno que estiver matriculado no Curso de Formação Profissional ou no Curso de Graduação.

TÍTULO III CONCURSO DE HABILITAÇÃO

CAPÍTULO I DAS CONDIÇÕES DE MATRÍCULA

Art. 13. O Concurso de Habilitação, instituído para seleção dos candidatos, efetuar-se-á de 15 a 28 de fevereiro, realizando-se a respectiva inscrição de 2 a 30 de janeiro.

Art. 15. O processo de realização do Concurso de Habilitação obedecerá às seguintes normas para Piano (Disciplina):

- a) Mecanismo, de acordo com o programa;
- b) Execução de um estudo de confronto, afixado 30 dias antes por determinação do C.D.;
- c) Execução de uma peça, sorteada dentre duas apresentadas, sendo que uma deverá ser um tempo de Sonata ou Sonatina (andamento vivo);
- d) Execução de uma peça de autor nacional;
- e) Só para o 3o. ano: - Execução de uma peça do pequeno livro de Ana Madalena Bach.

Observar que o programa de piano para concurso de Habilitação é basicamente o mesmo da Escola Nacional da UFRJ.

TÍTULO V DA ORGANIZAÇÃO DIDÁTICA

CAPÍTULO I DOS CURSOS

Art. 50. Além dos cursos de Graduação, Educação Musical e Formação Profissional a que se refere o art. 2o. deste Regimento, o Conservatório de Música poderá ministrar os seguintes cursos:

- a) Pós-Graduação
- b) Especialização
- c) Aperfeiçoamento e,
- d) Extensão.

CAPÍTULO VI DOS PROGRAMAS

Art. 67. Os programas de ensino de todas as cadeiras dos cursos de Graduação, Educação Musical, Formação Profissional, deverão ser organizados tendo em vista uma apresentação antes intensiva do que extensiva da matéria, com o fim de dar aos alunos, além de conhecimentos precisos, os meios de uma apreciação objetiva dos assuntos estudados.

TÍTULO VI DA ORGANIZAÇÃO ADMINISTRATIVA

CAPÍTULO I DOS ÓRGÃOS DO CONSERVATÓRIO

Art. 69. A Direção e a Administração do Conservatório de Música serão exercidas pelos seguintes órgãos:

- a) Congregação
- b) Conselho Departamental e os respectivos Departamentos
- c) Diretoria
- d) Comissão de ensino e
- e) Comissão de Administração.

CAPÍTULO II DA CONGREGAÇÃO

Art. 70. A Congregação do Conservatório de Música, órgão superior de sua direção Pedagógica e Didática, será constituída:

- a) pelos professores catedráticos e efetivos em exercício;
- b) pelos professores interinos nomeados em exercício;
- c) por um representante dos docentes livres;
- d) pelos professores adjuntos;
- e) por um representante dos assistentes.

CAPÍTULO III DO CONSELHO DEPARTAMENTAL

Art. 83. O Conselho Departamental é o órgão consultivo e deliberativo do Conservatório de Música e será constituído da seguinte maneira:

- a) pelo Diretor, que é seu membro nato e presidente;
- b) pelos chefes dos Departamentos;
- c) por um representante do corpo discente, sempre que se tratar de assunto do interesse de determinado curso ou seção.

Art. 85. Os Departamentos serão os seguintes:

- I - Departamento de Instrumentos de Sopro;
- II - Departamento de Instrumentos de Arco;
- III - Departamento de Instrumentos Polifônicos;
- IV - Departamento Vocal;
- V - Departamento Teórico-Prático

§ 1º. A Constituição dos 5 (cinco) Departamentos de que trata este artigo, será a seguinte:

DEPARTAMENTO I

Flauta
Oboé e congêneres
Trompa
Clarim e Cornetim
Trombone e congêneres

DEPARTAMENTO II

Violino e Violeta
Violoncelo
Contrabaixo
Conjunto de Câmera

DEPARTAMENTO III

Órgão e Harmônio
Harpa
Piano
Transposição e Acompanhamento ao Piano

DEPARTAMENTO IV

Canto e Técnica Vocal
Dicção e Prosódia Musical
Declamação Lírica
Canto Coral e Prática Coral

DEPARTAMENTO V

Iniciação Musical
Teoria Musical e Solfejo
Harmonia e Morfologia
Harmonia e Contraponto e Fuga
Composição, Orquestração e Instrumentação
História da Música, Apreciação Musical e Folclore Nacional
Acústica e Biologia Aplicada à Música
Pedagogia Aplicada à Música e Prática de Ensino
Regência e Prática de Orquestra.

