ANPPOM
Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música

A música e a flauta de Tonico do Padre: peculiaridades e inserção no contexto de música instrumental pirenopolino

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MUSICOLOGIA

Pyero Talone
pyerotal@gmail.com

Magda de Miranda Clímaco
EMAC/UFG
magdaclimaco@ufg.br

Resumo. A presente pesquisa teve como objeto inicial de estudo a música para flauta do compositor pirenopolino Antônio da Costa Nascimento (1837-1903), também conhecido como Tonico do Padre, abordada a partir dos processos de interação cultural dos quais é resultante e de algumas de suas peculiaridades estilísticas, visando investigar a importância e as influências que esse compositor e instrumento exerceram no cenário da música pirenopolina. Para tanto foram realizados levantamentos documental e bibliográfico sobre a vida e a obra de Tonico do Padre, bem como foram realizadas análises de obras e de performances de sua música, sobretudo aquelas relacionada aos instrumentos Flauta/Flautim. A trajetória da pesquisa, junto ao material que foi possível trabalhar, possibilitou esboçar a importância de sua atuação, sobretudo, como regente de banda, e, nesse contexto, o seu trabalho com o instrumento flautim. A pesquisa bibliográfica, por sua vez, proporcionou o contato com alguns trechos de composições de compositores locais e algumas referências ao trabalho de Tonico do Padre com a flauta e com a música sacra na cidade de Pirenópolis. Circunstâncias que, juntas, confirmaram a pressuposição de que esse compositor tenha realizado um trabalho significativo na cidade, permitindo um olhar, dentre tantos outros possíveis, sobre essa realidade.

Palavras-chave. Antônio da Costa Nascimento, Tonico do Padre, Pirenópolis, Flauta/Flautim, Banda

Title. **Tonico do Padre's music and flute: peculiarities and role in Pirenópolis instrumental tradition**

Abstract. The focus of this research was on the flute music of Pirenopolis composer Antônio da Costa Nascimento, also known as Tonico do Padre. We explored how his music interacted with the local culture and some of its stylistic peculiarities, aiming to understand the impact he and his instrument had on the Pirenopolis music scene. To this end, documentary and bibliographical surveys were carried out on the life and work of Tonico do Padre, as well as analyses of his compositions and performances, particularly those involving flute/piccolo. Through this research journey and the materials available, we highlighted his significant role, especially as a band conductor, and his contributions with the piccolo. The bibliographic research provided insights into excerpts of compositions by local composers and references to Tonico do Padre's work with the flute and sacred music in Pirenópolis. Together, these findings confirmed that Tonico do Padre

played a substantial role in the city's music landscape, offering a unique perspective on its cultural reality.

Keywords. Antonio da Costa Nascimento, Tonico do Padre, Pirenópolis , Flute/Piccolo , Band

Introdução

Esta pesquisa se concentra no uso da flauta nas composições do compositor pirenopolino Antônio da Costa Nascimento (1837-1903), conhecido como Tonico do Padre, explorando alguns aspectos de suas características estilísticas e sua relação com a inserção desse instrumento no contexto musical mais amplo da cidade de Pirenópolis (GO), durante o século XIX. Particularmente, busquei examinar um aspecto do trabalho desse flautista, regente e compositor, que, conforme os primeiros levantamentos bibliográficos indicam, em meio a uma diversidade de atividades musicais, deixou para a comunidade goiana um legado de composições sacras e profanas (MENDONÇA, 1981; PINA FILHO, 1986). Meu interesse por suas obras para flauta surge do fato de que, além de ser o instrumento ao qual me dedico, pouco se discute sobre seu desenvolvimento em Goiás. Isso é relevante, dado que, no século XIX, a flauta já era tocada por Tonico do Padre, reconhecido como um dos músicos mais ativos e produtivos segundo a escassa historiografia disponível sobre a música goiana.

Pirenópolis foi fundada em 07 de outubro de 1727 por portugueses e outros brasileiros que vieram explorar o garimpo do ouro, com o nome de Minas de Nossa Senhora do Rosário de Meia Ponte e, mais tarde, Cidade de Meia Ponte. A partir de 1880 sofreu grande decadência econômica, vindo a mudar seu nome em 1890 para Pirenópolis, a cidade da serra dos Pireneus (JAYME, 1971, p. 108). Apesar da inatividade econômica, manteve as tradições, as atividades culturais e as festas populares que a destacava das outras cidades goianas desde os tempos da fundação. Foi nessa cidade que nasceu e morreu Antônio da Costa Nascimento (1837-1903), músico que se distinguiu de forma marcante no universo musical local (MENDONÇA, 1981). O apelido Tonico do Padre se deve ao fato de ter sido criado pelo irmão, o padre Inácio Francisco da Luz. Além da flauta, Tonico do Padre tocava saxofone e clarineta, atuando em conjuntos instrumentais. Mestre-de-capela da matriz de Pirenópolis, foi responsável pela música vocal, e a sua atuação, como regente da tradicional banda *Euterpe* de 1868 a 1903, levou Oscar Leal a observar: “uma das melhores corporações musicais do estado goiano é a que dirige em Pirenópolis o cidadão Antônio do Nascimento, o que é raro encontrar nestes centros.” (JAYME, 1971, p. 251). Já a atividade como professor, segundo Pina Filho (1986), possibilitou ao músico pirenopolino criar um método para flauta.

