

LUCAS ROBERTI

**AS OBRAS DO MAESTRO DOMINGOS ROBERTI E A PAISAGEM SONORA DA
ZONA DA MATA MINEIRA NO SÉCULO XX**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Mestrado Profissional em Patrimônio Cultural, Paisagens e Cidadania, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

Orientador: Jonas Marçal de Queiroz

**VIÇOSA - MINAS GERAIS
2021**

**Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade
Federal de Viçosa - Campus Viçosa**

T

Roberti, Lucas, 1976-

R642o
2021

As obras do maestro Domingos Roberti e a paisagem sonora da Zona da Mata Mineira no século XX / Lucas Roberti. – Viçosa, MG, 2021.

317 f. : il. (algumas color.) ; 29 cm.

Inclui anexos.

Orientador: Jonas Marçal de Queiroz.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Viçosa.

Referências bibliográficas: f. 273-283.

1. Roberti, Domingos, 1917-1990 - Biografia. 2. Paisagens culturais - Tocantins (MG). 3. Identidade social. 4. Patrimônio cultural. 5. Música e história. I. Universidade Federal de Viçosa. Departamento de História. Programa de Pós-Graduação em Patrimônio Cultural, Paisagens e Cidadania. II. Título.

CDD 22. ed. 927.8

LUCAS ROBERTI

**AS OBRAS DO MAESTRO DOMINGOS ROBERTI E A PAISAGEM SONORA DA
ZONA DA MATA MINEIRA NO SÉCULO XX**

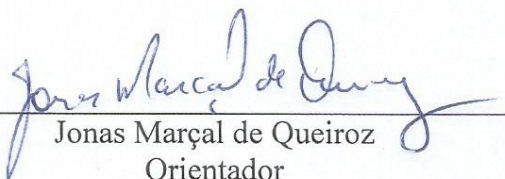
Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Mestrado Profissional em Patrimônio Cultural, Paisagens e Cidadania, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

APROVADA: 22 de julho de 2021.

Assentimento:



Lucas Roberti
Autor



Jonas Marçal de Queiroz
Orientador

Ao maior parceiro de meu avô Domingos, seu filho Nicola Roberti (meu pai).

AGRADECIMENTOS

Ao meu Orientador Jonas Marçal de Queiroz, que tornou este sonho possível.

A meus pais, Nicola e Lúcia, a quem devo tudo na vida. Minhas tias Ofelinha e Norma que viveram essas aventuras comigo. *In memoriam* de meu Tio Tadeu, que acreditou neste projeto enquanto era apenas um sonho. Aos meus sobrinhos Iury e Ângelo. À minha filha Alice e sua mãe Leda. Aos meus irmãos Nicácio, Eliene e Érica.

À Adriana, Juliana e José Parma Duriqeto. Aos músicos Leslie Lanzieri, Sérgio Singulani, Mosar Freitas, Sérgio Espírito e Rony Brow. Ao programa de Pós-graduação em Patrimônio Cultural, Paisagem e Cidadania. Aos escritores tocantinenses Joaquim Carlos de Souza e Eduardo Melo. Ao Conjunto “*The Happy Boys - século XXI*” e Ildefonso Dé Vieira. A Darci Roberti, Ester Roberti de Melo e toda a família Roberti.

A todos os professores do programa e companheiros de turma, em especial à Charlene Aparecida da Silva e seus queridos Vitor e o pequeno Miguel Francisco. À memória de Ofélia Costa Roberti. A todos os escritores citados na Dissertação. Aos preciosos amigos Dr. Adalberto Rigueira Viana e Dr. Renato Bitencourt.

Aos parceiros musicais Eliasar, Fabiano Amorim e Gilson Amorim. Ao professor Leonardo Civalé. Ao Maestro Evaldo Lima e Eli. A todos que esqueci. À Regina Morelo.

À Vera.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

RESUMO

ROBERTI, Lucas, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, julho 2021. **As Obras do Maestro Domingos Roberti e a Paisagem Sonora da Zona da Mata Mineira no Século XX.** Orientador: Jonas Marçal de Queiroz.

O presente trabalho pretende investigar a atuação do Maestro Domingos Roberti (1917-1990), educador e músico que viveu na cidade de Tocantins - Zona da Mata mineira, considerando a leitura da paisagem como matriz da cultura, fruto de uma visão dinâmica de Patrimônio. Na medida em que as manifestações musicais são narradas pela atuação, na forma e conteúdo do seu ensino musical e práticas sociais, vão ganhando contornos históricos suas reminiscências. Estas denotam espaços de recordação do músico como um tradutor do ambiente que o cerca. À mercê da normatividade jurídica, políticas públicas de preservação e atuação da própria sociedade, o perigo da informalidade na garantia da paisagem e a evolução do Direito à informação serão analisados sob o prisma do reconhecimento da paisagem sonora como instrumento de identidade local pelos principais órgãos - IPHAN e IEPHA/MG.

Palavras-chave: Paisagem. Lugar. Memória. Identidade. Música. Cultura.

ABSTRACT

ROBERTI, Lucas, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, July 2021. **The Works of Maestro Domingos Roberti and the Soundscape of the Zona da Mata Mineira in the 20th century.** Adviser: Jonas Marçal de Queiroz.

The present work intends to investigate the performance of Maestro Domingos Roberti (1917-1990), educator and musician who lived in the city of Tocantins - Zona da Mata in Minas Gerais, considering the reading of the landscape as a matrix of culture, the result of a dynamic vision of Heritage. As musical manifestations are narrated by acting, in the form and content of his musical teaching and social practices, his reminiscences are gaining historical outlines. These denote spaces of remembrance of the musician as a translator of the environment that surrounds him. At the mercy of legal norms, public policies for the preservation and performance of society itself, the danger of informality in guaranteeing the landscape and the evolution of the right to information will be analyzed under the prism of recognition of the soundscape as an instrument of local identity by the main bodies - IPHAN and IEPHA / MG

Keywords: Landscape. Place. Memory. Identity. Song. Culture.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Maquete da Igreja Matriz de São José feita por Domingos Roberti	58
Figura 2 – Casa da família de Nicola Roberti em Comune di Sassano	61
Figura 3 – Casa da família de Nicola Roberti em Tocantins/MG	62
Figura 4 – Escala Cromática do Maestro Nicola	64
Figura 5 – Instrumentos musicais de Nicola Roberti	65
Figura 6 – Fotografia do casamento de Domingos e Ofélia	68
Figura 7 – Escala Cromática geral, datada de 4 de agosto de 1950	68
Figura 8 – Homenagem aos ex-professores do Ginásio São José de Tocantins	69
Figura 9 – Registro de Domingos Roberti no Colégio Agrícola de Rio Pomba	70
Figura 10 – Conjunto <i>The Happy Boys</i>	71
Figura 11 – Instrução do Conselho Regional dos Músicos e Delegacia Regional	72
Figura 12 – Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro	77
Figura 13 – Sociedade Musical XX de Novembro	78
Figura 14 – Banda 7 de Setembro	79
Figura 15 – Ata de reunião da “banda XX”, do dia 1º de janeiro de 1949	80
Figura 16 – Banda Lira Tocantinense em Itamarati de Minas	81
Figura 17 – Conjunto D.R	83
Figura 18 – Fanfarra de carnaval no Ubá Tênis Clube	83
Figura 19 – Fanfarra do Colégio Agrícola de Rio Pomba	84
Figura 20 – Representação visual da recuperação de uma valsa de Domingos	91
Figura 21 – Hino ao Congresso de Juiz de Fora – 27 a 31 de maio de 1950	92
Figura 22 – Digitalização da valsa Márcia de Domingos Roberti	111
Figura 23 – Montagem com várias composições de Domingos	112
Figura 24 – Partituras das apresentações da banda de música de Domingos	113
Figura 25 – Demonstração das síncopas presentes na canção “Samba de Carnaval”	115
Figura 26 – Trecho da caderneta de aula de Domingos sobre síncopa	115
Figura 27 – Recuperação da valsa Ophélia	116
Figura 28 – Fragmentos de discursos proferidos por Domingos Roberti	119
Figura 29 – Plano de Ensino de Educação artística do Carp, ano 1976	122
Figura 30 – Fragmentos da pasta de música do conjunto DR	122
Figura 31 – Cadernos de músicas carnavalescas para o carnaval de 1949	123

Figura 32 – Fotografia do grupo Dançando em Plena Vida	124
Figura 33 – Esboços de moldes para trabalhos manuais de Domingos.....	126
Figura 34 – Fragmento da peça Um presente do céu	126
Figura 35 – Letra da valsa Regina Morelo	130
Figura 36 – Fotografia de Elvécio Pereira de Oliveira e Domingos Roberti	133
Figura 37 – Primeira página da canção Maxixe de Domingos Roberti	133
Figura 38 – Digitalização de invólucros de papelão para partituras.....	135
Figura 39 – Harmonização do “Pai Nosso” de Domingos Roberti	138
Figura 40 – Composição de Nicola Roberti com sinais de expressão.....	139
Figura 41 – Fotografia de “Dobrado”, música de Nicola Roberti	141
Figura 42 – Fotografia da família Roberti atualmente	142

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Andamentos e sinais de intensidade	110
Quadro 2 – Coros colhidos por Mário de Andrade e composição de Domingos	114

LISTA DE SIGLAS

Acan- Associação Cultural do Arquivo Nacional
Ala - Associação Latino-Americana de Arquivos
Carp - Colégio Agrícola de Rio Pomba
Cefet-RP - Centro Federal de Educação Tecnológica de Rio Pomba
CF/88 – Constituição da República Federativa do Brasil de 1988
Conar - Comissão Nacional de Arquivos
Conarq - Conselho Nacional de Arquivos
e-Arq Brasil - Sistemas Informatizados de Gestão Arquivística de Documentos
Ica - Conselho Internacional de Arquivos
IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
IEPHA/MG – Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas
INRC – Inventário Nacional de Referências Culturais
JPEG - *Joint Photographic Expert Group*
LA - Lei de Arquivos
LAI - Lei de Acesso à Informação
Mapa - Programa de Pesquisa Memória da Administração Pública Brasileira
MIDI - *Musical Instrument Digital Interface*
OMB - Ordem dos Músicos do Brasil
PDF - *Portable Document Format*
PNC - Plano Nacional de Cultura
SNIIC - Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais
Pronac - Programa Nacional de Apoio à Cultura
SIAN - o Sistema de Informações do Arquivo Nacional
SIGA - Gestão de Documentos de Arquivo
SINAR - Sistema Nacional de Arquivos
SNUC - Sistema Nacional de Unidades de Conservação da Natureza
Sphan - Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
UÉ - Universidade de Évora

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
PARTE I.....	20
CAPÍTULO 1: PAISAGEM SONORA CULTURAL.....	20
1.1 Uma visão dinâmica de Patrimônio: memória, história e identidade	22
1.1.1. Relatos de memória	24
1.2 A paisagem sonora como afinação da memória local onde é produzida.....	25
1.2.1 A música como espaço de identidade e recordação	28
1.2.2 O músico como tradutor da paisagem de seu ambiente	32
CAPÍTULO 2: A PROTEÇÃO DA PAISAGEM BRASILEIRA.....	36
2.1. Estado do bem-estar: cidadania	36
2.1.1 Constituição Cultural.....	38
2.2. A Política de preservação da paisagem no Brasil.....	39
2.3. A paisagem sonora no IPHAN e IEPHA/MG	42
2.3.1 Promoção e proteção da cultura	46
2.3.2 Formas de expressão da religiosidade	49
CAPÍTULO 3: UM MAESTRO NA ZONA DA MATA MINEIRA	55
3.1. A influência italiana.....	58
3.1.1 A importância do Maestro Nicolau Roberti (1884-1943)	60
3.2 Meio século de dedicação musical	64
3.2.1 Uma vida para o ensino artístico	68
3.2.2 O fiscal amigo, participante.....	71
3.2.3 Homenagens	73
3.3 Trajetória artística.....	75
3.3.1 As bandas.....	77
3.3.2 Os conjuntos	81
CAPÍTULO 4: REMINISCÊNCIAS MUSICAIS	86
4.1. Desafios e encantos da preservação e difusão dos arquivos pessoais	88
4.2 Evolução legislativa da Tutela documental e do Direito à informação	93
4.2.1 Direito ao patrimônio cultural	98
4.3 Uma “arte que fala”	101
4.3.1 “Fala” à ciência.....	103
4.3.2 “Fala” à sociedade	105

4.4 Pequena história da música brasileira.....	108
4.4.1 Um maestro andradiano.....	109
CAPÍTULO 5: A MÚSICA SEGUNDO DOMINGOS ROBERTI.....	117
5.1 (Re)leitura de seus vestígios culturais	119
5.2 Sua produção artística.....	124
5.2.1 Suas letras de música	127
5.3 A paixão pela composição.....	130
5.3.1 Sua religiosidade	136
5.4 A música venceu?.....	139
PARTE II - MAESTRO DOMINGOS ROBERTI). PEÇAS MUSICAIS	143
1. CHORINHOS	144
Chorinho do Lucas	144
Escandaloso	145
Elvécio brincando com o Saxofone.....	146
Maxixe.....	147
Murmurando	148
Nicácio.....	149
Nicola e seu piston mágico.....	150
O Santo de casa	151
Samba de carnaval	152
Seresteiro	153
Violento	154
2. DOBRADOS E HINOS	155
Alberto S. Moutinho.....	155
Hino à Arvore.....	158
Benvindo R. Sobrinho	159
Bonitinho	162
Cel. Vilela.....	163
Corrado Roberti	165
Dobrado sem nome nº1	167
Hino a Tocantins.....	171
Hino ao candidato Affonso.....	173
Hino ao candidato Narciso	174
Hino ao colégio agrícola de Rio Pomba.....	175

Hino ao Colégio Escolar Ozanam Coelho	176
Hino ao Glorioso P.M.D.B	181
Hino aos candidatos da ARENA de Tocantins.....	182
Hino por Domingos	183
Índios do Ritmo	184
Itararé.....	185
Joaquim C. M. Neto.....	187
Lucas Roberti.....	191
Marcha ao candidato Bigonha	194
Maurício Costa	195
Música de Nicola Roberti	198
Nicácio Roberti.....	200
O Brasil é feio por nós	203
Professor Aristóteles.....	204
3. VALSAS	205
Adriana	205
Alina	206
Ângela.....	207
Aparecida.....	208
Áurea	209
Avany	210
Caprichosa	211
Célia.....	212
Denise	213
Elen.....	214
Eliene	215
Elizangela	216
Estilizada	217
Fabiana	218
Helena.....	219
Hemengarda.....	220
Irany.....	221
Juliana.....	222
Lúcia	223

Márcia.....	225
Mirza.....	227
Nini.....	228
Norma.....	230
Ofélia.....	231
Ofelinha.....	233
Regina.....	234
Roberta.....	236
Romântica.....	237
Rosângela.....	239
Rosimeire.....	240
Sabrina.....	241
Saudade de Tocantins.....	242
Suelen.....	244
Valsa de Domingos.....	246
Valsa nº1.....	247
Valsa nº2.....	248
Valsa nº3.....	249
4. MÚSICAS RELIGIOSAS.....	250
A F.A.M.A.....	250
Ave Maria - Marieta Netto.....	252
Ave Maria.....	253
Comunhão.....	254
Hino ao II Congresso 1950.....	255
Manto.....	256
Mater Gratia.....	257
Ofertório.....	258
Padre Macário.....	259
Pai Nosso.....	260
Santa Cecília.....	261
Santa Luzia.....	263
Santa Maria.....	266
Santo.....	267
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	268

FONTES DOCUMENTAIS E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	273
ANEXO 1 – Listagem das Músicas tocadas pelo maestro Domingos Roberti	284
ANEXO 2 - Plano de ensino de Educação Artística do professor Domingos Roberti ...	288
ANEXO 3 – Listagem das partituras trabalhadas pelo maestro Domingos Roberti	291
ANEXO 4 - Letras de músicas de Domingos Roberti	294
ANEXO 5 - Peça teatral “Um Presente do Céu”	302

INTRODUÇÃO

Domingos Roberti nasceu em 1917, na cidade de Tocantins, Zona da Mata Mineira, cujo cenário cultural e social contribuiu para sua formação. Atuou como regente da Sociedade Musical 7 de Setembro e como professor de Educação Artística no Colégio Agrícola de Rio Pomba, também situado na Zona da Mata Mineira. Participou de vários conjuntos musicais, como o “Conjunto D. R.”, a “Sociedade Musical Lira Tocantinense” e o “Coral Vozes e Ecos”. Produziu diversas composições, algumas orquestradas para banda de música, com diferentes ritmos, que descrevem o ambiente musical em que viveu.

Tocantins, atualmente, é mais uma das cidades interioranas com uma história cultural que passa despercebida. Este pequeno município brasileiro, de aproximadamente 17.000 habitantes, é situado na região Sudeste de Minas Gerais com sua atividade econômica baseada, principalmente, em serviços, indústria e agropecuária. Teve sua formação através do patrimônio de São José do Paraopeba (em 1812), emancipada em 1923. Seus objetos históricos, modos de fazer, tipos característicos ou personalidades da cidade vão moldando o tempo e espaço urbanos, além de uma natureza exuberante. Domingos se tornou um expectador proativo, cuja obra delineou esteticamente o cotidiano vivenciado, resultando no acervo ofertado pelas suas criações, não apenas por guardar relação com a paisagem sonora local, mas também por permitir um olhar diferenciado sob o ponto de vista artístico.

A motivação para a pesquisa se deu através do aprendizado obtido na linha de pesquisa “Patrimônio, Memória e Identidade”, uma das frentes de trabalho do Mestrado em Patrimônio Cultural, Paisagens e Cidadania, que acentuou o sentimento de valorização e respeito pelas reminiscências de ordem local. Especificamente em relação ao maestro Domingos - meu avô, antes deste curso, mesmo de posse das folhas amareladas e cheias de resíduos, nunca teria notado a importância de analisar a obra sob aspecto de maior grandeza. Não apenas de forma pessoal, mas um olhar historiográfico que dialoga com os vestígios apresentados, onde a produção cultural vai ao encontro das práticas identitárias da memória social, como expoente exuberante da paisagem interiorana.

Além da valorização do maestro, também por conscientizar sobre a importância de outros atores sociais que não deveriam estar esquecidos, será investigada a natureza de sua região – formação, bens culturais e cotidiano de época. Outra disposição foi o conhecimento de suas composições, potencializando as formas de contato e disponibilização para quem se interesse em tomar como base a característica de um músico que passou mais de cinquenta anos em produção dinâmica.

Como neto, admirador e aluno do maestro, ao tentar compreender a visão de seu mundo, obtive acesso aos instrumentos teóricos e metodológicos, com aportes a notas do próprio investigado. Ajudaram no intento, além de fragmentos de discursos e letras de músicas e poesias, também homenagens de outras personalidades e instituições. Ainda assim, documentos de arquivos pessoais e partituras contribuíram para o resultado final.

Será proposta uma dinâmica investigativa para caminhos de estudo sobre a vivência na Zona da Mata mineira, desde a década de 1930, o que pode aviventar debates em torno de práticas culturais e modos de vida (Parte I desta dissertação). Também se tem por meta catalogar e difundir as peças de autoria própria de Domingos (Parte II desta dissertação), seus vestígios documentais e práticas sonoras - estilos e criações, bem como sua relação com a sociedade.

As evidências do maestro Domingos Roberti são documentos musicais ou outros que remetem a informações subsidiárias sobre sua atuação, como jornais, fragmentos de letras, peça de teatro, discursos etc. Estas evidências caracterizam três ordens de fontes:

Primeiro, as que remetem diretamente à vida pessoal e atividades do maestro;

Segundo, as que se relacionam com sua profissão de músico, educador e fiscal da Ordem dos Músicos do Brasil;

Terceiro, as que se relacionam com a cidade de Tocantins, em suas origens, história e características.

O acesso às fontes foi quase todo de arquivo particular e, na medida do surgimento de outras questões, documentos diversos foram sendo pesquisados como bibliografia. Muitos manuscritos precisaram passar por um processo de limpeza e, num primeiro, momento, organização de todo o material. Este foi subdividido por “autoria” e “não autoria”, selecionando também por natureza rítmica. Após tratamento, seleção e reclassificação, organizou-se todo o material para fins de delinear o discurso referente para cada objetivo específico como a demonstração de repertório, os conceitos musicais, além da valoração da obra pela mídia e sociedade. Utilizando uma literatura clássica sobre Patrimônio, Paisagem e Memória, também foram abordados autores locais que aproximam a realidade da Zona da Mata mineira.

No primeiro capítulo será trabalhado o conceito de Paisagem sob uma abertura de significados, como um olhar referencial de culturas dos grupos humanos. Abordado também uma visão do Patrimônio que interage com a história, memória e a identidade dos lugares e artefatos residuais. Ao tratar a música como um espaço de recordação, ressaltando as diversas paisagens sonoras, será relacionada com o local onde é produzida, tendo o músico como

principal tradutor social.

No segundo capítulo será dada atenção às políticas de proteção da paisagem brasileira, de forma a delinear contornos constitucionais ao tratamento da cidadania. Também será demonstrado o conjunto de normas de referência e disposições de ordem social para preservação do patrimônio cultural brasileiro, além dos meios de atuação estatal na garantia contra atos lesivos. Será dado destaque ao procedimento e formas de registro e inventário definidos pelo IPHAN e IEPHA/MG, especialmente no tratamento prático da paisagem sonora como reveladoras da cultura brasileira.

No capítulo três será dado início ao estudo da pessoa do maestro, começando pela análise do ambiente que o cercou - a Zona da Mata mineira, tanto em sua origem quanto à valorização tempo-espacial da época em que produziu suas obras. Será dado enfoque à importância da colônia italiana, especialmente a influência de seu pai - o maestro Nicolau Roberti (1884-1943), com culturas e estilos próprios. Serão descritas as informações que foram coletadas, sem deixar de apontar as singelas homenagens que recebeu no transcorrer de sua vida. Junto a isso, com especificidades sobre a infância e as primeiras aulas de música, também sua atividade educativa e fiscalizadora, além de um relato breve sobre as bandas e conjuntos dos quais participou.

Dando atenção às reminiscências musicais deixadas (tratamento, direito de acesso e representatividade artística), o capítulo quatro abordará a necessidade de preservação e difusão sob pena dos efeitos deletérios da informalidade. Serão tratados também aspectos que circundam as narrativas biográficas, seja sob a presença da oralidade (ao discorrer o que fora vivido) ou mesmo por conter certo grau de suspeição aos documentos pessoais - muitas vezes contendo relações íntimas que exigem um procedimento metodológico mais bem elaborado.

Ainda no capítulo quarto, será realizada uma abordagem legislativa sobre a evolução da tutela documental e Direito à informação, sem o intuito de esgotar o assunto, para servir de base a consulta e problematização do Patrimônio Cultural brasileiro. Será traçado um paralelo de como vem sendo valorada a arte musical, através das instituições de ensino e da sociedade - além da caracterização dada pelo escritor Mário de Andrade.

No último capítulo será colocado em prática os desafios e encantos dos documentos pessoais, valorando a didática apresentada nas aulas de Domingos, além da caracterização de suas apresentações musicais e composições recuperadas (transpostas para software de execução e edição de partituras musicais). Através de uma imersão “do autor para a obra”, desvendar sua diversidade rítmica (chorinhos, valsas, dobrados e músicas religiosas) numa relação direta com o estilo musical, realidades vividas e forma de compor direcionada aos

homenageados em suas canções. Os trabalhos manuais, letras de música, e demais ações culturais serão também abordados de forma comparativa sob a repercussão de alguns de seus alunos, demonstrando as qualificações que foram idealizadas.

Na parte II e anexos do trabalho, encontram-se as notas sobre o acervo, como o plano de ensino digitado, as pastas de conjuntos musicais relacionadas e os cadernos de música de apresentações. Também presente um quadro geral sobre as partituras autorais recuperadas e as transcrições e orquestrações em músicas de outros compositores.

O destaque será dado à recuperação das peças de autoria de Domingos, agrupadas por ritmo, resultante da passagem de suas partituras para o *Software* de execução digital. Estas devem servir de apoio a qualquer pesquisador que se interesse por ver representada a forma de composição de um músico pertencente às pequenas e médias cidades da Zona da Mata mineira no início do século XX, dentre muitos que existiram, mas poucos puderam ter suas composições recuperadas.

PARTE I

CAPÍTULO 1 - PAISAGEM SONORA CULTURAL

A paisagem tem ocupado uma posição de destaque na análise da diversidade cultural existente, seja por sua forma natural, pela maneira como é arquitetada ou artefatos e costumes produzidos pelos grupos humanos que com ela interagem. Em que pese marcar a cultura e influenciá-la, a leitura da paisagem não se resume a um parâmetro arquitetônico, sendo necessário um reporte ao passado, além da necessidade de se desvendar os valores que deram sentido à sua formação, em especial dos grupos instalados em cada ambiente.

Para Paul Claval¹, apesar da diversidade dos atores da paisagem não permitir uma precisa reprodução dos aspectos culturais, isso não retira sua importância e coerência como produto de atividade humana. Aqueles cuja interação com o meio se mostrou presente no decorrer dos tempos, marcam a natureza das mais diversas formas, seja por harmonia, deleite, como objeto de contemplação em razões estéticas, por funcionalidade econômica, dentre outras. Segundo o autor, as lógicas de estruturação do espaço humanizado incluem não só a produção primária de atividades como caça ou pesca, mas ainda as de transformação e exploração ambiental ou industrial, edificações e demais artifícios que permitem aos homens viverem em determinado contexto cultural.

Assim, a vida em sociedade sempre estará atrelada à paisagem dando sentido humanitário ao espaço, revelando identidade àquele que o preenche, seja pela necessidade dos grupos domésticos ou atividades profissionais. Claval qualifica a paisagem como matriz da cultura, documento-chave para a sua compreensão, determinante de uma atividade de adaptação ao meio, convicções e paixões, gostos ou outros elementos de um grupo. Para ele, em sua diversidade - linguística, sonora, dentre outras, os povos e suas culturas interagem com a natureza, reagindo ao passado e se projetando para o futuro - na tentativa de criar um contexto cada vez mais identitário:

A paisagem traz a marca da atividade produtiva dos homens e de seus esforços para habitar o mundo, adaptando-o às suas necessidades. Ela é marcada pelas técnicas materiais que a sociedade domina e moldada para responder às convicções religiosas, às paixões ideológicas ou aos gostos estéticos dos grupos.²

¹ CLAVAL, Paul. Gênese e Evolução das Interpretações Culturais na Geografia. **A Geografia Cultural**. Trad. de Luiz F.Pimenta e Margareth de Castro A. Pimenta. 3ª ed. Florianópolis (SC): Editora da UFSC, 2007, p.19-59

² *Ibid.*, p.14-15

Ao abordar a paisagem e o passado, Roberto Lobato Corrêa³ traça um paralelo entre dois dos mais importantes nomes da geografia cultural e histórica - Carl Sauer e Denis Cosgrove. Para ele, a curiosidade e talento de ambos modificou o ponto de vista sobre a paisagem, de um determinismo ambiental exacerbado para uma maior aceitação cultural. Foi assim que uma ciência pouco criticada passou a ser dotada de uma hermenêutica aberta a significados diversos. Carl Sauer desenvolveu seus estudos de morfologia da paisagem, sob a qual substituiu o determinismo ambiental pelo cultural. Com isso, a cultura possui um conceito muito abrangente, que abarca todo o conjunto de criações humanas, impedindo a redução da paisagem apenas às formas naturais. Já a contribuição de Denis Cosgrove foi a de promover a inserção da paisagem no mundo dos significados, algo mais do que uma morfologia, com seus simbolismos diversos, elaborados e reelaborados pelos diferentes grupos sociais. Mudando paradigmas anteriores, a paisagem passou a ser considerada como um modo de ver os aspectos da vida.

Partindo da premissa de que a paisagem não comporta um conceito objetivo uniforme, mas sim um processo de criação observada, ao passar pelo crivo do olhar não se pode compreender um único sistema para sua definição. Ulpiano T. Bezerra de Menezes⁴, ao tratar a paisagem como um fato cultural, observa que cada indivíduo constrói seu sentimento a partir dela, deixando claro que são visões heterogêneas. Os viventes possuem diferentes olhares sobre o que os cercam. Para o autor, a paisagem constrói a identidade local pelos usos e costumes sociais, desempenhando um papel proativo e determinante, utilizando-se da ferramenta do olhar de cada um sobre qualquer aspecto. Paisagem e imagem são projeções diretamente ligadas, sob os diversos fatores que alteram o ambiente - sociais, culturais ou econômicos. Portanto, moldam-se mutuamente, observadas por naturalistas, viajantes, turistas, moradores ou vizinhos.

Assim, a leitura da paisagem como um conjunto de valores que dão sentido à formação humana e suporte à cultura, permite uma lógica de estruturação sobre seu conceito. Seja ao observar a vida em sociedade ou seu processo de significação, os usos e costumes sociais vão sendo identificados.

³ CORREA, Roberto Lobato. Carl Sauer e Denis Cosgrove: a Paisagem e o Passado. **Espaço Aberto**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Geografia. Janeiro/Junho – Artigos regulares v.4, n.1. Rio de Janeiro (RJ): Editora da UFRJ, Ano 2014. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/EspacoAberto/article/view/2431> Acesso em: 07 de abril de 2020, p.37-46.

⁴ MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. A paisagem como fato cultural. **Turismo e Paisagem**. YÁZIGI, Eduardo (org.). São Paulo (SP): Contexto, 2002, p.29-64.

1.1.Uma visão dinâmica de Patrimônio: memória, história e identidade

Segundo Fabio Costa Peixoto⁵, a noção de patrimônio não pode considerar de forma isolada a história ou a memória sendo que, a existência de um patrimônio histórico vem atrelada aos monumentos que o integram, como marcos temporais que revelam valores e estratégias de uma realidade vivenciada. Ao abordar as múltiplas dimensões do passado, o autor destaca sua importância no plano do discurso valorativo, fazendo uso da memória como elemento construtivista do imaginário social. Enfatiza ainda que o acesso ao passado é uma ótima ferramenta para os indivíduos contemporâneos na busca pelas identidades sociais, servindo como elemento de reflexão.

Para o autor⁶, a visão de patrimônio contribui para a formação temporal das paisagens, mais dinâmico e indissociável ao elemento cultural, como um conjunto de bens e práticas produzidas. Daí a necessidade de se primar pela preservação da paisagem frente ao dinamismo econômico e a transformação simbólica dos lugares, para não correr o risco de desnaturar tradições e costumes que marcaram a trajetória de determinados grupos.

Maurice Halbwachs⁷ trata a história como uma compilação de fatos, desvendados pelos historiadores, que ocuparam um espaço maior na memória das pessoas em geral – lidos em livros e ensinados nas escolas. Aquela formaria uma espécie de ponte entre o passado e o presente, que se coloca acima dos grupos que dela participaram. Ao passo que a memória coletiva, seria uma corrente de pensamento contínuo, tendo como suporte um grupo específico que assistiu ou recebeu os atores e espectadores determinados e engajados com os seus acontecimentos. Assim, por definição, a memória coletiva não ultrapassa os limites de determinado grupo e, por esta razão, ressalta que o meio de fixá-la é por escrito, evitando assim o perecimento das palavras e pensamentos.

Para Halbwachs⁸, uma memória individual será um ponto de vista da coletiva e as lembranças vão sendo lapidadas pelos meios de compartilhamento, cada qual se tornando parte diferente do mesmo conjunto. Apegando-se à premissa de que um indivíduo nunca está só, reforça que uma memória individual permanecerá sempre coletiva enquanto for lembrada

⁵ PEIXOTO, Fábio Costa. Entre a memória e a história: uma comparação entre os processos de patrimonialização dos bairros de Santa Teresa (Rio de Janeiro) e Alfama (Lisboa). **Revista Eletrônica E-Metrópolis**. Nº 02 Ano1. Rio de Janeiro (RJ): Editora da UniRio, 2010. Disponível em:http://www.encontro2010.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1276700392_ARQUIVO_Alfama_e_Santa_Teresa_ANPUH_RJ.pdf Acesso em: 10 de março de 2020. p. 15-24

⁶ *Idem*.

⁷ HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. de Laurent Léon Shaffter. São Paulo (SP): Editora Revista dos Tribunais Ltda, 1990, p.25-52.

⁸ *Idem*.

por outros, ainda que estes não sejam protagonistas de um determinado acontecimento, mas que tenham tomado contato com ele de alguma forma - tornando-se também atores de uma lembrança.

Em seu estudo sobre a memória das cidades, Maurício de Almeida Abreu⁹ destaca a singularidade dos lugares, que não pode ser desmerecida frente a investigação sobre o complexo de relações sociais e afetivas que ligam seus componentes. Elegendo a cidade como merecedora de salvaguarda da memória, o autor ensina que não é tarefa fácil para a história recuperar o contexto transpassado. Ressalta ainda que os conceitos de memória e história não devem ser dissociados a ponto de se excluírem mutuamente, pois a necessidade de memória não deixa de ser também uma necessidade de história, ou seja, um resgate cultural e registros de determinado lugar ou situação factual.

David Lowenthal¹⁰ enfatiza a utilização de relíquias que ajudam o homem a se conectar com a realidade vivenciada. Sob a forma de características naturais ou objetos humanos, os artefatos clareiam aquilo que fora sentido e amado, a ponto de se tornarem parte integrante da memória e história. Para ele, o homem é capaz de lapidar seus sentidos e buscar nos instrumentos antigos sua vivência, seja sob a forma material ou mesmo intangível - por vezes, apenas sonora ou olfativa. O que foi vivenciado se afastou de tal forma dos indivíduos que deu lugar à necessidade de utilização do que o autor chama de “parafernálias” que os instrumentalizam - lembranças, mementos, romances, relíquias, dentre outros.

Assim, segundo o autor, a consciência se utiliza da lembrança como “mola-mestra” propulsora das relíquias vivenciadas, desembocando num passado que não está em inércia, pois sua conexão amplia os horizontes e provoca uma sensação renovada do presente¹¹. Com isso, é bem verdade que, assim como a história, a memória também é residual, sendo esta fundada numa visão subjetiva dos viventes, individualmente concebida pelo poder do hábito.

Portanto, a diversidade cultural empenhada por grupos humanos exerce influência na leitura da paisagem sob uma visão dinâmica de patrimônio. Como se pode perceber, além do ponto de vista arquitetônico, o passado e a interação de grupos instalados dão sentido aos lugares. A identidade humana sob a formação temporal das paisagens se torna indissociável

⁹ ABREU, Maurício de Almeida. Sobre a memória das cidades. **Revista da Faculdade de Letras – Geografia I** série, Vol. XIV. Porto, 1998. Disponível em: <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/1609.pdf> Acesso em: 10 de março de 2020. p.77-97

¹⁰ LOWENTHAL, David. Como conhecemos o Passado. **Projeto História. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**. Trad. de Lúcia Haddad. n.17. São Paulo (SP): Editora da PUCSP, 1998. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/11110> Acesso em: 10 de março de 2020. p.63-201

¹¹ *Ibid.*, p.170

ao elemento cultural (bens e práticas produzidos) com o auxílio dos instrumentos que ajudam no processo hermenêutico. Desta forma, em meio a toda singularidade, a participação social na produção de relíquias também se manifesta sob a forma de sentidos que qualificam esta paisagem para além do visual e contribuem com diversos elementos de produção – em especial a música, como expreso adiante.

1.1.1. Relatos de memória

Joel Candau¹² ensina que memória e identidade são noções praticamente indissociáveis, tornando difícil distinguir uma da outra sob pena da inexistência de qualquer delas. Somente a memória se alimenta do sentido de continuidade humana, uma espécie de conexão interna porém irrestrita, adquirindo amplitudes sociais. Diretamente atrelada está a identidade, pois é colocada em relação ao sujeito como sendo imanente à consciência das sequências temporais de seu significado. Assim, é a essência dos membros de um grupo que incorpora certos aspectos particulares de seu passado.

O autor ainda destaca que a memória pode enfraquecer o sentido da identidade quando é afetada pelo acometimento amnésico, seja de forma individual, geralmente ocasionada por problemas neurodegenerativos (mal de Alzheimer, Huntington, Parkinson) ou até mesmos por perdas coletivas. É contundente em afirmar que o esquecimento faz perecer a essência de si próprio, uma verdadeira catástrofe pessoal. Portanto, trata a memória como um elemento constituinte da identidade que permeia o sujeito como detentor de sua narrativa, onde a falha acarretaria o pior destino possível ao mundo dos fatos¹³.

Segundo Tzvetan Todorov¹⁴, o bom uso do passado permite ao indivíduo, inclusive, o direito de esquecê-lo. Isso pode ser necessário nos casos em que venha gerar um sofrimento por remeter a situações de crueldade ilimitada. O culto à memória nos casos daqueles que presenciaram uma Alemanha nazista, Itália fascista ou Rússia stalinista, nem sempre servirá a boas causas se praticado de forma desenfreada.

Destaca, contudo, que o uso adequado da memória permite a vivência de um passado de atos execráveis praticados, que servirá como uma barreira a situações novas similares.

¹² CANDAU, Joel. Bases antropológicas e expressões mundanas da busca patrimonial: memória, tradição e identidade. **Revista Memória em Rede**. Pelotas (RS), v.1, n.1, dez. 2009-mar-2010, p. 43-58.

¹³ *Ibid.*, p.52

¹⁴ TODOROV, Tzvetan. **Los abusos de la memoria**. Madrid: Ediciones Paidós Ibérica, 2000. Disponível em: <http://marymountbogota.edu.co/documentos/Todorov-Los-abusos-de-la-memoria.pdf> Acesso em: 10 de março de 2020

Assim, uma lembrança dos campos de concentração servirá para combater atos de racismo, xenofobia, limpeza étnica, tortura e execuções em massa. Vários momentos da história não deveriam ser repetidos: “En la actualidad ya no hay redadas de judíos ni campos de exterminio. No obstante, tenemos que conservar viva la memoria del pasado [...]”¹⁵

Ao discorrer sobre o tempo passado, Beatriz Sarlo¹⁶ destaca a lembrança como uma forma de restauração dos laços sociais e comunitários, muitas vezes perdidos até mesmo por uma violência do Estado contra sua população, como se dá no caso das Ditaduras. Nestes casos, suas vítimas possuem apenas o seu testemunho, fazendo da memória um bem comum, sob uma forma de necessidade jurídica, moral e política. Segundo a autora, um fato histórico não se liga apenas a um acontecimento passado, ao contrário, para não se tornar sem sentido, completamente inobservável ou invisível, articula-se com o presente de forma a se tornar parte integrante de seu significado.

Assim, a força do passado se demonstra como um elemento inevitável, independente de vontade ou razão, ora desafiando propriedades acadêmicas, ora suprimida por uma violência ou destruição de seus símbolos de memória. Os testemunhos e narrativas reconstituem a vida cotidiana reveladora das necessidades e tendências que vêm postulando uma guinada teórica e ideológica nos relatos de memória¹⁷.

1.2 A paisagem sonora como afinação da memória local onde é produzida

Sendo a música um dos principais expoentes da cultura popular, é necessário relevar a importância dos sujeitos das cidades como agentes contribuintes na produção de seu espaço. “Andando” na cidade, Michel de Certeau¹⁸ observou que seus caminhantes passaram a desempenhar um papel relevante sob um olhar de forma diferenciada. Estes observadores acabam por articular uma geografia que, além de literal, tornou-se também poética, ligando atos e passos sob significados abertos a diferentes pontos de vista sociais.

Para o autor, a história começa no nível do chão, através de passos dos agentes que seguem caminhos em conjunto com o sistema urbano, no oferecimento de tradições que

¹⁵ *Ibid.*, pág.37

¹⁶ SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. Trad. de Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo (SP): Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007, p.45-129.

¹⁷ *Ibid.*, p.116 a 119

¹⁸ CERTEAU, Michel. Andando na cidade. **Revista do Iphan**. Dossiê Cidades. HOLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). Trad. de Anna Olga de Barros Barreto, n.23, 1994, p. 21-31. Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=reviphan&pagfis=8358> Acesso em: 12 de fevereiro de 2020.

moldam sua consolidação. Como exemplo cita um estilo de uso, numa atividade direta e eficaz de operações ininterruptas e de efeito qualitativo, dentre outros: “O andar dos passantes propicia uma série de voltas (tours) e desvios que podem ser comparados a torneio de frases ou figuras estilísticas¹⁹”.

É através desta participação social, que trata a paisagem sob o conjunto de seus elementos (inclusive culturais) com dimensão integrada a todos os sentidos que a qualificam, que se ressalta um dos maiores deles – o sentido sonoro. Maria Angela Faggin Pereira Leite²⁰, ao delinear contornos de uma nova estética para o desenho humano, identifica o paisagismo como expressão do imaginário social desde a antiguidade, repleta de jardins que inspiraram filósofos e poetas até os dias atuais, através de um processo histórico de formação nos seus mais diferentes momentos.