CAPÍTULO IV

DA DIRETORIA

Art. 89. A Diretoria, exercida pelo Diretor, é o órgão executivo que coordena, fiscaliza e superintende as atividades do Conservatório de Música da UFG.

CAPÍTULO V

DA COMISSÃO DE ENSINO

Art. 91. A Comissão de Ensino, órgão auxiliar do ensino, será constituído:

- a) pelo Diretor, que é o seu membro nato e Presidente;
- b) por um representante do curso de Graduação;
- c) por um representante do curso de Educação Musical;
- d) por um representante do curso de Formação Profissional;
- e) por um representante do Corpo Discente, sempre que se tratar de assunto

do interesse de determinado curso ou seção.

CAPÍTULO VI

DA COMISSÃO DE ADMINISTRAÇÃO

Art. 93. A Comissão de Administração é órgão consultivo e deliberativo em assuntos administrativos do Conservatório de Música da UFG, e será assim constituído:

- a) pelo Diretor, que é seu membro nato e Presidente;
- b) por um representante do curso de Graduação;
- c) por um representante do curso de Educação Musical;
- d) por um representante do curso de Formação Profissional;
- e) por um representante do Corpo Discente, sempre que se tratar de assunto do interesse de determinado curso ou seção.

TÍTULO VII DO CORPO DOCENTE

CAPÍTULO I DE SUA CONSTITUIÇÃO

Art. 95. O Corpo Docente do Conservatório de Música será constituído por:

- a) Instrutores de Ensino
- b) Assistentes de Ensino
- c) Professores Adjuntos
- d) Professores Catedráticos.

CAPÍTULO III DOS CONJUNTOS ARTÍSTICOS

Art. 148. O Conservatório de Música terá os seguintes conjuntos oficiais compostos por elementos do próprio estabelecimento:

- a) Orquestra
- b) Quarteto
- c) Coral

TÍTULO X DOS SERVIÇOS ADMINISTRATIVOS E TÉCNICO-AUXILIARES

CAPÍTULO I DA ORGANIZAÇÃO GERAL

Art. 150. Os serviços administrativos do Conservatório de Música funcionam sob fiscalização e superintendência do Diretor por meio de uma secretaria, que é constituída pelas seguintes seções e serviços:

- a) Expediente
- b) Arquivos
- c) Portaria e Protocolo
- d) Contadoria e Almoxarifado.

TÍTULO XIII DO REGIME DISCIPLINAR

CAPÍTULO I DISPOSIÇÕES GERAIS

Art. 190. O regime disciplinar a que estão sujeitos o pessoal discente e o administrativo, obedece às seguintes disposições:

- a) As penas disciplinares são:
 - I - Advertência
 - II - Repreensão
 - III - Suspensão

- IV - Afastamento temporário
- V - Destituição.

Art. 208. Os casos omissos e não previstos neste Regimento serão resolvidos pelo C.D., e dele caberá recurso à Congregação, e, em última instância, ao Conselho Universitário.

APROVADO PELA CONGREGAÇÃO, EM 28 DE MAIO DE 1965.
(Documento pertencente ao arquivo da Secretaria do Instituto de Artes da UFG)

ANEXO VII**ATA DA II REUNIÃO ORDINÁRIA DA CONGREGAÇÃO DO
CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS,
REALIZADA EM 9 DE MAIO DE 1972.
(EXCERTO)**

Foi então dada a conhecer aos presentes, a proposta do Prof. Cid Albernaz de Oliveira, Diretor da Faculdade de Artes, segundo a qual aquela Unidade apresentaria três nomes para compor a lista sêxtupla de Diretor e três para a de Vice-Diretor, devendo o Conservatório proceder do mesmo modo, sugerindo ainda que, nos escrutínios, os nomes dos candidatos das duas Escolas deveriam ser notados alternativamente. A relação dos professores da Faculdade de Artes foi fornecida na seguinte ordem, pelo Prof. Cid Albernaz de Oliveira: para Diretor - 1. Cid Albernaz de Oliveira; 2. Henning Gustav Ritter; 3. Afonso Neri; para Vice-Diretor - 1. Antonio Peclat; 2. Angelo Ktenas; 3. Violeta Bittar Carrara.

Colocada em apreciação, a Congregação do Conservatório manifestou-se de acordo com a proposta apresentada pelo Prof. Cid Albernaz de Oliveira quanto à composição da lista para Vice-Diretor, isto é, uma chapa constituída de três professores da Faculdade de Artes e três do Conservatório de Música.