Esse mesmo autor, um estudioso da obra de Tonico do Padre observou ainda que era dotado de criatividade e espírito indagador, "conquistou uma linguagem musical que o diferiu de qualquer outro músico de meio semelhante, por sua própria individualidade e personalidade musical" (PINA FILHO,1986, p. 15).

Tal contexto, percebido através dos primeiros levantamentos bibliográficos e da vivência local, junto à minha condição de flautista, levou a ter neste trabalho como objetivo investigar a atuação de Tonico do Padre no cenário pirenopolino do século XIX, assim como identificar, analisar, contextualizar e interpretar obras com flauta deste compositor, visando processos identitários relacionados à sua inserção no universo da criação e da recepção musical da cidade de Pirenópolis/Goiás.

A investigação, que levou avante, sobretudo, uma pesquisa bibliográfica e uma pesquisa documental. Referente à pesquisa bibliográfica, além de autores e obras acadêmicas que têm discorrido sobre circunstâncias relacionadas à música no cenário goiano/pirenopolino, sobre a trajetória de vida e da trajetória musical do músico Antônio da Costa Nascimento, foram levantadas obras sobre a banda e sobre os instrumentos flauta e flautim. A pesquisa documental, por sua vez, remeteu a manuscritos de obras para flauta desse compositor, ao que foi possível encontrar em acervos locais e/ou editados e publicados pela historiografia local (MENDONÇA, 1981). Cópias de manuscritos e edições encontrados foram analisados, contextualizados s e interpretados, num processo em que a organização sonora escrita e ouvida (execuções realizadas pelo pesquisador, vídeos, CDS disponíveis), foi sempre relacionada a dados colhidos e separados nas seguintes categorias: elementos do cenário sócio histórico e cultural goiano/pirenopolino; elementos do cenário musical goiano/pirenopolino; dados colhidos no estudo da vida e da trajetória musical de Antônio da Costa Nascimento; no estudo sobre a banda e os instrumentos flauta e flautim.

Assim, foram analisadas e interpretadas duas obras com flauta de compositores pirenopolinos (anterior e contemporâneo à atuação de Tonico) editadas pela historiografia local e quatro obras de Tonico do Padre para banda (partes cavadas para flautim e partitura/grades): um manuscrito autógrafo e três manuscritos assinados por copistas. A análise e interpretação desse material junto à análise de fotos e da historiografia local possibilitaram apenas esboçar algumas características estilísticas do compositor, perceber a importância de seu trabalho, sobretudo para a banda e para o instrumento flautim, assim como possibilitou um olhar sobre a inserção do instrumento flauta na cidade no século XIX.

História e Música no cenário pirenopolino

Embora Goiás tenha sido explorado pelas bandeiras desde o período da colonização, o povoamento significativo só ocorreu com a descoberta das minas de ouro no século XVIII (PALACÍN, 1975). Uma das regiões mais densamente povoadas durante este século foi o centro-sul, com vários arraiais espalhados pelo caminho de São Paulo, incluindo Meia Ponte, hoje conhecida como Pirenópolis (PALACÍN, 1975, p. 11). A fama das minas atraiu uma grande quantidade de novos habitantes, tanto portugueses quanto de outros estados brasileiros, além de diversos sacerdotes que contribuíram para o desenvolvimento do arraial (MENDONÇA, 1981, p. 96). Esse contexto favoreceu uma intensa circulação de pessoas, resultando na construção de igrejas e na consolidação da prática da música sacra e profana, bem como na disseminação de músicos e partituras.