Segundo a autora, a paisagem passou a ser repensada para uma melhor qualidade de vida e esperança a seus ocupantes, como um processo multidimensional de qualificação e identificação. Para tanto, o patrimônio foi direcionado sob o conjunto de seus elementos físicos, naturais e culturais, além da dimensão ambiental integrada a todos os sentidos – sonoro, olfativo, visual, térmico, informacional²¹.

Pierre Nora²² trata a memória como vida - aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, e a história como uma reconstrução problemática e incompleta daquilo que não existe mais. Com isso, o autor deixa clara a necessidade de se elegerem lugares de memória, no qual a sociedade faz uso de seu passado e, apesar de incapaz de reproduzi-lo fielmente, determina suportes de uma vivência que fora transportada para a história - sujeita à lembrança, esquecimento, usos e manipulações.

Estes lugares acabam por ser acolhidos como operações não naturais que servem de mola propulsora ou pontos de apoio necessários, como os aniversários, as celebrações, os elogios fúnebres (com a presença da música em todos eles). Para tanto, tornam-se marcos temporais viáveis aos indivíduos, acentuando o fato de a memória não estar localizada

¹⁹ *Ibid.*, p. 29

²⁰ LEITE, Maria Angela Faggin Pereira. Natureza e participação social: uma nova estética para o desenho urbano. **Imagens Urbanas: os diversos olhares na formação do imaginário urbano**. Porto Alegre. SOUZA, Célia Feraz de; PESAVENTO, Sandra Jatahy (ORG.). Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1997, p. 239-247.

²¹ *Ibid.*, p. 244-245

²² NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo (10), dez. 1993, p.7-28.

propriamente nas coisas, mas sim nas pessoas: “Na mistura, é a memória que dita e a história que escreve”.²³

Assmann Aleida²⁴ traz dois modos essenciais de recordação – a memória funcional e a cumulativa, ao abordar os espaços de recordação como formas de transformação, em especial por classificar a música como um dos esteios materiais de fortalecimento cultural. À margem de toda polarização brusca ou tentativa de fixação dos conceitos diferenciadores rígidos entre história e memória, chamou de funcional aquilo que é habitado por um grupo, instituição ou indivíduo, vinculados assim a um portador. Denominou de cumulativo aquilo que foi integrado às ciências históricas, como um pátio de lembranças de memória de segunda ordem.

Assim, torna-se imprescindível a complementariedade destes dois tipos, inerentes à boa formação da paisagem. Para tanto, a autora calculou impensável uma dissociação entre as memórias, especialmente numa cultura oral que sempre é fortalecida pelos suportes necessários. Chamou estes últimos de esteios materiais e corpóreos – pintura, ritmo, dança e - em especial como objeto de estudo desta pesquisa, a música: “Por isso é que gostaria de sugerir, a seguir a fixação de história e memória como dois modos de recordação, que não precisam excluí-se nem recalcar-se mutuamente”.²⁵

Sob a ótica do enquadramento da memória de Michael Pollak²⁶, ao enfatizar seus pontos estruturantes, ressalta-se uma função benéfica em prol da coesão social e não coerção dos meios de pensamento. Para ele, os fatos sociais devem ser movidos por seus mais diversos agentes, inclusive aqueles excluídos, marginalizados e minorias. Estes últimos formam o que o autor denominou de “memórias subterrâneas”, dignas de um sentimento vivaz de lembranças individuais ou de grupos seja pelo fato de pertencerem a um quadro familiar, associações afetivas ou políticas.

Pollak classificou como “memória oficial” ou “memória nacional” aquela cujo papel seria definir sentimentos dos “atores profissionalizados” – organizações, clubes, células de reflexão. Sendo estes de determinados grupos - como partidos, sindicatos, igrejas, regiões. Segundo o autor, a função de enquadramento se alimenta do vasto material fornecido por seus

²³ *Ibid.*, p.24

²⁴ ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural**. Campinas (SP): Editora da Unicamp, 2011, p.143 a 158

²⁵ *Ibid.*, p.147

²⁶ POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro (RJ), vol.2, n.3, 1989, p.3-15

objetos interagindo com o vivido – monumentos, museus, bibliotecas: “O trabalho de enquadramento da memória se alimenta do material fornecido pela história.”²⁷

1.2.1 A música como espaço de identidade e recordação

Tomando a paisagem como produto e produtora de cultura, Marcos Alberto Torres e Salete Kozel²⁸ propõem-na para além do visual diante todos os seus elementos como formas, cores, cheiros, sons e movimentos. O som e o cheiro de um lugar ensejam a percepção localizada do indivíduo em suas vivências – ruídos, músicas específicas, perfumes de plantas, dentre muitos outros. Conforme os autores, a identidade local é demonstrada por sua paisagem sonora - uma vez que retrata as falas dos moradores, seus sotaques, gostos musicais e valores; além do passado sob uma relação de pertencimento cultural. Portanto, ao refletir a vivência de seus habitantes a construção musical encarna diferentes contextos e retrata valores consolidados pelos símbolos de memória, numa espécie de identidade sonora (seja pela subjetividade daquele que faz a música ou do ouvinte que a aprecia).

Ressaltam que o universo musical é composto por diferentes sons que assumem formas diversificadas, em especial nas cidades onde se percebe uma superprodução de ruídos desde a revolução industrial, com o êxodo rural descontrolado e maquinário que foi desenvolvido à época. Em geral, a cidade é tomada por uma multiplicidade de barulhos. Dentre outros elementos capazes de confundir a paisagem sonora, por tamanha intensidade, estão veículos, passantes, propagandas, manifestações religiosas, construção civil. Já o ambiente rural se destaca por uma melodia mais natural, mais perceptível de imediato, como o ressoar dos pássaros, rios e o próprio vento. Torres e Kozel contribuem por enumerar diferentes sons presentes na natureza musical, seja pelos animais, os fenômenos naturais ou os próprios sons produzidos por objetos e ferramentas construídos, além da influência humana em sua magnitude - falas, sotaques, ato de caminhar ou correr e as canções:

As paisagens sonoras concedem identidade aos lugares, e agem direta e constantemente em seus moradores na contribuição à perpetuação das falas e sotaques, dos gostos musicais, e na evocação de paisagens do passado, o que reforça valores existentes em cada indivíduo, que pode contribuir para sua

²⁷ *Ibid.*, p.10

²⁸ TORRES, Marcos Alberto. KOZEL, Salete. Paisagens sonoras: possíveis caminhos aos estudos culturais em geografia. **Revista RA'E GA - O Espaço Geográfico em Análise**. Editora da UFPR. Curitiba, n.20, 2010. Disponível em: https://www.academia.edu/919441/paisagens_sonoras_poss%C3%8dveis_caminhos_aos_estudos_culturais_em_geografia. Acesso no dia 02 de maio de 2020 p.123-132

fixação em lugares distintos, e à criação do sentimento de pertencimento a eles, pelo fato de apresentarem sonoridades que concedem²⁹.

Dominique Crozat³⁰ traça uma série de ideais sobre a construção musical das identidades espaciais que a fazem participante como elemento de transformação. Para ele, a música exala a experiência do lugar em que é executada, ao produzir suas imagens de forma a abordar identidades múltiplas por seus grupos e indivíduos. Destaca, assim, a capacidade da música de servir como referência e suporte à identidade local individual ou coletiva. Trata ainda de sua incrível capacidade de absorver, construir ou restituir, sob as mais variadas formas (desde discursos políticos que ela embala, exigências sociais de um ritmo, a exposição cultural de um baile, ditando moda para grupos específicos que se formam sobre ela, dentre outros).

Crozat tece algumas observações sobre a forma de atuação da música no indivíduo e seu meio social, chamando de “festas de folclore”, aquelas mais características de reivindicação da identidade do país de origem, geralmente sendo executadas músicas menos comerciais cujo intuito é privilegiar o sentimento de patriotismo entoando baladas, geralmente pouco difundidas. Já as “festas interculturais”, seriam aquelas advindas de iniciativas associativas - empresariais ou privadas, bem mais comerciais – no que classificou como festas “mais folclorizadas do que folclóricas”, fazendo alusões a acontecimentos gerais da Nação, como migração, ruralidade, ícones turísticos homogêneos, dentre outros.

Por fim, nomeou de “festas segregativas” as ações públicas voluntaristas e generosas destinadas a oferecer atividades culturais em áreas de habitação segregada, como acontece no caso de concertos para abrigar pessoas em locais distantes dos grandes centros – geralmente carentes, com pouco ou nenhum acesso ao ensino musical. Para tanto, a música é vista como algo que transcende a ela mesma dando suporte aos indivíduos, seus grupos e os próprios lugares: “a música cultiva a imagem de uma inovação permanente”.³¹

Raymond Murray Schafer minudencia aspectos do som – sob a denominação de “Afinação do Mundo”³², que servem como guia para qualquer pesquisa sobre o ambiente acústico. Além de estimular uma interconexão para pesquisadores de diferentes disciplinas,

²⁹ *Ibid.*, p. 125

³⁰ CROZAT, Dominique. Jogos e Ambiguidades da Construção Musical das Identidades Espaciais. **Geografia E Música Diálogos**. DOZENA, Alessandro (org.). 1ª ed. Natal (RN): Ed. Edufm, 2016, p.13-48

³¹ *Ibid.*, p.15

³² SCHAFER, R. Murray. **A afinção do Mundo**. São Paulo, Unesp, 1997

introduzindo o próprio conceito de paisagem sonora nos mais diferentes ramos, o autor ponderou um detalhamento variado das ramificações musicais.

Schafer identifica como uma das primeiras paisagens sonoras, aquela natural das águas³³ sob a forma de “vozes do mar” - paisagem sonora original. Nesta, as “ondas” proporcionam um rumor peculiar, em especial quando de sua transformação na areia. Trata como espetacular o fato da água alterar altura e timbre mais rapidamente do que o ouvido humano é capaz de captar, estabelecendo assim uma identificação com o pulmão e batidas do coração. Ressalta os acordes do “riacho” como notas que soam de forma intensa, além dos “rios” com linguagens específicas a cada uma de suas características locais. Nem mesmo a sonoridade que cada gotícula de “chuva” emite separadamente, ao formar seu canto, escapou de suas proposições, além do som diferenciado que cada deslizamento de “neve” exala na natureza.

Também envolveu o universo sonoro da vida sob a infinidade das criaturas das águas³⁴, com seus mecanismos produtores de som, ao ponto de serem objeto de estudo pelos pesquisadores - até mesmo, desvendar alguns dialetos de grupo, como ocorre com as “baleias”. Seja pelo bater dos dentes dos peixe-lua (“rolim”) ou algumas espécies de “cavala”, vibrações da bexiga natatória ou emanção de gases de outras espécies, não há limites para a produção sonora. Portanto, a sinfonia aquática se apresenta sob as mais variadas intensidades, também no manuseio de bolhas de ar do peixe misgurnus (“dojô”), pelo bater de cauda dos “camarões tumburutaca” ou a sinfonia incrível de “sapos” e “rãs” nos pântanos.

Não ficaram de fora as vozes do vento³⁵, esmiuçadas pelo autor em suas variações e faixas de frequência, cuja sensação chega a ser tátil – além da auditiva, passível de ser sentida à distância, sob assobios. Cada “pradaria”, cada tipo de “floresta”, tem sua sonoridade típica criada pelo vento que passa pelos obstáculos, numa tonicidade diferenciada. Sendo assim, qualquer paisagem natural é sonora, ainda que não abrigue vida como os “campos de enxofre” ferventes da Nova Zelândia, “vulcões” da Islândia, dentre muitos outros locais que ressoam sozinhos.

Ao perceber os sons da vida³⁶, Shafer se atém à impressionante vocalização dos pássaros, sua linguagem e canto extremamente fortes, porém delicados – como o grito da “corruíra castanha” da Austrália e a “araponga pequena” de Melbourne. Especifica que eles

³³ *Ibid.*, p.33-41

³⁴ *Ibid.*, p.63-65

³⁵ *Ibid.*, p.41-52

³⁶ *Ibid.*, p.53-70

ajudam a moldar uma paisagem sonora tão densa, rica e variada que exercem seu papel sem ser, ao menos, dominadores - a ponto de serem eleitos por São Francisco de Assis como o símbolo da docilidade. Ao comporem a rica polifonia em cada território, fazem com que seja perceptível ao seu local predominante, participando do som fundamental característico de cada região. Também a produção melódica dos insetos, alguns bastante irritantes, caracterizam seu espaço, retirando da vibração de suas asas – “zangãos, mosquitos e abelhas”; batidas no chão características das “térmitas” que povoam regiões tropicais; bem como esticando parte de sua anatomia - como ocorre com os “grilos”, ou também por meio de membranas rígidas como as da “cigarra”.

O autor acusa a dificuldade de abordar a contribuição musical de todos os animais da terra³⁷, tamanha a complexidade numérica, elencando a diversidade sonora do urro dos “leões”; uivos dos “lobos” ou risadas das “hienas” – do qual fez questão de citar o impacto na imaginação humana; além do grito lamurioso do “puma” e ronronar dos “leopardos e panteras”. Trouxe à baila o fato de os animais possuírem um repertório variado de expressões sonoras inclusive entre os de mesma espécie, como os “leões” que quando filhotes gritam para atenção do pai, mas de forma diferente quando necessitam da mãe. Ainda assim, a própria resposta materna da leoa é dada com outra intensidade, como também outras demonstrações de prazer, tranquilidade ou ferocidade. Cita também a variação melódica dos “primatas” – apitos e gritos, cuja complexidade ainda há de ser bastante especificada, inclusive com sons não vocais, como o “gorila” que golpeia o próprio peito com os punhos para emitir um som forte.

A todo este repertório sinfônico o homem se encaixa, inclusive de forma ritualística – alerta, comunicação entre pais e filhos, alimentação e relacionamentos sociais. Segundo Shafer³⁸, muitos instintos animais como caça, medo e raiva, são também exclamações humanas como assobiar e gritar. De início, a paisagem sonora era bem amena, com ambientes mais silenciosos onde se identificavam, ao longe, as mais insignificantes perturbações, como exemplo dos sons pastoris das flautas nos campos. Com a dinâmica das fazendas houve uma gama de atividades mais numerosas, refletindo numa diversidade maior de barulho como o despertar do galo, latido do cachorro, carroça, telégrafo etc., porém nada comparado com o ruído pós-industrial dos centros urbanos.

³⁷ *Ibid.*, p.66-67

³⁸ *Ibid.*, p.67-82

Do “vilarejo à cidade”³⁹, o autor revelou as mudanças praticadas pela urbanização que sucederam a Revolução Industrial, quando os ritmos de trabalho começaram a mudar o mundo. O barulho ensurdecador das cidades contribuiu para uma superpopulação de sons, um congestionamento de informações acústicas como os gritos de rua, as máquinas, cacofonias do ferro e os motores que abalaram o equilíbrio dos sons, formando ruídos. O autor trabalha bem os arquétipos advindos da música, que produzem significados e referências para além do signo, como representação de uma realidade física (uma nota de partitura, um botão de ligar um rádio) ou de um sinal com função específica (a campainha de um telefone ou sirene de uma fábrica).

Assim, o poder da música de produzir símbolos é impecável, por isso os sons do mar trazem sentimentos de purificação que renovam o indivíduo, o perambular do vento é visto pelos românticos com uma natureza puramente carinhosa, assim como o toque dos sinos em ajuste com o tipo de gongo enseja os mais variados propósitos durante séculos como expulsar fantasmas, tempestades ou bruxas; advertir passantes; convocar fiéis ou fregueses. Além de outros simbolismos trazidos pelo autor⁴⁰, que tratam a música como espaço de recordação e identidade, narra também o silêncio como elemento para homenagear alguém em especial ou alguma cerimônia ou fato importante.

1.2.2 O músico como tradutor da paisagem de seu ambiente

Raymond Murray Schafer⁴¹ se preocupa com a vulgaridade dos ruídos que a humanidade aprendeu a ignorar, ao alertar para a gravidade da poluição sonora que assola o homem moderno. De forma combativa, o autor propõe um programa de estudos sobre uma acústica ambiental para sons que devem ser preservados, encorajados e multiplicados. A música se torna indicadora das condições sociais de um momento específico, sob variações de realidades tormentosas ou harmônicas, reforçando a relação da paisagem sonora com o bem-estar.

O autor categorizou a paisagem sonora sob três grandes ramos⁴², chamando de “sons fundamentais” aqueles criados pela própria geografia e clima. Nem sempre percebidos de forma consciente pelo homem, ajudam a moldar o próprio ambiente em que se vive como a

³⁹ *Ibid.*, p.84-104

⁴⁰ *Ibid.*, p.84-104

⁴¹ *Ibid.*, p.25-27

⁴² *Idem.*

água, o vento, as planícies, os pássaros, os insetos e os animais. Já os “sinais” seriam aqueles ouvidos conscientemente sob o recurso de aviso acústico, geralmente elaborados por códigos rígidos de conduta, como se vê no caso dos sinos, apitos e buzinas. Por fim, categorizou as “marcas sonoras” como sendo sons únicos, determinantes de qualidades especiais de um local como traços singulares da vida acústica de uma comunidade específica.

Halbwachs⁴³, ao discorrer sobre a memória coletiva dos músicos, ressalta a sensibilidade destes no reconhecimento de objetos e valores cotidianos como o ruído de correntes, a freada, o galopar de cavalos, além de pensamentos sociais, dentre outros. Os sons musicais deixam vestígios importantes no cérebro humano, independente do indivíduo saber ler ou tocar um instrumento. Para o autor, lembrar-se de um tema musical é algo que remete o indivíduo a uma identificação específica, mesmo não existindo somente a música dos músicos como no caso da criança que é embalada pela ama de leite e depois copia o refrão cantarolado, também os comerciantes que gritam pelos megafones, dentre outras situações.

O indivíduo não seria capaz de se ritmar sem a vida em sociedade com a ausência do ambiente de trabalho, línguas, dentre outros. Portanto, o espaço puramente sonoro se inspira em toda natureza humana, desde o barulho das folhas, borbulhar das águas, tonitruar do trovão e todos os abalos sonoros produzidos pelas coisas do homem e da natureza. Mas é o músico quem traduz, da melhor forma, sua sociedade: “Os músicos ao contrário detêm-se nos sons, e nada buscam além deles. Satisfeitos por ter criado uma atmosfera musical, de ter ali desenvolvido motivos musicais, desinteressam-se de tudo aquilo que estes podem sugerir, e que não se expressaria em sua linguagem”.⁴⁴

Adiante, será de suma importância o acompanhamento do trabalho realizado por Wagner Candian Pereira⁴⁵, em dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, sobre o estudo da paisagem e o conceito de “lugar”, trazendo apontamentos de George Carney⁴⁶, sob o qual a paisagem cultural se mostra como marca visível da atividade humana, interagindo com as características únicas dos lugares e as relações de identidade e pertencimento com seus habitantes. Tendo a paisagem como local de mediação da ação

⁴³ HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. de Laurent Léon Shaffter. São Paulo (SP): Editora Revista dos Tribunais Ltda, 1990, Anexo, p.161-187

⁴⁴ *Ibid.*, p.187

⁴⁵ PEREIRA, Wagner Candian. **“Fraternidade Ubaense” e as paisagens sonoras de um interior mineiro: A música e a trajetória do Maestro João Ernesto (1873-1914)**. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Viçosa, UFV, Brasil. 2016.

⁴⁶ CARNEY, George, citado por: PEREIRA, Wagner Candian. **“Fraternidade Ubaense” e as paisagens sonoras de um interior mineiro: A música e a trajetória do Maestro João Ernesto (1873-1914)**. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Viçosa, UFV, Brasil. 2016, p.11-12

humana atuando sobre ela, no momento oportuno, será abordada a influência artística na Zona da Mata mineira.

Assim, em capítulo específico será realizada uma breve abordagem dos estudos de Candian sobre a paisagem sonora de Ubá e as paisagens do Vale do Rio Pomba, da qual se inclui a cidade mineira do maestro tocantinense. Aproveitando o desenvolvimento sobre a vida e obra do músico João Ernesto no século XIX e a do próprio maestro Domingos, será colocada em prática a capacidade do músico de expressar a paisagem de seu ambiente como ligação natural e importância que desfere sobre o lugar.

Importante também levar em consideração o que vem sendo produzido nos dias atuais sob a forma de canto e poesia. Em especial, uma sucinta abordagem da contribuição do grupo ubaense “Prenda in canto”⁴⁷, ganhador de inúmeros festivais regionais, como o Festival da Canção Ary Barroso⁴⁸ (sem o objetivo de esgotar o assunto nem desvirtuar o foco da pesquisa). O referido grupo segue representando em suas letras a influência direta de seus antecessores, cantando sobre sua região e abordando realidades de maneira a autenticar todo o sentimento do lugar que ocupa.

Desta forma, o músico mineiro traduz sua paisagem real, imerso na sensibilidade de suas letras e melodias, seja quando o “sol tarda a aparecer” ou o “sorriso torna um dia mais feliz”. Ao ensinar a receita de um “doce de coco”, jogar os “defeitos pelos ares em razão do vento que corre depressa” como um trem sem rumo, vai desenhando uma pintura rítmica através do som. Ao questionar seus sonhos para que Deus possa lhe ouvir, pedir uma reza ao “Seu Zé” para sarar um machucado; o músico segue em frente, numa ilustre maestria de transformar em canto, aspectos de sua terra que não poderiam ser narrados sem o devido embalo, como numa declaração de amor:

Conto de gente, cheiro de doce
 História de pescador
 Bola de meia, doce alegria de menino na manhã

Banda em coreto em fim de semana,
 Baile do beija-flor na varanda
 Pó de canela em arroz doce

⁴⁷ Prenda in Canto. 2020. **Facebook**. Disponível em: <https://www.facebook.com/prendaincanto/photos/>. Acesso em: 29 de setembro de 2020

⁴⁸ Multisom. Rádio Ubaense FM 104,1. **Ubaenses vencem I Prêmio Ary Barroso de Música** - Festival da canção volta à cidade depois de 20 anos. Disponível em: <http://www.ubaense.com.br/indexx.asp?cn=384>. Acesso em: 09 de maio de 2020.

Assim é o meu amor⁴⁹

A paisagem sonora vai sendo afinada por seus elementos de produção, como fruto da participação social em torno do ambiente, no conjunto de seus elementos. O som auxilia o modo de recordação, dando substrato aos lugares de memória e estabelecendo marcos ou pontos de apoio em celebrações. Sob a forma de enquadramento dos sentidos para além do visual, o universo musical é criado, muitas vezes dando suporte à identidade local em suas mais diversas manifestações. Um modo exato de sentir o lugar é testar a criação melódica de suas festividades, além da descoberta por meio de sua diversificada manifestação sonora – da natureza, suas criaturas, seus elementos e, em especial, o próprio homem.

⁴⁹ Letra da canção “Assim é o meu amor” do grupo Prenda Minha, composta por Nicácio Roberti, ganhadora do prêmio de Melhor Arranjo - V Festival Ary Barroso de Música Popular/2014; e do 3º Lugar no 14º Festival de Viola de Piacatuba/MG, Prefeitura Municipal de Leopoldina /2016.

1ª fonte: Festival Prêmio Ary Barroso de música foi um sucesso. **Leopoldinense**. 2014. Disponível em: <https://leopoldinense.com.br/noticia/2771/festival-premio-ary-barroso-de-musica-foi-um-sucesso>. Acesso em 22/08/2020.

2ª fonte: Neste final de semana, Festival de Viola de Piacatuba e Gastronomia terá Renato Teixeira e outras atrações **O vigilante Online**. 2016. Disponível em: <<https://www.ovigilanteonline.com.br/noticia/detalhe/33024/neste-final-de-semana-festival-de-viola-de-piacatuba-e-gastronomia-tera-renato-teixeira-e-outras-atracoes>>. Acesso em: 09 de maio de 2020

CAPÍTULO 2 - A PROTEÇÃO DA PAISAGEM BRASILEIRA

Neste capítulo, serão tratados a cidadania e os direitos de terceira geração como ordem constitucional social, sob o aspecto da competência para atuação protetiva sobre o patrimônio. Também serão abordados os direitos fundamentais à cultura e educação, sem a intenção de aprofundar o assunto de forma acadêmica. Menção maior a outras peculiaridades do patrimônio cultural brasileiro e do Sistema Nacional de Cultura, será desenvolvida posteriormente. Serão mencionados aspectos gerais da política federal de preservação da paisagem, além das competências públicas de proteção e formas de intervenção e punição estatais.

O objetivo maior do capítulo é apresentar a forma de atuação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA/MG) na paisagem sonora, selecionando algumas de suas ações. Para tanto, será feita uma menção ao anteprojeto de Mário de Andrade - para a criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional, e também do Decreto-lei n.25 de 1937, que permitiu o tombamento dos bens de “pedra e cal”.

2.1. Estado do bem-estar: cidadania

As fases e gerações de Direitos Fundamentais são contextualizadas, pelos estudiosos, de forma a atribuir uma primeira fase aos direitos natos universais, onde predominou a geração de direitos individuais pautados na “liberdade” como valor fonte, mas de pouco conteúdo social (Direitos civis e políticos do século XVIII). Já numa segunda fase, impregnada de conquistas sobre direitos positivos particulares, imperou o “direito do bem-estar”, com liberdades positivas, tendo a “igualdade” como valor fonte⁵⁰.

Foi a partir desta última que o Direito Social à educação e cultura passou a determinar prestações positivas dos Estados. No pós segunda-guerra mundial, ocorreu a elevação do homem a sujeito de Direito Internacional, sob aspectos dos Direitos Positivos Universais.

⁵⁰ A doutrina especializada ainda trata de uma quarta geração, que seria, em linhas bem resumidas, a engenharia genética ou Biodireito - segundo Norberto Bobbio; e a globalização, democracia, informação e pluralismo político - segundo Paulo Bonavides; além de uma quinta geração, que seria a tolerância como elemento para a paz.

Fontes:

– OLIVEIRA, Samuel Antonio Merbach de. **A era dos direitos em Norberto Bobbio: fases e gerações**. 2010. (Doutorado em Filosofia) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.

– BONAVIDES, Paulo. **Curso de Direito Constitucional**. São Paulo: 15ed. Saraiva, 2004, p.570

Essa terceira geração de Direitos Fundamentais envolveu a fraternidade e solidariedade, dando suporte ao Direito ao Patrimônio e ao Meio ambiente equilibrado⁵¹.

Como expressão máxima dos Direitos Humanos, o primeiro mandamento da Constituição da República Federativa do Brasil de 1988 (CF/88) dedicou à cidadania *status* de “fundamento da república⁵²”, na habilitação do nacional - por nascimento ou adição de nacionalidade, ao gozo de exercícios dos direitos políticos. Os Direitos de votar, eleger-se e interagir com as decisões políticas, passaram a caracterizar um Estado de Direito, onde o indivíduo tem por garantida sua atuação político-social ativa nas decisões da Nação.

Maria de Lourdes Manzini Covre⁵³ destaca três principais conjuntos de Direitos. São eles os “Direitos Civis”, como a disposição do próprio corpo, a locomoção e a segurança; também os “Direitos Sociais” como o atendimento às necessidades humanas básicas de saúde, educação, trabalho digno e desporto. Os “Direitos políticos” seriam a deliberação do homem sobre sua vida, livre expressão e convivência harmônica dos organismos sociais como os sindicatos, os partidos políticos, as escolas, dentre outros. Para a autora, cumpre ao cidadão ser o epicentro de todas as transformações.

Destaca ainda que, originário da pólis grega, composta pelo homem grego livre como um ser político, o conceito de cidadania vem sendo delineado pela sociedade através dos tempos. A consolidação do Estado de Direito, que extirpou o Despotismo (com apoio nos ideais revolucionários franceses) serviu para modelar o papel do Cidadão no processo de decisão política de seu território. Foi com a ideologia pós-liberal do Estado do Bem-Estar, surgida no final da Segunda Grande Guerra, como fruto do conhecimento de horrores praticados nos campos de concentração, que a expressão cidadania ganhou contornos ainda mais acentuados⁵⁴.

Maria Manuela Brito Reis⁵⁵, assinala a importância da conscientização dos movimentos de preservação em defesa dos direitos de terceira geração, aliados a práticas preservacionistas sociais. Para ela, a sociedade atravessa uma nova forma de mobilização pelos atores contemporâneos, traduzindo um aumento no nível de participação política, seja

⁵¹ *Idem.*

⁵² Art. 1º II CF/88

Fonte: BRASIL. **Constituição Federal (1988)**. Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília, DF: Senado Federal, 1988. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm>. Acesso em 30 de julho de 2020.

⁵³ COVRE, Maria de Lourdes Manzini. **O que é cidadania?** São Paulo: Brasiliense, 2002 (10ª. reimpressão da 3ª edição de 1995)

⁵⁴ *Ibid.*, p.71

⁵⁵ REIS, Manuela. **Cidadania e Patrimônio: notas de uma pesquisa sociológica**. Sociologia – Problemas e Práticas, Lisboa, nº 29, 1999, p.74-94

pelas objeções ao desmantelamento do patrimônio ou pelos movimentos de transformação social. A par da dificuldade prática de delimitação do que se deve ser preservado, o intuito de cuidar do patrimônio deixou de ter aportes elitistas para centrar na preocupação de todos, das mais vastas camadas sociais.

A autora também acentua que foi a cidadania quem instrumentalizou os movimentos – ambientais, culturais, de minorias, de consumidores, dentre outros. A partir dela, formulou-se um novo modelo de fronteiras no exercício de atividades cívicas, do qual se destaca a salvaguarda do patrimônio. Para tanto, a condição de cidadão passa por um processo de ressignificação, sendo vista, sob o manto de realidades socioculturais diferentes, alimentando tendências e práticas benéficas como a museificação, forma de consumo cultural e os movimentos de retorno ao passado. Com isso, o público consumidor da paisagem, dos monumentos e patrimônios históricos passa por um constante alargamento, o que contribui para o fortalecimento do ambiente protetor. De tudo, a conscientização do papel de cada indivíduo é o maior veículo capaz de avançar na salvaguarda da história⁵⁶.

2.1.1 Constituição Cultural

Segundo José Afonso da Silva⁵⁷, o termo “constituição cultural” é dado a todo conjunto de normas que contém algum tipo de referência cultural e disposições consubstanciadoras de direitos sociais relativos à educação e cultura. Para ele, a CF/88 foi quem adicionou a “Ordem Social”, destacando formas de educação, expressões criadoras de espírito humano, referenciais à identidade e memória de diferentes grupos de formação brasileira.

O autor destaca ainda que a Carta constitucional passou a prever os objetivos básicos da educação como o pleno desenvolvimento da pessoa, o preparo para o exercício da cidadania e a qualificação para o trabalho. Tornou essencial um sistema educacional democrático pautado nos princípios da universalidade do ensino para todos, da igualdade, liberdade, pluralismo e gratuidade do ensino público. Além disso, a valorização dos respectivos profissionais e gestão democrática e qualitativa da escola foi compartilhada entre a família e o próprio Estado⁵⁸.

⁵⁶ *Ibid.*, p.85

⁵⁷ SILVA, José Afonso da. **Curso de Direito Constitucional Positivo**. São Paulo: 25ed. Malheiros, 2005, p.311.

⁵⁸ *Ibid.*, p.311-312.

No decorrer desta dissertação serão melhor detalhados outros direitos culturais reconhecidos na constituição, além de aspectos do Pleno exercício do D. à Cultura⁵⁹, do Patrimônio cultural Brasileiro⁶⁰ e do Sistema Nacional de Cultura⁶¹.

Sob o tema, Paul Claval⁶² destacou a ação dos grupos humanos como agentes modeladores da paisagem ao determiná-la como matriz da cultura, ou seja, um documento chave para sua compreensão. Para o autor, a cultura é um elemento aberto a iniciativas e inovações que se enriquecem ao passar dos anos, creditando-a como uma herança transmitida de geração para geração. Analisa ainda a relação da cultura com o funcionamento da sociedade (geografia do próprio homem), sob a forma de comportamentos, saberes e técnicas valorativas dos indivíduos durante a vida. Com isso, reforça a necessidade da Garantia Fundamental na legislação permanente de qualquer país, como sendo uma garantia da própria identidade.

2.2. A Política de preservação da paisagem no Brasil

O Brasil é uma República democrática⁶³, marcada pelo caráter eletivo transitório e representativo, cujo poder é exercido de forma participativa entre o povo e seus representantes. Além disso, possui o sistema de governo presidencialista⁶⁴, ou seja, o Presidente eleito acumula funções executivas e de chefia (Chefe de Estado e de Governo), além de representar legitimamente o Estado Soberano. A CF/88 instaurou um federalismo de terceiro grau⁶⁵, ou seja, descentralizado entre União, Estados, Municípios e Distrito Federal.

O constituinte determinou a competência comum entre a União, Estados, Distrito Federal e Municípios para proporcionar os meios de acesso à educação e cultura⁶⁶ além de proteger o meio ambiente⁶⁷ e as paisagens naturais notáveis - impedindo sua evasão, destruição e descaracterização. No âmbito legislativo, sob a forma de competência

⁵⁹ Art.215 CF/88.

⁶⁰ Art.216 CF/88.

⁶¹ Art.216A CF/88.

⁶² CLAVAL, Paul. Gênese e Evolução das Interpretações Culturais na Geografia. **A Geografia Cultural**. Trad. de Luiz F.Pimenta e Margareth de Castro A. Pimenta. 3ª ed. Florianópolis (SC): Editora da UFSC, 2007, p.63-86.

⁶³ TAVARES, André Ramos. **Curso de direito constitucional**. 10 ed.. São Paulo (SP): Saraiva, 2012, p.1047-1060

⁶⁴ *Ibid.*, p.1318-1320

⁶⁵ VASCONCELOS JÚNIOR, Marcos de Oliveira. O Federalismo e a posição do Município no Estado federal brasileiro. **Revista Jus Navigandi**, ISSN 1518-4862, Teresina, ano 17, n. 3107, 3 jan. 2012. Disponível em: <https://jus.com.br/artigos/20774>. Acesso em: 4 jun. 2020

⁶⁶ Art.23 V CF/88.

⁶⁷ Art.23 III CF/88.

concorrente, estabeleceu a incumbência de normas gerais por parte da União e específicas por parte dos Estados e Distrito Federal sobre a cultura, o ensino⁶⁸ e o patrimônio paisagístico⁶⁹. Determinou ainda a incumbência específica do Município de promover a proteção patrimonial local⁷⁰.

A paisagem dos “conjuntos urbanos e sítios”, em seu valor histórico e artístico, foi alçada à condição de patrimônio cultural brasileiro⁷¹, tanto por seus bens de natureza material ou imaterial. Tomados individualmente ou em conjunto, estes bens devem portar valores referentes a diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, no que tange à identidade, ação ou memória. A Ordem Social também alçou à condição protetiva as “formas de expressão”; os “modos de criar, fazer e viver”; as “criações científicas, artísticas e tecnológicas”; e “obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais”.

O arcabouço legislativo inclui mecanismos de formulação e aplicação da “Política Nacional do Meio Ambiente”⁷², em prol de um patrimônio público que deve ser assegurado e protegido para a garantia da vida humana, seguido de sua regulamentação⁷³. A criação do Sistema Nacional de Unidades de Conservação da Natureza (SNUC)⁷⁴ determinou uma ordenação imposta aos entes públicos para a definição de espaços territoriais e seus componentes a serem especialmente protegidos em todas as unidades da Federação.

Com o Estatuto da Cidade (EC)⁷⁵, a política urbana passou a estruturar tanto o meio ambiente natural e construído, quanto o histórico, artístico e arqueológico. Os entes governamentais fazem uso dos planos nacionais, regionais e estaduais de ordenação do

⁶⁸ Art.24 IX CF/88.

⁶⁹ Art.24 VII CF/88.

⁷⁰ Art.30 CF/88.

⁷¹ Art.216 I a V CF/88.

⁷² Arts.2º e 3º da lei nº 6.938, de 31 de agosto de 1981. Fonte: BRASIL. **Lei Federal nº 6.938, de 31 de agosto de 1981**. Dispõe sobre a Política Nacional do Meio Ambiente, seus fins e mecanismos de formulação e aplicação, e dá outras providências. Disponível em: < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L6938.htm>. Acesso em: 14 de setembro de 2020

⁷³ Fonte: BRASIL. **Decreto no 99.274, de 6 de junho de 1990**. Regulamenta a Lei nº 6.902, de 27 de abril de 1981, e a Lei nº 6.938, de 31 de agosto de 1981, que dispõem, respectivamente sobre a criação de Estações Ecológicas e Áreas de Proteção Ambiental e sobre a Política Nacional do Meio Ambiente, e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/Antigos/D99274.htm>. Acesso em: 14 de setembro de 2020.

⁷⁴ BRASIL. **Lei Federal nº 9.985 de 18 de julho de 2000**. Regulamenta o art. 225, § 1º, incisos I, II, III e VII da Constituição Federal, institui o Sistema Nacional de Unidades de Conservação da Natureza e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9985.htm>. Acesso em: 14 de setembro de 2020

⁷⁵ Art.2º XII e art.4º do Estatuto da Cidade. Fonte: BRASIL. **Lei Federal nº 10.257, DE 10 de julho de 2001**. Regulamenta os arts. 182 e 183 da Constituição Federal, estabelece diretrizes gerais da política urbana e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/LEIS_2001/L10257.htm>. Acesso em: 14 de setembro de 2020

território e de desenvolvimento econômico e social sob a diretriz de proteção, preservação e recuperação do patrimônio cultural. Utilizam ainda o planejamento municipal, das regiões metropolitanas, aglomerações urbanas e microrregiões.

O Tombamento⁷⁶ de monumentos naturais cuja paisagem possua feições notáveis (dotadas pela natureza ou agenciadas pela indústria humana) é uma das formas de intervenção do Estado na propriedade privada⁷⁷. Dentre os modos de acautelamento e preservação⁷⁸, alguns deles apresentados adiante, destaca-se a Desapropriação, por utilidade pública, da paisagem e locais particularmente dotados pela natureza⁷⁹.

Como regramento especial de garantia da paisagem, o legislador determinou a atuação do Governo do Estado, ouvidos os Municípios interessados, na aprovação de padrões de uso e ocupação de bens que representam a paisagem de “zonas de reserva ambiental”⁸⁰. Além disso, foi dada proteção especial a “Áreas de Preservação Permanente”⁸¹ e determinação legal de “paisagens notáveis (“Áreas Especiais e os Locais instituídos”) a bens de valor cultural e natural de interesse turístico.⁸²

Na reprimenda a atos lesivos ao patrimônio cultural, a CF/88 determinou que os danos e ameaças devem ser punidos na forma da lei⁸³. Além disso, pode-se fazer uso de Remédios Constitucionais específicos, como a “Ação Popular”⁸⁴ contra ato lesivo ao patrimônio histórico e cultural; também da “Ação Civil Pública”⁸⁵ de responsabilidade por danos à

⁷⁶ Decreto-Lei n. 25/37. Art. 1º, §2º. Fonte: BRASIL. **Decreto-Lei n. 25, de 30 de novembro de 1937**. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del0025.htm>. Acesso em 30 de julho de 2020

⁷⁷ DI PIETRO, Maria Sylvia Zanella. **Direito Administrativo**. 30ª ed., Rio de Janeiro (RJ): Forense, 2017, 1088p

⁷⁸ CF/88 Art. 216 § 1º e § 5º

⁷⁹ Decreto-Lei 3.365/41 Art. 5º. Fonte: BRASIL. **Decreto-Lei Nº 3.365 de 21 de junho de 1941**. Dispõe sobre desapropriações por utilidade pública. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del3365.htm>. Acesso em 30 de julho de 2020.

⁸⁰ Lei 6.803/80 Art. 7º. Fonte: BRASIL. **Lei nº 6.803, de 2 de julho de 1980**. Dispõe sobre as diretrizes básicas para o zoneamento industrial nas áreas críticas de poluição, e dá outras providências. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L6803.htm>. Acesso em 30 de julho de 2020

⁸¹ Lei nº 12.651, de 25 de maio de 2012. (Novo Código Florestal) Art. 3º II. Fonte: BRASIL. **Lei n. 12.651 de 25 de maio de 2012**. Dispõe sobre a proteção da vegetação nativa; altera as Leis nºs 6.938, de 31 de agosto de 1981, 9.393, de 19 de dezembro de 1996, e 11.428, de 22 de dezembro de 2006; revoga as Leis nºs 4.771, de 15 de setembro de 1965, e 7.754, de 14 de abril de 1989, e a Medida Provisória nº 2.166-67, de 24 de agosto de 2001; e dá outras providências. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2012/Lei/L12651.htm>. Acesso em 30 de julho de 2020

⁸² Lei 6.513/77 Art. 1º - V. Fonte: BRASIL. **Lei n. 6.513 de 20 de dezembro de 1977**. Dispõe sobre a criação de Áreas Especiais e de Locais de Interesse Turístico; sobre o Inventário com finalidades turísticas dos bens de valor cultural e natural; acrescenta inciso ao art. 2º da Lei nº 4.132, de 10 de setembro de 1962; altera a redação e acrescenta dispositivo à Lei nº 4.717, de 29 de junho de 1965; e dá outras providências. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l6513.htm>. Acesso em 30 de julho de 2020

⁸³ CF/88 Art. 216. § 4º.