Apesar de a prof^a Belkiss ter-se mostrado favorável à constituição de uma lista sêxtupla para Diretor nos mesmos moldes da de Vice-Diretor (três nomes escolhidos pela Faculdade de Artes e três pelo Conservatório de Música), a Congregação do Conservatório se opôs a tal proposta, resolvendo apresentar seis nomes desta Escola para Diretor. Por deferência desta Unidade, e para que a Faculdade de Artes posteriormente não alegasse ignorância do fato, decidiu-se dar ciência do que ficara resolvido ao Prof. Cid Albernaz de Oliveira, o que seria feito às oito horas da manhã seguinte, quando o Diretor da Faculdade de Artes procuraria a Profa. Belkiss, conforme combinação por ele feita.

Procedida a votação, obteve-se o seguinte resultado: para Diretor - Belkiss S. Carneiro de Mendonça, com 21 votos; Mirza Perotto, com 20 votos; Heloisa Barra Jardim, com 19 votos; Dalva Albernaz do Nascimento, com 15 votos; e Maria Ludovico de Almeida, com 15 votos.

Para Vice-Diretor - Maria Luíza Póvoa da Cruz, com 19 votos; Dalva Maria Pires M. Bragança, com 13 votos; e Dilma Barbosa Yamada, com 12 votos.

(Documento pertencente ao arquivo da Secretaria do Instituto de Artes da UFG).

ANEXO VIII**ATA DA REUNIÃO EXTRAORDINÁRIA DA CONGREGAÇÃO DO
CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS,
REALIZADA EM 15 DE MAIO DE 1972.
(EXCERTO)**

Foi então dado a conhecer aos presentes, a proposta do Magnífico Reitor, Prof. Farnese Dias Maciel Neto, no sentido de que se incluíssem nomes de Professores da Faculdade de Artes na lista sêxtupla a ser apresentada pela Congregação do Conservatório de Música, para concorrer às eleições de Diretor do Instituto de Artes. Colocada em apreciação, a proposta foi aceita pela Congregação, que decidiu incluir dois dos nomes fornecidos pela Faculdade de Artes para a lista de Diretor, mantendo dois outros nomes, também propostos pela mesma Faculdade, para a lista de Vice-Diretor. Logo após, a Prof^a Belkiss comunicou aos presentes que, de acordo com informação telefônica da Reitoria da UFG, o Diretor, em exercício, da Faculdade de Artes, Prof. Antonio Henrique Péclat, viria a esta Escola para entendimentos com a Congregação que ora se achava reunida. Não tendo porém o Prof. Antonio Henrique Péclat comparecido até as dezoito e trinta horas, a Prof^a Belkiss deu por encerrada a reunião.

(Documento pertencente ao arquivo da Secretaria do Instituto de Artes da UFG).

ANEXO IX

**ATA DA REUNIÃO EXTRAORDINÁRIA DA CONGREGAÇÃO DO
CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS,
REALIZADA EM 30 DE MAIO DE 1972.
(EXCERTO)**

Aberta a sessão, foi a Congregação científica do recebimento do of. nº 0100/72, de 22 de maio de 1972, da Direção da Faculdade de Artes da UFG, e cujo teor se segue: "Senhores membros: A Congregação da Faculdade de Artes da Universidade Federal de Goiás, dando prosseguimento à sua reunião permanente, no dia 19 do mês em curso, resolveu, por maioria de seus membros, aprovar as seguintes proposições à consideração da Douta Congregação do Conservatório de Música da Universidade Federal de Goiás:

1º - Que seja restabelecido um clima de paz e concórdia neste momento de preparação à unificação das duas unidades que constituirão a partir do dia 22 de junho, o Núcleo-Instituto de Artes. E que esta paz seja uma permanente característica da futura convivência das Unidades que ora se integram; 2º. - Que pela maioria dos membros da Faculdade consultados verbalmente, concordaram que o nosso Diretor Prof. Antonio Henrique Peclat e o Professor Antonio Neri da Silva submetessem, oralmente à apreciação do Magnífico Reitor Professor Farnes Dias Maciel Neto, como solução aos obstáculos surgidos entre as duas congregações, a possibilidade de se anular as últimas eleições para escolha de Diretor e vice-diretor do futuro Instituto de Artes, a fim de se estabelecer nova composição das listas sextuplas, em que figurariam, para a de Conservatório de Música, e, para a de Vice-Diretor, seriam indicados somente professores do quadro da atual Faculdade de Artes; 3º. - Que o futuro coordenador do Setor de Artes fosse escolhido pela Diretoria do Instituto de Artes de uma lista triplíce apresentada de nomes do próprio quadro docente de Artes. Apressamo-nos em comunicar a VV. Excias. que o Magnífico Reitor da nossa Universidade aprecia ou sugestões apresentadas pela Comissão, como solução viável para por fim aos impasses surgidos, em torno da fusão de nossas unidades, solicitando ao Magnífico Vice-Reitor, Prof. Paulo de Bastos Perillo, levar à direção do Conservatório de Música, para sua apreciação, decisão e pronunciamento às sugestões. Ao apresentar a VV. Excias. as presentes sugestões, que esperamos sejam levadas ao conhecimento dessa Douta Congregação, queremos demonstrar-lhes a nossa boa vontade, e o nosso superior interesse em cooperar para a vigência de um verdadeiro ambiente universitário, aguardando dessa unidade sua capacidade de conciliação". Assinado: Antonio H. Peclat, Orlando F. Castro, Atico Vilas Boas Mota, ilegível, Ktenas ilegível, ilegível, ilegível, ilegível, Veiga. À douta Congregação do Conservatório de Música Nesta. Recebido em 22/5/72. Gcastro. Foi então aprovado, pela Congregação do Conservatório de Música, em resposta, o seguinte ofício: "Of. 250/72. À Douta Congregação da Faculdade de Artes - Nesta - Senhores Membros: 30 de maio de 1972. Chegou-nos ao conhecimento, o ofício n. 0100/72, dessa ilustrada Congregação, trazendo-nos mensagens e sugestões. Nosso comportamento, até aqui, tem-se inspirado num ideal elevado, o interesse da Universidade, e o culto de tradições já firmadas. A primeira proposição de VV. Excias. é no sentido de ser "restabelecido um clima de paz e concórdia". Não existe outro clima no Conservatório de Música. Aqui, por Graça de Deus, e compreensão de todos nós, inspira-nos forte sentimento de solidariedade, e anima-nos a vontade de participar. Depois, envolve-nos alto espírito democrático, sempre prevalecendo, e sendo plenamente acatada, a vontade da maioria, já que para as mínimas coisas, até as particulares, temos sido chamados a opinar. Eis a razão da harmonia plena, e do espírito universitário que nos reúne, e nos leva ao cumprimento dos nossos deveres, além do que é exigida, não importando sacrifícios. Por outro lado, nenhum de nós alimenta qualquer dúvida, qualquer prevenção, ou expectativa, em relação aos ilustres membros da Congregação da Faculdade de Artes. Pelo contrário, respeitamos e admiramos aqueles que, pelo valor pessoal, tem conseguido levar para fora o valor artís-

tico existente em nosso meio, divulgando a nossa capacidade e a nossa cultura. Esta paz, não desejamos apenas que seja uma permanente característica da futura convivência. Estamos absolutamente certos de que não poderá haver outro ambiente, entre Professores Universitários. No que tange ao item 2, de anulação das eleições já realizadas, infelizmente não podemos concordar com as sugestões de VV. Exa.. A escolha dos nomes foi real e firmemente democrática, resultando da vontade da maioria. Poderíamos, se o quiséssemos, já que a maioria dos Professores da Faculdade de Artes não compareceu às eleições, ter escolhido nomes apenas do Conservatório. Entretanto, incluímos dois na lista de candidatos a Diretor e outros dois na de Vice-Diretor, indicados por VV. Exas. e pertencentes a essa douta e ilustrada Congregação, na demonstração cabal de como julgamos a questão. Infelizmente, dois dos quatro escolhidos recusaram aceitar a indicação. O que não podemos fazer, agora, é tirar de nossos colegas de Congregação, a oportunidade que adquiriram em eleições livre. Não fôra por um princípio de lealdade e de honestidade, que não nos permite revogar tal escolha, haveria, ainda, o aspecto legal, a nosso ver, inteiramente incontornável. A parte 3a., relativa a futuros e prováveis coordenadores, não compete a nós opinar. Será atribuição do Diretor, e não podemos ditar, de antemão, regras de critério pessoal que envolvem, inclusive, questões de confiança. Fica, portanto, esclarecida a situação e é evidente que, da nossa parte, não existem dificuldades para a fusão das duas Unidades como determina a Lei. Aliás, é bom lembrar, que o Conservatório nunca se manifestou a respeito da fusão, sempre acatando as opiniões abalizadas e superiores dos eminentes Membros do Douto Conselho Federal de Educação, quando, desde 1967, têm opinado sobre a questão. Na oportunidade, manifestando nossos agradecimentos, lastimamos a impossibilidade de poder acatar todas as sugestões oferecidas, ao mesmo tempo que deixamos claro o nosso propósito de continuar cooperando pelo crescimento e expansão da nossa Universidade, irmanados em torno dos verdadeiros ideais que a inspiram. Recebam, Senhores Professores, as expressões de nossa amizade.

(Documento pertencente ao arquivo da Secretaria do Instituto de Artes da UFG).