É nesse panorama que se salienta o papel das Ordens Terceiras e Irmandades como impulsionadoras da atividade artística no cenário musical goiano da época. Conforme Borges (1999, p. 14) observa, ao participarem ativamente das celebrações religiosas e profanas, elas transformaram a música em um fenômeno social, tornando-se verdadeiras escolas de música para as massas. Por outro lado, uma análise de Kiefer (1976) sobre um momento significativo da história musical brasileira ofereceu *insights* relevantes sobre o contexto musical emergente em Pirenópolis. Segundo o autor (KIEFER, 1976, p. 55), ao longo de 28 anos, o compositor José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), mestre da Capela Real nomeado por D. João VI, desempenhou um papel fundamental como educador musical. Teve entre seus alunos algumas das figuras mais proeminentes da música brasileira, incluindo compositores, professores, cantores e copistas, além daqueles que contribuíram anonimamente através das Irmandades. Alguns discípulos de José Maurício Nunes Garcia alcançaram destaque significativo tanto na Corte quanto fora dela. Conforme Borges (1999, p. 16) indica, um desses discípulos foi o Pe. José Joaquim Pereira da Veiga (1772-1840), que passou alguns anos no Rio de Janeiro como seminarista. A autora sugere que é possível que o Pe. José Joaquim tenha tido contato direto ou recebido influências do próprio José Maurício, levando assim a influência deste para o interior de Goiás, o que consequentemente aproximaria a música local da música feita na capital do Império (BORGES, 1999, p. 16). Mendonça (1981, p. 101) corrobora Borges, destacando que o Pe. José Joaquim Pereira da Veiga, conhecido como Vigário da Vara, foi um dos músicos mais notáveis de Pirenópolis, desempenhando um papel importante na formação cultural da região. É possível que ele tenha sido mentor do Padre Francisco Inácio da Luz, irmão mais velho de Tonico do Padre. Padre Francisco, que esteve no Rio de Janeiro,

trouxe músicas sacras e teatrais para a região (JAYME, 1971, p. 247). Jayme (1971, p. 247) afirma que o Vigário da Vara foi responsável pela formação da primeira orquestra da cidade, composta por "dois violinos, uma violeta e um violoncelo", embora, como será explorado mais adiante, o grupo também incluísse flautas.

A flauta em Pirenópolis – algumas considerações

É digno de nota que o rastro das flautas em Goiás remonta a épocas muito anteriores à sua constituição como estado. Esse eco ressoa tanto nos anais históricos quanto nas páginas literárias. O viajante austríaco Johan Emanuel Pohl, por exemplo, ao desbravar a "inculta" capitania goiana, como registrara em seu diário (1817 a 1821), testemunhou a festa de Pentecostes no Arraial de Santa Cruz, onde a música fluía de um "violoncelo, tocado por um oficial uniformizado, duas rabecas, duas flautas e um tambor" (POHL apud BRANDÃO, 1981, p. 60). Poucos anos depois, em 1823, o brigadeiro Cunha Mattos registraria em seu diário o pioneirismo da flauta dentre os instrumentos de sopro no então Arraial da Meia Ponte:

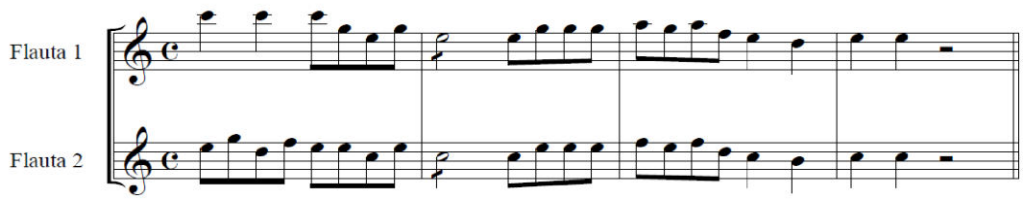
> O que mais me admirou foi a musica: muito boas vozes; algumas rebecas, rebecões e flautas: não havião outros instrumentos de sopro; e disserão-me que em todos os arraiaes de Goyaz existem bandas de musica, posto que inferiores ao da Cidade, e do Arraial de Meia Ponte (MATTOS, 1836, p. 152)

Nas páginas literárias de autores goianos também foram encontradas pistas da existência da flauta em Pirenópolis no período em questão. Pelas vielas de sua terra natal, Corumbá de Goiás, ao evocar os ritmos e cantorias das congadas, Bernardo Élis descreve a banda de couro, composta "da zabumba, das cinco caixas, dos dois flautins de taquara furada a ferro quente e do triângulo," que "entoa seus ritmos monótonos" de devoção ao Divino e à Santa Ifigênia. Na vizinha Pirenópolis, José Sisenando Jaime pinta um quadro similar, com suas "bandas courais," que eram formadas "antigamente de zabumba, rufos, caixas e pifanos." Essas bandas animavam os dias de novena durante a Festa do Divino, mas, em tempos passados, também traziam alegria aos escravizados nas festas da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, no século XVIII. (JAYME, 1983, p. 258)

Por outro lado, o registro mais antigo de composição para flauta descoberto durante esta pesquisa (MENDONÇA, 1981, p. 103) data de 1801, 36 anos antes do nascimento de Tonico do Padre. A análise da "Abertura do Credo do Bom Sucesso" (Figura 1), obra de José

Joaquim Pereira da Veiga, o Vigário da Vara, revela que, ao contrário da informação em Jayme (1971, p. 247), que afirmava que a primeira formação instrumental da cidade era constituída apenas por cordas, a orquestra também incluía duas flautas. Nessas passagens, as flautas se destacam no topo da partitura, em homofonia, contribuindo com os violinos para a construção melódica da peça.