⁸⁴ CF/88 Art. 5º LXXIII.

⁸⁵ Lei 7.347/85 Art. 1º. Fonte: BRASIL. **Lei n. 7.347 de 24 de julho de 1985**. Disciplina a ação civil pública de responsabilidade por danos causados ao meio-ambiente, ao consumidor, a bens e direitos de valor artístico,

paisagem; além da imposição de sanções penais por “Crime de Poluição”⁸⁶ e contra atividades lesivas a bens de valor paisagístico.

2.3. A paisagem sonora no IPHAN e IEPHA/MG

Durante muito tempo, os bens materiais foram os únicos a serem considerados patrimônio, até o momento em que compartilharam espaço com o “programa Nacional do Patrimônio Imaterial”, advindo da Ordem Social constitucional de 1988⁸⁷. A partir daí, a paisagem também passou a ser formada por bens imateriais que compõem o patrimônio cultural. Foi assim com a consideração dos “conjuntos urbanos e sítios” (desde que estes façam referência a identidade, ação ou memória de grupos); bem como as “formas de expressão”; os “modos de criar, fazer e viver”; as “criações científicas, artísticas e tecnológicas”; além de “obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais”.

A promoção e proteção do patrimônio cultural brasileiro passou a ser realizada pelo poder público com a colaboração da comunidade, por meio de diversas formas de acautelamento como os inventários, os registros e através de meios de vigilância ou os já citados tombamento e desapropriação. Ainda assim, o Estado passou a ter a incumbência de criar leis de incentivo à produção e conhecimento de bens de valor cultural, além de normas punitivas, para o caso de danos ou ameaças ao patrimônio⁸⁸.

Historicamente, o Ministro da Educação e Saúde Gustavo Capanema, no ano de 1936 convidou o escritor Mário de Andrade para elaborar o Anteprojeto para a criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional. O mesmo foi redigido e elaborado sob o elenco de bens culturais diversos, não limitados apenas aos “bens de pedra e cal”. Porém, Rodrigo Melo Franco de Andrade, diretor do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan, atual IPHAN), além de outros intelectuais, fizeram correções que retiraram a originalidade de Mário de Andrade. Assim, foi o texto corrigido que acabou servindo de base para o Decreto-lei n.25/37, sobre o Tombamento dos bens materiais.⁸⁹

estético, histórico, turístico e paisagístico (VETADO) e dá outras providências. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/17347orig.htm>. Acesso em 30 de julho de 2020

⁸⁶ Lei 9.605/98 Art. 54 e 63. Fonte: BRASIL. **Lei nº 9.605 de 12 de fevereiro de 1998**. Dispõe sobre as sanções penais e administrativas derivadas de condutas e atividades lesivas ao meio ambiente, e dá outras providências. Disponível em < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19605.htm >. Acesso em 30 de julho de 2020

⁸⁷ CF/88 Art. 216.

⁸⁸ CF/88 Art. 216 §§ 1º, 3º e 4º.

⁸⁹ SILVA, Fernando Fernandes da. Mário e o Patrimônio. Um anteprojeto ainda atual. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Brasília, nº 30, 2002, p.129-133.

As ideias de Mario de Andrade, ao adicionar bens imateriais, eram inovadoras não apenas para o Brasil, pois não havia menção a tais referências, nem mesmo nas convenções internacionais até o momento - como as convenções de Haia (1899 e 1907), o Pacto Roerich (1935) ou Liga das Nações (1920). À frente de seus contemporâneos, o autor havia categorizado os bens culturais como integrantes do patrimônio artístico nacional, com critérios de seleção agrupados em quatro livros de tombos. São eles: as obras de arte pura; de arte aplicada, popular ou erudita; nacional; ou estrangeira (desde que residentes no Brasil).

Incluiu como “folclore ameríndio” os cantos de arte arqueológica e arte ameríndia na categoria de bens culturais, além dos vocábulos, lendas, magias, medicina e culinária. Adicionou também a música popular como “folclore”, na categoria de arte popular - junto com contos, histórias, lendas, superstições, medicina, receitas culinárias, provérbios, ditos e danças dramáticas etc.⁹⁰

Márcio Santana⁹¹ ressalta a diferenciação de tratamento dado pelos povos no que diz respeito a “face imaterial do patrimônio cultural”. Para ele, o Oriente sempre foi mais interessado na tradição cultural que leva ao conhecimento necessário para reproduzir seus objetos. Assim, privilegiam a preservação do saber construir determinado material, para que sua prática se torne um testamento histórico.

Porém, no pensamento ocidental, o patrimônio sempre foi mais centrado em coisas corpóreas, o que levou à ideia da preservação como sinônimo de uma operação voltada a selecionar, proteger, guardar e conservar apenas objetos palpáveis. Segundo o autor⁹², foi somente a partir dos anos 1970 que a legislação ocidental começou a incorporar aspectos imateriais ou processuais. A conservação do objeto, sua autenticidade e codificação legal não davam mais conta, por si só, da nova noção de patrimônio cultural.

O Decreto-lei n.25 de 1937⁹³, não deixou de ser inovador, traçando linhas gerais de proteção ao patrimônio histórico e artístico nacional. Tratou este como um conjunto de bens móveis e imóveis, de vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil ou de excepcional valor arqueológico ou etnográfico, e bibliográfico ou artístico. A norma classificou os

⁹⁰ *Ibid.*, p.133.

⁹¹ SANTANA, Márcio. A Face Imaterial do Patrimônio Cultural: Os novos instrumentos de reconhecimento e valorização. **Memória e Patrimônio. Ensaios Contemporâneos**. ABREU, Regina. CHAGAS, Márcio. (Org.). 1ª ed. Rio de Janeiro (RJ): Editora Lamparina, 2009, p.51-52.

⁹² *Ibid.*, p.53

⁹³ BRASIL. **Decreto-Lei n. 25, de 30 de novembro de 1937**. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del0025.htm>. Acesso em 30 de julho de 2020.

seguintes livros de Tombos: o Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico; o Histórico; o das Belas Artes e das Artes Aplicadas.

Apesar das experiências realizadas a partir dos anos 1930, foi somente através do Decreto 3.551, de 4 de agosto de 2000⁹⁴, que se instituiu o “Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial” que constituem o patrimônio cultural brasileiro, regulando o “Programa Nacional do Patrimônio Imaterial”.

Foram categorizados Livros de Registro⁹⁵, com inscrição condicionada ao ideal de referência à histórica do bem e sua relevância nacional para a memória, a identidade e a formação da sociedade. O “Livro dos Saberes” deve conter conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades e no “Livro das Celebrações” estarão presentes rituais e festas que marcam a vivência coletiva do trabalho, da religiosidade, do entretenimento e de outras práticas.

A normatividade trouxe também o “Livro das Formas de Expressão”, devendo conter manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas; além do “Livro dos Lugares” onde são colacionados espaços de práticas culturais coletivas como mercados, feiras, santuários, praças etc. Porém, a classificação legal não é exaustiva, podendo ser abertos outros Livros pelo Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural.

No IPHAN, a instauração do processo de registro pode ser provocada tanto pelo Ministro de Estado da Cultura, quanto pelas instituições vinculadas ao Ministério da Cultura e Secretarias de Estado, de Município e do Distrito Federal. São também partes legítimas as sociedades ou associações civis. Todos remetem documentação técnica ao Presidente do próprio IPHAN, que direciona o requerimento ao Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural. Este último, em geral, instruirá o processo com a descrição e documentação pormenorizada do bem e seus elementos, podendo ser realizada também por outros órgãos do Ministério da Cultura, unidades do IPHAN, ou por entidade que detenha conhecimentos específicos.⁹⁶

Após a instrução, o IPHAN emite um parecer que será publicado no Diário Oficial da União e envia para o Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural, a fim de que seja deliberado. Eventuais manifestações sobre o registro, podem ser apresentadas até o prazo

⁹⁴ _____. **Decreto nº 3.551 de 4 de agosto de 2000.** Institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências. Disponível em < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/d3551.htm>. Acesso em 17 de setembro de 2020.

⁹⁵ Art.1º e 5º parágrafo único do Decreto nº 3.551/2000.

⁹⁶ Art.3º caput e §§ 1º a 3º do Decreto nº 3.551.

decadencial de trinta dias da data de publicação daquele. Caso deferido (o Registro) pelo conselho, o bem será inscrito no livro correspondente e receberá o título de "Patrimônio Cultural do Brasil" passando por reavaliações pelo menos, a cada dez anos.⁹⁷ Os Dossiês do Patrimônio Imaterial publicados pelo IPHAN são o resultado de toda a pesquisa que gerou os registros de bens culturais do Patrimônio Imaterial Brasileiro.

O IPHAN aplica também, nacionalmente, o Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC⁹⁸) como forma de identificação e produção de conhecimento. Trata-se de um importante instrumento de metodologia de pesquisa das mais diversas manifestações culturais, através de um banco de dados que objetiva valorizar, salvaguardar e permitir um maior planejamento sobre a educação patrimonial.⁹⁹

O INRC é uma metodologia de pesquisa desenvolvida com projetos distribuídos por regiões e Superintendências Estaduais do IPHAN para produzir conhecimento sobre os domínios da vida social e identidade de grupo (usos, significações históricas, imagens urbanas etc). Este instrumento delimita suas áreas de atuação de forma referencial em escalas de melhor correspondência possível, como vila, bairro, zona ou mancha urbana, região geográfica culturalmente diferenciada ou conjunto de segmentos territoriais¹⁰⁰.

No estado de Minas Gerais o Iepha/MG implementa ações de cooperação municipal¹⁰¹, além de acompanhar e realizar obras de restauração de bens culturais e produzir Inventários, Dossiês de registro e Tombamentos. Sendo uma fundação vinculada à Secretaria de Estado de Cultura, edita deliberações normativas, disciplinando programas e procedimentos metodológicos para a implantação, a execução e a consolidação de políticas públicas nas ações de salvaguarda do patrimônio de Minas Gerais.¹⁰² Com suas metodologias

⁹⁷ Art.3º §§ 4º e 5º e artigos. 4º a 7º do Decreto nº 3.551.

⁹⁸ **Iphan.** Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC). Disponível em: <<http://portal.Iphan.gov.br/pagina/detalhes/685/>>. Acesso em: 11 de Setembro de 2020.

⁹⁹ _____. Reconhecimento de Bens Culturais. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/606/>>. Acesso em: 11 de Setembro de 2020.

¹⁰⁰ _____. Inventários de bens culturais. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/421/>>. Acesso em: 11 de Setembro de 2020.

¹⁰¹ As ações municipais em favor do patrimônio cultural geram repasse de recursos tributários, se adequadas a requisitos específicos, a partir da edição da lei estadual 12.040/1995, substituída pela 13.803/2000; atualmente em vigor a Lei 18.030/2009;

Fonte: SILVA, Paulo Sérgio da. O registro do patrimônio cultural imaterial e o inventário de bens culturais: as práticas do IPHAN e do IEPHA/MG. **XXVII Simpósio Nacional de História. Conhecimento histórico e diálogo social.** De 22 a 26 de julho de 2013. Disponível em: <http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364433694_ARQUIVO_Oregistrodopatrimonioimaterialeoinventariodebensculturais-PauloSergiodaSilva-ANPUH2013.pdf> Acesso em: 12 de abril de 2020

¹⁰² **IEPHA.** Patrimônio Cultural Protegido. Bens Registrados. Disponível em: <<http://www.iepha.mg.gov.br/index.php/programas-e-acoas/patrimonio-cultural-protetido/bens-registrados>>. Acesso em: 11 de Setembro de 2020.

sendo de observação obrigatória pelos municípios, o órgão é responsável ainda pelo Registro dos Bens Patrimoniais Imateriais significativos do Estado.¹⁰³

É possível traçar um paralelo da atuação do IPHAN e Iepha/MG perante o tratamento e salvaguarda do patrimônio sonoro, dando alguns destaques de como a música se infiltra nos mais diversos saberes, inclusive nela própria. A começar pela consideração de ritmos brasileiros, respeitadas suas influências heterogêneas – o Samba e o Frevo, seguidos de manifestações culturais multiformes, que serão selecionadas de forma acadêmica, sem a presunção de se esgotar o assunto.

2.3.1 Promoção e proteção da cultura

Através das diversas formas de acautelamento descritas acima (inventários, registros, vigilância, tombamentos, desapropriações etc.) sob ditames legislativos, além da participação social, o patrimônio artístico nacional vem recebendo elementos para sua difusão. Também sob o intuito de conhecimento e preservação do saber, a categorização dos órgãos supracitados por meio de processos rígidos, vem permeando linhas gerais de proteção ao patrimônio sonoro e costumes diversificados - como se passa a observar.

Os ritmos brasileiros são considerados não apenas pela constatação de uma harmonia ou melodia específica, mas também sob toda uma estrutura social diversificada que compõe a originalidade desenvolvida. Ao empenho de explorar toda fenomenologia que levou à consolidação de tais expressões, não foram rejeitadas influências heterogêneas que permitiram um desenvolvimento através do somatório cultural.

Desta forma, o Samba é um fenômeno cultural das comunidades afro-brasileiras urbanas e suas tradições folclóricas. Segundo o IPHAN, as “Matrizes do Samba no Rio de Janeiro¹⁰⁴” envolvem os mais variados estilos de samba, carioca criados pelas reuniões musicais na casa da Tia Ciata, no Estácio, nas escolas de samba, blocos, morros, ruas e quintais. O Partido Alto, o Samba de Terreiro e o Samba-Enredo, expressam a história e origem carioca, através da identificação pela música. A parte instrumental deste ritmo envolve objetos diversos, inclusive improvisados, como mãos e pés que marcam o ritmo dando sustentação à voz-guia, ao solo de prato-e-faca ou caixas de fósforo e latão de manteiga.

¹⁰³ _____. Patrimônio Cultural Protegido. Disponível em: <<http://www.iepha.mg.gov.br/index.php/programas-e-aco-es/patrimonio-cultural-protegido>> Acesso em: 12 de abril de 2020

¹⁰⁴ IPHAN. Matrizes do Samba no Rio de Janeiro. Dossiê 10. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/DossieSambaWeb.pdf>>. Acesso em: 13 de Setembro de 2020. p. 99-106

Também são adicionados (ou criados) outros tantos como o Surdos, Repinique, Tarol, Caixa de guerra, Tamborim, Pandeiro, Agogô, Pratinelas, Chocalho, Pratos, Reco-reco, Atabaques e a Cuíca¹⁰⁵.

A expressão musical “Samba de Roda do Recôncavo Baiano”¹⁰⁶ também foi considerada pelo IPHAN, em razão da abrangência rítmica presente na região geográfica em torno da Baía de Todos-os-Santos (litoral interior circundante que envolve inúmeras cidades). Assim, a atitude de preservação cultural cumpre seu papel de transformar o ritmo num símbolo nacional que orgulha seus participantes, em razão de suas referências históricas, técnicas, estilos, gêneros, escolas e influências.

Já o ritmo “Frevo”¹⁰⁷, surgiu em Pernambuco no final do século XIX, através dos compositores de música ligeira, feita para o carnaval. Extremamente acelerado, serve para protagonizar “brincadeiras dançantes” como os conflitos entre blocos de frevo, em que capoeiristas saem a frente para intimidar foliões rivais e proteger seu grupo. Segundo o IPHAN, a formação mais clássica, diretamente inspirada nas bandas marciais, é acompanhada pela instrumentação de uma orquestra de sopro e percussão com o predomínio de instrumentos de bocal (trompetes, trombones, tuba) além de saxofones, clarinetes, requinta, flauta e flautim. A percussão é composta de surdo, caixa e pandeiro. Na prática mais recente¹⁰⁸, O Frevo continua sendo acompanhado por saxofones, trompetes e trombones, com a adoção de alguns eletrônicos como os teclados, a guitarra e o baixo elétrico – este último substituindo a tuba. Assim, os instrumentos que não possuem contexto carnavalesco estão sendo pouco utilizados, como o clarinete e a requinta, o que pode vir a determinar uma alteração no modo clássico de execução.

Como patrimônio imaterial, os “Saberes, Linguagens e expressões musicais da viola em Minas Gerais¹⁰⁹” representam o fazer e o tocar deste instrumento que se desenvolveu ao longo dos séculos. Com uma tipologia variada em minas, seja pelas Violas Braguesa, Beiroa, Toeira ou Campaniça; está presente em suas festividades diversas como danças, corações e

¹⁰⁵ *Idem.*

¹⁰⁶ _____. Samba de Roda do Recôncavo Baiano. Dossiê 4. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/PatImDos_SambaRodaReconcavoBaiano_m.pdf>. Acesso em: 13 de Setembro de 2020.

¹⁰⁷ **IPHAN.** Frevo. Dossiê 14. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/dossieiphan14_frevo_web.pdf>. Acesso em: 13 de Setembro de 2020. p. 33-34

¹⁰⁸ *Idem.*

¹⁰⁹ **IEPHA.** Os Saberes, Linguagens e Expressões Musicais da viola foram reconhecidos como Patrimônio Cultural Imaterial do estado de Minas Gerais no dia 14 de junho de 2018. Disponível em: <<http://www.iepha.mg.gov.br/index.php/institucional/legislacao/15-patrimonio-cultural-protetido/bens-registrados/361-violas-o-fazer-e-o-tocar-em-minas-gerais>>. Acesso em: 13 de Setembro de 2020.

cortejos. Estas foram mapeadas sob a forma de saberes embutidos no contexto do instrumento musical, incluindo o processo de identificação de violeiros e violeiras, além dos fazedores de viola (*luthiers* e artesãos), reforçando o conteúdo social do patrimônio cultural no estado¹¹⁰.

Também o “Modo de Fazer Viola de 10 cordas no Alto-médio São Francisco”¹¹¹ é uma identificação cultural imaterial do Estado de Minas Gerais, reforçando seu aspecto valorativo e social. Além disso, o “Modo de Fazer Viola de Cocho”¹¹² é considerado bem imaterial da Região Centro-Oeste – Estados do Mato Grosso e Mato Grosso do Sul. A nomenclatura “cocho” vem da madeira de tronco maciço utilizada para colocar alimentos dos animais na zona rural (sendo confeccionada em tronco inteiriço, no formato de viola e escavada na parte correspondente à caixa de ressonância).

Assim, a paisagem sonora proporciona um acréscimo à memória e à história, por preservar o fábriço dos instrumentos ou permitir uma análise sobre todo o elemento cultural que o envolve, não sendo levado em conta apenas o elemento material. Todo o aspecto circundante deve ser considerado como resgate social de suas práticas, em especial nas festividades. Portanto, o instrumento musical é culturalmente determinante, seja nas rodas entoadas e cantorias “cururu” e “siriri” ou no hábito das “festeiras” levarem uma fita com seu nome ao santo que lhe concedeu determinada graça, para amarrar na viola do cantador. Dentre diversos outros costumes, é também assim que se canta a São Gonçalo (caso a fita seja amarela), a São João (caso rosa) ou à Nossa Senhora das Graças (se a fita for branca).¹¹³

Como visto anteriormente, os sinos fazem parte da cultura musical como produtores de símbolos variados, a depender dos tipos de gongo, servindo a diversos propósitos (como expulsar fantasmas, tempestades ou bruxas, além de advertir passantes, convocar fiéis ou fregueses). Atualmente exercem um papel importante na religiosidade mineira, sendo identificados como Bens Culturais Imateriais a “Linguagem dos Sinos em Minas Gerais”¹¹⁴ e

¹¹⁰ Minas Gerais – Saberes, Linguagens e Expressões Musicais da Viola. **Ipatriônio**. Disponível em: <<http://www.ipatrimonio.org/minas-gerais-saberes-linguagens-e-expressoes-musicais-da-viola/>>. Acesso em: 13 de Setembro de 2020.

¹¹¹ **IPHAN**. INRC - Modo de fazer Viola de Dez Cordas no Alto Médio São Francisco/MG. Disponível em: <<https://sicg.iphan.gov.br/sicg/bemImaterial/acao/13/>>. Acesso em: 11 de Setembro de 2020.

¹¹² _____. Modo de fazer viola-de-cocho. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_modos_fazer_viola_cocho.pdf>. Acesso em: 11 de Setembro de 2020.

¹¹³ *Ibid.*, p.24.

¹¹⁴ **IPHAN**. INRC - Linguagem dos Sinos em Minas Gerais. Disponível em: <<https://sicg.iphan.gov.br/sicg/bemImaterial/acao/11/>>. Acesso em: 11 de Setembro de 2020.

a “Linguagem dos Sinos nas Cidades Históricas Mineiras”¹¹⁵; também o Saberes sobre o “Ofício de Sineiro”¹¹⁶ e a expressão sobre o “Toque dos Sinos em Minas Gerais”¹¹⁷.

Como referência cultural, o toque dos sinos representa não somente a parte material do patrimônio (como as torres e campanários, além do próprio bronze do qual foram fabricados), mas também a sua imaterialidade através dos códigos plenamente compreensíveis pela população. Em tempos mais remotos, os gongos informavam sobre partos difíceis ou a agonia dos doentes para que os moradores da cidade se juntassem em oração; ou mesmo guerras, incêndios e calamidades. Ainda nos dias atuais, os sinos interagem com a população através dos fatos da vida cotidiana por meio dos gongos que anunciam o nascimento, a morte ou chamada para missa. Esta utilidade está presente nas cidades de Ouro Preto, Mariana, Congonhas do Campo, Diamantina, Sabará e São João del-Rei.¹¹⁸

Para manter a cultura, a prática é direcionada aos jovens nas torres sineiras, com intuito de aprendizagem dos toques. São passados os critérios de “ritmo” festivo ou fúnebre, que pretendem levar à reflexão sobre a conduta dos indivíduos no mundo e o julgamento de Deus no momento da morte. Também as formas de “execução” são aprendidas como o “sino paralisado” (repiques e pancadas) ou o “sino em movimento”. Este último se desdobra em “dobres simples”, quando o sino cai pelo lado em que está encostado o badalo (ocasionando uma só pancada em cada movimento) ou “dobre duplo” quando o sino, caindo pelo lado contrário em que está encostado o badalo, provoca duas pancadas em cada movimento¹¹⁹.

2.3.2 Formas de expressão da religiosidade

A origem das práticas e seu desenvolvimento histórico, ao serem difundidas, geram um sentimento de respeito pelas comunidades, raças e etnias envolvidas. Além disso, o processo cultural que envolve essas práticas (escravidão, migração, religiosidade etc.) se vê fortalecido frente a possibilidade esquecimento, julgamentos discriminatórios, invisibilidade

¹¹⁵ _____. Identificação de Bens Culturais Imateriais. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/681/>>. Acesso em: 11 de Setembro de 2020.

¹¹⁶ _____. Ofício de Sineiro. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/70/>>. Acesso em: 11 de Setembro de 2020.

¹¹⁷ _____. Toque dos Sinos em Minas Gerais. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/69/>>. Acesso em: 11 de Setembro de 2020.

¹¹⁸ _____. Toque dos Sinos e o Ofício de Sineiro em Minas Gerais. Dossiê 16. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/dossie16_toquedossinos.pdf>. Acesso em: 16 de Setembro de 2020.

¹¹⁹ *Idem*.

ou exclusão social. Novamente, uma sonoridade multirracial, pluricultural e “ecumênica” vem sendo descoberta, a medida em que o estudo dos povos evolui.

A congada¹²⁰ (congado ou congo) é uma espiritualidade de matriz africana que engloba canto, dança e teatro; além de uma instrumentação musical composta pela cuíca, a caixa, o pandeiro, o reco-reco, o cavaquinho, a viola, o violão, o tarol, o tamborim, o ganzá, a sanfona, rabeça (ou o violino) ou o acordeom. Seu louvor é direcionado a São Benedito (o Africano), à Santa Efigênia (uma princesa etíope), também à Nossa Senhora do Rosário; por vezes saudando a princesa Isabel (popularmente conhecida como a libertadora de escravos).

A prática traz uma mistura cultural dos negros africanos escravizados que, em seu país de origem, praticavam o “Cortejo aos Reis Congos” para agradecer seus governantes. O costume se fundiu com a religiosidade cristã praticada na colônia. Através dos cortejos musicais, tem-se por revitalizado o simbolismo da luta entre mouros e cristãos (ou pagãos e batizados), onde os folcloristas ficam perfilados de frente e simulam um combate entre si com varas (os golpes marcam o compasso da música e da festa).¹²¹

Como forma de expressão, o “Tambor de Crioula do Maranhão¹²²” é outro grande destaque à consolidação da cultura popular africana. Suas festividades louvam São Benedito, um santo popular da comunidade negra, além de diversas comemorações como aniversários, chegadas ou despedidas, nascimentos etc. Os tocadores fazem soar um tambor grande (ou rufador), um meia (ou socador) e um crivador (ou pererenga). O modo de tocar e cantar vai respeitar o costume do lugar, podendo ser mais ou menos “alvorçado”, “corrido”, “lento” ou “cadencial”.

Os cantadores do Tambor puxam toadas e as coreiras dão passos miúdos e rodopiam. No centro da roda, seus passos culminam na punga (ou umbigada), movimento coreográfico no qual as dançarinas tocam o ventre umas das outras - num gesto entendido como saudação e convite. Era assim que a música servia ao protesto pelo fim da escravidão, para louvar santos protetores. O costume é associado, atualmente, a várias manifestações populares como o bumba meu boi e a festa do Divino Espírito Santo¹²³.

¹²⁰ BEZERRA, Juliana. Congada. **Revista TodaMatéria**. Disponível em: <<https://www.todamateria.com.br/congada/>> Acesso em 12 de setembro de 2020.

¹²¹ *Idem*.

¹²² **IPHAN**. Tambor de Crioula do Maranhão. Dossiê 15. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/dossie15_tambor.pdf>. Acesso em: 11 de Setembro de 2020.

¹²³ *Idem*.

A forma de expressão “Jongo no Sudeste”¹²⁴ (expressão originada da dança angolana “*jhungu*”), também teve origem nos saberes, ritos e crenças dos povos africanos. Com tambores, dança coletiva e elementos mágico-poéticos, consolidou-se entre os escravos que trabalhavam nas lavouras de café e cana-de-açúcar localizadas no Sudeste brasileiro. Mesmo tendo participado de processos socioculturais do século XX, o jongo quase desapareceu por completo. Sua fragilidade deu por dispersão dos praticantes, obscurecimento das práticas por outros símbolos, ou mesmo a vergonha em praticar a cultura - por uma suposta falta de identificação. Também conhecido como “Tambu, batuque, tambor ou caxambu”, a poesia cantada do jongo era uma linguagem cifrada dos escravos que podiam se comunicar entre eles, mas de forma ininteligível pelos capatazes e senhores de escravos.

Cantado e tocado de diversas formas, dependendo da comunidade que o pratica, a interação fica por conta do ponto cantado do solista e a resposta do coro. A percussão contava com a presença de instrumentos combinados na área jogueira (varas de madeira e chocalhos), além de tambores diversos formados por pele de animal presa por pregos (membrana presa por um sistema de cordas fixadas a um anel de metal que abraça o corpo do tambor, pressão exercida por cunhas de madeira sobre as cordas e sobre o anel etc). As apresentações são cada vez mais frequentes nos dias atuais, em clubes, escolas, centros culturais e praças. São utilizados, inclusive, equipamentos sonoros de amplificação, acarretando num retorno à posição de fator integrante na construção de identidades locais, como valorização dos costumes¹²⁵.

Percebe-se que o fenômeno da preservação cultural foi perdendo a necessidade de individualizar bens e saberes, de forma a comportar inventários e registros de festividades ou comunidades inteiras, envolvendo seus costumes e crenças diversificados. A partir deste pensamento, danças, historicidade regional, conjunto de objetos característicos e arquiteturas típicas foram sendo consideradas como um todo na ambientação local, especialmente pela composição do patrimônio cultural imaterial de Minas Gerais.

É desta forma que a “Festa de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos de Chapada do Norte¹²⁶”, firma a devoção à Virgem do Rosário através de seus membros, originalmente pertencentes à cultura de resistência afro-brasileira. A comemoração é

¹²⁴ **IPHAN.** Jongo do Sudeste. Dossiê 5. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/PatImDos_jongo_m.pdf>. Acesso em: 11 de Setembro de 2020.

¹²⁵ *Idem.*

¹²⁶ **IEPHA** Festa dos Homens Pretos de Chapada do Norte - Dossiê Técnico. Disponível em: <<http://www.iepha.mg.gov.br/index.php/component/phocadownload/category/19-festa-dos-homens-pretos-chapada-do-norte>> Acesso em: 16 de setembro de 2020

celebrada desde o século XVIII pela "Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, Libertos e Cativos, da Freguesia da Santa Cruz da Chapada (atualmente denominada de Irmandade do Rosário de Chapada). Anualmente, no segundo domingo do mês de outubro, o pacato município do médio Jequitinhonha é transformado por milhares de devotos, moradores da cidade e da região, e turistas que participam das representações de Nossa Senhora. São praticados os costumes da coleta de esmolas e da descida dos novos festeiros, além de novenas, leilões, também a lavagem da igreja e a busca da Santa no Córrego do Rosário.

Também a Comunidade dos Arturos¹²⁷ se destaca por suas festividades diversas, inclusive na categorização de lugares tradicionais como patrimônio cultural envolve a “Festa de Nossa Senhora do Rosário”, a “Festa do João do Mato” e a “Festa da Abolição”. Como práticas culturais da comunidade, destacam-se o “Reinado/Congado dos Arturos” e o “Rito da Benzeção nos Arturos”, junto com o conhecimento sobre as plantas, as Guardas de Congo e Moçambique e a sua cozinha tradicional. O estudo sobre o lugar faz com que se possa tomar um contato mais íntimo com a comunidade desde a ancestralidade de famílias patriarcais (sua relação com a escravidão, servidão e apadrinhamento) até o próprio território de origem. Da mesma forma, ao se esmiuçarem os ritos, ofícios e celebrações diversas, a paisagem sonora circunda a materialização de saberes e crenças.

Dentre as celebrações mais antigas e difundidas no estado de Minas Gerais e no Brasil estão as Folias de Minas¹²⁸ (ternos ou companhias), tradição ibérica (Espanha e Portugal) que reúne uma diversidade de práticas como formas de expressão comunitária. Os grupos se estruturam a partir de sua devoção aos Reis Magos, Divino Espírito Santo, São Sebastião, São Benedito, Nossa Senhora da Conceição, entre outros Santos. Assim, durante as manifestações culturais-religiosas, os Cantadores e tocadores apresentam personagens variados como reis, palhaços e bastiões, distribuindo bênçãos e recebendo donativos na visita aos devotos, para determinada finalidade social. As indumentárias vão variar de acordo com a tradição do grupo, podendo ser trajes militares, de palhaço, máscaras ou mesmo roupas comuns. Também varia sua instrumentação por violas, violão, cavaquinho, pandeiro, bumbos, sanfona e caixas.

¹²⁷ _____. Dossiê de Registro da Comunidade dos Arturos. Disponível em: <<http://www.iepha.mg.gov.br/index.php/programas-e-aco/es/patrimonio-cultural-protetido/bens-registrados/details/2/2/bens-registrados-comunidade-dos-arturos>>. Acesso em: 11 de Setembro de 2020

¹²⁸ **IEPHA**. Dossiê de Registro das Folias de Minas. Disponível em: <<http://www.iepha.mg.gov.br/index.php/programas-e-aco/es/patrimonio-cultural-protetido/bens-registrados/details/2/5/bens-registrados-as-folias-de-minas>> Acesso em: 16 de setembro de 2020

O canto é sempre conduzido de forma rítmica nos encontros, festas e cumprimento de promessas.

Portanto, conforme observado no capítulo primeiro, a visão dinâmica de patrimônio leva em consideração os elementos de história e identidade ao tratar a paisagem também sob um contexto sociocultural perante todos os seus elementos. Em consonância ao que fora abordado, a cultura vai sendo difundida e preservada pelo IPHAN e IEPHA/MG ao prestarem apoio à memória coletiva como corrente de pensamento contínuo - que dá suporte aos atores e espectadores sociais¹²⁹. Com toda dinâmica de preservação, as vivências vão sendo enraizadas a partir da catalogação de saberes e crenças, dando ênfase às relíquias e artefatos¹³⁰ engendrados pelos seres humanos como elementos determinantes.

É fazendo uso de todo arcabouço legislativo, conforme salientado no início deste segundo capítulo que as instituições - em colaboração com a sociedade, dão suporte ao Direito ao Patrimônio e Meio Ambiente equilibrados. Como observado, a atuação político-social dos indivíduos, conscientizada pelos movimentos de preservação e cidadania, vem com abrigo na Constituição cultural. Seja pela determinação do Patrimônio Cultural Brasileiro¹³¹, através da Política Nacional do Meio Ambiente¹³² ou outros mecanismos legislativos de garantia da Paisagem (vistos anteriormente), o papel do IPHAN e do Iepha/MG merece destaque no que tange a preservação da paisagem sonora.

Diante o exposto, os ritmos brasileiros passaram a caracterizar saberes diversos embutidos em sua forma de expressão, trazendo uma vivência social preservada. É desta maneira que uma roda de samba pode revelar diferentes costumes criados pelo folclore carnavalesco, até mesmo na elaboração de instrumentos musicais (muitas vezes improvisados) de forma a proporcionar uma interação com a vivência local pela criação de símbolos próprios. A música dialoga com o vivido ao prestar auxílio na formação dos costumes que levam à reflexão de sentimentos diversos – da agonia a ambientes festivos e alegres.

Com isso, seja sob o badalar de sinos para os mais diversos conteúdos sociais, ou mesmo para expor louvores religiosos e tradições históricas implícitas, a música contribui

¹²⁹ HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. de Laurent Léon Shaffter. São Paulo (SP): Editora Revista dos Tribunais Ltda, 1990.

¹³⁰ LOWENTHAL, David. Como conhecemos o Passado. **Projeto História. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**. Trad. de Lúcia Haddad. n.17. São Paulo (SP): Editora da PUCSP, 1998. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/11110> Acesso em: 10 de março de 2020.

¹³¹ Art.216 I a V CF/88.

¹³² **Lei Federal nº 6.938, de 31 de agosto de 1981**. Dispõe sobre a Política Nacional do Meio Ambiente, seus fins e mecanismos de formulação e aplicação, e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L6938.htm. Acesso em: 14 de setembro de 2020

intensamente para o resgate cultural na construção do imaginário e identidades regionais – especialmente a mineira. Através das práticas preservadas e o estudo de ritualísticas, a paisagem sonora de Minas Gerais permanece como uma rica aliada à perpetuação dos costumes. A sonoridade ajuda a “modelar” a paisagem, seja na construção de símbolos característicos, na recuperação de dados históricos ou através da revitalização de personagens importantes - mesmo quando desperta, “tão somente”, admiração pela melodia e harmonia de seu conteúdo.

CAPÍTULO 3 - UM MAESTRO NA ZONA DA MATA MINEIRA

Maurice Halbwachs¹³³, ao dispor sobre o constrangimento da divisão social do tempo, chama a atenção para as convenções e costumes quanto à sua duração. Segundo ele, a ambiguidade gira em torno de, uma hora os indivíduos quererem que se passe rápido algum momento desagradável; outra, que se imobilize um suposto acontecimento que parece dinâmico demais. Sendo assim, dependendo da etapa da vida, como fenômenos da natureza material e do organismo, um indivíduo tem pressa para terminar uma tarefa ingrata, da mesma forma que pretende prolongar a passagem de uma vida feliz. O autor ressalta que a divisão temporal está igualmente ofertada para todos os grupos e, a razão do lamento de alguns não é o seu elemento objetivo, mas a desorganização dos hábitos, na hora de regular as atividades segundo o caminhar dos ponteiros do relógio - como o fato de chegar sem atraso ao concerto, não fazer esperar os convidados do jantar e outros cotidianos sociais.

Halbwachs preconiza ainda a aderência dos referidos grupos a um lugar respectivo, como espaços da memória¹³⁴, explicando o porquê dos indivíduos se apegarem aos objetos como marcas do tempo, dispondo-os como elos que se prendem a uma sociedade cultural. Segundo o autor, inexistente memória em que não se desenvolva um quadro espacial, sendo uma realidade duradoura, a ponto de remeter ao passado perante o meio material que cerca os indivíduos. Não há um gênero de atividade coletiva sem relação alguma com determinada localidade, como exemplifica o espaço religioso - ao entrar numa igreja, cemitério ou local sagrado, onde o grupo entra em contato com sua história e tradições espirituais: “Os quarteirões, no interior de uma cidade, e as casas no interior de um quarteirão, têm um lugar fino e estão também ligadas ao sol, como as árvores e os rochedos, uma colina ou planalto¹³⁵.”

Milton Santos¹³⁶ observou que, a despeito de alguns autores descreverem a realidade de um tempo absorvido pelo espaço, na verdade é o espaço quem impede que o tempo se dissolva. Segundo ele, mesmo agindo de maneira extremamente diversificada para cada agente e apesar das várias maneiras de se encarar o tempo (o cósmico, o histórico ou o existencial), este nunca deixará de ser “social”, ou seja, o “tempo do homem” (ainda que individual, vivido, sonhado, vendido, comprado, simbólico ou mítico).

¹³³ HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Editora Centauro, 2005, p.90-91.

¹³⁴ *Ibid.*, p.131-143.

¹³⁵ *Ibid.*, p.134.

¹³⁶ SANTOS, Milton. O tempo nas cidades. **Ciência e Cultura** (revista eletrônica). Coleção Documentos, série Estudos sobre o Tempo. Fascículo 2. Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo (SP). 2001. Trecho disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/pdf/cic/v54n2/14803.pdf>. Acesso em: 30/05/2020, p.21

O autor¹³⁷ destaca a cidade como um organismo complexo, de características próprias ligadas às necessidades de cada época. Isso é perceptível pela reflexão de paisagens no decorrer dos anos. Portanto, atento ao fato da cidade ser palco de diversos atores (homens, firmas e instituições), mesmo num momento em que se vive uma obsessão pelo tempo, cada característica territorial irá representar um momento diferente da história. É assim que o espaço territorial da cidade se torna importante para contar as lembranças dos seus agentes.

Desta forma, a valorização espacial do passado das cidades se tornou uma prática saudável entre a sociedade nos últimos tempos. Segundo Maurício de Almeida Abreu¹³⁸, como um país de cidades novas e de formação recente dos núcleos urbanos no século XX, o Brasil ainda dá os primeiros passos nesta tendência. Percebe-se uma mudança significativa dos valores e atitudes sociais, após um longo tempo cultuando apenas o que era novo. Portanto, a herança dos tempos antigos era algo inexplorado, sendo gradativamente realçada por discursos de restauração e preservação. Para o autor, o que era arcaico e inexpressivo, agora se torna objeto de estudo, pela revalorização dos vestígios deixados pelo tempo passado, como ocorre na paisagem, memória, cultura, ou no cotidiano. Destaca ainda a busca pela identidade dos lugares onde se passaram infâncias, adolescências, intempéries da vida adulta e experiências diversas, vividas intensamente por quem as promoveram:

O passado é uma das dimensões mais importantes da singularidade. Materializado na paisagem, preservado em "instituições de memória", ou ainda vivo na cultura e no cotidiano dos lugares, não é de se estranhar, então, que seja ele que vem dando o suporte mais sólido a essa procura de diferença. A busca da identidade dos lugares, tão alardeada nos dias de hoje, tem sido fundamentalmente uma busca de raízes, uma busca de passado¹³⁹

Convencionou-se chamar de espaço urbano, como observa o professor Roberto Lobato Corrêa¹⁴⁰, o conjunto de usos da terra em áreas específicas, com finalidades próprias - como centralização de atividades industriais ou residenciais e de lazer. A sociedade dá o tom de suas dimensões, como elemento humano atuante, num espaço articulado e fragmentado. Neste espaço, cada uma de suas partes se inter-relacionam diariamente, resultando nas ações do produto social através dos tempos. Sendo assim, a própria utilização do local legitima a

¹³⁷ *Idem.*

¹³⁸ ABREU, Maurício de Almeida. Sobre a memória das cidades. **Revista da Faculdade de Letras – Geografia** I série, Vol. XIV. Porto, 1998. Disponível em: <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/1609.pdf> Acesso em: 10 de março de 2020 p.77-97

¹³⁹ *Ibid.*, p.79

¹⁴⁰ CORREA, Roberto Lobato. **O Espaço Urbano**. São Paulo: Ática, Série Princípios, 1989.

importância de sua apresentação e estudo. Portanto, o conhecimento da organização espacial atende às exigências de uma necessidade de autenticação do cotidiano das áreas residenciais e locais de trabalho, dos deslocamentos para compras do centro aos bairros, das visitas aos parentes e amigos, idas ao cinema, cultos religiosos, praias e parques etc.