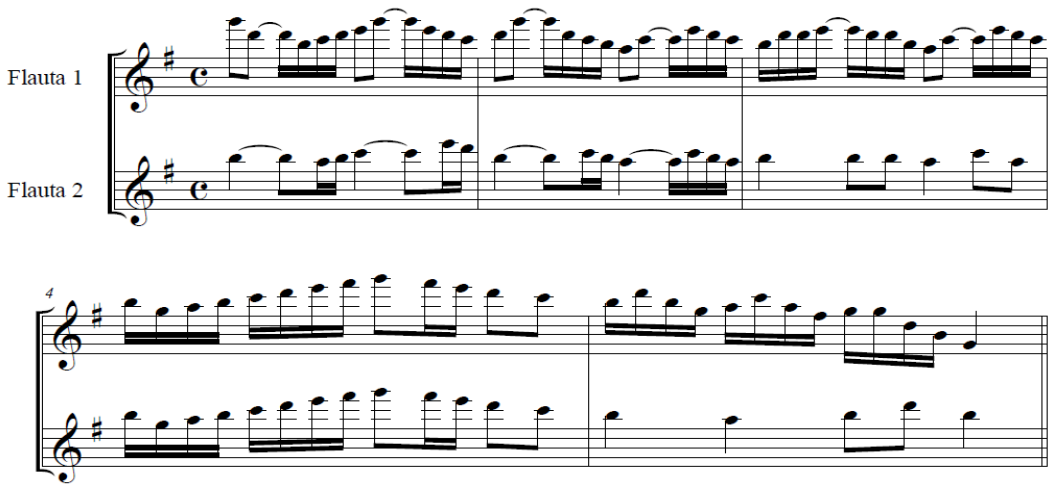
Figura 1 - *Credo Do Bom-Sucesso* - José Joaquim P. da Veiga – Flautas. Comp. 1 a 4



Fonte: MENDONÇA, 1981, p. 103

O Major Silvino Odorico de Siqueira (1856 – 1935), outro importante músico de Meia Ponte e aluno de Tonico do Padre, assumiu a direção da Banda Euterpe após a morte de Tonico. Compôs a *Novena de São Sebastião* e *São Bento* (MENDONÇA, 1981, p. 129) cujas partes das madeiras são essenciais, pois suas melodias permeiam toda a composição, em andamento andante, alternando entre homofonia e contraponto. Em grande parte da peça, a primeira flauta mantém-se na região aguda, apresentando desafios consideráveis dadas as limitações dos instrumentos disponíveis na época. O Exemplo 2 apresenta os cinco primeiros compassos desta obra, precedendo a entrada do coro:

Exemplo 2. As flautas na abertura da *Novena de São Sebastião e São Bento*. Comp. 1 a 5.



Fonte: MENDONÇA, 1981, p. 129

Outros músicos também viriam a destacar a flauta na cena cultural local à época, seja por meio de suas composições ou apresentações musicais. O flautista Antônio de Sá (1879-1905), que fora aluno de Tonico do Padre além de muito provavelmente tocar em sua banda, deixou uma obra diversificada e significativa em Meia Ponte (MENDONÇA, 1981). Sebastião Pompeu de Pina Junior (1896-?), embora violinista, compôs obras e organizou grupos que mantiveram a importância da flauta após a morte de Tonico. A Figura 3, uma fotografia de 1927, ilustra essa continuidade, mostrando os flautistas Otacílio Ferreira, Braz Wilson Pompeu de Pina e Joaquim Thomaz de Aquino, juntamente com a Orquestra dos Pireneus, que ele fundou (MENDONÇA, 1981).

Figura 3. Orquestra da cidade de Pirenópolis – criada em 1923 – fotografia datada de 1927

Fonte: MENDONÇA (1981)

A historiografia goiana revelou nomes e obras com a flauta em Pirenópolis, do século XVIII ao XX. A influência de Tonico do Padre, falecido bem no início do século XX, foi evidente, preparando o terreno para esse século. No entanto, resta explorar sua contribuição específica para o cenário musical da cidade, com foco na flauta.

Tonico do Padre – um músico pirenopolino

As atividades musicais de Antônio da Costa Nascimento - o Tonico do Padre - remontam a 1858, quando, conforme Pina Filho (1986, p. 11), ele participou da orquestra liderada por seu irmão, Pe. Francisco Inácio da Luz, tocando flauta. Em 1868, juntamente

com o irmão, fundou a Banda Euterpe, incorporando o que restava da antiga corporação de música da Guarda Nacional, criada em 1831. A banda, também conhecida como "Banda Velha", foi dirigida por Antônio da Costa Nascimento por trinta e cinco anos, com vigor e disciplina, e era considerada a melhor do Estado (JAYME, 1971, p. 251).

A partir de 1868, Tonico do Padre assumiu a direção musical instrumental na Igreja. Em 1872, passou a ser responsável também pela parte vocal, adotando o título de Mestre Capella. Possivelmente exerceu essa função até o fim da vida, já que há registros de sua atuação no serviço religioso em 1901 e 1902, além de registros em livros das Irmandades, que indicam seu envolvimento em festividades civis, sociais e musicais teatrais (PINA FILHO, 1986).

Com base nos arquivos da Banda Euterpe, Banda Phoenix, Teatro de Pirenópolis, e informações de Clotário e Geraldo de Freitas (Jaraguá), Pina filho (1986, p. 17) levantou a obra musical de Antônio da Costa Nascimento. Seu estudo revela que, embora tenha composto predominantemente para gêneros populares, também contribuiu com música sacra, adaptando peças existentes. Entre 1872 e 1902, suas composições sacras incluem dez hinos religiosos, duas missas, três ladainhas, duas novenas e uma jaculatória, enquanto suas obras profanas abrangem quinze valsas, treze quadrilhas, sete habaneiras, seis marchas ou dobrados, três schottisch polkas, duas fantasias, duas polkas, dois tangos, um galope, uma cançoneta, uma suíte (o Concerto dos Sapos), quatro músicas teatrais e dois álbuns musicais. Em média, suas composições para a Banda Euterpe contavam com vinte músicos.

Herdeiro de uma tradição musical dos portugueses do século XVIII, Tonico do Padre foi fortemente influenciado pela sua cidade natal, Pirenópolis, e raramente se aventurou além de suas fronteiras, como indicado por Unes (2019, p. 346), que, ao analisar seu caderno pessoal, sugere que ele possivelmente só tenha saído uma única vez, para o Rio de Janeiro, em 1870. Sua formação musical foi amplamente moldada pelo estudo de tratados de harmonia, contraponto e instrumentação, bem como pela análise de várias obras musicais. Siqueira (1981, p. 32) menciona que entre os pertences de Tonico estava o livro "Le Polycorde" de J. Fréderic Giraud, uma obra que aborda teoria musical, harmonia e cantochão.

Como pôde ser constatado até aqui, e a partir das informações e do material que consegui ter acesso, a predominância no trabalho de Tonico do Padre, sobretudo, do flautim, tem a ver com o seu grande investimento junto à banda. As primeiras análises do material que consegui ter em mãos possibilitou constatar a presença do flautim em quatro das cinco obras para banda atribuídas ao compositor. Nelas são utilizados flautins em Dó, Mi♭ e Ré♭.

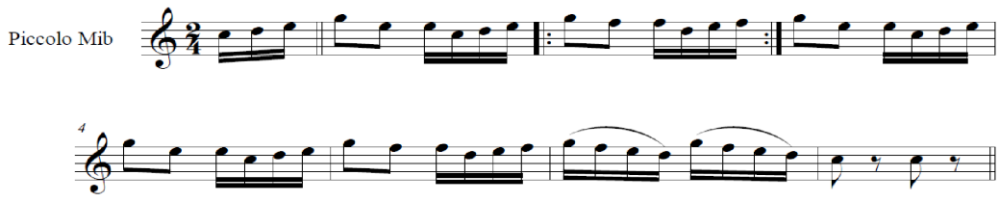
Essas quatro obras são: a quadrilha *Tim tim por tim-tim*, a fantasia *Amor de Pai*, o dobrado *Cabeleira Pernambucana* e o *Hino do Divino*. Segundo Toff (2012, p. 64), no século XIX esses instrumentos foram desenvolvidos porque, como os flautins eram anteriormente afinados em tonalidades com sustenidos, tocar em tonalidades com bemóis era uma tarefa difícil e complexa. Isso era especialmente relevante em bandas militares, onde a música era frequentemente escrita nessas tonalidades, de modo a facilitar a execução por parte dos trompetistas e clarinetistas.

Em músicos pirenopolinos como José Joaquim P. da Veiga (Figura 1) e Silvino Odorico de Siqueira (Figura 2), o uso da flauta reflete uma abordagem orquestral clássica. Na escrita para flauta nessas obras, frequentemente há independência em relação às partes das cordas. Sinfonias de Haydn e Mozart, por exemplo, começaram a contar com diversas passagens solistas para flauta (LAKI, 2003, p. 46). Já na música de Tonico, a flauta, naturalmente, assume um papel mais convencional na orquestração para bandas. Aqui, é comum encontrá-la sendo utilizada principalmente em passagens tutti, onde reforça a melodia principal. A função mais comum da flauta, nesse contexto, é carregar a melodia no registro agudo. (ERICKSON, 1983, p. 13)