O local em que pertenceu o Maestro Domingos Roberti - onde produziu suas composições, fica situado na Zona da Mata mineira, ocupada a partir da descoberta do ouro na região. Intensificou-se ao longo do século XIX com a atividade cafeeira sob o desenvolvimento padrão dos arraiais e vilas surgidos com a própria corrida do ouro - formando também uma agricultura mercantil de alimentos.¹⁴¹ A capitania de Minas Gerais - surgida em 1720 (província do Império do Brasil a partir de 1822) ocupa atualmente o estado de Minas Gerais¹⁴².

Foram fundadas várias freguesias que originaram as atuais cidades e municípios mineiros, dentre elas as de Rio Novo e São João Baptista do Presídio, região atual do município de Rio Pomba; além de capelas filiais a paróquias, como a de Santa Rita do Turvo (atualmente o município de Viçosa), Dolores do Turvo (município de mesmo nome nos dias de hoje) e São José do Paraopeba, que hoje abriga a cidade mineira de Tocantins¹⁴³. Esta última foi a cidade em que nasceu e viveu Domingos, repercutindo toda sua criação artística, mais acentuada adiante quando for abordada sua produção cultural (capítulo 5).

¹⁴¹ CARNEIRO, Patrício A.S. e MATOS, Ralfo E.S. Geografia Histórica da Ocupação da Zona da Mata Mineira: Sobre o Mito Das" Áreas Proibidas. **Anais do XIV Seminários • Rio sobre a Economia Mineira - Atas do 14º Seminário de Economia de Minas Gerais . Cedeplar**, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Disponível em: <<https://ideas.repec.org/h/cdp/diam10/081.html>> Acesso em: 21 de maio de 2020.

¹⁴² WERNECK, Gustavo. Comarcas pioneiras de Minas Gerais completam 300 anos. Vilas foram um marco na divisão administrativa e jurídica do estado. Haverá solenidade São João del-Rei, em data ainda não definida, para celebração. **Jornal Estado de Minas [online]**, Belo Horizonte (MG). 24/05/2014 Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2014/05/24/interna_gerais,532084/comarcas-pioneiras-de-minas-gerais-completam-300-anos.shtml Acesso em: 01 de junho de 2020.

¹⁴³ CASTRO, Natália Paganini Pontes de Faria. **Entre Coroados e Coropós: A trajetória do Padre Manuel de Jesus Maria nos Sertões do Rio da Pomba (1731-1811)**. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Brasil. 2010. Disponível em: <<http://repositorio.ufjf.br:8080/jspui/handle/ufjf/3013>> Acesso em: 22 de maio de 2020. p.86

Figura 1 – Maquete da Igreja Matriz de São José, feita por Domingos



Fonte: Arquivo da Paróquia de Tocantins, data desconhecida¹⁴⁴.

Serão expostos adiante aspectos da origem de Domingos Roberti, desde suas influências italianas, além da criação familiar, modo de ensino praticado e funções exercidas. Também serão ressaltadas as homenagens recebidas, além da trajetória percorrida pelo caminho musical tomado por bandas e conjuntos no decorrer da participação social ativa. Para tanto, o tempo e o espaço se conectam com a origem dos lugares e a formação de saberes que permitem uma valoração do passado, como se passa a expor.

3.1 A influência italiana

O Brasil pós-abolição da escravatura, para captar imigrantes italianos em massa, contava com dezenas de agências e milhares de subagentes brasileiros que perambulavam pela Itália em busca de emigrantes – chamados pela imprensa italiana de “Agentes de emigração traficantes de escravos”¹⁴⁵. Segundo João Fábio Bertonha¹⁴⁶, as razões do êxodo italiano estão ligadas aos três fatos que impulsionaram a demanda global por mão de obra nos séculos XIX e XX: o fim da escravidão das colônias europeias na América, a difusão da sociedade industrial pós-Revolução e a própria constituição de independência dos Estados no continente americano.

¹⁴⁴ A Igreja Matriz de São José foi construída pelo Padre Francisco Goulart Horta (Padre Chiquinho) onde havia sido edificada a primeira capela em 1812 a partir da formação do núcleo de povoação que surgiu na encosta da colina a partir da primeira metade do século XIX (assunto tratado no capítulo 5 desta dissertação).

¹⁴⁵ FALCI, Miridiam Britto. Os italianos na agricultura brasileira: o caso do Piauí. **Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) Rio de Janeiro**.457: out./dez. 2012. Disponível em: <<https://ihgb.org.br/revista-eletronica/artigos-457/item/108253-os-italianos-na-agricultura-brasileira-o-caso-do-piaui.html>> Acesso em: 14 de maio de 2020, p.365-366.

¹⁴⁶ BERTONHA, João Fábio. **Os italianos**. 2ª ed. São Paulo (SP): Editora Contexto, Ano 2008, p.81-87.

Segundo o autor supracitado, com os italianos vieram culturas e estilos próprios, de pessoas que se expressavam de maneira diferente, com uma sensibilidade artística influenciada por realizações culturais milenares - suas obras arquitetônicas, literárias e plásticas. Além disso, um modo de se portar e vestir que combinava beleza com comodidade, fazendo com que não fosse necessário ser rico para se tornar elegante¹⁴⁷.

Bertonha destaca ainda a culinária simples mas extremamente sofisticada para os padrões normais, como hábito de uma terra cercada pela diversidade. Seja pelas colheitas de cereais que sustentavam risotos e polentas na região norte da Itália, aos pratos com peixes dos mais variados nas áreas próximas ao mar. Também possuíam as pastas ou massas e vegetais frescos cortados e cozidos com os mais diferentes tipos de molhos, característicos de combinações sulistas. Curiosamente, um hábito dos pobres da península culminou num dos produtos mais difundidos até os dias atuais: a famosa pizza italiana. Realizada como um prato de fácil preparo e com ingredientes comuns da região (farinha, óleo e sal), sobre um disco de massa, onde adicionavam alho, manjeriço, queijo e tomates.¹⁴⁸

Além disso, para Bertonha, os italianos pareciam ter laços sociais diferenciados, pouco comuns. Uma gente que colocava suas relações afetivas acima de qualquer sentimento humano. Tendo a família como suporte máximo, trouxeram estranhos estereótipos de convivência – comendo muito e falando alto, com brigas e discussões que pareciam avassaladoras, mas culminavam numa tarde de risadas e retomada dos laços. O excesso de sentimentos gerava ódios e conflitos entre eles, mas quase sempre resultava em afetividade, uma estranha forma de humor que contaminava os vizinhos não italianos. Ao mesmo tempo que discutiam e imiscuíam na vida alheia, mostravam-se vertiginosos em favores e solidariedade.¹⁴⁹

Assim, o povo da península trazia toda sua cultura destinada a influenciar seu “novo mundo”, seja pela fé inabalável em suas crenças religiosas, hábitos diversos e patrimônio sonoro. Em seu estudo sobre a mentalidade do imigrante italiano nas letras de músicas folclóricas, Marcello Polinari¹⁵⁰ constatou os mais variados temas afetos à realidade enfrentada, como o amor, o casamento, a família, a própria imigração, o lazer, a comida, a liberdade, a morte, a riqueza versus pobreza, a religião, o trabalho, dentre outros. Como

¹⁴⁷ *Ibid*, p.227-240.

¹⁴⁸ *Ibid*, p.244-251.

¹⁴⁹ *Ibid*. p.252-255.

¹⁵⁰ POLINARI, Marcello. **Cantando a vida: A mentalidade do imigrante italiano nas letras de músicas folclóricas**. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Paraná, UFPR, Brasil. 1991. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/24687/D%20-%20POLINARI,%20MARCELLO.pdf>; Acesso em: 16 de maio de 2020.

expressão sonora da natureza humana, não é difícil identificar a visão de mundo do camponês que parte da Itália - com padrões aristocrático-clericais, que ocupava o menor lugar na hierarquia. Abaixo da virtude dos nobres e da espiritualidade dos cleros, utilizavam seu canto como uma forma de pensar e viver o mundo diversamente do que estava preordenado.

Tarquínio Benevenuto Grandis¹⁵¹, um dos imigrantes italianos que se tornou fabricante de fumo em corda, ressaltou a influência da colônia italiana no município de Ubá (do qual Tocantins era parte integrante desde 1873 até 1948). Para ele, sob inúmeros aspectos (econômicos, políticos, sociais e culturais) a vinda de seu povo foi de forma espontânea a partir da segunda metade do século XIX, em sua maioria, inicialmente, de italianos provenientes do sul da Itália (comerciantes, ferreiros, marceneiros e alfaiates). A partir de 1888, com o fim da escravidão, preponderou-se a vinda de nortistas, sendo eles camponeses em substituição aos negros das fazendas e campos.

Além de se destacarem no meio artístico musical e trabalhos manuais, os italianos também foram essenciais ao trabalho braçal nas lavouras de café ou no fabrico do fumo em corda. Assim, estava “fervilhado” o ambiente de uma sociedade pós Proclamação da República, cujas famílias dos grandes proprietários conviviam com os pequenos agricultores, profissionais liberais, pessoas que já habitavam a região e imigrantes, além dos recém alijados negros¹⁵².

Conforme se constata no estudo sobre a colônia italiana no município de Ubá, da edição histórica do livro **Ubá, Cidade Carinho**¹⁵³, além dos “braços de ferro para trabalhar a terra”, eles trouxeram também o “cérebro para contribuir como elemento cultural”. Assim, os italianos trouxeram uma riqueza cultural que havia de ser explorada, além da experiência milenar de um povo acostumado a crises político-religiosas, pestes e pragas, mantendo sempre a luta pela sobrevivência de sua família através do trabalho constante.

3.1.1 A importância do Maestro Nicolau Roberti (1884-1943)

¹⁵¹ GRANDIS, Tarquínio Benevenuto. Vida e Ação da Colônia Italiana no Município de Ubá - 1888 – 1988. Ubá: Academia Ubaense de Letras, 1988. Disponível na Biblioteca Pública Municipal de Ubá – MG. Citado por: PEREIRA, Wagner Candian. “Fraternidade Ubaense” e as paisagens sonoras de um interior mineiro: A música e a trajetória do Maestro João Ernesto (1873-1914). Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Viçosa, UFV, Brasil. 2016 p.22.

¹⁵² *Idem*.

¹⁵³ **Ubá Cidade Carinho** – Edição Histórica. Ubá: Edições Disbrava, 1980. Disponível na Biblioteca Pública Municipal de Ubá – MG, p. 25

No ano de 1903, chegam a São José do Tocantins (então distrito do município de Ubá) o Sr. Nicolau Roberti e Dona Antônia de Loreto Damato Roberti. Haviam partido de *Comune di Sassano*, uma antiga cidade pertencente ao *distrito de Sala Consilina* durante o reinado da Itália (estado unitário central proclamado a partir de 1861). Atualmente é um dos quatorze municípios da *Comunidade Montanhosa Vallo di Diano* (ou *Valdiano*), com aproximadamente 5.000 habitantes, na província de *Salerno* (região da *Canpânia*). Esta pequena comunidade do Sul da Itália é parte integrante do “*Parque Nacional Cilento e Vallo di Diano*”, nomeado Patrimônio Mundial da Itália em 1998.¹⁵⁴

No final do século XIX, *Comune di Sassano* convivia com problemas de má nutrição e pragas, fruto de epidemias frequentes. Eventos políticos e sociais de unificação acabavam surtindo efeitos danosos na população, que se via obrigada a emigrar. A família Roberti trouxe consigo quase nenhuma provisão financeira, apenas alguns instrumentos musicais e a fé em Santa Lúcia (ou Luzia), protetora da luz, especialmente a vista.

Figura 2 – Casa da família de Nicola Roberti, em Comune di Sassano



Fonte: Arquivo pessoal de Darci Roberti, 20 de Dezembro de 2019¹⁵⁵

¹⁵⁴ Comune di Sassano. **La Storia**. Disponível em: <https://www.comune.sassano.sa.it/pagina2241_la-storia.html> Acesso em: 08 de junho de 2020

¹⁵⁵ O local foi atestado por antigos moradores da região após uma pesquisa *in loco* de Darci Roberti (filho de Roberto Roberti), sobrinho do Maestro Domingos, guiado pela referência familiar de ser a única casa frente à Capela de Santa Luzia (ou Lúcia) em Comune di Sassano.

O escritor tocantinense Francisco Arthidoro da Costa¹⁵⁶ ilustra como se deu a adaptação desta família de italianos com base em sua própria convivência pessoal. Freqüentador desde criança da casa do “Sô Nicola”, o autor narra a maravilhosa experiência de um lar que, mesmo com as adversidades dos tempos difíceis, era extremamente feliz. A casa era também regida por Dona Neneta (esposa) e Mãe Maria (Mãe de Nicolau), que havia vindo com eles da Itália.

Segundo o autor, era amigo de infância dos filhos do maestro Nicolau, também de mocidade, bailes e futebol. Destaca a nítida lembrança da tradicional macarronada de Dona Neneta. A vida na casa do Sô Nicola era regada de amizade, harmonia, além de todos os trejeitos italianos a que se tinha “direito”: risadas, brigas, exageros e cantoria. Destaca a maravilha de seu profissionalismo, procurado por toda a redondeza como sapateiro, “não apenas de remendos e meia-sola, mas daqueles dos mais exigentes, calmos e com precisão de fita métrica”.

O autor ressalta o exímio corte de pelicas caríssimas para diversos tipos e mais variados moldes e também o fato de o Sr. Nicolau ter sido maestro da Banda 7 de Setembro durante toda sua existência - assunto melhor tratado posteriormente. Tido como profundo conhecedor da arte, compondo diversas músicas orquestradas (especialmente Dobrados), numa predileção pelo Bombardino, alegrou festividades locais desde sua chegada, além de também ensinar aos que se interessassem em se tornar músicos.¹⁵⁷

Figura 3 – Casa da família de Nicola Roberti em Tocantins/MG



Fonte – arquivo pessoal do autor, data incerta¹⁵⁸

¹⁵⁶ COSTA, Francisco Arthidoro da. **Galeria de Tocantinenses**. Academia Ubaense de Letras, 1993. Ubá MG, p.59.

¹⁵⁷ *Idem*.

¹⁵⁸ Da esquerda para a direita: Roberto Roberti (filho); Domingos Roberti (Filho); Tetêta (Antônia de Loreto Damato - esposa); Vitório Roberti (filho); Mãe Maria (Maria Damato – mãe); Nicolau Roberti; Maria Spirito (filha); Zinho (casado com Rosária) e Rosária Roberti (filha); Henrique Roberti (filho) e Caetano Roberti (filho).

O maestro Nicola Roberti nasceu¹⁵⁹ na própria Comune di Sassano, no dia 12 de setembro de 1884, em meio a tempos difíceis de sua península. Filho do casal Henrique Roberti e Maria Damato, ao emigrar para o Brasil adotou o prenome de Nicolau e teve que usar tudo o que havia aprendido com seu pai (já falecido) para ser reconhecido pelo ofício de sapateiro. Assim que chegou à região de Tocantins ajudou a fundar a Banda “7 de Setembro” – melhor analisada adiante. Nicolau tinha facilidade de ensinar a arte musical para aqueles que queriam se tornar musicistas mas, por vezes, revelavam-se sem nenhum dom.

Apesar de sempre ter sido lembrado com carinho, por seus filhos e amigos - hoje todos falecidos, o tempo se encarregou de apagar os vestígios deixados pelo Maestro pai. Na época, o máximo que se tinha como recordação era um número reduzido de fotos, geralmente remendadas e quebradiças, e seus descendentes que ouviam atentamente as histórias contadas sobre suas apresentações musicais e trabalhos manuais. Todas as criações musicais de Nicolau se perderam pela ação do tempo, pela radiação luminosa no papel, também umidade, temperatura, poluição, ataques biológicos de insetos e microorganismos ou manuseio inadequado. Uma ideia do maestro pai pode ser observada apenas pelas reminiscências de seu filho – aluno e aprendiz, Domingos Roberti, que sempre relatava a influência daquele em sua vida e obra.

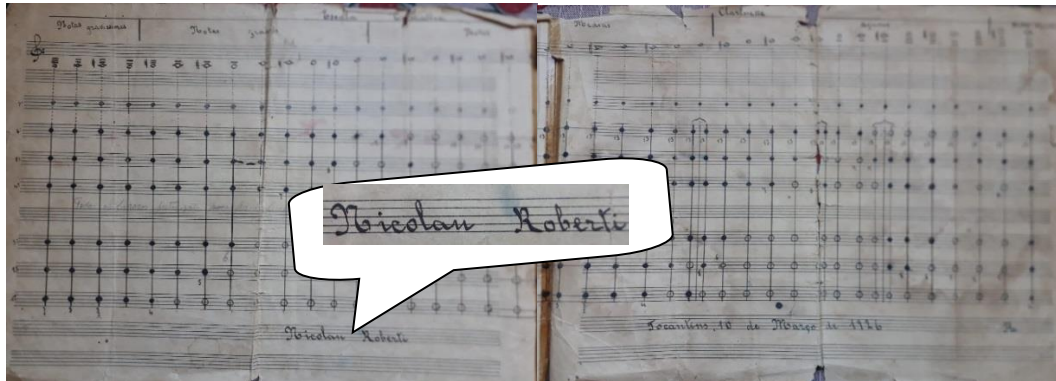
No ano de 1943¹⁶⁰, a família Roberti perde parte substancial de seu esteio. A vida, que já era difícil, prometia se tornar ainda mais desafiadora e depender da união e trabalho intenso para ser mantida. Morre Nicolau, um artista que não teve tempo de escrever a sua história, limitado à fragilidade da falta de suporte material - a mercê das poucas fotos, instrumentos e documentos deixados. Junto com outros músicos de sua terra (infelizmente também desconhecidos), o maestro iniciou toda uma geração de artistas. Um dos poucos objetos materiais que “insistiram” em não se perder pela ação do tempo foi uma escala de notas musicais, provavelmente afixada em algum canto da parede para poder realizar o sonho daqueles que tinham a intenção de aprender esta arte:

Nesta casa também eram feitos os trabalhos profissionais do Sr. Nicolau, como sapateiro, além de suas atividades musicais, ensaios, luteria e aulas.

¹⁵⁹ Certidão de Nascimento: Comune di Sassano. Ufficio dello stato civile. Estratto per riassunto dai registri degli atti di nascita. Anno.1884; Parte I, N.122. Nicola Roberti (ao chegar no Brasil, adotou o prenome de Nicolau)

¹⁶⁰ Certidão de Óbito: Registro Civil de Ubá. Livro 7 “C”, folhas 255v, termo nº 6.347. Nicolau Roberti,

Figura 4: Escala Cromática do Maestro Nicola



Fonte: Arquivo Pessoal do autor, 10 de março de 1926 ¹⁶¹

3.2 Meio século de dedicação musical

No dia 4 de maio de 1917, o Sr. Nicola e Dona Maria recebem com alegria o nascimento de mais um filho, Domingos Roberti. Uma criança alegre num lar feliz, de muito trabalho, dedicação e música. Aprendeu com o pai todos os ofícios de que precisava naquela época. Era um tempo onde a criança dividia momentos de brincados com a preparação precoce para a responsabilidade adulta. Dizia que chegou a construir os próprios brincados de argila, arame e qualquer outro material que servisse à utilidade.

Não havia a menor possibilidade de viver uma infância comum numa casa cercada por instrumentos musicais. A exemplo de seu pai, que trabalhava arduamente durante o dia, aprendeu a adorar a música à noite, surgindo um outro “mundo” de brincados. Como uma espécie amadora de *luthier* (aquele que constrói, restaura ou faz manutenção em instrumentos musicais), aos poucos Nicolau foi passando para o filho o amor que tinha pela arte. De tanta curiosidade, Domingos ganhou sua primeira clarineta, ainda bem criança, porém toda despedaçada. Tinha orgulho de dizer que colava os vazamentos e colocava cortiças, amarrando as chaves bambas com barbante. A partir deste concerto, saía atrás da banda como se soubesse tocar e, de vez em quando, produzia algum som - só não podia deixá-la apitar para não levar uma bela bronca do maestro pai.

¹⁶¹ De forma visual, os professores desenhavam (à mão) a escala de um instrumento para representar aos alunos como se comportavam as mãos no ato da execução dos sons. Cada grupo de instrumentos possui uma afinação específica e, em algumas situações, um mesmo instrumento possui variantes de execução. Nesta representação o Maestro Nicolau desenhou como devem ser posicionados os dedos do aprendiz, na execução de um tipo específico de clarinete em Si bemol (antigo clarinete de 13 chaves), sendo preenchidos os círculos quando for necessário o encaixe da mão e soltos os dedos quando o círculo estiver transparente.

Em 1925, Nicolau começou a lhe dar as primeiras aulas de música e o fez ingressar na banda como requintista – aquele que toca clarinete. Segundo Domingos, havia aprendido o instrumento quase imediatamente, apesar de seus dedos serem ainda um pouco pequenos para tapar os buracos das notas. Mais tarde assumiu o posto de saxofonista, onde ostentava o saxofone francês vindo de navio com seu pai, único luxo desta família humilde. Este instrumento o acompanhou boa parte de sua vida, não só como objeto de lembrança, mas uma oportunidade de repassar a vivência para aqueles que o visitavam.

Figura 5: Instrumentos musicais de Nicola Roberti



Fonte: arquivo pessoal do autor, data incerta ¹⁶²

Apesar de apaixonado pela música, talvez Domingos nunca tivesse se tornado um compositor tão ferrenho se não incentivado pela razão de sua primeira melodia em 1937, para o seu segundo objeto de adoração (que haveria de se tornar o primeiro por mais de cinquenta anos): Ophélia! Uma jovem garota que trabalhava na farmácia do prático “Dr.” Janjão, seu pai.

A medicina da época era exercida por práticos (farmacêuticos, dentistas, curandeiros, benzedeiros ou parteiras) que não haviam feito uma faculdade, em razão da carência de médicos habilitados. João Rodrigues da Costa Júnior era um deles. Janjão (como era

¹⁶² Relação de instrumentos, da esquerda para a direita:

1 – Clarinete de madeira na tonalidade Si bemol, de 13 chaves, vindo com o Sr. Nicolau da Itália, com marca e número de séries apagados pelo desgaste em razão do tempo;
 2 – Saxofone francês da marca Buffet-Champon Model, fabricado entre 1866 e 1868 (de acordo com a informação fornecida pela fábrica em seu número de série), também vindo da Itália com o maestro;
 3 – Trombone utilizado pelo Maestro Nicolau (seu instrumento preferido) sem marcação ou número de série, hoje de posse e tocado por sua bisneta Ester Roberti de Melo.

conhecido) chegou a fazer dois anos de medicina, mas seus deveres de apostolado prático o impediram de sair do arraial. Misturava suas fórmulas medicamentosas que eram cuidadosamente colocadas em pequenos frascos por Ophélia, que trabalhava com ele. Era um homem respeitado e politicamente ativo, atuando também, de forma intensa, na prática do espiritismo. O maior defeito do Sô Janjão era o hábito de não cobrar de seus pacientes recebendo, voluntariamente, por seus trabalhos de cura, apenas gratificações (ovos, frangos, doces e produtos de horta).¹⁶³

Ophélia havia nascido em Mutum - um município brasileiro no interior do estado de Minas Gerais, no dia 17 de maio de 1921 e teve uma infância bastante traumática. Seu pai era perseguido por um coronel da região que não tolerava desavenças políticas. Com várias investidas contra a família, que possuía a casa cravejada de buracos de balas, além do estouro da Revolução de 1930 no país, viram-se obrigados a fugir para se esconder da violência iminente. Após algum tempo vivendo escondidos num sítio distante, em condições precárias, retiraram-se para Tocantins, onde foram recebidos por parentes, em segurança¹⁶⁴.

Em 1937, ao completar 16 anos (idade núbil em sua época), Ophélia foi pedida em namoro através de uma serenata feita por Domingos, em sua janela, executando a valsa composta em sua homenagem (posteriormente ofertada, segundo Domingos, ao Segundo Batalhão de Polícia de Juiz de Fora e acolhida por eles com satisfação, em suas execuções musicais):

Oh! Deusa! Dos meus sonhos felizes de moço.
Que tanto quero, venero e adoro; como o amor de um poeta.
Oh! Deusa! Ao teu lado hoje venho tristonho.
Rever, o nosso idílio...o nosso idílio, que eu te imploro.

Padeci, verti tantas lágrimas; Que rolavam sem cessar.
Sobre minha face tristonha; O desejo de quem sabe amar.

Oh! Deusa dos meus sonhos! Se me vires morto.
Abres com todo o carinho; meu pobre e mártir coração
Verás em tuas fibras; que tanto persistirá;
A tua imagem de vida, meu bem! Pelo amor que consagrei a ti
Querida!¹⁶⁵

¹⁶³ MORELO, Regina. **Cap. Joaquim Dias Santiago. Braços de Ferro - Coração de ouro.** Belo Horizonte (MG), 2011, p.21-22

¹⁶⁴ Documento particular escrito por Ofélia Costa Roberti, de próprio punho, no dia 12 de agosto de 2005

¹⁶⁵ Letra da Valsa Ophélia, escrita em 1937

Desde muito jovem, ajudando no ofício de seu pai, o início da década de 1940 ficaria marcada na trajetória do maestro, com sua primeira oportunidade como professor de música de uma banda infantil, no ano de 1942, em Piraúba (então distrito de Rio Pomba, emancipado como município desde 1953¹⁶⁶). Mas um ano após sua primeira experiência docente, foi surpreendido pelo falecimento de seu pai em 1943. Voltou a Tocantins para assumir as obrigações de sapateiro e o posto de Maestro da Banda 7 de Setembro – tema desenvolvido no próximo item. Apesar de haver perdido algo insubstituível, preencheu as lacunas dos ensinamentos musicais deixadas, através dos livros e tomando aulas com o professor Leônzio Valoni (um maestro formado na Itália, também componente da banda, que chegou a ser Segundo-regente da Orquestra Sinfônica do Rio de Janeiro).¹⁶⁷

Em 1943, casou-se com Ophélia Costa, que passou a adotar o nome de Ofélia Costa Roberti e tiveram quatro filhos, sendo que três também se tornaram músicos. O primeiro deles é o pistonista Nicola Roberti (homônimo do Maestro Nicolau, em sua homenagem), desde tenra idade executando a sonoridade aprendida com seu pai e participando de todos os seus conjuntos. Na vida particular ou nos palcos, Nicola é também atuante nas causas sociais, além de professor voluntário de música. Depois nasceu Ofélia Roberti – Ofelinha para todos, uma professora conhecida e amada pela dedicação à família, que tocou percussão com o pai num de seus conjuntos e posteriormente se tornou sua cuidadora.

Em seguida, nasce Norma Eloisa Roberti, que não obteve pretensões musicais mas uma exímia filha, mãe e avó querida, que serve sua família com generosidade e orações. Por fim, Antônio Tadeu Roberti (nome dado em razão da devoção a Santo Antônio e São Judas Tadeu), já falecido, “xodó” caçula – designação dada por um apreço especial ao filho mais novo. Exímio trompetista com um carisma e humor peculiares, cujo pai se orgulhava em confidenciar fazer arranjos musicais de forma a destacá-lo nas entradas de solo para a banda de música. Uma família que aprendeu cedo o valor de se unir para enfrentar as adversidades cotidianas.

¹⁶⁶ Depoimento pessoal de Domingos Roberti, gravado em fita K7.

¹⁶⁷ Fonte: *idem*.

Figura 6: Fotografia do casamento de Domingos e Ofélia

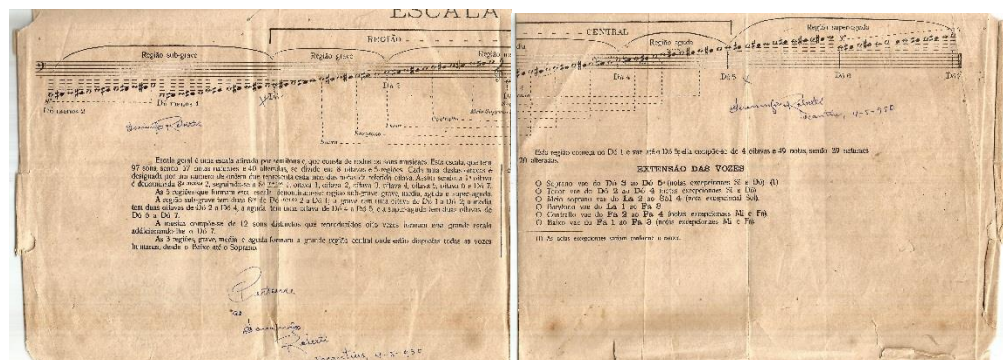


Fonte – arquivo pessoal do autor, 3 de junho de 1943

3.2.1 Uma vida para o ensino artístico

Domingos exerceu vários ofícios de afazeres gerais, chegando a possuir um pequeno armazém e uma serralheria. A vida era extremamente difícil, com momentos de privação alimentar, de moradia e saúde, o que gerou a ausência de rendimentos por diversas situações. A oportunidade de lecionar novamente veio somente em 1950, chamado a administrar aulas de trabalhos manuais e música na Escola Castro Alves do Vilarejo da Pindaíba¹⁶⁸ (hoje distrito da cidade de Tocantins). Nunca deixou de ensinar música a quem quisesse, podendo ou não lhe pagar as aulas.

Figura 7: Escala Cromática geral, datada de 4 de agosto de 1950



Fonte – arquivo pessoal do autor¹⁶⁹

¹⁶⁸ Depoimento pessoal de Domingos Roberti, gravado em fita K7.

Foi integrante da comissão fundadora do Ginásio São José de Tocantins, onde lecionou Canto Orfeônico de 1955 até 1961, devidamente autorizado pelo Conservatório Nacional de Canto Orfeônico do Ministério da Educação.¹⁷⁰ Esta instituição ginásial foi o início de diversos profissionais - como médicos, engenheiros e advogados, que viriam a ser atuantes na cidade. Estes alunos não possuiriam acesso à escola sem a iniciativa dos fundadores, pois a pobreza os impediria de chegar à cidade mais próxima. O próprio Domingos dependia de vender “bicos de bala” (um doce de açúcar com corante) - geralmente uma missão de sua filha Ofelinha, para ter condições de arcar com as passagens diárias para Ubá, onde seu filho Nicola já estudava em grau mais avançado. Seu maior desejo sempre foi o de que Tocantins sediasse um conservatório de música. No mesmo ano de 1955 ajudou a formar conjuntos musicais que alegraram muitos bailes na cidade e redondezas, sempre associados a aulas de música para iniciantes.

Figura 8: Homenagem aos ex-professores do Ginásio São José de Tocantins



Fonte: Arquivo pessoal do autor, ano 1983

No dia 9 de junho de 1962 foi nomeado, após concurso público, professor efetivo do Departamento de Ensino e Cultura - Coordenação Nacional do Ensino Agropecuário do Colégio Agrícola de Rio Pomba/MG. Atualmente, a instituição foi transformada no Centro Federal de Educação Tecnológica de Rio Pomba (Cefet-RP), expandindo os cursos profissionais em níveis e áreas, com a criação de cursos de licenciaturas, engenharias e pós-graduações - *lato e strictu sensu*.¹⁷¹

¹⁶⁹ Escala utilizada em suas aulas, de notas musicais, afinada por semitons e que consta todos os sons musicais.

¹⁷⁰ Fonte: Declaração/Atestado do Diretor do Ginásio São José (à época); Sr. Francisto Arthidoro da Costa, datada de 24 de junho de 1962. Arquivo particular.

Suas aulas de educação artística objetivavam despertar no aluno a compreensão da música, onde aprendiam as notas musicais em sua representação gráfica e recebiam esclarecimentos sobre os meios de proteção oferecidos através da Ordem dos Músicos do Brasil. Primava por aproveitar os talentos na confecção de composições musicais, além de despertar o interesse para a organização de corais e grupos musicais de entretenimento.¹⁷²

Figura 9: Registro de Domingos Roberti no Colégio Agrícola de Rio Pomba

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA
 COORDENAÇÃO NACIONAL DO ENSINO AGROPECUÁRIO
 SEÇÃO DE APERFEIÇOAMENTO E TREINAMENTO - SAT
 Colégio Agrícola de Rio Pomba

T. DADOS PESSOAIS

NOME Domingos Roberti

NASCIMENTO 4-11-1933 Tecunópolis Minas Gerais
 (dia, mês, ano) (cidade) (Estado)

ESTADO CÍVIL Casado Nº DEPENDENTES 4

CARTÃO DE IDENTIDADE 2484 (Nº série) (data e local de expedição)

TÍTULO DE ELEITOR 240 29-1-1958 Ubatuba
 (série) (data e local de expedição)

SERVIÇO MILITAR C. R. 1972 22-1-54
 (Documento comprovante) (data e local de expedição)

CPF Nº 022.34016-24

CARTERINA DE TRABALHO 2484-8-4-742-6 Minas Gerais
 (Nº) (série) (data) (Org. Expedidor)

VÍNCULO EMPREGATÍCIO (X) Efetivo
 () C. L. T.
 () Prof. Colaborador

DATA DE ADMISSÃO NA CARGA 9-6-1962

HABILITAÇÃO PROFISSIONAL _____

REGISTRO DO MEC (Tipo) (Nº) (Data) _____

CARGO QUE OCUPA Professor 4-11

FUNÇÃO QUE EXERCE Prof. Agr. Júnior

CARGA HORÁRIA MENSAL 30 horas Leitura livre

Fonte: Arquivo pessoal do autor, ano 1962

Assim, eram repassados aos alunos, além das noções básicas de música (melodia, harmonia, ritmo e notação musical), a divisão dos valores das notas, compassos e acento métrico. Quanto à apreciação musical, aprendiam a distinção de gêneros musicais, hinos oficiais, interpretação das letras, declamação rítmica dos autores, entoação e organização da banda marcial. Recebiam instrução sobre canto coral e folclore brasileiro através do ensino sobre a formação da música nacional, seus principais ritmos. Dava destaque à importância da música africana e indígena em sua composição.¹⁷³ Como atividade extra, de lazer, o professor Domingos promovia ensaios de um conjunto musical, formado pelos alunos, para a execução

¹⁷¹ CAPPELLE, Rosana Vidigal Santiago. **Por entre memórias e arquivos, interpretações e teceduras: um mergulho no passado do Centro Federal de Educação Tecnológica de Rio Pomba/MG (1956 – 1968)**. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Juiz de Fora, UFJF, Brasil. 2006, p.100-138

¹⁷² Recomenda-se a consulta ao Anexo 5 desta dissertação.

¹⁷³ *Idem*.

de bailes diurnos que ocorriam na instituição aos finais de semana – os alunos chamavam de “brincadeiras dançantes”¹⁷⁴ – sob a formação do grupo “The Happy Boys”.

Figura 10: Conjunto *The Happy Boys*



Fonte: Arquivo pessoal do autor, ano 1965 (à esquerda) e 2020 (à direita)

Estes alunos do Colégio Agrícola de Rio Pomba (Carp) mantêm, ainda hoje, suas lembranças, histórias e reminiscências dos anos que passaram na instituição. Lembram do empenho do professor Domingos em convence-los sobre a importância da música em conjunto com outras ciências, inclusive o futebol. Consideravam-no “uma alma sensível de temperamento dócil”.¹⁷⁵ Portanto, o sucesso do Carp deu início à educação de jovens residentes na Zona da Mata mineira, onde crianças humildes encontravam moradia, alimentação, atendimento médico e odontológico, serviços em enfermagem e vestuário¹⁷⁶.

3.2.2 O fiscal amigo, participante

Domingos foi nomeado Fiscal da Ordem dos Músicos do Brasil (OMB) pela Delegacia Regional Nº2 - Juiz de Fora. Esta Organização dos Músicos, como autarquia pública federal criada em 1960, tem a proposta de selecionar, disciplinar e defender a classe musical, além de fiscalizar o exercício de profissão. As regulamentações e censuras da época determinavam o cumprimento de uma série de exigências para as apresentações musicais. A OMB era de filiação obrigatória, sendo impedido se apresentar o músico que não estivesse em dia com o

¹⁷⁴ CAPPELLE, Rosana Vidigal Santiago. **Por entre memórias e arquivos, interpretações e teceduras: um mergulho no passado do Centro Federal de Educação Tecnológica de Rio Pomba/MG (1956 – 1968)**. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Juiz de Fora, UFJF, Brasil. 2006, p.167

¹⁷⁵ VIEIRA, Ildefonso Dé. Professor Domingos Roberti: **Blog Alunos do Colégio Agrícola de Rio Pomba (Carp)**. 22 de novembro de 2016. Disponível em: < <http://alunosdocarp.blogspot.com/search?q=domingos> > Acesso em: 20 de junho de 2020.

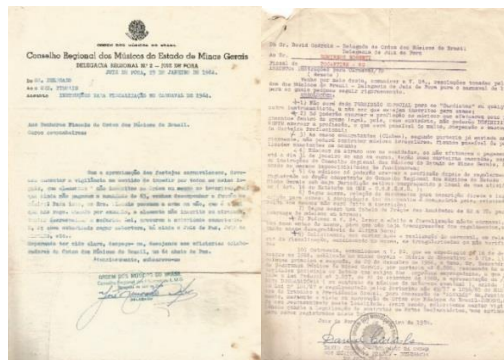
¹⁷⁶ _____. Colégio Agrícola de Rio Pomba: uma chama que não se apaga. **Jornal Tribuna de Minas [online]**, Belo Horizonte (MG). 13/01/2020. PUBLIEDITORIAL. Disponível em: <<https://tribunademinas.com.br/especiais/publieditoria/13-01-2020/colégio-agricola-de-rio-pomba-uma-chama-que-nao-se-apaga.html>> Acesso em: 20 de junho de 2020.

pagamento de sua anuidade. Atualmente, após sucessivas ações judiciais, foi determinada a liberdade de expressão em nome da garantia constitucional, tornando facultativa a filiação.¹⁷⁷

Domingos relatava que era um exercício de muita razoabilidade, frente a realidade prática da arte musical, sempre carente. A incumbência de um fiscal, dentre outras, era a de verificar se os músicos tinham pago as anuidades, além de comunicar as casas contratantes sobre possíveis penalidades para quem contratasse músicos irregulares. Também deviam divulgar a relação de documentos necessários para a realização dos exames e elaboração de relatórios de fiscalização mencionando irregularidades das festas.

Segundo ele, às vezes “fechava os olhos” para alguma situação, numa alusão ao fato de não se ater somente às regras, mas também à realidade daquelas pessoas, inclusive a própria. Aqueles que produziam a arte como meio de vida, nem sempre tinham condições para cumprir as exigências burocráticas e pecuniárias do ofício.

Figura 11: Instrução do Conselho Regional dos Músicos e Delegacia Regional



Fontes: Conselho Regional dos Músicos do Estado de Minas Gerais (ano 1964) e Delegacia Regional nº2 – Juiz de Fora (ano 1970)¹⁷⁸

Sua função fiscalizadora nunca o impediu de ter um bom relacionamento com todos, sendo convidado para reuniões culturais diversas, como jurado de festividades populares (carnavais ou concursos musicais) ou também como músico em seus conjuntos. Eram comuns também o entrosamento entre bandas de diversas cidades que gerava uma interação envolvente para a população e possibilitava do compartilhamento cultural.

¹⁷⁷ STF reafirma não obrigatoriedade de inscrição na Ordem dos Músicos. **JUSBRASIL**. Disponível em: <<https://stf.jusbrasil.com.br/noticias/123880040/stf-reafirma-nao-obrigatoriedade-de-inscricao-na-ordem-dos-musicos>> Acesso em 21 de junho de 2020

¹⁷⁸ As instruções eram sempre pautadas na necessidade dos fiscais de observar a assiduidade dos músicos quanto ao pagamento da anuidade para a Ordem dos Músicos, além do aspecto informativo sobre as penalidades para os locais que contratassem de forma irregular; necessidade de apresentação de relatórios e demais circunstâncias administrativas.