Os tons agudos do flautim são brilhantes e penetrantes, facilmente ouvidos acima da sonoridade máxima da banda completa. O instrumento é insuperável em termos de poder de penetração. Por essa razão, os manuais de orquestração recomendam que sua oitava mais alta seja usada com moderação (PISTON, 1979, p. 143; ERICKSON, 1983, p 13). O flautim é mais útil em sua faixa média, onde ele combina de forma mais flexível com outros instrumentos e contribui com menos aspereza à sonoridade. (PISTON, 1979, p. 143) Nesse sentido, diante das partituras analisadas, como na quadrilha *Tim Tim por Tim Tim* (Figura 4), e no *Hino do Divino*[1] (Figura 5), Tonico do Padre parece fazer bom uso do instrumento — um flautim em Mi♭ — raramente utilizando o registro grave, onde falta volume e profundidade, e empregando o registro agudo com parcimônia.

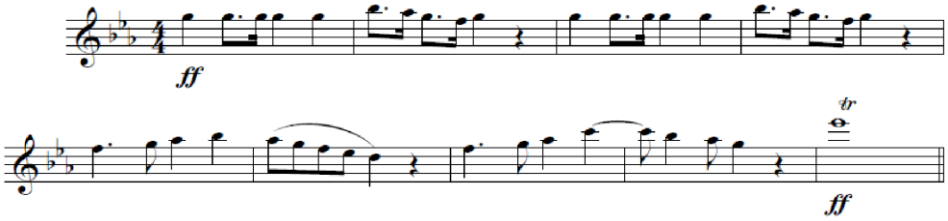
[1] Conferir em: https://youtu.be/ttiExlKc3es?si=MJ-CcTZOvy2cEd-t&t=2310

Figura 4 - Trecho da parte do flautim na quadrilha *Tim Tim por Tim Tim*. Comp. 1 a 7



Fonte: Arquivo da Banda Phoenix

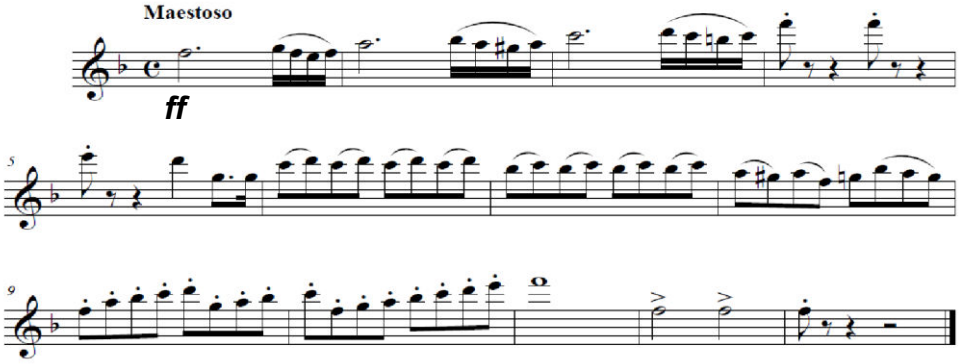
Figura 5 - Introdução do *Hino do Divino*. Parte do flautim em Dó



Fonte: Arquivo da Banda Phoenix

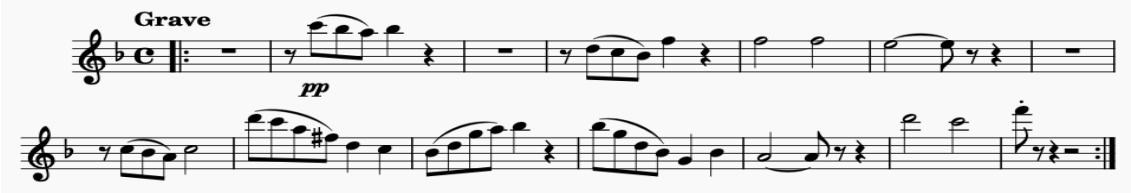
Na fantasia *Amor de Pai*, Tonico demonstra ter entendimento das nuances que o flautim — neste caso, o tradicional flautim em Dó — pode oferecer quando integrado à orquestração de forma cuidadosa. Futuramente, em seu tratado, Walter Piston (1969, p. 144) ressaltaria os equívocos recorrentes ao compor para o flautim, como a tendência de relegá-lo constantemente ao registro mais agudo e a falsa ideia de sua exclusividade em passagens de grande intensidade. Ao serem comparadas as Figuras 6 e 7, podem ser observados a alternância entre o triunfo majestoso dos compassos iniciais em fortíssimo e a delicadeza lírica do contracanto da seção subsequente em pianíssimo, ambos os trechos explorando a tessitura aguda, média e grave do instrumento.