3.2.3 Homenagens

Domingos recebeu diversas homenagens em vida, por sua atuação cultural. Estas eram de todos os tipos, como as de pessoas simples que nunca teriam acesso a um instrumento musical ou grupos de música sob o qual foi tutor e viviam frequentando a casa com belas serenatas. Até mesmo a banda de música alterava sua rota, nas apresentações, para passar em frente a varanda do maestro em desfile e lhe render uma homenagem: com uma breve parada, todos os componentes se viravam para ele em agradecimento.

Em 1977, recebeu o “Troféu Amizade”, no encontro de bandas em Ubá. Foi também homenageado pelo **Jornal Cidade de Ubá**¹⁷⁹ em 1980, que ressaltou sua dedicação à arte musical, seus dons como compositor e maestro, além de sua humildade. Foi agraciado com o Diploma de Honra ao Mérito pela Associação Beneficente Católica em 19 de dezembro de 1981, em Ubá, pelos seus serviços prestados à religião – sempre compondo hinos e fazendo ornamentações em festividades. Também foi lembrado no **Jornal Estado de Minas** no ano de 1989: “compositor de grande sensibilidade, cuja bagagem musical merece todo o nosso respeito. Pena que a sua humildade impede a divulgação do seu enorme talento”.¹⁸⁰

Vou falar de um jovem de 63 anos, de origem italiana, mas com os pés fincados na pequenina Tocantins. Estou falando de Domingos Roberti – o sapateiro, o professor de trabalhos manuais, de música, regente e maestro, homem comum que lutou, sofreu, trabalhou e venceu. E venceu pelo próprio mérito. Como amigo, filho, esposo, pai, avô, companheiro, autêntico. Incomparável músico e sobretudo poeta. Domingos Roberti é a própria poesia e a música mesmo nele personalizados. [...] Criando raízes de amizade, vive num mundo de sons e letras, comunicando e proporcionando felicidade e entretenimento a todos que o cercam e tornando a vida comunitária da Tocantins mais alegre e feliz¹⁸¹.

Sempre procurado por amigos, escrevendo alguma canção ou realizando uma atividade artística, seguiu com as aulas até o peso do tempo diminuir sua intensidade. Não passava um dia sem uma visita companheira, para algum contexto cultural ou um simples “bater um papo”. Geralmente em épocas eleitorais era procurado por candidatos diversos para

¹⁷⁹ PEREIRA, Xavier. O personagem da semana: maestro Domingos Roberti. **Jornal Cidade de Ubá**. Ubá (MG), Maio/80. p.18

¹⁸⁰ MORELO, Regina. Tocantins: um cantinho do céu. **Jornal Estado de Minas**, Belo Horizonte (MG), ano 59 – N. 19.731. 25 de outubro de 1989. Opinião. p.17

¹⁸¹ PEREIRA, Xavier. Maestro Domingos Roberti. **Jornal Folha do Povo**, Ubá (MG), ano LXXX – N. 18. 24 de maio de 1980. Personagem da Semana. p.6

fazer “bandeirolas”, compor e gravar hinos. Além da predileção por seu sobrinho Corrado Roberti, prefeito da cidade por várias vezes, não possuía preferências partidárias, nem mesmo conversava sobre o assunto. Sua obsessão era, tão somente, pela música. O único favor que sempre pedia era em prol da compra de instrumentos e organização de aprendizado musical.

Além de todas as homenagens, era no carinho da família que o maestro recebia a retribuição por tanta dedicação. Achando-se bem cansado, pensando-se velho, em 1987 recebeu a incumbência, por seu filho Nicola (que havia percebido tal situação), de participar mais ativamente do conjunto musical “Ubá 3”. Além disso, também retomou suas atividades de sapateiro comprando rebites, missangas, couros de animais e fazendo sandálias, brinquedos para as crianças – como o caleidoscópio etc. Voltou a ensinando a arte do saxofone, especialmente para seus netos Juliana Roberti e este que escreve esta dissertação. A arte que havia sido acompanhada pelo maestro durante toda a vida, agora o divertia em seu pequeno mundo, ao lado do “pé” de carambolas.

Estava sempre revisando suas partituras com uma pena de metal devidamente colada numa caneta velha esferográfica, ao lado da tinta, preocupado com o cheiro de mofo e as traças do seu “malão” – naquela época o único arquivo possível. Apesar da tecnologia local já permitir fotocópias, havia sempre uma nota para ser mexida ou um arranjo a ser mudado. Foi cercado de muito carinho que recebeu a notícia de sua doença avançada, em plena atividade cultural, tocando muito com seu filho Nicola e este neto muito orgulhoso, que se apressava em aprender alguma coisa.

Toda a cidade passou pelo seu quarto, com despedidas sutis e foram apenas poucos meses até o agravamento da situação. A doença havia retirado sua saúde, por vezes sua lucidez, mas nunca a música. Sua cama vivia repleta de fitas k7 para a reprodução de suas canções preferidas e gravações (este neto saudoso levava uma grande bronca toda vez que o avô acordava e as fitas não estavam na cama). E foi ao lado da instituição que ele mais amava, sua família, que o som se tornou silêncio.

No mesmo ano de seu falecimento, em 1990, foi inaugurado o Espaço Cultural Domingos Roberti, em Tocantins. Uma bela homenagem, porém póstuma. O local abrigou vários estudantes, durante os anos em que funcionou como ensino musical do grupo “Lira Tocantinense” para jovens, beneficiados com reuniões semanais, acesso a instrumentos musicais e aulas de música – sob a “batuta” do maestro Beto. Hoje o espaço é otimizado pelo grupo “Dançando em Plena Vida”, com aulas do professor Marcos A.Vieira, não comportando mais aulas de música ou apresentações de conjunto, até o momento.

Em 2018, a família de Domingos recebeu a Comenda Francisco Arthidoro Da Costa, como reconhecimento do maestro, por ter contribuído com o ensino em Tocantins (MG). Um homem que não se achava literato, nem com frases de um literato, mas que aceitava as homenagens sinceras como forma de expressão de generosidade e gentileza dos amigos:

Amigos! Como sempre eu digo, que não sou literato e nem possuo frases de um literato; porque somente assim eu poderia expressar melhor a minha felicidade para com todos. Mas, juro que eu estou verdadeiramente satisfeito com esta manifestação de meus companheiros. Nos meus mais ambiciosos sonhos, jamais pensei pudesse um dia merecer altíssima homenagem como esta que agora recebo, pela espontaneidade sincera destas pessoas que me são tão caras. Com sinceridade eu digo que tudo isso é, para mim, mais valioso que o mais alto e destacado cargo; mais precioso que as maiores riquezas¹⁸².

Portanto, a dedicação musical do maestro expõe o olhar sob o qual os atores sociais impuseram nos seus objetos de expressão. O trato sincero de personalidades como Domingos tem muito a contribuir para o entendimento dos saberes de sua época, componente do organismo complexo das pequenas e médias cidades da Zona da Mata mineira, frente as dificuldades e adversidades da vida.

3.3 Trajetória artística

A música praticada ao ar livre é observada desde a antiguidade clássica, com o surgimento dos instrumentos de sopro e percussão de maior projeção. Presentes nos momentos festivos de música sacra ou profana, era nas atividades militares que se destacavam os instrumentos cônicos de chifres de animais ou madeira, utilizados pelos guerreiros de cavalaria, além de tambores de couros que os acompanhavam. Apesar de já haver sonoridade antes da transferência da corte portuguesa para o Brasil (1808), esta é considerada um marco no estudo das bandas, em razão das medidas adotadas pela coroa para incorporar o ensino e a prática musical. Assim, aliado às outras tradições já existentes (hinos e cantos dos padres jesuítas, africanos e indígenas), a cultura brasileira influenciou o desenvolvimento peculiar de suas bandas.¹⁸³

¹⁸² Fonte: Discurso feito por ocasião da homenagem rendida a Domingos pelo Coral Vozes e Ecos. Década de 1980.

As irmandades tiveram um papel essencial na esfera musical, contratando grupos de músicos que prestavam serviços, geralmente nas práticas religiosas. Tornaram-se instituições que faziam às vezes da Coroa portuguesa na prestação de serviços essenciais, o que a desincumbia de tal obrigação. Por esta razão, havia o incentivo de tais associações, sendo que estas irmandades chegavam a desempenhar funções previdenciárias e assistências que extrapolavam a simples manifestação espiritual (servindo como ordens sociais importantes na colônia). A música era um atrativo aliado aos objetivos de inserir o indivíduo na sociedade, seja para amparar dificuldades financeiras, dar atendimento social ou sufrágio pelas almas. A partir deste vasto campo de trabalho em comemorações e festas, os músicos passaram a ser incentivados a inovar e qualificar sua arte para que atraíssem, cada vez mais, membros. Com a garantia de bons músicos viriam mais associados.¹⁸⁴

Da emancipação política do Brasil até o início do período republicano, o florescimento dos núcleos urbanos na Zona da Mata mineira foi extremamente importante para as bandas musicais das cidades e vilas da região. Estas possuíam a função tanto de apresentar música sacra nos templos quanto a profana nas vilas.¹⁸⁵

Em 1916, o Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro (**Almanak Laemmert**; 1891-1940), identificou algumas das bandas existentes na região do município de Ubá – que compreendia o distrito de S. José do Tocantins, inclusive a que foi regida pelo maestro Domingos Roberti, a banda “7 de Setembro”. O tempo e as mazelas arquivísticas se encarregaram de apagar boa parte da referência a estas corporações permitindo, em sua maioria, apenas uma menção honrosa de agradecimento.

¹⁸³ PEREIRA, Wagner Candian. “**Fraternidade Ubaense**” e as paisagens sonoras de um interior mineiro: A música e a trajetória do Maestro João Ernesto (1873-1914). Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Viçosa, UFV, Brasil. 2016, p. 45-61

¹⁸⁴ ABREU, Dariana Nogueira de. **Música, ofício e devoção: A irmandade de Santa Cecília no Rio de Janeiro do Século XVIII**. Dissertação (Licenciatura em História). Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Brasil. 2011.

¹⁸⁵ LANGE, Francisco Curt. A música barroca. HOLANDA, Sérgio Buarque de (Org.). **História geral da civilização brasileira**, 4ª ed., t. I, v. II, livro III, São Paulo: Difel, 1977. Citado por: PEREIRA, Wagner Candian. “**Fraternidade Ubaense**” e as paisagens sonoras de um interior mineiro: A música e a trajetória do Maestro João Ernesto (1873-1914). Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Viçosa, UFV, Brasil. 2016, p.65.

Figura 12: Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro.



Fonte: Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro (1891 a 1940) – ano 1916¹⁸⁶

A Sociedade Musical “22 de maio”, surgida na Ubá de 1898, contou com o maestro mulato “João Ernesto” até o ano de sua morte em 1914 – regente e tesoureiro. O propósito era para além do meio musical, no intento de auxiliar sócios com problemas financeiros ou de saúde na família, além de garantir educação musical para seus membros. O grupo passou a se denominar “Sociedade Musical de Beneficência e Cultura 22 de Maio” e se apresentava nas várias comissões de festejo – aniversário da banda, Mês de Maria, Bloco da alvorada (carnavalesco), Coroação de Nossa Senhora etc.

Numa época carente de registros, não se torna possível um levantamento preciso de informações através de jornais, gravações etc, mas não é difícil imaginar que havia um relacionamento entre as bandas, com interações entre as apresentações. Nos encontros entre corporações musicais havia dinâmicas familiares, descontraídas e amistosas, apesar uma saudável competição qualitativa. O músico fazia parte da história local de seu tempo, em todos os acontecimentos, como a Abolição da Escravatura, Proclamação da República, dentre outros¹⁸⁷.

3.3.1 As bandas

Além das bandas dos regimentos militares, impulsionadas pela chegada da Coroa Portuguesa ao Brasil, também passaram a disputar prestígio as bandas da Guarda Nacional. Estas últimas, como organizações paramilitares, manifestavam interesses políticos locais, de

¹⁸⁶ PEREIRA, Wagner Candian. “Fraternidade Ubaense” e as paisagens sonoras de um interior mineiro: A música e a trajetória do Maestro João Ernesto (1873-1914). Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Viçosa, UFV, Brasil. 2016, p. 80

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 65-86

base municipal. Surgiram a partir de 1831 e inovaram a execução de música clássica e popular, executando as tradicionais marchas, dobrados e hinos.

Também as bandas civis surgiram em todo o território nacional e foram chamadas de bandas marciais por terem o mesmo propósito das militares, inclusive a aparência como simbolismo de poder. Com isso, oportunizou-se a música instrumental em centros urbanos, atuando junto a comemorações da corte, cívicas ou religiosas. Portanto, as bandas influenciaram toda a música popular sob a atuação de coretos em praças, bailes e festividades no decorrer dos séculos.¹⁸⁸

Em São José do Paraopeba (atual cidade de Tocantins/MG) o padre Francisco Goulart Horta (Padre Chiquinho), junto com seu filho de criação Antônio Bernardino de Freitas, ajudaram a fundar a Sociedade Musical XX de novembro (Banda XX). Composta por familiares do padre, vizinhos e alguns de fora, inclusive os italianos. Contava com o “Sô Nem” na Clarineta, Carivaldo no Trombone, Antônio Balbino no baixo, mestre João Loyola e Juvêncio no pistom. Também eram componentes o Avelino Senra no bombardino, Carlinhos cabeçudo, Nozinho Leão no tarol dentre outros. A banda embalava o mês de maio de São Sebastião, os Jubileus, procissões ou leilões, noites de rezas e missas domingueiras¹⁸⁹.

Figura 13: Sociedade Musical XX de Novembro



Fonte: Arquivo pessoal do autor, data incerta

Um desentendimento entre alguns integrantes da banda XX, gerou a dissidência para a criação da “Sociedade Musical 7 de Setembro” (Banda 7), fundada no dia sete de setembro do ano de mil novecentos e cinco. Sua formação contava com o Silvino Ribeiro Leão

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 45-61

¹⁸⁹ MORELO, Regina. **Cap. Joaquim Dias Santiago. Braços de Ferro - Coração de ouro.** Belo Horizonte (MG), 2011, p.83.

(presidente), Domingos Jório, Afonso Jório, Francisco Padula, Francisco Teodoro, Leonzio Valoni e Coronel José Balbino de Oliveira, dentre outros. Como já tratado, Nicolau Roberti assumiu a regência da banda desde sua fundação até falecer em 1945, ocasião em que foi sucedido por seu filho Domingos Roberti. A música era colocada acima das dificuldades cotidianas e adversidades pessoais, sob a composição do conjunto musical: “Em suas apresentações, sempre primava pela elegância e postura, com seus componentes trajando paletó e gravata”¹⁹⁰.

Figura 14: Fotografia da Banda 7 de Setembro



Fonte: Arquivo pessoal do autor, data incerta

A despeito das rivalidades entre as bandas, é provável que fossem apenas folclóricas, pois todos se empenhavam em manter a excelência musical perante a sociedade. Eram colegas que conviviam no cotidiano, mas rivalizavam de forma sadia em suas apresentações. Como exemplo de amizade e respeito, na reunião de cessão de posse da Banda XX, do dia 1º de janeiro de 1949, realizada no extinto Cinema Brasil, prestou-se uma homenagem especial *in memoriam* ao Maestro Nicolau – recém falecido: “Pedimos que todos de pé prestassem uma homenagem à memória de Nicolau Roberti [...]”¹⁹¹

¹⁹⁰ *Ibid.*, p.85.

¹⁹¹ Ata de reunião da banda XX, do dia 1º de janeiro de 1949. Arquivo Particular.

Figura 15: Ata de reunião da “banda XX”, do dia 1º de janeiro de 1949



Fonte: Arquivo pessoal do autor

A partir da extinção da Banda 7, em 1973, não havia mais corporações musicais na cidade. Foi somente em 1976 que o músico Eduardo Melo e seu amigo Maurício da Costa, resolveram tomar a iniciativa de unir remanescente das bandas (Banda XX e Banda 7). Enfrentando as dificuldades materiais como a manutenção dos instrumentos, aquisição de partituras e local de ensaio; além do convencimento de músicos que já estavam parados há algum tempo, eles convocaram lideranças e realizaram um trabalho amistoso de retomada de alguns laços fraternos. Convenceram o maestro Domingos Roberti a assumir a regência da “Lira Tocantinense” (nome criado para a nova corporação) e voltou também a soprar o sax-alto vindo da Itália com seu pai. Novas aulas e encontros musicais tomaram conta da cidade, unido também talentos iniciantes, contando com o apoio político do prefeito à época, Corrado Roberti, sobrinho de Domingos¹⁹².

O dia da apresentação das corporações musicais era marcado por uma grande comoção social, geralmente aos finais de semana e feriados, os moradores se empenhavam em participar. A cidade era recebida por ônibus diversos, todos com sua melhor vestimenta para participar do evento. As charretes se misturavam com poucas unidades de carros, chinelos de dedo, pipocas, cachorros-quentes e tudo mais. Até chegar o momento em que todos percebiam

¹⁹² Depoimento pessoal de Eduardo Melo em setembro de 2007, impresso na contracapa do CD comemorativo com gravações antigas do grupo Lira Tocantinense (organizado e distribuído pelo próprio).

a necessidade de extremo silêncio, pelas mãos do maestro, que sinalizava a batida de entrada. Era assim que tudo começava:

A convite do Exmo. Sr. Prefeito Municipal. A banda de música de Tocantins encontra-se hoje, dia 24 de julho de 1977, às 11:00 horas na cidade de Itamarati de Minas, onde se realiza a festa de São Cristóvão. Constante de diversas solenidades, durante todo o dia. A banda acha-se composta dos seguintes músicos: Caetano Roberti – Clarineta; Domingos Roberti – Saxofone Mib; Rubens Soares Rodrigues – Saxofone Tenor Sib; Paulo Serra – Contrabaixo Mib, Beto – Contrabaixo Sib.; José Carlos Bafa – Trombone de vara Sib.; Vavá – Trombone Sib.; Hélio Casela – Bombardino; Nicola Roberti – Piston; Miguel Ferreira – Piston; Eldas de Assis Charles – Saxhorn Mib; Luiz Carlos Leão (Pity) – Pratos; Sérgio Luiz Reis – Tarol; Marcos Casela – Tambor; Jésus de Assunção – Bombo; Antônio Tadeu Robeti – piston. A Regência está à cargo do professor Domingos Roberti. A cidade de Itamarati de Minas tem como prefeito o Sr. Clodomiro Herbert Duarte (tocam-se os sinais do Bombo e é dado início à execução da banda)¹⁹³.

Figura 16: Banda Lira Tocantinense em Itamarati de Minas



Fonte: Arquivo Pessoal do autor, ano 1977¹⁹⁴

3.3.2 Os conjuntos

Os músicos se agrupavam também em conjuntos menores em ocasiões festivas que não comportariam maior quantidade de instrumentos, as chamadas “bandinhas”. Estas geravam renda através de pequenos contratos. Era assim que o Seu Juca Soares e o Doutor Pinto (Doutor Morgelina) tocavam com seus filhos e moradores da região de Santa Isabel e o

¹⁹³ Gravação fonográfica, em fita K7, da Banda Lira Tocantinense, em 1977, na cidade de Itamarati de Minas (arquivo particular)

¹⁹⁴ De pé (da esquerda para a Direita): Ivan, Tadeu, Marcos, Caetano, Rubens, Hélio e Paulo. Ao centro: Domingos, Nicola, Marquinho, Miguel, Antônio, Hélder e Joaquim. Sentados: Pite, Lelé, Jésus, Everton e Marcelo.

Nozinho Leão juntava pequenos grupos, além de outros cuja referência se perdeu perante o tempo. Também Domingos, desde o início de sua carreira - no final da década de 1930, participava dos shows para alegrar os bailes da região. Montou o "Conjunto DR (inicias de seu nome)" em 1955 que, em meados dos anos 60 contava com seus filhos Ofelinha e Nicola, além de seu irmão Henrique Roberti e os músicos José Maria, Paulo Rodrigues, Babi, José Pires e Flávio - posteriormente tendo como cantora Lúcia Marques, que viria a se casar com seu filho Nicola¹⁹⁵.

Com uma ornamentação simples e indumentária característica, o grupo do maestro tinha um repertório sofisticado, com músicas que foram muito prevalentes na década de 1930 – talvez uma influência direta das aulas de música do Sr. Nicolau Roberti. Com ritmos sofisticados como o “beguina”, uma rumba lenta que combina a dança folclórica latina à dança de salão francesa e vários outros. Sem saber, a plateia consumia a cultura de todo o mundo, seja dançando o chá-chá-chá onomatopeico cubano ou os boleros diversos, além dos foxtrotes jazzísticos à polca paraguaia das guarânicas.

Era comum receber os amigos músicos em casa para escrever uma música tocada no rádio, especialmente a brasileira. Os colegas todos ouviam um samba-canção cantado que havia acabado de ser lançado (Lupicínio Rodrigues, Maysa, Dolores Duran, Ary Barroso), decoravam letra e melodia para que o maestro pudesse escrevê-la com precisão. Na verdade, uma precisão “duvidosa”, já que a válvula do rádio chegava a modificar bastante tanto a originalidade quanto o tom. Dali saia o repertório de uma bandinha como manifestação da cultura miscigenada:

O grupo abrilhantou inúmeros bailes, festas, homenagens, bem como participou de bailes carnavalescos. O conjunto DR muito ajudou promovendo bailes em prol da construção do Salão Social do “Esporte Clube Itararé”.

As seleções de músicas (MPB), seus arranjos, os uniformes, a confecção de lindas estantes para a colocação da partitura e aquisição de material para o bom desempenho do conjunto ficavam a cargo de seu criador, Domingos Roberti¹⁹⁶.

¹⁹⁵ MORELO, Regina. **Cap. Joaquim Dias Santiago. Braços de Ferro - Coração de ouro.** Belo Horizonte (MG), 2011, p.87.

¹⁹⁶ *Idem.*

Figura 17 : Conjunto D.R.



Fonte: Arquivo pessoal do autor, data incerta.¹⁹⁷

Os músicos tinham uma maior oportunidade de ganho e trabalho no carnaval, um período onde as festas e diversões intensificavam seu labor. O prazer de tocar um instrumento não pode ser confundido com a resistência necessária para ser capaz tocar horas ininterruptas. Geralmente de pé, em vários eventos seguidos com todo o material transportado dentro de uma Rural (carro) velha – inclusive os músicos. Iam sacudindo até o próximo compromisso, pelas estradas “de chão”. Os efeitos carnavalescos no corpo de um músico daquele época eram inchaço nas mãos, dor nas articulações e, por vezes, sangramento na boca. Era preciso gostar muito para conseguir superar as dificuldades.

Figura 18: Fanfarra de carnaval no Ubá Tênis Clube



Fonte: arquivo pessoal do autor, ano 1972

¹⁹⁷ Da esquerda para a direita: Ofelinha Roberti; Domingos Roberti; Nicola Roberti; José Maria; Paulo Rodrigues; Henrique Roberti Filho; Babi; José Boi; Flavio da Quinha.

No Colégio Agrícola de Rio Pomba, em meados da década de 1960, além das brincadeiras dançantes (já mencionadas) o Grupo Carp se reunia para o hasteamento da bandeira nacional e de Minas Gerais. Em agosto começavam as preparações para o dia da Independência com porta estandartes, bandeiras, desfiles de tratores e maquinários agrícolas. Havia disputa para participar da fanfarra musical coordenada pelo professor Domingos Roberti. Era a oportunidade de alunos naturais de cidades (vizinhas ou não) como Ubá, Rio de Janeiro, Tocantins, Juiz de Fora, Barbacena, Guarani, Piraúba, Mercês, Viçosa e outros; tomarem contado com a experiência de participar de uma ordenação musical:¹⁹⁸ “Todos queriam participar da fanfarra tocando os instrumentos”.¹⁹⁹

Figura 19: Fanfarra do Colégio Agrícola de Rio Pomba



Fonte: Arquivo do Centro Federal de Educação Tecnológica de Rio Pomba/MG, década de 1960²⁰⁰

Na década de 1980, o maestro montou o grupo "Coral Vozes e Ecos", que encantou a cidade com suas belas apresentações. Os componentes eram alunos dedicados que continuaram firmes mesmo após a saída de Domingos por razões de saúde. Não havia uma ocasião especial em que o professor não precisasse fingir surpresa. Nas datas importantes (dia do músico, aniversários, natal etc.) o Coral se reunia em sua janela para alguma homenagem. Dona Ofélia fechava a janela e as cortinas. Os componentes iam chegando, fazendo um

¹⁹⁸ CAPPELLE, Rosana Vidigal Santiago. **Por entre memórias e arquivos, interpretações e teceduras: um mergulho no passado do Centro Federal de Educação Tecnológica de Rio Pomba/MG (1956 – 1968)**. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Juiz de Fora, UFJF, Brasil. 2006, p.90.

¹⁹⁹ VIEIRA, Ildelfonso Dé. Colégio Agrícola de Rio Pomba: uma chama que não se apaga. **Jornal Tribuna de Minas [online]**, Belo Horizonte (MG). 13/01/2020. PUBLIEDITORIAL. Disponível em: <<https://tribunademinas.com.br/especiais/publieditoria/13-01-2020/colégio-agricola-de-rio-pomba-uma-chama-que-nao-se-apaga.html>> Acesso em: 20 de junho de 2020.

²⁰⁰ O maestro Domingos está no canto esquerdo de quem visualiza a foto.

“ruído” de silêncio, altamente perceptível. Então alguém gritava: “Sr. Domingos, abre a janela!”

Ao ser chamado para o conjunto de seu filho Nicola em 1987, cinquenta anos após sua primeira composição, Domingos ficou orgulhoso por participar e pôde reviver inúmeros momentos de toda sua passagem musical. Composto pelo tecladista Augusto Neves dos Reis, o saxofonista Elvécio Pereira de Oliveira (*in memoriam*), Luiz Cesar Garcia (Menotti) nos vocais e o pistonista Nicola Roberti; acrescido pelo maestro. Para “incomodar”, contava também com duas crianças bem curiosas, o guitarrista e tecladista Alan Reis e o saxofonista Lucas Roberti (este que escreve).

O grupo participou de inúmeros eventos, todos beneficentes, nas mais variadas localidades como asilos, feijoadas beneficentes, gincanas de rádio, aniversários, serenatas, concursos de canções. Chegaram a participar do projeto de gravação do LP “Talento Asalino”²⁰¹, que comemorou os 36 anos de fundação da já extinta empresa Armarinho Santo Antônio, junto com músicos ubaenses – Jair Alpino de Andrade, Sr. Milton D`Ávila, Juliana D`Ávila Andrade, Ana Carolina D`Ávila Andrade, Áurea de Souza, Maria de Lourdes Souza e outras dezenas mais.

Premiados no concurso de música pela participação no engrandecimento da cultura ubaense em 21 de junho de 1992, foram presenteados com uma edição histórica do livro “Ubá, Cidade Carinho/1980” pelo presidente da ACIUBÁ – Associação Comercial e Industrial de Ubá, à época, Sr. Afonso Mendes.

Foi uma nova experiência para Domingos lidar com a tecnologia digital do teclado e voltar a ter contato com amigos diversos e participações culturais, apesar de já bem debilitado pelas madrugadas geladas que passou por toda sua vida de apresentações, em busca do sustento de sua família. Irritava-se ao não ser chamado para algum toque quando, na verdade, não era sempre que sua saúde frágil podia suportar. Seus novos parceiros musicais haviam feito o maestro esquecer de suas limitações. Foi também uma oportunidade única ter participado disso tudo e, apesar de criança, também esquecer que o amigo que contava casos antigos, piadas e ensinava truques; era o meu avô.

²⁰¹ Talento Asalino: Long Play gravado e mixado no Estúdio Merlin Ltda. em maio e junho de 1989 (arquivo pessoal) em Ubá/MG

CAPÍTULO 4 - REMINISCÊNCIAS MUSICAIS

Em seu estudo sobre a oralidade, Paul Zumthor²⁰² destaca o dinamismo concreto da voz em relação a outros expoentes como a dança, o corpo, o gesto e a poesia. Enaltece a literatura como algo que adquiriu consciência e prosperou a ponto de se tornar uma das mais vastas dimensões do homem. Ao destacar a presença da voz em relação às sociedades animais e humanas, observou que somente estas últimas utilizam-na como objeto, a ponto de apresentar solidez ao laço social. Assim, a voz se tornou indispensável à linguagem, emoções e palavras enunciadas como lembranças e sílabas, sob a forma de “sopro ritmado”. O autor destaca a função do “locutor” como aquele que exercita a expressão volitiva, aliada à necessidade do reconhecimento de sua intenção como obra vocal²⁰³. Ressalta o papel do “intérprete” como aquele que compõe ou recita um texto, produz, canta ou acompanha uma música; além do “ouvinte”, que também faz parte da constituição criativa.²⁰⁴

Para Zumthor, uma obra oral, pode escapar ao tempo se não pertencer a uma mídia que a torne reiterável, ou seja, enquanto não possuir um suporte, a criação pode se tornar fragilizada com o passar dos anos. Porém, quando arquivada (mais estável), nada impede sua capacidade de suscitar outras performances. Assim, o arquivo por escrito ou a gravação eletrônica como mídias, fixam seus elementos básicos sem, contudo, impedir que uma obra escape ao tempo, descobrindo maneiras de se reinventar:

O arquivamento para a corrente de oralidade, estanca-a ao nível de uma performance. Esta, estabilizada, perde aquilo que faz o movimento vital, mas conserva ao menos, sua aptidão para suscitar outras performances. Eu posso cantar, fazer cantar, e variar a meu gosto uma canção lida em partitura ou ouvida em disco. O jogo da concorrência me levará talvez a refazer uma edição dessa obra, a gravar uma reinterpretação dela.²⁰⁵

Segundo o autor, ao fazer uma canção o compositor pode, simplesmente, não grafá-la. Assim, facilmente se perderá pela ação do tempo ou vitimada pela memória. Porém, ao pautá-la, permite que sua obra seja reproduzida, com o passar dos anos, tanto da forma como foi concebida ou mesmo através de liberdades interpretativas de outros músicos. Na verdade, o que a mídia fragiliza são as chances de esquecimento, possibilitando a preservação inovada:

²⁰² ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Trad. de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Editora HUCITEC, 1997, p.6-9.

²⁰³ *Ibid.*, p.167.

²⁰⁴ *Ibid.*, p.221.

²⁰⁵ *Ibid.*, p.258.

“Às vezes, a mesma melodia traz diferentes canções, transitando de uma a outra, no curso de sua história”.²⁰⁶

Ao discorrer sobre o **fascínio do vivido**, Verena Alberti²⁰⁷ destaca a “vivacidade especial” da história oral, sendo contada sob uma narrativa que “colore o passado” de forma a lhe atribuir um valor incomensurável - apesar de operar mediante descontinuidades e sob seleção de acontecimentos, conjecturas e modos de viver. Segundo a autora, ao serem descobertas as experiências de um indivíduo, a história o transforma num ser único e singular perante tudo o que viveu e produziu. A partir daí, os acontecimentos passam a ser narrados sob um fluxo contínuo, gerando a sensação de que não houve interrupções entre suas idiossincrasias.

Como ressalta Maria da Conceição Passeggi²⁰⁸, recorrer a narrativas biográficas é um grande desafio frente ao olhar de suspeição sobre as histórias de vida como fonte e pesquisa nas Ciências humanas e Sociais. O tema alimenta embates doutrinários diversos como o pensamento bourdieusiano da ilusão biográfica em contraposição à defesa de autonomia e fecundidade do método biográfico por Franco Ferrarotti²⁰⁹. A razão da desconfiança de Pierre Bourdieu²¹⁰ se apoia na crença de que o relato (biográfico ou autobiográfico) se preocupa demasiadamente em tornar razoável ou extrair uma lógica sobre a existência do que fora narrado. Portanto, ao considerar a história de vida como “uma dessas razões que entraram como contrabando no universo científico”²¹¹, Bourdieu observa uma tendência de legitimação a qualquer existência por parte do investigador e do investigado (de uma biografia), ainda que implicitamente – o que pode vir a modificar uma verdade.

Em seus estudos sobre o **Método da história oral em sua modalidade trajetórias de vida**²¹², Rita de Cássia Gonçalves e Teresa Kleba Lisboa analisam a fonte oral enquanto

²⁰⁶ *Ibid.*, p.269.

²⁰⁷ ALBERTI, Verena. O fascínio do vivido, ou o que atrai na história oral. **ENCONTRO DE HISTÓRIA ORAL DO NORDESTE 'espaço, memória e narrativa'** (4.:2003: Campina Grande,PB). Anais.../Organizador e editor Antônio Gomes da Silva. Campina Grande, PB: Universidade Federal de Campina Grande, 2003. p. 1467-1471. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/handle/10438/6697?show=full>> Acesso em: 11 de março de 2021.

²⁰⁸ PASSEGGI, Maria da Conceição. Pierre Bourdieu: da “ilusão” à “conversão” autobiográfica. **Revista da FAEBA – Educação e contemporaneidade**, Salvador, v. 23, n. 41, p. 223-235, jan./jun. 2014. P.224

²⁰⁹ FERRAROTTI, Franco. *Histoire et histoires de vie*. Trad. Marianne Modak. Paris: Téraèdre, 2013, p.8 citado por: PASSEGGI, Maria da Conceição. Pierre Bourdieu: da “ilusão” à “conversão” autobiográfica. **Revista da FAEBA – Educação e contemporaneidade**, Salvador, v. 23, n. 41, p. 223-235, jan./jun. 2014. P.224

²¹⁰ BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes. **Usos e abusos da história oral**. (8ª edição) Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p. 183-191.

²¹¹ *Ibid.*, p.183.

²¹² GONCALVES, Rita de Cássia and LISBOA, Teresa Kleba. Sobre o método da história oral em sua modalidade trajetórias de vida. **Rev. katálysis** [online]. 2007, vol.10, n.spe, pp.83-92. ISSN 1982-0259.

método investigativo através de pressupostos que delineiam o uso de seus procedimentos metodológicos para uma maior eficácia e credibilidade de resultados. Tendo a fonte oral como base primária da obtenção de conhecimentos, especialmente na modalidade em que dá voz a sujeitos até então invisíveis, as autoras destacam propostas investigativas que contribuem para conferir caráter científico à história oral.

Dentre esses pressupostos se encontra a necessidade de conhecimento teórico prévio para que se possa problematizar uma pesquisa oral, servindo de orientação na análise dos dados empíricos. Desta forma, tanto a hipótese problematizadora quanto a fundamentação teórica serviriam para a construção do conhecimento. Outra importante constatação seria a de que os relatos pessoais não podem deixar de conter dimensões subjetivas pois, a abordagem compreensiva sob uma perspectiva hermenêutica deve possuir o escopo de abstrair o sentido que uma pessoa atribui a determinada ação narrada por ela a partir do meio em que vive: “É na sociedade que o indivíduo torna-se sujeito”.²¹³

4.1. Desafios e encantos da preservação e difusão dos arquivos pessoais

Segundo Ângela de Castro Gomes²¹⁴, somente a partir das últimas décadas do século XX houve uma mudança de paradigma de natureza reflexiva e metodológica sobre o real sentido dos documentos. Destaca que só eram atribuídos como arquivos os conjuntos de documentos de natureza pública (produzidos por suas instituições) relegando aos arquivos pessoais um grau de inferioridade que levou à carência de reflexões sobre sua importância no campo das ciências humanas e sociais. Ao destacar a legitimação dos arquivos pessoais, a autora reforça a necessidade de prestígio e visibilidade sobre reflexões teóricas que incentivem um diálogo interdisciplinar sobre as transformações no campo da história e das ciências sociais (além das teorias literária e arquivística). Gomes chamou de “retorno dos indivíduos à história” ao se referir à valoração de crenças, sensibilidades e perspectivas cognitivas por parte dos estudiosos da história política e cultural que interagem sobre suas experiências no trato com arquivos pessoais da forma como merecem ser desvendados: “um tema nobre e estratégico”²¹⁵.

Disponível em: < https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1414-49802007000300009&script=sci_abstract&tlng=pt > Acesso em: 11 de março de 2021

²¹³ *Idem.*

²¹⁴ GOMES, A. C de. Arquivos pessoais, desafios e encantos. **Revista do arquivo público mineiro**, Belo Horizonte, v. 45, n. 2, jul./dez. 2009. Disponível em: < <http://www.arquivistica.fci.unb.br/revista-do/arquivos-pessoais-desafios-e-encantos/> >. Acesso em: 11 de março de 2021.

²¹⁵ *Idem.*

Ao destacar **Indivíduo, Memória e Resíduo Histórico**, Luciana Quillet Heymann discorre sobre a relação entre titular e arquivo, capaz de conferir sentido aos registros documentais preservados por determinado ser. A autora adverte sobre o perigo de uma associação “pura e simples” entre o material produzido pelo seu titular e o próprio, podendo gerar a ilusão de que retrata de forma fiel sua trajetória - como se representasse exatamente a memória “em seu estado bruto”. Para ela, nas etapas de arranjo e descrição de um arquivo, um pesquisador deve ser orientado a não praticar exclusões tendentes a desvalorizar documentos pessoais (o que chamou de “lixo histórico”) sob pena de descartar saberes que possam vir a representar uma expressão de singularidade de seus titularidades.²¹⁶

Heymann trata as fontes primárias (documentos, papéis, fotografias etc) como um “encantamento quase irresistível aos cientistas sociais”, pelo fato de revelarem parcelas menos conhecidas da história - até então “invisíveis” do mundo. O caráter privado de um documento pessoal revela relações íntimas de seus personagens sendo que, o acesso a estas fontes proporcionam uma incursão em experiências vividas de forma íntima e sem mediações. É desta forma que cartões de natal, convites e felicitações encontrados nos documentos pessoais traçam redes de relações interpessoais, permitindo a criação de chaves de compreensão sociopolíticas, ganhando relevância histórica²¹⁷.

A sedução exercida pelos arquivos privados pessoais sobre os pesquisadores parece repousar exatamente na expectativa deste contato com a experiência de vida dos indivíduos cuja memória, imaginamos, fica acessível aos que examinam sua papelada, vista como repositório seguro dos registros de sua atuação, pensamento, preferências, pecados e virtudes.²¹⁸

Em complemento á oralidade, Jacques Le Goff²¹⁹ destaca a importância da forma grafada, tanto para a memória quanto para a história. Segundo ele, o aparecimento da escrita transformou profundamente a memória coletiva, permitindo seu progresso como documento (suporte especialmente destinado à escrita) ou celebração de monumentos comemorativos (epigrafia fenícia, hebraica, árabe etc.). Para Le Goff, “todo documento já contém, em si, um monumento” e a escrita, além de promover o armazenamento de informações, dialoga com a

²¹⁶ HEYMANN, L. Q. Indivíduo, memória e resíduo histórico: uma reflexão sobre arquivos pessoais e o caso Filinto Muller. **Estudos Históricos**. n XIX. Rio de Janeiro: 1997. 10 v. p.44

²¹⁷ *Ibid.*, p.52

²¹⁸ *Ibid.*, p.258.

²¹⁹ LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução de Irene Ferreira, Bernardo Leitão, Suzana Ferreira Borges. 1. ed. Campinas, SP: UNICAMP, 1990, p. 423 a 433.

humanidade através do tempo e espaço, proporcionando sua marcação, memorização e registro - possibilita o reexame, reordenação ou retificação, quando necessário²²⁰.

Quanto a importância da preservação e difusão, na experiência de atuação sobre o projeto de digitalização de manuscritos²²¹ - acervos dos Cartórios do 1º e 2º Ofícios pertencentes ao Arquivo Histórico da Casa Setecentista de Mariana, foram abordadas as tecnologias e recursos de digitalização em suas características e deficiências. Demonstrou-se a fragilidade do papel, no que tange à limitação do espaço físico e dificuldade de localização da informação desejada, além da possibilidade de deterioração pelo manuseio ou agentes ambientais. Destacou-se a digitalização como complemento para liberar a consulta de informações do material, além da disponibilização via rede mundial da Internet. Também a problemática da obsolescência das mídias digitais – como os CDs e DVDs, apresentando mídias mais recentes com expectativa de vida maior, como o microfilme que já possui uma média de 500 anos de duração.

Ao dispor sobre os passos que formaram o projeto de preservação, foram descritos o tratamento contra pragas, a higienização, a digitalização, a gravação de imagens, o registro, o *backup*, o armazenamento e o fichamento. Sob a inspiração da pesquisa acima, na recuperação das obras de Domingos Roberti, foi dada primazia ao formato *Joint Photographic Expert Group* (JPEG) de arquivo de imagens. A escolha se deu pelos mesmos quesitos, como uma boa resolução, uma profundidade de “bits” que permita a captura do documento em imagem com qualidade e formato compatíveis para funcionar em várias plataformas computacionais, sem perda de informação ou falta de suporte quando descomprimido.

O formato de arquivo para acesso das partituras, foi grafado no *Software Encore* de edição, levando em conta a possibilidade de ser comprimido, ser lido, transmitido e apresentado de forma rápida, com necessidade de pouco espaço para armazenamento. O *Encore* pode ser suportado por programas similares de edição para manipulação ou correção de falhas e a escrita da partitura foi também transpassada para o formato *Portable Document Format* (PDF).

Portanto, os meios de armazenagem digitais são suportes que permitem uma recuperação de obras antigas, que sofrem com a ação do tempo e agentes biológico, como no caso da valsa composta por Domingos Roberti, documentada pelo próprio no ano de 1937.

²²⁰ *Idem*.

²²¹ QUEIROZ, Jonas Marçal. MOREIRA, Alexandra. OLIVEIRA, Alcione de. MENDES, Fábio Faria. BRAGA, Vanuza. Digitalização de manuscritos históricos: a experiência da Casa Setecentista de Mariana. **Ciência da Informação [online]**. vol.36, n.3. 2008. ISSN eletrônico 1518-8353 | ISSN impresso 0100-1965. Disponível em: <<http://revista.ibict.br/ciinf/article/view/1169>> Acesso em 10 de julho de 2020, p.89-98.

Com papel completamente desfigurado pelo passar dos anos, foi possível armazená-lo no programa de execução digital de partituras, além da possibilidade de impressão em papel:

Figura 20: Representação visual da recuperação de uma valsa de Domingos



Fonte: Arquivo Pessoal do autor, 17 de maio de 1937²²²

A “Análise diplomática” é uma ferramenta musicológica de rapidez e efetividade para os estudos, como a catalogação e edição musical, a identificação e discriminação de fontes manuscritas, além da facilitação para o cotejamento documental etc. Originada na era medieval, onde a falsificação e dúvidas quanto autenticidade eram recorrentes, a análise tem por foco o documento diplomático como elemento gráfico, iconográfico, plástico ou fônico.²²³

Os documento arquivístico são produzidos pelo homem em razão dos mais diversos motivos podendo servir como fonte de pesquisa, sendo necessário um método que considere toda a sua complexidade. A ferramenta musicológica é utilizada como forma de preservar acervos sob uma rígida estruturação. Ela identifica seus elementos internos como a pessoa legitimamente responsável (pela produção, acumulação ou guarda), o lugar onde foi datado e a data cronológica. Também os elementos extrínsecos como o suporte, o texto, a linguagem, os sinais especiais, e os selos (tipologia, legenda ou inscrição e método de afixação), além das anotações (aquelas incluídas na fase de execução, manuseio ou administrativa).²²⁴

Assim, o valor de um documento vai além da autenticidade atestada pois traduz uma relação entre criador e conteúdo sob um esforço finalístico de identificação. Como casuística, pode ser citada a composição “Hino ao Congresso de Juiz de Fora - 27 a 31 de maio de 1950” de Domingos Roberti. Apesar de não possuir nenhuma informação além do suporte material

²²² Datada de dezessete de maio de 1937, à esquerda, o resultado obtido com o Software Encore de edição e à direita, o suporte original.

²²³ FONSECA, Modesto Flávio Chagas; FILHO, Tenório Sobrinho Antônio. Análise diplomática: aplicação de uma ferramenta musicológica. **Debates | UNIRIO**, n. 17, p.61-87, nov. 2016.

²²⁴ *Idem.*

em que a composição se encontra (nem mesmo registros oficiais como jornais de época), é possível identificar alguma correlação com os eventos promovidos pela Diocese de Juiz de Fora, por seu primeiro Bispo, Dom Justino José de Sant`ana²²⁵. São eles: o primeiro Sínodo Diocesano de Juiz de Fora (de 23 a 25 de maio de 1950); o II Congresso Eucarístico Diocesano (com abertura no dia 25, em comemoração do Centenário da Cidade) e a Declaração do Dogma da Assunção de Nossa Senhora.²²⁶

Retira-se da composição, como elemento externo da pauta, a probabilidade de ter sido cantada (razão pela qual mantém uma letra no decurso, como se observa na figura a seguir), composta pelo maestro Domingos Roberti para o II Congresso Eucarístico Diocesano, no Centenário da Cidade de Juiz de Fora:

Figura 21: Hino ao Congresso de Juiz de Fora – 27 a 31 de maio de 1950

The image shows two versions of a musical score. On the left is a handwritten manuscript on aged paper, featuring musical notation for voice and piano with lyrics written in cursive. On the right is a typed transcription of the same score, including the title 'Hino ao Congresso de Juiz de Fora - 27 a 31 de maio 1950', the composer's name 'Domingos Roberti', and the lyrics in a clean, printed font. The lyrics are in Portuguese and describe the congress and the city of Juiz de Fora.

Hino ao Congresso de Juiz de Fora – 27 a 31 de maio 1950
Domingos Roberti

Magnífico

Canção

FIDE **Di. de Fora**

Repete-se 2 Vezes para envolver todo o Coro

Talvez assim a história dirá
Com lucidez e honra de ser
A lembrança de si que se
faz
Adorando ao Supremo Senhor

Salve Cristo Jesus Sacramento
De unidade de paz e de amor
Faz de nós em tanto momento
Nossa vida consolo e vigor

Ó Jesus, ó Cordeiro Imaculado
Pelo amor de Deus, perdão
Que nos resgate ao cruz
destinado
Partilhe a fé do coração

Somos todos em graça perdidos
Entendidos em nome do altar
De angélicos e felizes pecadores
Ó Jesus, que o mundo salvas

Juiz de Fora que em nós vive
Se consagra à memória do Cristo
Esta terra e esta povo dos céus
Conserva na fé sua Jesus

* Apesar de não registar na folha de pauta, como elemento externo, pelo dístico e o título dado à composição, há indícios remanescentes de que foi composta pelo Maestro Domingos Roberti para o II Congresso Eucarístico Diocesano, em comemoração da Centenária da Cidade de Juiz de Fora, posto isto, em seu registro de anotação que possui assegura tal identificação

Fuente =
<https://arquiocesejuizdefora.org.br/historico/>
<https://arquiocesejuizdefora.org.br/arcebispo-emérito-e-bispos-falecidos/>

Fonte: arquivo particular do autor, ano 1950.²²⁷

A evolução da mídia sonora gerou modelos de apreciação musical como as máquinas com habilidade de produzir música de forma autônoma, como reprodutores de som criados a partir do século XIX. As técnicas de manipulação de áudio permitiram inovações na estética musical durante a amplificação elétrica e eletrônica do século XX. Desta forma, os recursos corretivos de imperfeições no processo de mídia, redução de ruídos e técnicas de afinação

²²⁵ Arquidiocese de Juiz de Fora. Histórico. Disponível em: <<https://arquiocesejuizdefora.org.br/historico/>>. Acesso em 27 de julho de 2020.

²²⁶ Arquidiocese de Juiz de Fora. Dom Justino de Sant`ana (1924-1958). Disponível em: <https://arquiocesejuizdefora.org.br/arcebispo-emérito-e-bispos-falecidos/> Acesso em 27 de julho de 2020.

²²⁷ À esquerda, sua folha original e à direita o resultado de sua transposição para o *Software* Encore de edição.

apresentam uma experiência sofisticada, muito próxima da realidade de uma sala de concerto ao vivo²²⁸.

Após o contato com os ensinamentos arquivísticos e uma linha eficaz na utilização de ferramenta musicológica, levando em conta também a evolução crescente da tecnologia, escolheu-se o “*Encore*” como programa de notação musical e editor de partituras. O motivo da escolha foi por sua rapidez, precisão e facilidade de manuseio. O *Software* permite criar e editar partituras com características profissionais sob interface *Musical Instrument Digital Interface* (MIDI), compatível com a leitura de outros programas de execução. Possibilita também inserir letras e textos na pauta, com versões para *Mac OS X* e *Windows*, além de permitir a gravação de texto no documento PDF.²²⁹

Portanto, as reminiscências musicais também merecem um tratamento diferenciado, geralmente rodeadas pela presença da oralidade, muitas vezes despidas de mídias que as tornem reiteráveis. As técnicas diversas de tratamento e difusão são muito importantes para que se possa proporcionar uma dimensão dos sentidos engendrados pelo material. Além disso, o amadurecimento dos procedimentos adotados acaba por permitir uma legitimação do que fora produzido, frente a fragilidade dos relatos e subjetividade circundante que levam a suspeições da parcialidade.

No que diz respeito às técnicas de evolução de mídias e práticas arquivísticas - além de ferramentas musicológicas de criação e edição, deve ser levado em conta a evolução da tutela documental. Todo arcabouço legislativo, além do processo de consolidação do Direito à informação, tende a garantir o acesso e proporcionar linhas eficazes de preservação e difusão, como se passa a expor.

4.2 Evolução legislativa da Tutela documental e do Direito à informação

A informalidade não é o único desafio à preservação e difusão de documentos. A proteção também deve ser decorrente de uma guarida pelo Estado quanto a tutela da consulta pública sobre o patrimônio. A legislação brasileira passou por diversos momentos, tanto em sua política de arquivos, quanto na assunção de suportes materiais garantidores do Direito à

²²⁸ VIEIRA, Carolina Deconto. PAIXÃO, Lucas Françolin da. As transformações dos Espaços de Apreciação e Reprodução de Música entre os Séculos XIX e XXI: Uma Análise Interdisciplinar. **Geografia E Música Diálogos**. DOZENA, Alessandro (org.). 1ª ed. Natal (RN): Ed. edufrn, 2016, p.139.

²²⁹ Descubra os principais aplicativos para músicos existentes no mercado. Disponível em <<https://www.techtudo.com.br/noticias/noticia/2013/04/ descubra-os-principais-aplicativos-para-musicos-existent-no-mercado.html>>. Acesso em 28 de julho de 2020.

informação. O regimento documental se fez presente, ainda que de forma restrita, desde a primeira Carta brasileira, a Constituição Política do Império do Brasil de 1824²³⁰. Não fez nenhuma alusão à garantia da informação e limitou a inviolabilidade do Direito à Cultura à condição de não oposição de “costumes públicos”²³¹. Contudo, deu os “primeiros passos” na sistemática de arquivamento com a criação do Arquivo da Câmara (dos projetos que o Imperador adotasse como Leis), além do Arquivo Público do Império.²³²

Também a Constituição de 1891²³³, que sucedeu o primeiro governo provisório da república, nada trouxe sobre arquivamento de documentos, preservação de patrimônio histórico ou Direito à informação. O Arquivo Nacional (denominação recebida em 1911) passou por uma renovação regimental apenas no ano de 1923, onde foram instituídas as seções Administrativa, Histórica, Legislativa e Judiciária²³⁴.

Foi a Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil²³⁵, de 1934, quem inaugurou a ordem econômico-social. Regulou, pela primeira vez, o desenvolvimento das artes e cultura em geral, além da proteção do patrimônio artístico e trabalhador intelectual como incumbência dos entes governamentais. Determinou ainda a competência concorrente, entre a União e Estados, para proteger as belezas naturais e os monumentos de valor histórico ou artístico²³⁶. Não houve nenhuma referência à proteção documental ou Direito à informação.

Criado em 1937, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), atual IPHAN, foi um “marco protecionista” como aparelhamento permanente à conservação de documentos de ordem nacional, orgânico e sistêmico.²³⁷ No mesmo ano, a Lei 378²³⁸

²³⁰ BRASIL. **Constituição (1824)**. Constituição Política do Império do Brasil. Jurada em 25 de março de 1824. Rio de Janeiro, 1824. Disponível em < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao24.htm >. Acesso em 30 de julho de 2020

²³¹ Constituição (1824) Art. 179 XXIV

²³² Constituição (1824): Arts. 68, 70

²³³ BRASIL. **Constituição (1891)**. Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil. Jurada em 24 de Fevereiro de 1891. Rio de Janeiro, 1891. Disponível em < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao91.htm >. Acesso em 30 de julho de 2020.

²³⁴ **ARQUIVO NACIONAL** (Brasil). Histórico. Disponível em: < <http://arquivonacional.gov.br/br/institucional/historico> >. Acesso em 31 de julho de 2020.

²³⁵ BRASIL. **Constituição (1934)**. Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil. Jurada em 16 de Julho de 1934. Rio de Janeiro, 1934. Disponível em < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao34.htm >. Acesso em 30 de julho de 2020.

²³⁶ Constituição (1934): Arts. 10 e 148

²³⁷ **INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL**. Exposição de motivos da Lei 378 de 13 de Janeiro de 1937. Disponível em < <http://portal.iphan.gov.br/uploads/legislacao/> >. Acesso em 30 de julho de 2020.

²³⁸ BRASIL. **Lei 378 de 13 de Janeiro de 1937**. Dá nova, organização ao Ministério da Educação e Saúde Publica.

institucionalizou o Conselho Consultivo com a finalidade de promover nacionalmente o tombamento, a conservação, o enriquecimento e o conhecimento do patrimônio histórico e artístico nacional. Além disso, destacou os museus como instituições essenciais de colaboração – especialmente o Museu Histórico Nacional e o Museu Nacional de Bellas Artes.

A proteção documental e o Direito à informação também estiveram ausentes na Constituição dos Estados Unidos do Brasil de 1937²³⁹, que no âmbito da educação e cultura, dedicou artigo protecionista aos monumentos históricos, artísticos e naturais. Também garantiu as paisagens ou locais particularmente dotados pela natureza, sob pena de atentado contra o patrimônio nacional²⁴⁰.

Em seguida, o Decreto-Lei n. 25/1937²⁴¹ traçou as linhas gerais da proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. Passou a tratar o Patrimônio como conjunto de bens móveis e imóveis, de vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil ou de excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico. Este regimento instituiu o Tombamento, reconhecendo o valor destes bens, transformando em patrimônio público sob um regime especial de propriedade. Foram criados os seguintes livros de Tombos: o Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico; o Histórico; o das Belas Artes e das Artes Aplicadas.

A preservação e conservação adequada de arquivos, documentos e outros bens móveis, de valor histórico ou artístico, foi considerada em 1941 - a partir do Decreto-lei nº. 3365²⁴²; passível de Desapropriação por utilidade pública (procedimento pelo qual o Poder Público retira compulsoriamente a propriedade mediante justa e prévia indenização).

A primeira menção à proteção documental e paisagens veio somente com a Constituição dos Estados Unidos do Brasil²⁴³ de 1946, no capítulo referente à educação e cultura. O constituinte determinou a proteção documental e paisagens como competência do

Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1930-1949/L0378.htm>. Acesso em 30 de julho de 2020. Arts.46-48.

²³⁹ _____. **Constituição (1937)**. Constituição dos Estados Unidos do Brasil. Jurada em 10 de Novembro de 1937. Rio de Janeiro, 1937. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao37.htm>. Acesso em 30 de julho de 2020.

²⁴⁰ Constituição (1937) Art 134

²⁴¹ BRASIL. **Decreto-Lei n. 25, de 30 de novembro de 1937**. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del0025.htm>. Acesso em 30 de julho de 2020.

²⁴² BRASIL. **Decreto-Lei Nº 3.365 de 21 de junho de 1941**. Dispõe sobre desapropriações por utilidade pública. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del3365.htm>. Acesso em 30 de julho de 2020. Art.5º “I”

²⁴³ _____. **Constituição (1946)**. Constituição dos Estados Unidos do Brasil. Jurada em 18 de Setembro de 1946. Rio de Janeiro, 1946. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao46.htm>. Acesso em 30 de julho de 2020.

poder público, junto com as obras, monumentos e os locais dotados de particular beleza²⁴⁴. Novamente, nenhuma menção ao Direito à informação.

Em razão da consciência crescente sobre os Direitos fundamentais do cidadão, a Assembleia Geral da Nações Unidas, promoveu a Declaração Universal dos Direitos Humanos em 1948 - trazendo postulados de direitos culturais indispensáveis e fruição das artes²⁴⁵.

Em 1958, o Arquivo Nacional, foi novamente regulado, sendo criado o Serviço de Documentação Escrita, abrangendo seções do Poder Legislativo, do Poder Judiciário, da Presidência da República, dos Ministérios, da Administração Descentralizada e da Documentação Histórica. Em 1960 foi criado o Curso Permanente de Arquivos no âmbito do Arquivo Nacional – transferido para a FEFIERJ (atual UNIRIO) em 1977²⁴⁶.

A Constituição dos Estados Unidos do Brasil de 1967²⁴⁷, sob uma suposta linha liberal, descrevia o Direito à informação como expressão dos Direitos e Garantias individuais, sem censura, mas já ressaltava os espetáculos de diversões públicas. Trazia também o Direito de liberdade de pensamento e informação às empresas jornalísticas, de televisão e de radiodifusão, mas determinando condições legais para organização e funcionamento no interesse do “regime democrático” e do combate à “subversão” e à corrupção.²⁴⁸ Dava também proteção especial do Poder Público a documentos, obras e locais de valor histórico ou artístico, além de monumentos e paisagens naturais notáveis.²⁴⁹

Na realidade, o momento político-social era regido pelo Ato Institucional de N.º 5²⁵⁰ (AI-5), em decorrência do Golpe Militar de 1964, que deu poderes extremos ao Presidente da República de decretar o recesso do Congresso Nacional, das Assembléias Legislativas e das Câmaras de Vereadores. Além disso, podia decretar a intervenção nos Estados e Municípios, sem as limitações previstas na Constituição e suspensão dos direitos políticos de quaisquer

²⁴⁴ Constituição (1946) Art. 175

²⁴⁵ **Declaração Universal dos Direitos Humanos (DUDH)**. 1948. Disponível em <<https://www.ohchr.org/EN/UDHR/Pages/Language.aspx?LangID=por>>. Acesso em 30 de julho de 2020.

²⁴⁶ **ARQUIVO NACIONAL** (Brasil). Histórico. Disponível em: <<http://arquivonacional.gov.br/br/institucional/historico>>. Acesso em 31 de julho de 2020.

²⁴⁷ **BRASIL. Constituição (1967)**. Constituição da República Federativa do Brasil. Promulgada em 10 de Outubro de 1967. Brasília, DF, 1967. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao67.htm>. Acesso em 30 de julho de 2020. Art 150 § 8º; 166 § 2º e 172.

²⁴⁸ Constituição (1967). Art. 150 § 8º; 166 § 2º e 172.

²⁴⁹ *Idem*.

²⁵⁰ **BRASIL. Ato Institucional nº 5**. Planalto, Brasília, 1968. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-05-68.htm>. Acesso em 30 de julho de 2020.

cidadãos pelo prazo de 10 anos ou cassação de mandatos eletivos federais, estaduais e municipais.

Com o fechamento do Congresso e assunção da Junta Militar (31/8/1969-30/10/1969), toda a constituição foi alterada por meio de uma única norma - a Emenda Constitucional nº 1/69²⁵¹, considerada por muitos estudiosos, uma constituição autônoma. Mantendo a mesma fachada liberal, reproduziu toda normatividade da Constituição de 1967, sobre o Direito à informação, além dos documentos, obras e locais de valor histórico ou artístico e dos monumentos e paisagens naturais notáveis²⁵²

O Arquivo Nacional passou por diversas modificações, filiando-se ao Conselho Internacional de Arquivos (*International Council on Archives* - Ica) e à Associação Latino-Americana de Arquivos (Ala), nos anos de 1969 a 1981. Passou a ser órgão central do Sistema Nacional de Arquivos – SINAR, com a finalidade de assegurar a preservação de documentos do Poder Público, segundo o Decreto nº 82.308, de 25 de setembro de 1978, que também constituiu a Comissão Nacional de Arquivos – Conar²⁵³.

Em 1981 foi criado o Programa de Pesquisa Memória da Administração Pública Brasileira – Mapa e, em 1986, a Revista Acervo, um periódico do Arquivo Nacional, cujo primeiro número foi dedicado às áreas de História, Arquivologia e Ciências Sociais. Em 1987 foi fundada a Associação Cultural do Arquivo Nacional – Acan, uma entidade civil de apoio ao Arquivo Nacional no desenvolvimento de projetos culturais e de atividades técnicas, através da captação de recursos²⁵⁴.

Atualmente, o IPHAN responde pela preservação do Patrimônio Cultural Brasileiro, com suas Superintendências e Unidades Especiais. Atua na conservação, salvaguarda e monitoramento dos bens culturais brasileiros inscritos na Lista do Patrimônio Mundial e na Lista o Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade - conforme convenções da Unesco,

²⁵¹ BRASIL. **Constituição (1967). Emenda à Constituição n.1, de 24 de janeiro de 1969.** Brasília, DF. 1969. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Emendas/Emc_anterior1988/emc01-69.htm>. Acesso em 30 de julho de 2020.

²⁵² Constituição (1967). Emenda à Constituição n.1, de 24 de janeiro de 1969 Arts. 150, 166 e 172

²⁵³ O Decreto no 82.308, de 25 de setembro de 1978, que instituiu o Sistema Nacional de Arquivo (SINAR); foi revogado pelo Decreto nº 1.173, de 29.6.1994 que dispôs sobre a competência, organização e funcionamento do Conselho Nacional de Arquivos (Conarq) e do Sistema Nacional de Arquivos (SINAR); por sua vez, também revogado pelo Decreto nº 4.073, de 3.1.2002 que passou a determinar a competência, organização e funcionamento desses órgãos. Fonte: BRASIL. **Decreto nº 4.073, de 3.1.2002.** Regulamenta a Lei no 8.159, de 8 de janeiro de 1991, que dispõe sobre a política nacional de arquivos públicos e privados. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/2002/D4073.htm>. Acesso em 31 de julho de 2020.

²⁵⁴ **ARQUIVO NACIONAL** (Brasil). Histórico. Disponível em: <<http://arquivonacional.gov.br/br/institucional/historico>>. Acesso em 31 de julho de 2020.

respectivamente, a Convenção do Patrimônio Mundial de 1972 e a Convenção do Patrimônio Cultural Imaterial de 2003²⁵⁵.

4.2.1 Direito ao patrimônio cultural

Com a promulgação da CF/88²⁵⁶ de 1988, verdadeiramente democrática, o Direito fundamental à informação correta²⁵⁷ foi elencado no rol de Direitos e Deveres Individuais e Coletivos. Foi garantido o acesso a todos, inclusive resguardando o sigilo da fonte, caso seja necessário, para o exercício da profissão jornalística - desde que assuma a responsabilidade pela divulgação. Além disso, o recebimento de informações de interesse particular ou coletivo deve ser prestado, sob pena de responsabilidade, desde que o interessado esclareça os fins e razões do pedido, respeitado o prazo legal de resposta²⁵⁸ e também o sigilo imprescindível à segurança e informações de cunho pessoal que viole a intimidade, vida privada, honra e imagem²⁵⁹.

A abrangência do Direito acima não se limita aos casos em que alguém necessite de uma informação, mas também quando, de porte dela, precise relatar aos órgãos públicos. o “Direito de Petição” serve para dar ciência ao Poder Público de fato ilegal ou abusivo e o “Direito de Certidão” para o direito de obter uma certificação relativa a alguma informação que já possua.²⁶⁰ Caso não concedida a informação (seu conhecimento ou retificação de registros ou banco de dados) faz-se uso dos remédios constitucionais “Habeas Data” ou “Mandado de Segurança” – neste último caso quando for também negada a própria obtenção de certidão da informação²⁶¹.

Para tanto, o legislador constituinte garantiu o acesso a registros administrativos e informações sobre atos de governo, referentes a toda administração pública direta ou

²⁵⁵ **INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL**. O Iphan. Disponível em <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/872>>. Acesso em 30 de julho de 2020.

²⁵⁶ **BRASIL. Constituição Federal (1988)**. Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília, DF : Senado Federal, 1988. Disponível em < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm >. Acesso em 30 de julho de 2020.

²⁵⁷ CF/88: Art. 5º XIV

²⁵⁸ Lei nº 9.051, de 18 de maio de 1995. Arts. 1º e 2º. Fonte: **BRASIL. Lei nº 9.051, de 18 de maio de 1995**. Dispõe sobre a expedição de certidões para a defesa de direitos e esclarecimentos de situações. Disponível em < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9051.htm>. Acesso em 30 de julho de 2020

²⁵⁹ CF/88 Art. 5º X e XXXIII

²⁶⁰ CF/88. Art. 5º XXXIV

²⁶¹ CF/88. Art. 5º LXIX e LXXII e Lei nº 9.507 de 12 de Novembro de 1997 Art. 7º

Fonte: **BRASIL. Lei nº 9.507 de 12 de Novembro de 1997**. Regula o direito de acesso a informações e disciplina o rito processual do habeas data Constituição Federal (1988). Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9507.htm>. Acesso em 30 de julho de 2020.

indireta.²⁶² Encarregou também o poder público, em colaboração com a comunidade, das formas de acautelamento do patrimônio cultural – inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação. Com relação aos documentos e sítios detentores de reminiscências históricas dos antigos quilombos, achou por bem promover o tombamento automático dos mesmos.²⁶³

Assim, ao tratar o patrimônio cultural brasileiro como ordem social, a Carta republicana reforçou a garantia do acesso à informação, impondo à administração pública a gestão documental e disponibilização para consulta e proteção das manifestações culturais – indígenas, afro-brasileiras e outros grupos. Em prol do pleno exercício, apoio e incentivo aos direitos culturais e fontes representativas de suas manifestações, inovou a ordem jurídica brasileira, ao incluir os bens de natureza imaterial.²⁶⁴

Quando qualquer bem material ou imaterial, individualmente ou em conjunto, for portador de referência à identidade, ação ou memória de grupos formadores da sociedade serão considerados as formas de expressão; os modos de fazer, criar e viver; as criações científicas, artísticas ou tecnológicas. Também as obras, objetos, documentos e outros espaços de manifestações artístico-culturais; bem como os conjuntos urbanos e sítios com valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico²⁶⁵.

A Política Nacional de Arquivos Públicos e Privados foi disposta pela Lei de Arquivos (LA)²⁶⁶, para a gestão documental e sua regulamentada, de forma a definir a competência, organização e funcionamento do Conselho Nacional de Arquivos (Conarq) - um órgão colegiado, vinculado ao Arquivo Nacional. Também regulou o Sistema Nacional de Arquivos (SINAR) que, por sua vez, implementa a política, visando a gestão, preservação e acesso a documentos de arquivo²⁶⁷

²⁶² CF/88. Art. 37.

²⁶³ CF/88. Art. 216 §§ 1º e 5º

²⁶⁴ CF/88. Art. 215 §§ 1º e 2º.

²⁶⁵ CF/88. Art. 216. I a V e § 2º

²⁶⁶ BRASIL. **Lei n. 8.159, de 08 de janeiro de 1991**. Dispõe sobre a política nacional de arquivos públicos e privados e dá outras providências. Brasília, DF, 1991. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L8159.>. Acesso em 30 de julho de 2020.

²⁶⁷ O Decreto nº 4.073, de 3.1.2002 revogou o Decreto nº 1.173, de 29.6.1994, que dispunha sobre a competência, organização e funcionamento do Conselho Nacional de Arquivos (Conarq) e do Sistema Nacional de Arquivos (SINAR); que, por sua vez, havia revogado o Decreto no 82.308, de 25 de setembro de 1978, que instituiu o Sistema Nacional de Arquivo (SINAR)

Fonte: BRASIL. **Decreto nº 4.073, de 3.1.2002**. Regulamenta a Lei no 8.159, de 8 de janeiro de 1991, que dispõe sobre a política nacional de arquivos públicos e privados. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/2002/D4073.htm>. Acesso em 31 de julho de 2020.

A parte da LA que se referia ao acesso e sigilo de documentos públicos, foi revogada pela Lei de Acesso à Informação (LAI)²⁶⁸ - que passou a determinar o assunto, junto com sua regulamentação²⁶⁹. Assim, dando guarida ao direito à consulta pública do Patrimônio Cultural brasileiro, fruto dos direitos e garantias fundamentais, foi determinada a maneira como a administração pública deve gerir documentos governamentais e franquear sua consulta²⁷⁰.

No que diz respeito ao Arquivo nacional foi criado o Sistema de Gestão de Documentos de Arquivo (SIGA), que conferiu papel estratégico àquele, em 2003, como órgão central junto a outros órgãos e entidades federais. No ano seguinte, foi criado o Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN), atualmente, a principal base de dados sobre o assunto.

Além disso, após a aprovação, em 2006, do Modelo de Requisitos para Sistemas Informatizados de Gestão Arquivística de Documentos (e-Arq Brasil), foi garantida a confiabilidade e autenticidade da produção e recebimento de documentos pelo sistema. A partir daí, o Arquivo Nacional ampliou, substancialmente, a divulgação de seu acervo por meio das redes sociais - *Instagram, Flickr, Pinterest, Facebook, Twitter e YouTube*; adequando-se à era computacional²⁷¹.

Por respeito ao mandamento constitucional de lei ordinária para o estabelecimento de incentivos à produção e conhecimento de bens e valores culturais²⁷², foi instituído o Plano Nacional de Cultura²⁷³ - PNC, que criou o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais - SNIIC.

Após os protocolos de intenções, entre 2005 e 2006 (da União com 21 estados e 1.967 municípios) para a implantação do Sistema Nacional de Cultura²⁷⁴, instituiu-se no próprio

²⁶⁸ BRASIL. **Lei n.12.527, de 18 de novembro de 2011**. Regula o acesso a informações previsto no inciso XXXIII do artigo 5º, no inciso II do § 3º do art. 37 e no § 2º do art.216 da Constituição Federal; altera a Lei n.8.112, de 11 de dezembro de 1990; revoga a lei n.11.111, de 5 de maio de 2005, e dispositivos da Lei n. 8.159, de 8 de janeiro de 1991; e dá outras providências. Diário Oficial da União, Brasília, 19 nov. 2011.

²⁶⁹ _____. **Decreto nº 7.724 de 16 de maio de 2012**. Regulamenta a Lei nº 12.527, de 18 de novembro de 2011, que dispõe sobre o acesso a informações previsto no inciso XXXIII do caput do art. 5º, no inciso II do § 3º do art. 37 e no § 2º do art. 216 da Constituição. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2012/Decreto/D7724.htm>. Acesso em 31 de julho de 2020.

²⁷⁰ Vide Constituição Federal: inciso XXXIII do artigo 5º; inciso II do § 3º do art. 37 e § 2º do art.216 da Constituição Federal.

²⁷¹ **ARQUIVO NACIONAL** (Brasil). Histórico. Disponível em: <<http://arquivonacional.gov.br/br/institucional/historico>>. Acesso em 31 de julho de 2020.

²⁷² CF/88. Art. 216. § 3º

²⁷³ BRASIL. **Lei nº 12.343, de 2 de dezembro de 2010**. Institui o Plano Nacional de Cultura - PNC, cria o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais - SNIIC e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/lei/112343.htm> Acesso em 31 de julho de 2020.

²⁷⁴ **SISTEMA NACIONAL DE CULTURA**. Ministério do Turismo/Secretaria Nacional da Economia Criativa e Diversidade Cultural. Histórico. Disponível em: <<http://portalsnc.cultura.gov.br/historico-2/>> Acesso em 05 de agosto de 2020.

texto constitucional (Art. 216-A)²⁷⁵, um regime de colaboração conjunta e promoção participativa de políticas culturais. Pactuadas entre os entes da Federação e a Sociedade, estados, municípios e o Distrito Federal (sob a forma de adesão voluntária) assinam acordos federativos, sob as diretrizes do Plano Nacional de Cultura.

A finalidade é a de promover a diversidade cultural, universalização de acesso e difusão do conhecimento artístico. Tudo isso com transparência entre as informações, na tentativa de se desenhar, de forma eficaz e prática, a paisagem traduzida pelas formas de expressão²⁷⁶. Portanto, sob a égide da preservação e difusão, como elemento estabilizante todo o histórico de garantias à informação e resultado prático da tutela documental, acaba por possibilitar o uso de suas ferramentas.

4.3 Uma “arte que fala”

No capítulo primeiro, a música foi tratada como espaço de identidade e recordação, sendo proposta uma paisagem para além do visual²⁷⁷, envolvendo elementos heterogêneos como formas, cores, cheiros, sons e movimentos. O universo musical foi abordado sob suas diferentes manifestações e ambientes, determinando uma construção de identidades espaciais²⁷⁸ aptas a absorver as mais diversas manifestações sociais como discursos políticos, festividades, moda etc.

Além disso, ao minudenciar a **Afinação do mundo**²⁷⁹ foi possível tomar contato com um detalhamento variado de ramificações musicais, desde as primeiras paisagens sonoras naturais (mar, criaturas das águas, vento, sons da vida, pássaros, animais da terra, dentre outros) até chegar ao próprio homem. A partir deste último, foram também analisadas incontáveis manifestações sonoras que surgiram ao longo do tempo, do vilarejo às cidades, com suas mais diversas causalidades. Passa-se a uma análise específica da música sob aspecto científico e social.

²⁷⁵ CF/88. Art. 216-A

²⁷⁶ *Idem.*

²⁷⁷ TORRES, Marcos Alberto. KOZEL, Salette. Paisagens sonoras: possíveis caminhos aos estudos culturais em geografia. **Revista RA'E GA - O Espaço Geográfico em Análise**. Editora da UFPR. Curitiba, n.20, 2010. Disponível em: https://www.academia.edu/919441/paisagens_sonoras_poss%C3%8dveis_caminhos_aos_estudos_culturais_em_geografia. Acesso no dia 02 de maio de 2020

²⁷⁸ CROZAT, Dominique. Jogos e Ambiguidades da Construção Musical das Identidades Espaciais. **Geografia E Música Diálogos**. DOZENA, Alessandro (org.). 1ª ed. Natal (RN): Ed. Edufrn, 2016

²⁷⁹ SCHAFER, R. Murray. **A afinção do Mundo**. São Paulo, Unesp, 1997

A arte musical parece manter suas peculiaridades frente a outras, estando presente em todos os gêneros de estudo. Não de forma a rivalizar com a natureza destas mas sendo, muitas vezes, o aperfeiçoamento de todas. Ao se esboçar a tentativa de teorizar a música e obter um acesso andradiano ao folclore brasileiro do início do século XX, é bem provável que se reconheçam similaridades e magnitudes muito próximas quando comparado a paisagem sonora de músicos da Zona da mata mineira deste período com a produção artística atual. Parece ser uma arte que não admite a escassez do próprio substrato, à medida em que evolui. A música modifica sua essência sem perdê-la.

Nietzsche²⁸⁰ adjetivou a canção popular como o “espelho musical do mundo” e a “figura de sonhos”. Compositor desde os nove anos de idade, qualificava a música como um retorno à natureza, saúde, alegria, juventude e virtude. Para ele, a “música torna alguém melhor”, promovendo uma forma de identificação de si próprio. Tinha o músico como um indivíduo que coloca sentido exacerbado em coisas que, aos olhos dos outros, parecem comuns. Assim, sem se dar conta, empresta “tonalidade ao mundo das almas”. Os músicos são vaidosos a ponto de explorarem “o mais profundo da felicidade humana”. Tratava a música como a “última palavra, assegurando identidade a um dos “mais admiráveis dons de Deus”, de forma a considerar que, “sem música, a vida seria um erro”.²⁸¹

Santo Agostinho²⁸² chamava a atenção para o estudo dessa “ciência das modulações”, como arte de executar, de forma bem feita, os movimentos regulares ordenados em “cadências e contratempos”. Ao encarnar a dificuldade de definir a música, o padre de Hipona insistia em manter sempre a expressão “ciência” como elemento integrante de sua composição. Enxergava o músico como um organizador de linguagens, símbolos e um escultor dos sons; e a música como uma forma de “Musa” com uma espécie de soberania sobre o canto. Desta forma, é bem provável que sua contribuição tenha dado um dos primeiros passos para o estudo da paisagem sonora na natureza – em especial a natureza humana:

E como qualificar aqueles que se comprazem ao ouvi-los sem nenhuma ciência? Vemos, na natureza, elefantes, ursos e outros animais executarem movimentos cadenciados, seguindo ordens dadas pela voz humana, e os próprios pássaros se maravilham com seus próprios cantos, e sem dúvida não

²⁸⁰ NIETZSCHE, F. **O caso Wagner/Nietzsche contra Wagner**. Trad. Paulo César de Souza. 1ª ed. São Paulo. Companhia de bolso. 2016.

²⁸¹ *Ibid.*, p.11

²⁸² AGOSTINHO, S. **Sobre a Música**. Trad. Felipe Lesage. 1ª ed. São Paulo. Ed. ECCLESIAE. Julho de 2019. p.23

os ostentariam com tanto ardor se não obedecessem, não aos cálculos do interesse, mas ao atrativo do prazer²⁸³.

Seguindo esta premissa de necessidade técnica sobre o âmbito musical – seu amadurecimento científico, incontáveis instituições vêm exercendo um trabalho dinâmico sobre o assunto, com especializações, mestrados e doutorados, além de publicações das mais diversas.

4.3.1 “Fala” à ciência

O Doutorado em Música e Musicologia²⁸⁴ da Universidade de Évora (UÉ) se destaca pela forma de investigação artística não centrada apenas no texto musical. Não considera uma partitura de forma isolada, mas em sua hermenêutica como um todo. Através de visões contemporâneas, estuda o próprio intérprete e a razão de sua composição, não apenas numa abordagem teórica, mas também sociológica e histórica. O curso propõe uma mudança de paradigma, ou seja, um reposicionamento sobre a retórica - tornando-a uma ciência moderna e inclusiva.

Possui três especialidades básicas²⁸⁵. A especialidade “Composição” possui um portfólio de canções variadas de acordo com a teórica do trabalho, adequando-se ao tipo de obra e instrumentalização mais pertinente. Também a especialidade em “Interpretação”, tendo o Recital como resultado prático obrigatório, em acordo com uma temática musicológica pré-determinada. Na especialidade “Musicologia”, o projeto de investigação envolve um artigo científico que desenvolva o componente nuclear da tese – clareza e estrutura, pensamento original, além de capacidade e integridade científica.

Em qualquer das especialidades de doutoramento acima, na UÉ é necessária a “Metodologia de Investigação em Artes e Ciências”, com o desenvolvimento de um artigo sobre tema próprio para a investigação. Além disso, nas “Temáticas de Investigação em Música e Musicologia” serão expostas conferências e apresentações de artigos científicos dos

²⁸³ *Ibid.*, p.24

²⁸⁴ LOPES, Eduardo. Investigação em Interpretação Musical: paradigmas e o conceito de narrativas múltiplas. **Investigação e(m) Artes: Perspectivas – I Encontro / Debate – Revista da Universidade de Évora – Escola de Artes**. ZUBARCK, Christine; FERREIRA, José Alberto. (Coord.). Edição: CHAIA – Centro de história da arte – Investigação Artística, ISBN: 978-989-96532-3-8. Porto, dezembro de 2014. Disponível em: <http://oasisbr.ibict.br/vufind/Record/RCAP_b4e3e8c1aa864f5ccac915d733dfc5b4>. Acesso em 10 de julho de 2020. Portugal, p. 23-35.

²⁸⁵ TINHORÃO, J. R. História social da música brasileira. São Paulo: Editora 34, 1998.

mais variados tópicos. De forma opcional, o discente pode participar dos “Novos temas de Musicologia”, numa disciplina que critica artigos selecionados, sob uma abordagem de caráter interdisciplinar (nas comunidades, fenômenos urbanos, transferência digital de conhecimento e novos repositórios culturais) e também da “Teoria e Métodos de Análise Musical” e “Investigação em Práticas Interpretativas”²⁸⁶.

No Brasil, o primeiro curso de Pós-Graduação em Música, foi promovido em 1980, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. O atual Programa de pós-Graduação em música da UFRJ (PPGM-UFRJ) visa a reflexão crítico-metodológica, tanto no campo da teoria quanto do fazer artístico. Prima pelo fomento à produção e divulgação, incentivo à cooperação e intercâmbio acadêmico. É ofertada sob três áreas de concentração. Na área “Educação Musical”, objetiva estudar as relações da música com a educação, na forma de criação sociocultural, através de pesquisa científica e produção bibliográfica sob a linha “Música, Educação e Diversidade” – voltada para o comprometimento com a qualidade de vida²⁸⁷.

Na área de “Musicologia”, enceta para o estudo dos saberes e fazeres musicais, em suas dimensões e manifestações. Sob a linha de “Etnografia das Práticas Musicais” aborda a etnografia e história do fazer musical - relações entre as práticas acústicas e as demais expressões humanas. Sob a linha “História e Documentação da Música Brasileira e Iberoamericana”, dá ênfase na investigação documental e crítica em seus aspectos históricos, sociológicos, antropológicos e político-culturais, dos países ou territórios onde o português ou espanhol são as línguas predominantes²⁸⁸.