Figura 6 - Trecho do flautim na fantasia *Amor de Pai*. Comp. 1 a 13



Fonte: Acervo da Banda Phoenix

Figura 7 - Trecho do flautim na fantasia *Amor de Pai*. Comp. 14 a 27



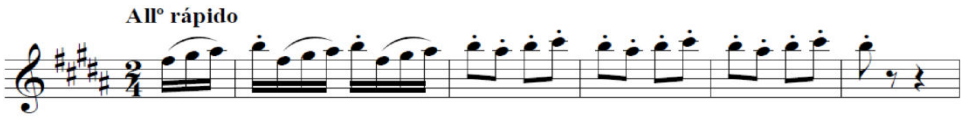
Fonte: Acervo da Banda Phoenix

Uma análise da partitura do dobrado *O Cabeleira Pernambucano*, de 1888, pode esclarecer a preferência de Tonico pelo flautim em detrimento da flauta em suas composições para a banda Phoenix, sob sua regência. A orquestração destaca-se pela abundância de instrumentistas, com uma longa lista de instrumentos que, organizados homofonicamente em melodia e acompanhamento simples, sugerem uma poderosa massa sonora.[2] Embora não haja registros específicos sobre os tipos de flautas disponíveis aos flautistas da remota Pirenópolis em 1888, é razoável supor que a flauta de prata de *Boehm*, com seu maior alcance sonoro e apenas começando a se popularizar na capital, Rio de Janeiro[3], ainda não estivesse disponível na região. É importante, nesse caso, considerar as dificuldades organológicas do instrumento no século XIX, período em que a flauta precisava se adaptar a uma maior amplitude sonora (expansão das orquestras, salas de concerto), virtuosismo (para se adaptar a uma música cada vez mais cromática) e uma ampla gama de tessitura utilizável, fato que só aconteceria após a popularização da nova flauta de *Boehm*. Sendo assim, ainda que não escrita na região aguda do flautim, passagens como a do Exemplo 7 seriam mais audíveis se tocadas pelo flautim do que pela flauta. Curiosamente, anotações na grade sugerem que a peça teria sido reorquestrada por Braz de Pina, que também era flautista, para uma formação de orquestra com cordas. Sendo assim, competindo com um menor volume sonoro de metais e madeiras palhetadas, a parte destinada ao flautim pôde ser realocada para a flauta.

Exemplo 7. Primeiros compassos do flautim em Ré♭ no *O Cabeleira Pernambucana*

[2] Os instrumentos em questão são: flautim em Ré♭, requinta, 1ª 2ª e 3ª clarineta, 1º e 2º sax alto,; 1º e 2º trompetes Si ♭; 1º 2º e 3º alto Mi ♭; 1º e 2º trombones; bombardino Si ♭; baixo Mi ♭; baixo Si ♭, caixa clara, pratos, bumbo.

[3] Acerca da chegada da flauta de prata *Boehm* no Brasil, ver ROSA 2020.



Fonte: Acervo da Banda Phoenix

Por fim, nesta tentativa de relacionar Tonico do Padre ao seu instrumento, a flauta, destaca-se a gravação atual de Toninho Carrasqueira da polka lundu *Ora Veja* do compositor pirenopolino, em arranjo para flauta e instrumental de choro. Arranjo provavelmente derivado de uma transcrição por Mendonça, ainda que esta não especificasse a instrumentação. Esta gravação resplandece no CD "Choro Carioca, Música do Brasil - CD Centro-Oeste - Rio", uma iniciativa de Luciana Rabello e Maurício Carrilho, revelando como a música de Tonico do Padre, mesmo quando não originalmente concebida para flauta, adquire nova vida e ressonância através do instrumento. Assim, abre-se um convite para novos projetos e intérpretes flautistas, que encontrarão um vasto campo a explorar e redescobrir

Considerações finais

A investigação sobre a atuação de Tonico do Padre, especialmente relacionada à flauta, revelou sua importância na cultura e história de Pirenópolis. Sua dedicação e composição para a banda local foram essenciais para manter viva essa tradição. Regentes e músicos de importantes bandas goianas confirmaram que sua música ainda é valorizada e tocada, o que se aplica especialmente ao *Hino do Divino*, que ainda é cantado e executado de cor pela população local, conforme verificado em gravações atuais.

A pesquisa reafirmou que o compositor e também flautista Tonico do Padre escreveu um álbum musical para o instrumento (PINA FILHO, 1986), embora não tenha sido possível acessá-lo. A maioria de suas obras para grupos sacros e profanos continha flauta ou flautim, sendo possivelmente a banda para a qual compunha a única banda de Goiás com esse instrumento no século XIX, já que na então capital Vila Boa, a flauta em bandas só é registrada a partir de 1915 (SIQUEIRA, 1981, p. 32), e em Jaraguá não há registros de flauta no acervo do maestro Balthasar de Freitas (Pinto, 2006). A obra de Tonico do Padre tem características muito pessoais, como aponta Pina Filho (1986, p. 23) e as análises já comentadas. Esse autor fez questão de ressaltar a sua “genialidade em um ermo do interior brasileiro” e a sua educação intimamente ligada à tradição de sua cidade

Através de manuscritos, partituras, registros fotográficos e sonoros, descobrimos que a flauta tem ecoado nos grupos musicais de Pirenópolis desde idos até hoje, tanto na Igreja quanto na Banda Phoenix, a mais expressiva da cidade. Ficou claro também que Antônio da

Costa Nascimento, que legou aos goianos obras sacras e profanas, conforme catalogação de Braz Wilson Pompeo de Pina Filho (1986, p. 17-21), dedicou-se com especial fervor à música popular e teve grande influência na história do instrumento na cidade.