Quanto a área de “Processos Criativos”, o PPGM-UFRJ tem o objeto de estudos centrado no discurso musical a partir de suportes vídeo-fonográficos, experiências composicionais, interpretativas e performáticas, da realização do objeto musical. O foco é o desenvolvimento da reflexão, discussão, difusão e contextualização musical. Sob a linha de pesquisa “As Práticas Interpretativas e seus Processos Reflexivos”, enceta o pensamento e ação correspondentes da prática artística e suas relações. Na “Poéticas da Criação Musical”, envolve os estudos relacionados a processos criativos em música e significação do objeto

²⁸⁶ *Idem.*

²⁸⁷ PPGM-UFRJ 1980-2020. Programa de pós-Graduação em música da UFRJ. Disponível em: <<https://ppgm.musica.ufrj.br/grupos-de-pesquisa/>>. Acesso em 10 de agosto de 2020.

²⁸⁸ *Idem.*

musical - novos modelos e abordagens do conhecimento em composição musical e sonologia²⁸⁹.

A instituição abriga o primeiro periódico acadêmico-científico de música do Brasil: a **Revista Brasileira de Música**, fomentando a produção e disseminação do conhecimento artístico-científico há mais de oitenta anos. Contendo artigos completos, entrevistas, resenhas, informes e partituras, a Revista é consumida por estudiosos sobre o assunto, dentre estudantes e pesquisadores da área (educadores, historiadores, antropólogos, sociólogos). É de publicação semestral, veiculando textos em português, inglês e espanhol, de circulação nacional e internacional²⁹⁰.

O programa da UFRJ conta com vários grupos de pesquisa, que exploram o tema de forma diversificada, são eles: o “Africanias”²⁹¹, o “Cognição Musical em Processos Criativos – CMPC”²⁹², o “Educação Musical, Musicalidade Abrangente e Diversidade Cultural”²⁹³, o “Laboratório de Etnomusicologia”²⁹⁴, o “Música Brasileira: Construção, Permanências e Apropriações”²⁹⁵, o “Música, Educação Poética e Pensamento”²⁹⁶, o “Novas Musicologias”²⁹⁷, dentre outros.

4.3.2 “Fala” à sociedade

Como visto, a própria ciência revela o estudo da paisagem sonora como simbiótico à sociedade. Compartilham características essenciais na identificação com o meio, a ponto de se tornarem partes integrantes do mesmo objeto, como reflexo da vida cotidiana. A apropriação

²⁸⁹ *Idem*.

²⁹⁰ Revista Brasileira de Música. O primeiro periódico acadêmico-científico de música do Brasil (1934-2020). Programa de pós-Graduação em música da UFRJ. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/rbm/index>>. Acesso em 10 de agosto de 2020.

²⁹¹ Africanias. Disponível em: <<https://ppgm.musica.ufrj.br/africanias/>>. Acesso em 10 de agosto de 2020.

²⁹² Cognição Musical em Processos Criativos – CMPC. Disponível em: <<https://ppgm.musica.ufrj.br/cognicao-musical-em-processos-criativos-cmpc/>>. Acesso em 10 de agosto de 2020.

²⁹³ Educação Musical, Musicalidade Abrangente e Diversidade Cultural. Disponível em: <<https://ppgm.musica.ufrj.br/educacao-musical-musicalidade-abrangente-e-diversidade-cultural/>>. Acesso em 10 de agosto de 2020.

²⁹⁴ Laboratório de Etnomusicologia. Disponível em: <<https://ppgm.musica.ufrj.br/laboratorio-de-etnomusicologia-grupo-de-pesquisa/>>. Acesso em 10 de agosto de 2020.

²⁹⁵ Música Brasileira: Construção, Permanências e Apropriações. Disponível em: <<https://ppgm.musica.ufrj.br/musica-brasileira-construcao-permanencias-e-apropriacoes/>>. Acesso em 10 de agosto de 2020.

²⁹⁶ Música, Educação Poética e Pensamento. Disponível em: <<http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/9629474031004740>>. Acesso em 10 de agosto de 2020.

²⁹⁷ Novas Musicologias. Disponível em: <<https://ppgm.musica.ufrj.br/novas-musicologias/>>. Acesso em 10 de agosto de 2020.

sonora do espaço e sua intertextualidade envolve diversos elementos como letras, ritmos, sons e movimentos. É na mistura de ritmos e estilos e na coexistência de gêneros musicais distintos que se compõe um ambiente cultural miscigenado. A música realiza seu papel revelador, promovendo o registro mais fiel de uma época.²⁹⁸

Como exemplo de sua influência social, a paisagem sonora da cidade de Braga²⁹⁹ - norte de Portugal, mostra-se dinâmica através dos tempos. Com antigas festas religiosas, a sonoridade sempre esteve presente na “Imaculada Virgem Santíssima Senhora da Torre”, na Igreja da e na “Festa da Immaculada Conceição”, na Igreja do Pópulo. O som expressava costumes, crenças e saberes também sem seus antigos espetáculos teatrais públicos – como o Teatro S. Carlos em Lisboa e Teatro S. Geraldo de Braga; além das execuções das bandas de música em coretos, celebrações cívico-religiosas ou também para atividades militares e políticas – como os concertos de música na Avenida, pela ocasião das Festas de S. João. Assim, a vida quotidiana de Braga é indissociável da cultura musical desde seus tempos antigos. Seus habitantes participam ativamente do cenário social através dos grupos de música em saraus de arte, pelas associações culturais além de clubes e espetáculos musicais nos cafés, hotéis e casinos³⁰⁰.

Em sua **História social da música brasileira**³⁰¹, José Ramos Tinhorão acentua o caráter identitário da música nacional realizando severas críticas à ideia de universalidade em detrimento da estrutura cultural. Para ele, a música não se reduz a elementos impostos culturalmente pois expressa a realidade social de onde ela é produzida. Ao traçar uma análise sócio-política de incursão musical, o autor caracterizou o comportamento da paisagem sonora perante a realidade no Brasil República, Estado Novo, Pós-guerra e Regime militar – destacando figuras importantes do cancionário popular.

Tinhorão ressalta a manifestação musical presente na cadência dos escravos negros que trabalhavam cantando; destaca também a música produzida pelos “ternos de barbeiros” já que estes profissionais aproveitavam a oportunidade de lazer que a atividade lhes conferia;

²⁹⁸ FUINI, Lucas Labigalini. Território e Música: Um diálogo Com a Obra de Milton Santos. **Geografia E Música Diálogos**. DOZENA, Alessandro (org.). 1ª ed. Natal (RN): Ed. Edufrn, 2016. P.304-323.

²⁹⁹ LESSA, Elisa. Braga, uma cidade de província na segunda metade do século XIX e princípios do século XX. Paisagens sonoras urbanas: história, memória e património. Coleção: **Estudos & Colóquios** 14ª ed. Évora: Ed. Publicações do Cidehus (Centro Interdisciplinar de História, Culturas e Sociedades da Universidade de Évora). Outubro de 2019. Portugal. Disponível em: <<https://books.openedition.org/cidehus/8791>> Acesso em 10 de julho de 2020. p. 94-118

³⁰⁰ *Idem*

³⁰¹ TINHORÃO, J. R. **História social da música brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998

além das bandas das fazendas montadas para o deleite dos grandes proprietários rurais.³⁰² Ressalta a difusão da música instrumental através das Bandas de corporações militares nos grandes centros urbanos, além das pequenas bandas municipais ou líras formadas por mestres interioranos nas cidades menores, que começaram a mesclar marchas militares “na música domingueira dos coretos, praças ou jardins” com Valsas, polcas e outras sonoridades importadas da Europa.³⁰³

Para Tinhorão, a “nacionalização sonora pelo choro”³⁰⁴ levou a uma identificação maior com o repertório do próprio público e não mais de uma classe abastada – elencando os principais chorões e seus conjuntos musicais. Assim, de forma a interagir sempre com a realidade e apontar tendências e fragilidades, o autor observa passagens sociais com a realidade musical brasileira para demonstrar a relação simbiótica com a presença do cotidiano:

O interessante a observar é que, enquanto o público da nova classe média emergente da fase de transição da economia pré-industrial, manufatureira, para a da moderna indústria, se deixava arrear com as novidades importadas, as camadas populares urbanas mais baixas viviam, no mesmo período histórico, um dinâmico processo de grande riqueza criativa.³⁰⁵

A pequena cidade de Ubá do século XIX (na Zona da Mata mineira) também possuía sua expressão musical que interagia com a sociedade. O maestro João Ernesto³⁰⁶ ajudou a moldar a arquitetura das bandas de música brasileiras de sua época, mesmo com todas conjecturas desfavoráveis - como sua origem negra, num país recém abolicionista e republicano. Sem a mesma fartura de registros e documentos da cidade de Braga, deve-se retirar o máximo de conteúdo a partir de suas reminiscência de obra produzida.

Especialmente em suas composições, foi decifrada uma predileção do maestro ubaense pela vivência da cidade, especialmente sobre o tema da abolição da escravatura no momento em que os negros haviam sido alijados da sociedade. Além disso, também denunciava a condição dos menos favorecidos como um todo e o ideário de um período progressista – isso tudo extraído pelas temáticas de suas tradicionais marchas, dobrados, polcas e valsas: - A

³⁰² *Ibid.*, p.159

³⁰³ *Ibid.*, p.182

³⁰⁴ *Ibid.*, p.193-203

³⁰⁵ *Ibid.*, p.263

³⁰⁶ PEREIRA, Wagner Candian. “Fraternidade Ubaense” e as paisagens sonoras de um interior mineiro: A música e a trajetória do Maestro João Ernesto (1873-1914). Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Viçosa, UFV, Brasil. 2016, p.23-42.

marcha “13 de Maio” (1906); A polca “Opinião do Crioulo” (1907); “A Vida de Pobre”, um *capriccio* de 1906; “Recreio dos Artistas” (1907); Vitória dos Perseguidos (Marcha, 1914). Assim, sua atuação religiosa e os poucos recortes de jornais identificando festividades sacro-profanas, desenham um cenário onde a paisagem sonora vai suprindo toda a documentação, que se perdeu por razões diversas³⁰⁷.

Portanto, frente aos gêneros de estudo e interações com o convívio social, a arte musical não rivaliza com a natureza, pois aperfeiçoa o modo como ela é tratada. Garante que não se perca por ausência de elementos caracterizadores. Passados anos, a medida em que adquire magnitude, a música reserva sua essência nos estudos filosóficos, refinamento acadêmico-científico ou resgate territorial de uma cultura. Os grupos de trabalho vão constatando que a moldura artística leva não só a uma revelação passada, mas ao assentimento de que a história se desvenda em valores.

4.4 Pequena história da música brasileira

Mário Andrade foi musicólogo, diplomado em piano no Conservatório Dramático e Musical da Capital Paulista - onde chegou a ser professor de Estética e História da música. Ao elaborar o anteprojeto para a criação do SPAN (atual IPHAN), como já foi visto, pretendeu ver classificados os cantos ameríndios em sua arte peculiar, além de adicionar a música sob a categoria de “folclore” como “arte popular” – junto aos contos, histórias, lendas, superstições, medicina, receitas culinárias, provérbios, ditos, danças dramáticas etc³⁰⁸.

Como assistente técnico do SPHAN, na regional de São Paulo (1937-1938 e 1941-1945), Mário de Andrade estudou na literatura, música, folclore e artes plásticas brasileiras. Seja como crítico de lendas e toadas, em sua poesia ou composições, ajudou a criar uma língua toda brasileira, a ponto de chamar a atenção de seus próprios companheiros³⁰⁹. Assim, à margem de títulos superiores, como os de seus colegas (os médicos Afrânio Peixoto ou Jorge de Lima; o engenheiro Euclides da Cunha; os advogados Oswald de Andrade, Guilherme de Almeida e Ribeiro Couto), foi como um modesto professor do Conservatório

³⁰⁷ *Idem.*

³⁰⁸ SILVA, Fernando Fernandes da. Mário e o Patrimônio. Um anteprojeto ainda atual. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Brasília, nº 30, 2002, p.133.

³⁰⁹ BATISTA, Marta Rossetti. Introdução. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Brasília, nº 30, 2002. p.7-16

Musical de São Paulo, que Mário de Andrade se tornou crítico, historiador e incentivador das artes³¹⁰ – talvez movido pela maior delas: o som!

Em sua “**Pequena história da música**”³¹¹, o poeta a define como o valor decorativo mais técnico da criação humana - a manifestação estética do agradável e a organização metodológica dos sons e estudo das escalas. Segundo o autor, a música é utilizada com funções “mágico-sociais”, na fabricação de ídolos e ideação lírica dos mitos e lendas. Serve, até mesmo, ao sobrenatural, na procura do feio e assustador – sons horríveis capazes de afastar os demônios das mais diversas culturas. Lançou seu “**Ensaio Sobre a Música Brasileira**” em 1928 e, movido pela precariedade das coletas musicais e carência de classificação, realizou conferências e enviou seu estudo para o Congresso Internacional de Arte Popular em Praga³¹².

Mário de Andrade reforça a necessidade do estudo científico, especialmente dos folclores da música ameríndia e canção popular ao escrever “**A música e a canção populares no Brasil**”³¹³, para o *Istitut International de Coopération Inttelectuelle*, em 1936 – divulgado também pela **Revista do Arquivo Nacional** (ano II, nº XIX, São Paulo). Identificou a impossibilidade de se divorciar a música nacional de sua identidade racial, não dispensando o fato de ser enriquecida por ritmos estrangeiros – como a música portuguesa ou africana. Qualquer cultura externa que venha a contribuir, deve influenciar a decisão por uma sonoridade que formará uma raça única: a brasileira: “*os artistas duma raça indecisa se tornaram indecisos que nem ela*”³¹⁴.

4.4.1 Um maestro andradiano

Definidas as bases de formação do populário musical brasileiro, sob critérios do poeta Mário de Andrade, interessante notar uma similaridade com a obra do Maestro Domingos Roberti. Como representante dos compositores de sua época, tem-se por bem caracterizar a realidade de inúmeros outros das pequenas e médias cidades da Zona da Mata mineira no início do século XX - que não tiveram suas criações arquivadas. Também sob um intento

³¹⁰ KATINSKY, Júlio Ribeiro. O Mestre-aprendiz. Mário e as artes plásticas. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Brasília**, nº 30, 2002. p.49

³¹¹ ANDRADE, Mário de. **Pequena História da Música**. 9ª edição. Belo Horizonte: Itatiaia Limitada, 1987.

³¹² BATISTA, Marta Rossetti. Introdução. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Brasília**, nº 30, 2002. p.10

³¹³ ANDRADE, Mário Raul Moraes de. **Ensaio sobre a música brasileira**. 4ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia. 2006, p.125-133

³¹⁴ *Ibid.*, P.11.

reflexivo, interessante notar a sonoridade atual, se ainda possui a influência dos compositores e professores do passado, como se verá adiante.

Para Mário de Andrade³¹⁵ uma grande característica da riqueza rítmica brasileira é a abertura interpretativa dada pelo próprio compositor. Este deixa margens de execução ao intérprete, seja porque não foi capaz de grafar o dinamismo de sua música (pela complexidade melódica ou harmônica) ou mesmo porque desejou dar apenas uma direção essencial para sua criação. Não raras vezes, tamanha a grandiosidade da música brasileira, há uma distorção entre o impresso na pauta e o executado, permitindo diversas formas de reinvenção.

Exemplo disso, na obra de Domingos Roberti, quase todas as suas composições são grafadas com indicativos norteadores ao intérprete, como andamentos e sinais de intensidade, de forma a direcionar também o regente - como mostra o quadro a seguir, feito por ele para ser utilizado em sala de aula³¹⁶:

Quadro 1 – Andamentos e sinais de intensidade

Andamentos			Sinais de intensidade
Lentos	Moderados	Rápidos	
<p>“Largo” – o mais lento</p> <p>“Lento” – lento</p> <p>“Adagio” – pouco menos que o andante</p>	<p>“Andante” – pouco mais que o adagio</p> <p>“Moderato” – moderado</p>	<p>“Allegro” – rápido</p> <p>“Vivace” – mais rápido</p> <p>“Vivo” – bastante rápido</p> <p>“Presto” – muito rápido</p> <p>“Prestíssimo” – o mais rápido de todos</p>	<p>“p”. (piano) – suave</p> <p>“pp.” (pianíssimo) – fraquíssimo</p> <p>“mf.” – meio forte</p> <p>“mp” – meio suave</p> <p>“dim” – diminuindo</p> <p>“cresc.” – crescendo</p>

Dados: Partituras manuscritas de acervo que se encontram no arquivo pessoal do autor³¹⁷

Assim, pela análise do quadro, torna-se nítida a liberdade hermenêutica, característica do compositor brasileiro, pois o “lento” e o “Pianíssimo” podem gerar andamentos e intensidades diferentes para cada pessoa, a depender do entendimento de cada uma. Também o “mais rápido”, o “bastante rápido” e o “mais rápido de todos”, vão variar com a dinâmica de quem rege a composição. Há casos também em que, o próprio título da obra e ritmo escolhido, para a composição, dão uma indicação de como a música deve ser executada. Quando isso ocorre, dispensa-se a utilização de sinais e andamentos, como se pode notar no

³¹⁵ *Ibid.*, p.17-19.

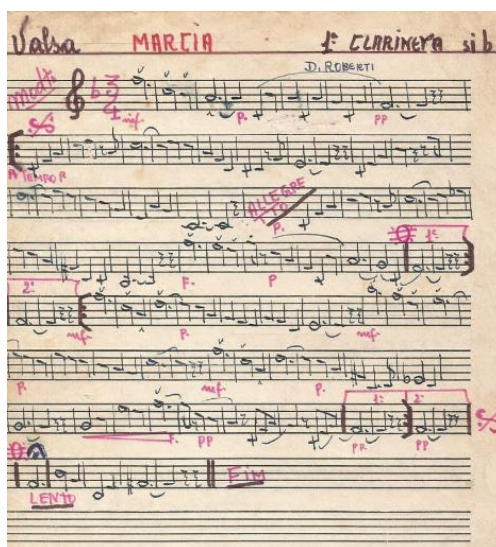
³¹⁶ Caderneta musical de anotações no quadro de aula, que Domingos utilizava ao lecionar (Arquivo particular).

³¹⁷ Trata-se de Andamentos e sinais de intensidade (seguidos de seus significados) encontrados nas partituras autorais do maestro Domingos Roberti. Recomenda-se a consulta ao Anexo 3 desta Dissertação.

chorinho “murmurando” (mais pianíssimo e lento) e o chorinho “violento” (mais forte e rápido); todos de autoria de Domingos.

Na valsa “Márcia”, Domingos se empenhou em demonstrar um seguimento ao leitor, de sua pretensão melódica - dando lugar a margens interpretativas sobre o que seria *moderato*, *alegre*, *pianíssimo*, *a tempo*, *muito forte*, *allegreto* e *lento*”:

Figura 22: Digitalização da valsa Márcia de Domingos Roberti



Fonte: Arquivo Pessoal do autor, década de 1980.

Mário de Andrade³¹⁸ declara a importância de todas as influências que ajudaram a moldar a música brasileira, seja a ameríndia, a portuguesa, a espanhola, a europeia etc. Chama a atenção dos que repudiam aquilo que é estrangeiro pois, segundo ele, não há nenhuma cultura despida de fontes estranhas. Ressalta que um artista sem influência, com características puramente exclusivistas ou unilaterais, perde a oportunidade de aproveitar elementos que venham a formar uma musicalidade étnica miscigenada

Pode-se tomar como base a heterogeneidade da obra de Domingos, através dos vários ritmos de suas composições. Representando culturas diferentes, sempre com uma brasilidade “temperada”, formando uma massa única e consistente do populário nacional. A todo ritmo produzido – chorinho, dobrado, hino, valsa etc.; pode ser posposto o adjetivo “brasileiro”, por sua forma peculiar.

³¹⁸ ANDRADE, Mário Raul Moraes de. **Ensaio sobre a música brasileira**. 4ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia. 2006, p.20-23.

Figura 23: Montagem com várias composições de Domingos

The image displays seven musical compositions by Domingos Roberti, each with its title and genre indicated. The pieces are:

- Choro**: Helvécio brincando com o Saxofone
- Maxixe**: Maxixe
- Samba**: Samba de carnaval
- Dobrado**: Cel.Vilela
- Hino**: Hino ao candidato a Deputado Federal Affonso Ligório Campos Mendes (with an 'INTRODUÇÃO' section)
- Marcha**: Marcha ao candidato Bigonha
- Hino Marciai**: Hino à F.A.M.A. (with 'Letra - Jober Rocha' and 'To Coda' markings)

Fonte: Arquivo Pessoal do autor, década de 1980.

Percorrendo o país e registrando hábitos culturais, Mário de Andrade foi muito ativo à musicologia folclórica. Sempre obstinado em transformar o populário nacional em etnomusicologia³¹⁹, foram sendo levados a trabalhos científicos danças e cantos considerados “boçais” – através de fontes bibliográficas e documentais do poeta. Objetivava reduzir a retórica das conferências sobre o tema, trazendo um tom mais autêntico. O autor encontrou dificuldades na sua busca pelo uso das expressões culturais como inspiração ou forma de documentação, tamanha a resistência dos amigos intelectuais.³²⁰

Os fragmentos de letras de música de Domingos³²¹ estão repletos de casuísticas folclóricas do cotidiano vivido, seja ao falar de uma “paisagem colorida com perfumes embriagadores” para denotar a beleza de uma pessoa, ou registrar a alegria dançante e festiva dando: “Viva o nosso carnaval! fiz economia o ano inteiro, trabalhando meio dia lá nos

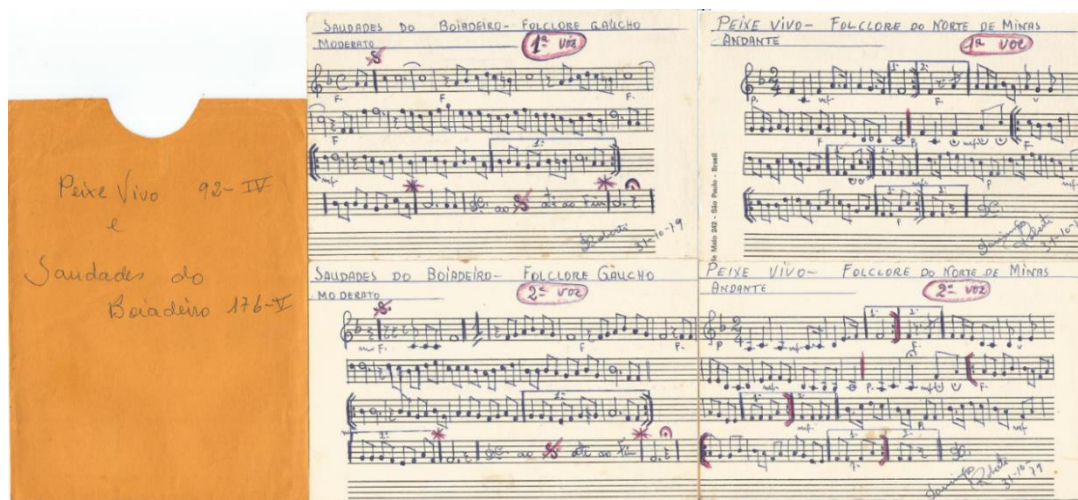
³¹⁹ TONI, Flávia Camargo. Me fiz brasileiro para o Brasil. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Brasília, nº 30, 2002, p.73.

³²⁰ TRAVASSOS, Elizabeth. Mário e o folclore. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Brasília, nº 30, 2002, p.91-07.

³²¹ Acervo dos fragmentos de letras de música de Domingos Roberti. Parte II desta dissertação.

confins, pra ter direito de sambar”. Também a atividade cotidiana do pescador “resvalando sobre o mar! Rompe linda a madrugada! Segue lenta a balouçar...Lá na praia dos coqueiros, tão alegres altaneiros, te arrimam a velejar”. O folclore era inerente aos compositores de sua época.

Figura 24: Partituras das apresentações da banda de música de Domingos



Fonte: Arquivo Pessoal do autor, década de 1980.

Mário de Andrade³²², ao descrever o “jeito fantasia de rimar” do brasileiro, numa alusão aos seus múltiplos ritmos que registram um sentimento intenso, considera a música como a mais “sábia” de todas. Colecionou fraseados em “cantos brasílicos” durante suas viagens e qualificou como músicas de refrão curto, de uma só palavra, repetido no final de cada verso – de influência ameríndia. O poeta elaborou um pequeno quadro exemplificativo de coros colhidos³²³ por ele, onde se pede vênica para acrescentar ao quadro, de forma exemplificativa, um coro de Domingos de mesma qualificação:

³²² ANDRADE, Mário Raul Moraes de. **Ensaio sobre a música brasileira**. 4ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia. 2006, p.32-42.

³²³ ANDRADE, Mário de. **Pequena História da Música**. 9ª edição. Belo Horizonte: Itatiaia Limitada, 1987.

Quadro 2 – Coros colhidos por Mário de Andrade e composição de Domingos

Coros colhidos por Mário de Andrade			Composição de Domingos Roberti
Colhido no Rio Grande do Norte	Colhido em São Paulo	Colhido no Rio Grande do Sul	Trechos do samba: Índios do Ritmo ³²⁴
Coro: – <i>Boi Tungão!</i> Solo: – Ôh, li-li-li-ô! Coro: – <i>Boi Tungão!</i> Solo: – Boi do Maioral! Coro: – <i>Boi Tungão!</i> Solo: – Bonito não era o boi... Solo: – Como era o aboiar. Coro: – <i>Boi Tungão!</i>	Você gosta de mim, <i>Maria,</i> Eu também de você, <i>Maria,</i> Vou pedir pra seu pai, <i>Maria,</i> Pra casar com você, <i>Maria.</i>	Vou-me embora, vou-me embora, <i>Prenda minha,</i> Tenho muito que fazer; Tenho de ir parar rodeio, <i>Prenda minha,</i> Nos campos do Bem-querer!	A escola dos ÍNDIOS, <i>Ôba!</i> Com sua marcação, <i>Ôba!</i> Traz o samba no pé Esta escola é famosa, <i>Ôba!</i> Índios do Ritmo Bota para quebrar, <i>Ôba!</i>

Dados: livro **Pequena História da Música** e Partituras manuscritas do acervo que se encontram no arquivo pessoal do autor.

Mário de Andrade³²⁵ observou ainda a obsessão pela “síncopa”, através da multiplicidade e constância das sutilezas rítmicas do populário brasileiro (segundo ele, talvez importado de Portugal). Este recurso “sincopado” era uma tendência na musicalidade brasileira, caracterizando-se por uma tensão, geralmente grafada por uma ligadura musical, de forma articulada, gerando um prolongamento da parte fraca ou tempo fraco de um compasso. Com isso, é dada a impressão de um som deslocado do acento normal. Acabou se tornando uma característica do jeito brasileiro de tocar, expressivo e rico, que não ficou ausente nas composições de Domingos, além de seus ensinamentos musicais:

³²⁴ Recomenda-se a consulta ao Anexo 4 desta Dissertação.

³²⁵ ____ **Ensaio sobre a música brasileira**. 4ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia. 2006, p.25-31.

Figura 25: Demonstração das síncopas presentes na canção “Samba de Carnaval”

Samba de carnaval

Domingos Roberto

Fonte: Arquivo Pessoal do autor, década de 1980.

Figura 26: Trecho da caderneta de aula de Domingos sobre síncopa

* (12)

No compasso Ternario, isto é, $\frac{3}{4}$ a unidade de tempo é a semínima e a unidade de compasso é a mínima portubada. No compasso $\frac{4}{4}$ ou $\frac{2}{2}$ a semínima é a unidade de tempo e a unidade de compasso é a semibreve.

Tempos fortes e fracos.

Os tempos se distinguem pelos seus tempos fortes e fracos.

Fracos Fracos \rightarrow Fracos \rightarrow Fracos \rightarrow Fracos
 Fortes Fortes \rightarrow Fortes \rightarrow Fortes \rightarrow Fortes

(14)

Regular Irregular

Síncopa

A síncopa é a prolongação de um tempo fraco ou forte para o forte ou parte forte do tempo seguinte.

Exemplo.

Regular Irregular

As síncopas podem ser regulares e irregulares. É regular quando os acentos têm os mesmos valores.

Fonte: arquivo pessoal do autor, década de 1960.³²⁶

Assim, com uma arte nacional, segundo o Poeta de **Macunaíma**³²⁷, a cultura brasileira é criada independente do caráter étnico, recheada de influências que a tornam o “ritmo mais expressivo de todos”. Uma miscigenação musical que se destaca pela própria partitura, onde “saltam” os acentos métricos, ligaduras, sinais de intensidade, harmônicos e sincopados.

³²⁶ Caderneta musical de anotações no quadro de aula, que Domingos utilizava ao lecionar (Arquivo particular).

³²⁷ ANDRADE, Mário Raul Moraes de. **Ensaio sobre a música brasileira**. 4ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia. 2006, p.13-14.

Assim pode ser notado na valsa “Ophélia”, com partitura para piano, do ano de 1937, composta por Domingos Roberti.

Figura 27: Recuperação da valsa Ophélia

Ophelia

1 2

Valsa - Piano. Ano 1937 Domingos Roberti

p O! Deus sal! Devanes so alhos fe li tes de ldo
 go Que uns ta que no ve mos os joos Co moos si maro deum po
 e ta O! Deus sal! Ao tes la - do bo -
 jevabo tri - tooboo Ra - ver o no soo i alho o no soo i
 alho que es ta im ploco *p* ploco Pa de ci Ver
 si ma ta la gri mas que no la vana sem ce sas - i So bre mi

D.S. al Coda *Coda*
 mar *p* O! ploco O! Deus! Des matu so
 alhos Seme ti res mar to Alhos com todo es - ri - alho Men
 po bre e mar tu co sa - o Ve - os tem tu - as si tras que maro per - sis -
 is Al - tant - sua gem de vi de maro bem pelo a - maro que con -
 quanda O! quanda

Fonte: Arquivo Pessoal do autor, ano 1937.

CAPÍTULO 5 - A MÚSICA SEGUNDO DOMINGOS ROBERTI

A importância da memória coletiva dos músicos³²⁸, foi destacada no capítulo primeiro desta dissertação sob estudo do músico como tradutor da paisagem de seu ambiente. A sensibilidade perante os objetos e valores do cotidianos, além da relação indissociável com a vida em sociedade, foi demonstrada no exemplo da contribuição do Maestro João Ernesto e sua atuação sobre a paisagem sonora de Ubá e as paisagens do Vale do Rio Pomba no século XIX.³²⁹ O assunto foi também explorado na análise da influência da música sobre a sociedade, contida no capítulo quarto e, a partir do exposto, passa-se a uma abordagem do próprio investigado.

Domingos enxergava a música como “expressão dos sentimentos”, uma arte por meio de “sons sequenciais, que formam frases ou seguimento de palavras”. Percebia no seu condutor, o músico, não um simples admirador do som, mas aquele que se “empenha em conhecer os signos empregados para sua prática”: a leitura e a escrita. O artista busca a compreensão da finalidade suprema e a ordenação das leis da estética sobre os três elementos fundamentais que a compõem – “melodia, harmonia e ritmo”. Para ele, a música “combinava os sons de acordo com variações, de forma a utilizar a notação como suporte” e escrita dos sinais que grafam e formam uma escala representativa na pauta.³³⁰

A tempos eu li e reli num livro de atas de uma Sociedade Musical, um discurso feito por um orador famoso, trata-se do saudoso Teodósio de Aquino. Grande farmacêutico em nossa cidade, em sua locução, comparando algumas artes que são: Pintura, Escultura e Música. Ele disse que, o pintor copiou do arco íris suas cores, para pintar suas belíssimas paisagens, mas, o que adiantou? Estas não falam! Assim o escultor que arranca do solo, rochas de pedras, para esculpir suas belas esculturas, mas o que adianta? Elas também não falam! E a música...tratando-se da arte dos sons, é a única arte que fala. E eu diria, complementando, que através do seu vocábulo – DÓ-RÉ-MI-FÁ-SOL-LÁ-SI- extraído do hino de São João Batista Doni e aperfeiçoado pelo frade Beneditino, Guido Darezzo. Esta sim é a única arte que fala. Através daquelas sete notinhas de valores diferentes, que vem nos dar a coisa mais sublime das artes, aquilo que o nosso ouvido pode apreciar com grande satisfação, que são as valsas, hinos, aventuras, dobrados, fantasias, óperas³³¹.

³²⁸ HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. de Laurent Léon Shaffter. São Paulo (SP): Editora Revista dos Tribunais Ltda, 1990, Anexo.

³²⁹ PEREIRA, Wagner Candian. **“Fraternidade Ubaense” e as paisagens sonoras de um interior mineiro: A música e a trajetória do Maestro João Ernesto (1873-1914)**. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Viçosa, UFV, Brasil. 2016.

³³⁰ Fonte: caderneta musical de anotações no quadro de aula, que Domingos utilizava ao lecionar (Arquivo particular).

³³¹ Fragmentos de um discurso de Domingos na reunião do Rotary Club, na década de 1980 (Arquivo particular).

Em seus discursos, quando chamado a ocasiões públicas, demonstrava o apreço que tinha para com suas amizades, especialmente os parceiros músicos. Sentia-se “privilegiado por conviver com seres singulares, de grande coração, espírito liberal e tolerante”.³³² Segundo ele, a reunião de amigos músicos era traduzida num “o apanágio das personalidades bem formadas, irradiando simpatia, estima respeitosa e cordial.”³³³ Considerava o “dia sonoro” como sendo o mais especial para se fazer amigos pois, segundo o maestro, é neste dia que os admiradores têm o privilégio de conviver, numa espécie de companheirismo gentil e harmonioso, que “parece vindo do céu, como um presente”.³³⁴

Tinha na figura do regente, de sua época, uma intensa admiração – inclusive por si próprio, pois se tornava um condutor expressivo de cada modalidade a ser executada. Não apenas pelo sentido organizacional exigido, mas também pela reciprocidade e respeito mútuos que deveria garantir de seus musicistas. Além disso, a atividade material enfrentada por um maestro era intensa pois, era ele quem organizava as músicas a serem executadas. Chamava a atenção de músicos faltosos, o que se revelava um artifício muito delicado e também ensinava alguns detalhes de execução, marcava os ensaios e administrava as ausências dos colegas que tivessem algum outro toque, no mesmo dia³³⁵.

A música é divina! A arte de combinar os sons de modo a agradar ao ouvido para, pondo em ação a inteligência, falar aos sentimentos e comover a alma. Como ciência, a música aprecia os sons nas suas relações com a melodia, o ritmo e a harmonia. Não auferindo do mundo sensível senão o material sonoro que prepara, modela e combina; é uma arte puramente espiritual e subjetiva.³³⁶

³³² Fonte: fragmentos de um discurso feito por ocasião do aniversário natalício do “Dr. Arg.” (não foi identificado). Década de 1980. (Arquivo particular)

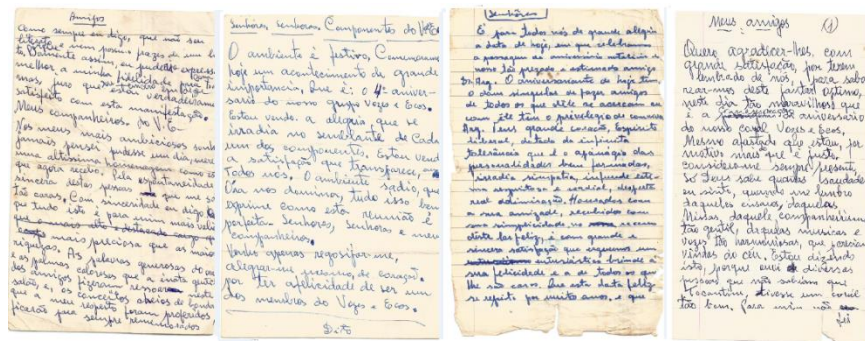
³³³ *Idem.*

³³⁴ Fonte: fragmentos de um discurso feito por ocasião de um jantar, cedido em agradecimento a Domingos Roberti, no dia 8 de novembro de 1986; de aniversário do Grupo Coral Vozes e Ecos, quando ele já havia se desvinculado por razões de saúde.

³³⁵ Fonte: fragmentos de um discurso feito por ocasião da posse da diretoria da banda de música em Tocantins. Década de 1980.

³³⁶ *Idem.*

Figura 28: Fragmentos de discursos proferidos por Domingos Roberti



Fonte: arquivo pessoal do autor, data incerta.

5.1 (Re)leitura de seus vestígios culturais

Ao tratar dos “desafios culturais do mundo atual”, Paul Claval³³⁷ observa a cultura como tradutora da realidade estruturada e organizada nos lugares - onde a vida ganha conotações e carga emotiva. O autor destaca a existência do que chamou de “outro lugar” (o “além” e a construção da ordem dos valores) como ordem instituída, sob uma série de elementos que denotam regras morais, sociais e religiosas. Para ele, a imaginação também faz parte da condução cultural, seja a transferida por palavras, ideias ou relatos transmitidos pelos costumes³³⁸.

Segundo Claval, barreiras culturais costumam gerar uma recusa de empréstimos dotada de posturas que não admitem mudanças (ainda que sutis)³³⁹ e uma nova transição na idade das massas (e novas mídias) vem revelando uma geografia cultural alterada - menos elitista. Desta forma, a dinâmica da modernização se apresenta mais afeta a modelos das camadas populares, renunciando à pressão da moral e modos dominantes – trazendo um arcabouço folclórico³⁴⁰.

Segundo Maria de Fátima Guimarães, a construção de conhecimento histórico educacional sobre o patrimônio cultural deve ser realizada sob um processo de produção coletiva de significados – subjetividades e intencionalidades. A pesquisa histórica não pode ser uma versão de determinados grupos dominantes, mas sim um ambiente multifacetado e

³³⁷ CLAVAL, Paul. Gênese e Evolução das Interpretações Culturais na Geografia. **A Geografia Cultural**. Trad. de Luiz F.Pimenta e Margareth de Castro A. Pimenta. 3ª ed. Florianópolis (SC): Editora da UFSC, 2007, p.123-138.

³³⁸ *Ibid.*, p. 137-159.

³³⁹ *Ibid.*, p. 159-189.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 387-423.

polissêmico, sob um espaço de sociabilidades que abriga diversos interesses coexistentes.³⁴¹ Acrescentam Rodrigo Capelle Suess e Alcinéia de Souza Silva que, ao serem desvendadas personalidades históricas não apenas por sua participação com títulos sociais, mas também por obra produzida, a própria definição de “paisagem” (antes caracterizada como tudo aquilo que se pudesse perceber no espaço) passou a dar visibilidade a elementos invisíveis, reconstruindo e apropriando espaços de exclusão.³⁴²

As reminiscências do Maestro Domingos podem se tornar um exemplo de como um artista (dentre diversos outros, por serem descobertos) representante das pequenas e médias cidades da Zona da Mata mineira do início do século XX, interpretava o mundo. Não estritamente apegado a paixões políticas, sem títulos sociais ou aportes de riquezas materiais, suas composições renderam homenagens tanto a personalidades da elite (coronéis, prefeitos, instituições e membros da igreja) quanto a indivíduos sem a mesma visibilidade social. A cada vez que são expostas reminiscências diversas, a história ganha novos pontos de vista para ser interpretada ou reinterpretada.

A informalidade não permite que se tenham documentos exatos sobre a atuação do maestro Domingos Roberti antes de pertencer ao quadro de professores da Escola Agrícola de Rio Pomba, como visto anteriormente. Os alunos, de arte e de música, frequentavam sua casa ou a sede do local que o contratava, para receberem as aulas ministradas. Também os trabalhos resultantes das aulas, quase todos se perderam pela ação do tempo. Domingos possuía um pequeno quadro verde com duas pautas musicais, onde as linhas eram formadas por pequenas depressões no mesmo e devidamente coloridas pelo giz branco. Dali eram passados todos os ensinamentos musicais a pessoas que nunca teriam acesso sem essas iniciativas - muitas delas sem condição alguma de lhe pagar uma mensalidade (o que não via como algo impeditivo).

Aqueles que aprendiam um instrumento, seja próprio ou emprestado, sofriam uma séria inspeção na entrada para ver se haviam danificado alguma chave ou quebrado alguma palheta de madeira – receberiam uma bela bronca se houvesse algo errado. Dava início aos

³⁴¹ GUIMARÃES, Maria de Fátima. A colonização do presente pelo passado: de um dispositivo metafórico à possibilidade de construção de conhecimento histórico educacional. **XXVII Simpósio Nacional de História. Conhecimento histórico e diálogo social**. De 22 a 26 de julho de 2013. Disponível em: <http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1371302776_ARQUIVO_ANPUH2013-Natal_1_.pdf> Acesso em: 12 de abril de 2020

³⁴² SUESS, Rodrigo Capelle. SILVA, Alcinéia de Souza. A perspectiva decolonial e a (re)leitura dos conceitos geográficos no ensino de geografia. **Revista Geografia Ensino & Pesquisa**. Vol. 23, 2019. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/geografia/article/view/35469/html>> Acesso em: 01 de setembro de 2020.

ensinamentos, portando sua caderneta³⁴³ de apontamentos pessoais de aula, que só teriam fim com uma apresentação de canto coral ou pequena “bandinha”. Assim, muitos tomavam contato com a realidade do ensino musical - sua notação, valores, tempos, contratempos e sinais diversos. Aqueles alunos, geralmente com uma dura rotina de vida, sob serviço braçal, passavam a ter um momento de realização ao participar das apresentações musicais.