Ressalta-se também que o acesso aos manuscritos de Tonico do Padre é atualmente uma tarefa difícil, mesmo para aqueles de Pirenópolis que convivem com os principais guardiões de sua obra. É imperativo preservar e catalogar essa herança, tão importante para a história do estado, não só por seu valor histórico, mas também por seu profundo valor simbólico e cultural.

Referências

BORGES, Maria Helena Jayme. *A música e o piano na sociedade goiana (1805-1972)*. Goiânia: UFG, 1999. 167 p.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Cavalhadas de Pirenópolis*: um estudo sobre as representações de cristãos e mouros em Goiás. Goiânia: Ed. Oriente, 1981, 169 p.

ÉLIS, Bernardo. *Primeira Chuva*. Goiânia: Editora IFG, 2001, 108 p.

ERICKSON, Frank. *Arranging for the Concert Band*. Los Angeles: Alfred Publishing, 1983. 176 p.

HINO DO DIVINO. Antônio da Costa Nascimento (Compositor). Canto e Orquestra do Côro da Matriz (Intérprete). Goiânia: Embalos, 1970. LP (Primeiro Recital de Compositores Goianos). Disponível em https://youtu.be/ttiExlKc3es?si=MJ-CcTZOvy2cEd-t&t=2310

JAYME, Jarbas. *Esboço histórico de Pirenópolis*. Goiânia: Imprensa da Universidade Federal de Goiás, 1971. 624 p.

_____, Jarbas. (1973), *Famílias pirenopolinas: ensaios genealógicos*. Goiânia: Departamento estadual de cultura – Governo do Estado de Goiás. 393 p.

JAYME, José Sisenando. *Pirenópolis, humorismo e folclore*. S/ed., 1983. 416 p.

KIEFER, Bruno. *História da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1976. 140 p.

LAKI, Peter. The Orchestral Repertory. *In*: COLIN, Lawson (Ed.). *The Cambridge Companion to the Orchestra*. Cambridge University Press, 2003, pp. 42-70.

MATTOS, Raimundo da Cunha. *Itinerário do Rio de Janeiro ao Pará e Maranhão, pelas províncias de Minas Geraes e Goiáz*. Rio de Janeiro: Tipografia Imperial e Constitucional de J. Villeneuve e Comp., 1836. 349 p.

MENDONÇA, Belkiss Spencière Carneiro. *A música em Goiás*. Goiânia: Editora UFG, 1981. 385 p.

PALACÍN, Luis. *História de Goiás (1722-1972).* Goiânia: Imprensa da UFGO, 1975. 181 p.

PINA FILHO, Braz Wilson Pompêo de. A música em Goiás. *Revista Cultura*, Brasília**.** 1975

_____. Antônio da Costa Nascimento (Tonico do Padre). Um músico no sertão brasileiro. *Revista Goiana de Artes***,** Instituto de Artes da UFG, v. 7, n. 1, 1986.

PINTO, Marshal Gaioso. *Danças Para Banda*. Goiânia: Instituto Casa Brasil de Cultura, 2006. 275 p.

PISTON, Walter. *Orchestration*. Londres: Victor Gollancz ltd., 1969, 477 p.

ROSA, Luciana Fernandes. Transmissão musical entre flautistas do século XIX e início do século XX: uma pesquisa nos periódicos do Rio de Janeiro. *Música Popular em Revista*, v. 7, p. e020013–e020013, 30 dez. 2020. Disponível em: https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/muspop/article/view/14305. Acesso em 18 jun 2024.

SIQUEIRA, Jacy. *A Banda ontem e seu futuro*. Edição Estado de Goiás, 1981. 76 p.

TOFF, Nancy. *The flute book: a complete guide for students and performers*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2012. 538p.

UNES, Wolney. Notas, registros e experimentos de Tonico do Padre. In: IX SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE MUSICOLOGIA, 2019, Goiânia. *Anais*. Escola de Música e Artes Cênicas da UFG/PPG Música CARAVELAS - Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira/ CESEM/FHSC/UNL, 2019. pp. 342-352. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/269/o/Anais_2019.pdf. Acesso em 18 jun 2024.