Quando concursado como professor de Educação Artística e Música, pelo Departamento de ensino médio do Colégio Agrícola de Rio Pomba, ensinava os alunos as noções básicas elementares de melodia, harmonia, ritmo e notação musical. O objetivo de sua matéria, além de despertar o gosto e a compreensão desta arte, era o de formar uma banda sinfônica, também uma marcial e um conjunto de canto coral. Através de notas musicais e escalas, trabalhava a interpretação por solfejos, elaborando textos mimeografados para aulas expositivas e ditados, além de transcrições na pauta.³⁴⁴

Os alunos aprendiam divisões proporcionais de valores, e generalidades sobre os compassos e acentos métricos ao serem ministradas aulas de elementos básicos de música, para que pudessem interpretar textos e compreender acentuações de frases musicais. Além de aulas expositivas, Domingos demonstrava, de forma prática, os instrumentos aos alunos para que fossem incentivados a compor pequenos trechos musicais. Elaborava exercícios com os mesmo para que adquirissem controle de ritmo e compasso. A avaliação era feita através de exercícios individuais e em grupo, para desenvolvimento da criatividade.³⁴⁵

No estudo da apreciação musical era trabalhada a distinção de seus diversos gêneros, além da interpretação das letras, declamação rítmica e entoação dos hinos oficiais. Os preparativos para a Semana da Pátria envolviam pesquisas, estudos dirigidos e a prática da Banda Marcial como os ensaios para a Parada de “7 de Setembro”; a leitura, interpretação, além do treinamento sobre a percussão e bucal dos instrumentos – com provas e exercícios individuais.³⁴⁶

Para treinamento do Canto Coral, eram apresentadas estratégias de apreciação e entonação de canções em vozes diferentes, através de aulas expositivas e estudos dirigidos. Os alunos eram levados a conceituar origem e formação da música brasileira, com seus principais ritmos, além de reconhecerem a influência da cultura africana e indígena. Pela participação na

³⁴³ Caderneta musical de anotações no quadro de aula, que Domingos utilizava ao lecionar (Arquivo do autor).

³⁴⁴ Recomenda-se a consulta ao Anexo 5 desta dissertação.

³⁴⁵ *Idem.*

³⁴⁶ *Idem.*

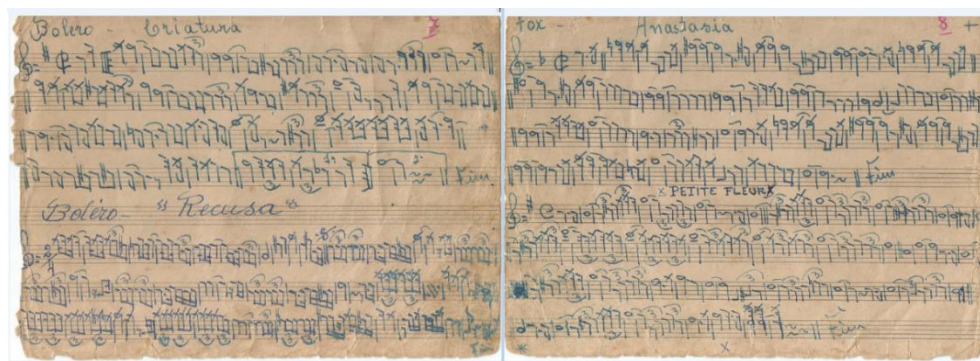
organização de conjuntos vocais e trabalhos escritos, levava os docentes a refletir sobre o folclore brasileiro, através do gosto para entoar o cancionário popular.³⁴⁷

Figura 29: Plano de Ensino de Educação artística do Carp, ano 1976

Fonte: Arquivo Pessoal do autor³⁴⁸

Domingos aliava a atividade docente com a prática musical. Especialmente através do conjunto DR, já abordado, em suas serestas ofertava uma variada cultura rítmica à sua plateia como o bolero o chá-chá-chá, o Samba canção, o mambo, a salsa, o foxtrote, dentre outros.

Figura 30: Fragmentos da pasta de música do conjunto DR



Fonte: Arquivo Pessoal do autor, data incerta³⁴⁹

Nas “bandinhas-fanfarrá”, preparadas para os toques carnavalescos, eram executadas músicas mais características da festividade. Pela análise dos seus fragmentos, pode-se supor que, no final da década de quarenta, predominavam uma execução rítmica mais diversificada,

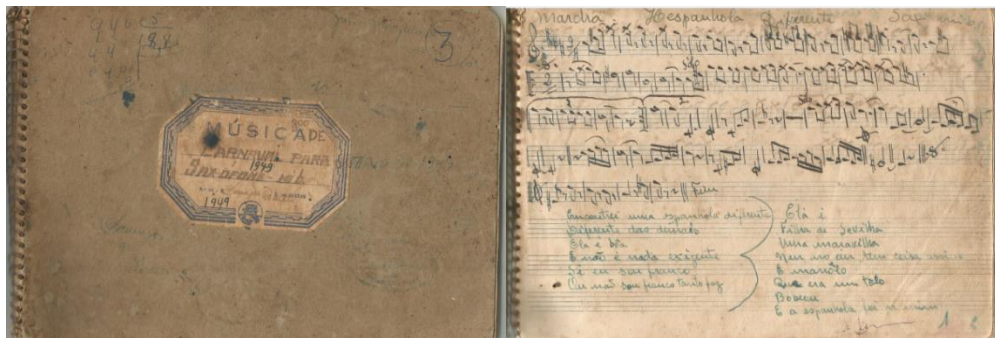
³⁴⁷ *Idem.*

³⁴⁸ O documento representa um rascunho para o professor que, posteriormente, era datilografado para arquivo na instituição de ensino. Recomenda-se a consulta ao Anexo 2 desta dissertação.

³⁴⁹ O caderno era utilizado nas apresentações musicais, com folhas numeradas e frequentemente alterada a medida em que se visualizavam novos arranjos. Recomenda-se a consulta ao Anexo 1 desta dissertação.

com o apoio de cantores. Contudo, no final da década de sessenta, as “marchinhas” faziam parte quase da totalidade do repertório.

Figura 31: Cadernos de músicas carnavalescas para o carnaval de 1949



Fonte: Arquivo Pessoal do autor³⁵⁰

No que diz respeito ao tratamento emprestado a reminiscências, é importante ressaltar a contribuição de Stuart Hall³⁵¹ sob o aspecto da centralidade da cultura. Destaca que esta não deve ser tratada apenas como parte integrante de um discurso (político, social ou econômico) mas sim sob a ótica estrutural dos sentidos humanos em determinada época ou período. Segundo o autor, as revoluções culturais impactam os indivíduos, assumindo função de importância na sociedade através de atividades, instituições e práticas culturais. É a partir de atores sociais, seguindo um processo de identificação não imposto por fórmulas codificadas rígidas, que a identidade deve ser construída por eles próprios, como transformações no modo de vida cotidiano.

Como já abordado no capítulo terceiro (quando se tratou das homenagens rendidas ao maestro), após seu falecimento em 1990 foi inaugurado o “Espaço Cultural Domingos Roberti” onde funcionou, durante muito tempo, a sede de apresentações da banda “Lira Tocantinense juvenil” (mais destacada a seguir). O maestro regente Beto deu ensinamentos a muitos jovens sobre as primeiras impressões musicais porém não vem sendo mais utilizado para apresentações ou ensino musical. Apesar de atualmente otimizado pelo grupo “Dançando em Plena Vida”, do professor Marcos A.Vieira, seriam bem vindas políticas públicas de retorno a atividades de ensino também a práticas sonoras, enfrentando os desafios culturais do

³⁵⁰ Trata-se de um dos cadernos específicos para utilização exclusiva nas épocas carnavalescas, com repertório diferenciado das serestas tradicionais. Recomenda-se a consulta ao Anexo 1 desta dissertação.

³⁵¹ HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. **Educação e Realidade**. v. 22, n. 2. Jul/dez. 1997, p.23-24.

mundo atual de construir o conhecimento histórico educacional de seus habitantes, não reducentes a um mero discurso político.

Figura 32: Fotografia do grupo Dançando em Plena Vida



Fonte: arquivo pessoal do autor, 7 de setembro de 2019³⁵²

5.2 Sua produção artística

Como observado no capítulo inicial desta dissertação, torna-se nítida a importância da paisagem como produto da atividade humana, no momento em que ocupa destaque sobre a diversidade cultural. Além de suas formas naturais, passou a ser composta também por artefatos e costumes produzidos pelos grupos sociais. Assim, esses atores da paisagem³⁵³ edificam sob lógicas estruturantes de um espaço humanizado, sendo também moldados pelas características resultantes de uma atividade constante de adaptação e identificação ao meio em que se vive.

Ao tratar a paisagem como fato cultural³⁵⁴ (como visto em momento anterior), podem ser notadas realidades sócio econômicas através da contribuição de artistas como Domingos, nas pequenas e médias cidades da Zona da Mata mineira do início do século XX. Estas realidades se projetam de forma a oferecer um suporte historiográfico no processo de

³⁵² Fotografia do grupo “Dançando em Plena Vida” tendo como convidado o Sr. Nicola Roberti, no desfile do feriado de 7 de setembro – ano 2019. O grupo se apresenta no Espaço Cultural Domingos Roberti, através de apresentações e aulas do professor Marcos A.Vieira, participando dos momentos culturais da cidade como no caso do Desfile de 7 de Setembro. No momento não estão sendo ministradas aulas de música.

³⁵³ CLAVAL, Paul. Gênese e Evolução das Interpretações Culturais na Geografia. **A Geografia Cultural**. Trad. de Luiz F.Pimenta e Margareth de Castro A. Pimenta. 3ª ed. Florianópolis (SC): Editora da UFSC, 2007

³⁵⁴ MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. A paisagem como fato cultural. **Turismo e Paisagem**. YÁZIGI, Eduardo (org.). São Paulo (SP): Contexto, 2002.

significação de indivíduos e regiões sob fatores culturais diversos. A seguir, será feita uma imersão focada na análise “do autor para a obra”, levando-se em conta suas inspirações, o ambiente em que viveu, realidades e técnicas utilizadas.

O número reduzido de letras de música³⁵⁵ que puderam ser recuperadas demonstram um estilo de escrita sob rimas pobres, ou seja, de mesma classe gramatical. Em geral, de forma simples, manifestava emoções e sentimentos frente a realidades que se viam empenhadas. Também as técnicas utilizadas em suas composições, mais especificadas no item posterior, retratam a vivência naquele pequeno pedaço de terra da Tocantins mineira³⁵⁶. Imbricado por aspectos da cidade, Domingos rendeu muitas homenagens ao ambiente em que viveu como decorrência de situações e valores regionais da sociedade à época - o jeito de seu povo, os costumes sociais, o empenho religioso, o espaço arquitetônico e as celebrações culturais.

Os trabalhos manuais também se perderam com o passar dos anos, seja pela dificuldade de obter fotografias ou filmagens, ou mesmo na armazenagem ou tratamento das peças. Como professor de artes manuais desde o início de suas atividades na década de 1930, produziu um número bem diversificado de itens, sob os quais há pouca informação. Na década de 1980 era difícil uma semana em que alguém não batesse à sua porta requisitando um enfeite para um aniversário ou outra data comemorativa.

Também confeccionava brinquedos, ornamentos religiosos, bolos com formatos diferentes e os mais diversos itens em isopor como presépios e instrumentos musicais. Após desenhar o objeto a ser manufaturado, era feito um molde para dar os primeiros passos. Sempre havia algum pedido em couro como uma sandália, bolsa ou os braceletes com rebites que estavam na moda. Também algum trabalho de escola mais elaborado, que exigia uma engenharia elétrica ou para algum concurso de invenções. A casa de Domingos estava sempre aberta a colegas e alunos.

³⁵⁵ Acervo dos fragmentos de letras de música de Domingos Roberti (Anexo II)

³⁵⁶ Originada pela formação do patrimônio de São José do Paraopeba em 7 de julho de 1812, sua denominação atual foi estabelecida pela lei 843 de 07 de setembro de 1923, do vocabulário Abaeenga (Tupy-Guarany, falado pelos indígenas do litoral brasileiro na época de seu descobrimento) oriunda da junção dos vocábulos “Tocanti” + “Bebe”, cujo significado é nariz chato devido à enorme quantidade de tucanos que existiam no local.

Fontes:

- **Atlas Escolar da Cidade de Tocantins – MG.** Org. CARVALHO, Grover Lopes. GANDA, Maria Aparecida Raze Rossi. 1ª edição. 2009, p.5
- CARVALHO, Grover Lopes. **Geoprocessamento como Apoio à Elaboração do Plano Diretor do Município de Tocantins/MG.** Dissertação (especialista em Geoprocessamento). Departamento de Cartografia, Instituto de Geociências. Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Belo Horizonte. Minas Gerais (MG). 2007, p.11

Figura 33: Esboços de moldes para trabalhos manuais de Domingos



Fonte: arquivo pessoal do autor, data incerta³⁵⁷

Um fragmento de peça escrita por Domingos, que sobreviveu ao tempo, foi a intitulada “Um presente do céu³⁵⁸”. Conta a história do humilde sapateiro Antônio, pai de Virgínia que, por sua vez, lia um livro de contos sobre a história de um trompetista cego – o Rossini. Talvez imitando algumas passagens de sua vida particular, descreveu o trompetista desesperanço por ter perdido seu pai: “para mim, todas as paisagens são da mesma cor!” É provável que na peça também tenha colocado algumas vezes em que o maestro escritor se recolhe à música como alento: “toca um pouco com muito gosto, começa a compor, assobia baixinho e com um ponteiro perfura um papel que se acha em cima da mesa.”

Figura 34: Fragmento da peça Um presente do céu



Fonte: arquivo particular, data incerta³⁵⁹

³⁵⁷ Da esquerda para a direita:

1 – Desenho para a confecção de símbolos para a páscoa católica em isopor;

2 – Não identificado;

3 – Molde para a confecção de um saxofone de isopor que iria compor um bolo de aniversário.

³⁵⁸ Acervo da peça teatral “Um Presente do Céu” (Parte II)

³⁵⁹ Capa da peça sob o caderno escrito à mão.

5.2.1 Suas letras de música³⁶⁰

Como parte integrante da vivência local, o artista se torna um dos produtores dos costumes, porém mais afeto à observação que irá pautar sua obra. Em sua juventude, sob uma população extremamente carente, quase toda absorvida pela colheita e produção de fumo de rolo³⁶¹, era necessário muito empenho para também conviver com o aspecto cultural. A dureza da realidade não era capaz de barrar a expectativa de uma sociedade que acreditava na mudança pelo trabalho. Era assim que Domingos enxergava seus pares, como “filhos da terra”, através do amor que mantinha pela sua cidade e a crença de que o passar dos anos viriam a compensar todo labor. Por suas palavras:

Hino ao tocaninense
 Tocantins o teu nome é famoso
 Com amor sempre foste pra frente
 Em teu solo novas almas surgiram
 Alegando o tocaninense

A semente que a terra lançaste
 Hoje é tronco frondoso e viril
 Estes filhos da terra que amaste
 Como tu, hão de amar o Brasil [...]

Escritor e amigo de Domingos, o professor Joaquim Carlos de Souza destaca a cidade de Tocantins como elemento de inspiração sob uma “natureza rica e exuberante, com densas florestas e uma agricultura de sobrevivência e extrativismo”. Segundo ele, além das culturas tradicionais de época (café, milho, fumo, legumes e verduras) como base da economia, a migração estrangeira em Tocantins, especialmente a italiana, formou um misto cultural. A autossuficiência de fazendas prosperava criando animais para a produção de leite ou carne (necessitando apenas de sal e querosene, além de ferramentas acessórias de trabalho). Para o autor, desenvolveu-se um povo voltado aos sons – violas, acordeons, rádios e bandas, que animavam as festas e contavam uma história vivenciada, de “forma inconsciente”.³⁶²

³⁶⁰ Recomenda-se a consulta ao Anexo 4 desta Dissertação.

³⁶¹ Como Patrimônio Imaterial a cidade possui o “Modo de Fazer Fumo de Rolo”, também conhecido como “Fumo Crioulo” ou “Fumo de Corda”. Dando sustentação econômica à população do início do século XX, o modo representa o resultado de folhas secas de tabaco, colhidas quando atingem maturação e penduradas para murcharem, curadas ao sol, torcidas e enroladas. Fonte: **1º guia dos Bens Tombados, Inventariados e Registrados de Tocantins** – MG. Prefeitura Municipal de Tocantins. Secretaria Municipal de Educação e Cultura. (Org.) 2012, p.47.

³⁶² SOUZA, Joaquim Carlos de. **Maralonso. A Saga**. Ubá (MG), Séculos. 1ª ed. 2018, p.57-58.

A representação do momento político também se fazia presente nas letras e composições do maestro Domingos, provavelmente imbuído pelos ideais característicos da época em que produziu suas canções. Ressaltava os conclames de uma necessidade de participar do desenvolvimento nacional pelo “trabalho permanente” e “firmeza”. Após o período da redemocratização, era procurado por políticos na época das eleições desejando uma canção (como as canções “Corrado”, “Ao Corrado”, “Ubá, terra carinho”) ou pequenos trabalhos manuais (bandeirolas, cartazes, desenho de arte no nome, lema de campanha etc.). Acolhia os pedidos de forma a não rivalizar com outros candidatos pois não era afeto a demonstrar opiniões políticas – dizia que gerava mais discórdia do que resultado prático. A exceção vinha quando concorria seu sobrinho Corrado Roberti – prefeito de Tocantins por três vezes, pois a paixão familiar falava mais forte.

Ô, ô, ô, ô, Brasil!
 Gente pra frente
 Construindo esta Nação
 Com trabalho permanente
 Com firmeza e coração
 E no passo de gigante
 Levo o meu Brasil avante
 Vamos todos cantar
 A uma só voz
 O Brasil é feito por nós [...]

Era através das festividades que a paisagem sonora se desenhava com mais nitidez. O momento propício para a apresentação de bandas e conjuntos servia de base para uma série de aspectos culturais difundidos nas diferentes comemorações. Por meio da religiosidade havia a “Festa do Padroeiro São José” onde a imagem visita as comunidades populares e o “Jubileu do Sr. Bom Jesus e N. Sr^a das Dores”; além da “Charola de São Sebastião Cristo Rei”. Havia também os festejos de carnaval com desfiles alegóricos de escolas de samba, apresentações de bandinhas fanfarra e concursos de canções. Nas comemorações do Aniversário da Cidade eram dispostos desfiles e apresentações estudantis, sendo que a “Semana do Tocantinense Ausente” contava com apresentação de vários conjuntos musicais de municípios da região, além da aplicação de equipes de gincanas que envolviam toda a população local.³⁶³

O maestro participava das festividades de diversas formas, como convidado para reuniões ou mesmo propondo atividades; compondo canções (como as canções “Samba de

³⁶³ 1º guia dos Bens Tombados, Inventariados e Registrados de Tocantins – MG. Prefeitura Municipal de Tocantins. Secretaria Municipal de Educação e Cultura. (Org.) 2012.

Carnaval” e “Escola de Samba Santa Cruz”); ou como jurado em algum concurso cultural. Eram comuns as reuniões de vizinhança onde as pessoas colocavam uma mesa a frente da casa e dividiam alguns pratos ou refrigerantes. Até mesmo pelas limitações de época (fotografias, gravações ou dados oficiais), poucos registros se mantiveram de tais comemorações. Reverenciava também as instituições que amava como o clube de futebol de sua cidade, os colégios do qual fez parte, uma fundação de amparo ao menor e tantas outras (canções “Hino do E. C. Itararé”, “Hino ao C.A.R.P”, “F.A.M.A” e “E.E. Ozanam Coelho”). A melhor maneira pela qual contribuía com as datas comemorativas era sob a execução de seus conjuntos como uma forma de manter o sustento da família, além de suas composições:

Samba de Carnaval
 Saiu daquele sobrado
 Com uma sombrinha na mão
 Era uma assombração
 Cantando esta linda canção
 Lá-lá-lá

Em Tocantins Ô! Ô!
 A euforia é total!
 Todos pulam, todos cantam, todos gritam
 Viva o nosso Carnaval!
 Viva o nosso Carnaval!

Além de temáticas sobre situações que contam o cotidiano vivido, personalidades históricas e dias comemorativos (como as canções “A Jangada”, “Princesa Isabel” e “Árvore”), parece que agradava mais ao maestro homenagear seu grandes amigos, especialmente os músicos e os do convívio rotineiro. Como qualquer das pequenas e médias localidades da Zona da Mata mineira de sua época, a cidade abrigava histórias incríveis de seus habitantes. Bem ilustra o escritor tocantinense Eduardo Melo, uma cidade repleta de **Tipos Tocantinenses**³⁶⁴ com fatos incríveis do cotidiano. Assim como “Adão da Barraca” (Adão Péres) que arrumava suas aventuras depois de tomar seus “goles” - chegando a dizer que fora atropelado por um carro sem motorista; a cidade despertava com os espetáculos sensacionais dos jogos no Esporte Clube Itararé. Os dribles incríveis, como os de Binha (Galba de Freitas) e Pires (Genário Pires de Souza) - que não seguiram carreira, talvez, devido a uma paixão exagerada por sua terra; juntavam-se aos outros espetáculos vivenciados pelos atores sociais - Gino Babão, Mundico, Nicolau Peixe, Pipita, Zé da Tuca, dentre muitos outros.

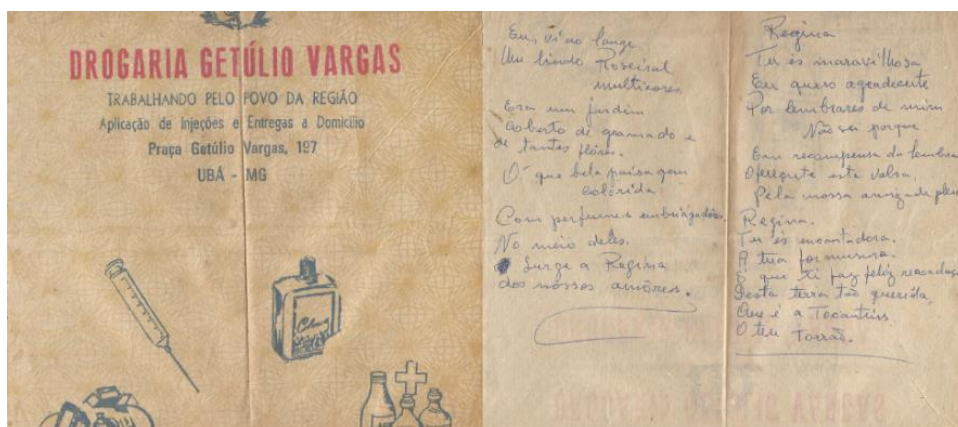
³⁶⁴ MELO, Eduardo. **Recordando...Em Casos & Versos**. Tocantins (MG). 2006 p.63-92

Era sob a forma musical que Domingos caçoava do motorista Pimentel “que nunca passava dos 40” e do Batista, seu “confidente das coisas atrapalhadas, que fica fofocando até de madrugada”. Também mexia com o Pretinho boa praça que era “o nosso presidente de um cargo enfeitado e que tinha 8 filhos mas a Elza afirmava que ainda é só a metade”; e diversas amizades proporcionadas pelos encontros culturais (canções “Barbaridade”, “Sônia”, “Ao Pimentel”, “Regina Morelo”, “Doce encontro”).

Doce encontro
Doce encontro fraterno
De nossa mana querida
É bela, alegre, risonha
É plena de encantos mil
Pelo caminho da vida
Veio contente e feliz!

Vamos, vamos
Cantar com alegria
Com as estrelas e flores
Do céu a terra, primores, viveremos
Do mais feliz recordar
Deste encontro de sonho e de amor,
Que sempre vamos lembrar

Figura 35: Letra da valsa Regina Morelo



Fonte: Arquivo Pessoal do autor, data incerta.

5.3 A paixão pela composição

Quando falado sobre a paisagem sonora como afinação da memória local onde é produzida, no capítulo primeiro desta dissertação, destacou-se a participação social como elemento integrante dos sentidos que a qualificam. Assim, identificando o paisagismo como expressão do imaginário social sob um processo de qualificação, o patrimônio foi considerado

sob o conjunto de suas dimensões – sentido sonoro, olfativo, visual, térmico, informacional³⁶⁵. Observou-se também a elegibilidade de lugares de memória³⁶⁶ no qual a sociedade faz uso de um passado através dos pontos de apoio necessários à lembrança como marcos temporais vividos - aniversários e celebrações.

Sobre a temática de suas composições, o maestro Domingos reservava as valsas para pessoas queridas ou, dependendo do grau de admiração, um dobrado que rendia orquestração para a banda de música. Também fazia arranjos para músicas canônicas, sob as quais não se podia alterar a letra. Havia também temas para um dia comemorativo, uma campanha eleitoral, um carnaval etc. Deixava sempre algumas composições sem nome, à espera de uma oportunidade para oferecê-la a alguém especial.

O aluno e amigo Eduardo Melo foi a casa do professor Domingos com o choro “O santo de casa”, pedindo para lhe render uma parceria. A letra, que já estava pronta, era uma homenagem ao próprio maestro e um alerta do porquê os “santos de casa não fazem milagres” – ao menos, não na sua própria casa. Acolhido com alegria, Domingos fez a segunda parte da melodia:

Na nossa terra todos têm o seu valor
Mas é preciso ser de fora
Músicos, poetas, compositores, artistas
Reafirmam os seus talentos, uma glória

Ainda não sei porque o Santo de casa
Não teve a sua gratidão
Se todos buscam aqui artistas
Para terem o seu merecimento real

Então fizemos o choro
Dando valor a quem o tem³⁶⁷

O “Choro” como junção das palavras “chorar + coro” (apesar de divergências sobre a origem de seu nome), faz referência a um gênero em duas partes, de um ritmo ligeiro e muito animado. Admite-se também a terminologia como referência a um repertório variado de ritmos tocados de forma peculiar. Foi criado por músicos cariocas, em torno de 1870 - os

³⁶⁵ LEITE, Maria Angela Faggin Pereira. Natureza e participação social: uma nova estética para o desenho urbano. **Imagens Urbanas: os diversos olhares na formação do imaginário urbano**. Porto Alegre. SOUZA, Célia Feraz de; PESAVENTO, Sandra Jatahy (ORG.). Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1997.

³⁶⁶ NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo (10), dez. 1993.

³⁶⁷ Recomenda-se a consulta ao Anexo 4 desta dissertação.

grupos de pau e corda (denominação dada devido à junção da flauta de madeira com instrumentos de corda). Para a formação de uma musicalidade brasileira, misturaram o ritmo lundu africano (uma música à base de percussão, palmas e refrãos), adaptando-o a gêneros europeus como a polca, a valsa, e a quadrilha. Originalmente foi cantado e tocado apenas pelos grupos de rua, por funcionários com um horário de trabalho apto para lhes proporcionar uma “boemia regular”. Foi assim com o grupo do compositor Joaquim Antônio da Silva Callado (pai dos chorões) e Patápio Silva.³⁶⁸

Posteriormente, o ritmo também foi palco de audições de pianistas, como os consagrados Chiquinha Gonzaga (Francisca Edwiges Gonzaga) e Ernesto Nazaré. A popularização pelo piano foi importante porque, desde sua entrada no cenário musical brasileiro em 1808 (com a chegada da corte de D. João VI), o instrumento havia se tornado obrigatório nos saraus dos solares, casas-grandes do campo, casas de venda de partituras e de instrumentos musicais. A música tocada no piano se fazia presente também nas salas de espera dos cinemas, orquestras do teatro de revista ou sedes dos ranchos. Posteriormente, o ritmo não ficou imune a agremiações musicais por todo o país e rapidamente perdeu a exclusividade carioca, ganhando o aval criativo de compositores, em todos os cantos³⁶⁹.

Domingos utilizou chorinhos para expressar sentimentos ou adjetivar situações. Era o que o Choro proporcionava de melhor, na verdade ele praticamente foi criado para isso. Foi assim para homenagear seu filho Nicola (canção “Nicola e seu piston mágico”), seus netos (canções “Chorinho do Lucas” e “Nicácio”) e também o amigo parceiro saxofonista ubaense (canção “Elvécio brincando com o Saxofone”). Fazendo parte da técnica de não impor andamentos musicais ou sinais de intensidade (nos casos em que o próprio título já identifica o motivo da canção), Domingos criou “Murmurando”, “Escandaloso” e “Violento”, além da canção “Seresteiro”. Seguindo a linha de que o Choro também denotava uma forma diferente de executar outros ritmos, compôs para ser tocado de forma chorosa, as canções “Samba de carnaval” e “Samba”.

³⁶⁸ DINIZ, André. **Almanaque do samba: a história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

³⁶⁹ *Idem*.

Figura 36: Fotografia de Elvécio Pereira de Oliveira e Domingos Roberti



Fonte: arquivo particular, 1º de julho de 1988³⁷⁰

Compôs também a canção “Maxixe”, identificando uma diversidade cultural em sua obra – como visto anteriormente, característica nos músicos de sua época. O ritmo de mesmo nome é usado como sinônimo de dança de salão brasileira, criada por afrodescendentes. Também chamado de tango brasileiro, é considerado um dos primeiros estilos de samba urbano carioca. A canção de Domingos foi composta para ser tocada numa banda marcial para os seguintes instrumentos: Trombone (Tbn), primeiro clarinete (1º Cl), segundo clarinete (2º Cl), piston (Pt.), saxofone (Sax.), trompa (Trpa.), bombardino (Bdn.).

Figura 37: Primeira página da canção Maxixe de Domingos Roberti

Maxixe 1

Domingos Roberti

Fonte: Parte II desta dissertação

³⁷⁰ *Idem.*

Os Dobrados foram muito populares na época de Domingos, largamente utilizados no Brasil como subgênero das marchas militares. Alguns mais sinfônicos, com contrapontos mais sutis, acabavam se confundindo com o próprio cotidiano festivo das cidades interioranas do início do século XX – eram parte integrante dos dias comemorativos. O ritmo fez parte da exposição musical e composições de Domingos, talvez influenciado por seu pai, Nicolau Roberti, maestro que o precedeu na banda “7 de Setembro”.

Domingos, na composição de seus Dobrados pôde homenagear amigos queridos e personalidades da época (canções “Alberto S. Moutinho”, “Benvindo R. Sobrinho”, “Cel. Vilela”, “Joaquim C. M. Neto”, “Maurício Costa” e “Professor Aristóteles”). A orquestração de um dobrado denotava a admiração pela pessoa homenageada, tamanho o trabalho de horas e dias imaginando cada instrumento da banda – o que cada um fazia em conjunto ou isoladamente. Num tempo sem programas de computador, apenas tinta e papel (além de pouco), não havia muito espaço para erros.

Rendeu homenagens tanto à família (canções “Lucas Roberti”, “Música de Nicola Roberti” e “Nicácio Roberti”) quanto a datas comemorativas e instituições importantes – muitas delas situadas em sua amada região (canções “Hino a Tocantins”, “Hino ao colégio agrícola de Rio Pomba”, “Hino ao Colégio Escolar Ozanam Coelho”, “Índios do Ritmo” e “Itararé”; “Arvore”, “Bonitinho” e “O Brasil é feio por nós”). Também era o principal artifício para atender a pedidos políticos, em épocas de eleições, quando procurado por candidatos (canções “Corrado Roberti”, “Hino ao candidato Affonso”, “Hino ao candidato Narciso”, “Hino ao Glorioso P.M.D.B”, “Hino aos candidatos da ARENA de Tocantins” e “Marcha ao candidato Bigonha”).

Nunca perdeu o hábito de deixar algo reservado, pronto para colocar o nome (canção “Dobrado sem nome nº1” e canção “Hino por Domingos”). Quando alguma ocasião o afetava emocionalmente ele pegava algum calendário, de supermercado ou loja, que tinha juntado no início do ano (por ser um papelão mais duro e, geralmente, com algum desenho) e fazia um invólucro para adaptar as folhas de partitura.

Figura 38: Digitalização de invólucros de papelão para partituras



Fonte: arquivo particular, década de 1970³⁷¹

A Valsa é um gênero musical muito tocado nos salões luxuosos franceses, há vários séculos, surgida como costume de camponeses simples - provavelmente na Alemanha e Áustria. Vindo a se tornar popular no Brasil também com a transferência da corte portuguesa ao país, em 1808, com uma dança que exigia aproximação dos envolvidos, chegava a ser taxada como imoral. Sua sutileza melódica permitiu que os compositores homenageassem o amor. Domingos dedicava suas valsas a pessoas queridas: suas filhas (canções “Ofelinha” e “Norma”) e netas (canções “Adriana”, “Juliana”, “Roberta”, “Sabrina” e “Eliene”). Também para expressar emoções carinhosas (canções “Caprichosa”, “Romântica”, “Estilizada”, “Saudade de Tocantins”), além da velha mania de deixar composições com títulos em branco (canções “Valsa de Domingos”, “Valsa nº1”, “Valsa nº2”, “Valsa nº3”).

Sônia

Vejam este jardim como está florido
 E aquele canteiro cheio de tantos jasmims
 Ó que manto verdejante
 Colorido e com forte perfume
 Que embriaga a todos que o respiram!
 Olhem esta roseira como esta tão linda
 Com tantas rosas que fazem até muita confusão, ao nosso olhar
 Eu estou muito contente
 De ver a natureza que Deus criou
 Sônia, és feliz, para ti vamos cantar
 Muita lembrança, alegria e afeição
 Que Deus nos ouça, no pedido e nesta canção
 Sempre cantaremos
 Este dia em oração

³⁷¹ Idem.

Desta forma, a sensibilidade do professor Domingos tomava a forma musical para expressar às pessoas queridas de sua vida como eram importantes. A sutil função de suas valsas tinham sempre o escopo de especificar a harmoniosa existência que cobria a vida de um sonhador que transformava seus sentimentos em composições (como nas canções “Alina”, “Angela”, “Aparecida”, “Áurea”, “Avany”, “Márcia”, “Mirza”, “Nini”, “Lúcia”, “Regina Célia”, “Dalva”, “Denise”, “Elen”, “Elizangela”, “Fabiana”, “Helena”, “Hemengarda”, “Irany”, “Rosangela”, “Rosimeire”, “Suelen”).

5.3.1 Sua religiosidade

Marcos Alberto Torres³⁷², ao discorrer sobre o lugar da música na paisagem sonora religiosa e também na vida do indivíduo religioso, determina que ela reflete a identidade de sua denominação. Ressalta o sentimento de pertencimento gerado, a ponto de causar estranheza entre religiões diferentes. Por exemplo, a sonoridade de uma missa católica, um culto protestante e terreiro de candomblé, vão soar estranhos uma para os outros.

Para o autor, mesmo dentro de uma identificação específica, a música religiosa assume distintas formas de espacialidades. Assim acontece nos momentos de louvor de igrejas evangélicas, em que são executados tantos hinos tradicionais quanto músicas de louvor e adoração. O mesmo ocorre nas diversas formas materiais de produções incorporadas, como a expansão do mercado fonográfico religioso e apresentações em programas de rádio AM e FM: “A comunicação compõe o quadro da autoafirmação do ser religioso, pois por meio dela encontra elementos que expliquem a experiência do próprio fenômeno, constituindo-se em um discurso identitário”.³⁷³

O Concílio Vaticano II deu orientações à igreja sobre formas de apresentação dos dogmas católicos no mundo moderno. O objetivo foi discutir a ação da igreja católica nos “tempos atuais” através do incremento da fé e adaptação evolutiva da disciplina eclesiástica. Dentre seus resultados - constituições, decretos e declarações; destacou-se o *Sacrosanctum Concilium*³⁷⁴, centrado numa nova forma de Liturgia - mais aberta à manifestação comunitária em sua celebração. Assim, para que todos os fiéis contribuíssem de forma plena,

³⁷² TORRES, Marcos Alberto. A música Religiosa e Suas Espacialidades. **Geografia E Música Diálogos**. DOZENA, Alessandro (org.). 1ª ed. Natal (RN): Ed. edufrn, 2016. P.182-205.

³⁷³ *Ibid.*, p.186-187.

³⁷⁴ CONSTITUIÇÃO. Sacrosanctum Concilium. In **Documentos do Concílio. Vaticano II: constituições, decretos, declarações**. Petrópolis: Vozes, 1966.

consciente e ativa, foi dado especial valor aos compositores, para que trouxessem sua atividade espiritual à igreja.

Capítulo VI A música sacra

121. [Composições novas]

Os compositores impregnados de espírito cristão devem sentir-se chamados a cultivar a Música sacra e a aumentar o seu património.

Componham obras que apresentem as características da verdadeira Música sacra e que possam ser cantadas não só pelos grandes coros, mas se adaptem também aos mais pequenos e favoreçam a activa participação de toda a assembleia dos fiéis.

Os textos destinados ao canto sagrado devem estar de acordo com a doutrina católica e inspirar-se sobretudo na Sagrada Escritura e nas fontes litúrgicas.³⁷⁵

Na cidade de Tocantins após a formação do núcleo de povoação que surgiu na encosta da colina (a partir da primeira metade do século XIX), onde havia sido edificada a primeira capela em 1812, a Igreja Matriz de São José foi construída pelo Padre Francisco Goulart Horta (Padre Chiquinho), que viveu na cidade entre 1874 e 1927. A Igreja do Rosário, em estilo gótico, substituiu a Capela do Rosário, em estilo colonial (que havia sido erguida em 1843) sendo que a cidade se desenvolveu em dois eixos, um em direção à esquerda da Matriz e outro a partir do seu núcleo até a Igreja do Rosário.³⁷⁶

Vindo de uma família devocional, por educação e precisão, Domingos continuou atuando em sua igreja católica com a mesma intensidade italiana. Em especial pelo exercício prático da solidariedade, participou tocando em eventos beneficentes ou apoiando instituições de caridade. Também através de trabalhos manuais dedicados a datas religiosas festivas, além da composição ou harmonização dos corais. Não somente vinculado à igreja, mas também a instituições beneficentes, sempre estava presente. Assim também homenageou a fundação de amparo aos menores (canção “A F.A.M.A.”) e a instituição que recolhe alimentos aos carentes, criada por seu filho Nicola (canção “Manto”), além do pároco e amigo Pe. João Macário de Castro, à frente da matriz tocantinense de 1941 a 1994 (canção “Padre Macário”). Assim, a manifestação comunitária religiosa sempre permaneceu ativa no campo da paisagem sonora:

Despedida
Foi breve o tempo de ficar,

³⁷⁵ *Idem.*

³⁷⁶ **1º guia dos Bens Tombados, Inventariados e Registrados de Tocantins** – MG. Prefeitura Municipal de Tocantins. Secretaria Municipal de Educação e Cultura. (Org.) 2012.

E já vais partir.
O céu permita aqui voltar,
Em dias do porvir!

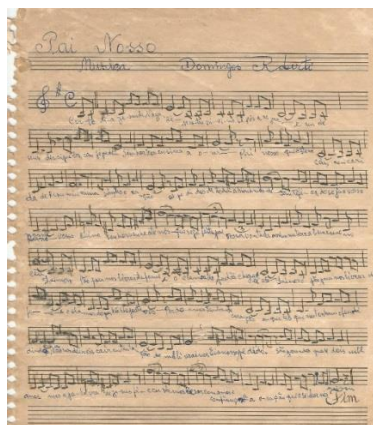
As mãos nos damos como irmãos
Neste saudoso adeus,
As mãos nos damos como irmãos
Que o nosso pai é Deus.

Da muita dor, do mau sofrer,
E do choro que passou;
Saudade deixas a valer...
Foi só, o que, ficou!

Você caminha, vais partir,
Aqui fica recordações,
Levas contigo a serenata,
Dentro do teu coração.

Contribuiu na harmonia da ritualística católica das missas (canções “Comunhão”, “Ofertório”, “Santo” e “Pai Nosso”) e na homenagem a devoção dos santos (canções “Santa Cecília”, “Santa Luzia”, “Santa Maria”). Criou várias canções para a sua amada mãe divina (“Ave Maria” de Marieta Netto, “Ave Maria” e “Mater Gratia”), a quem nutria uma fé incomensurável, inclusive para o arranjo melódico e *pout-pourri* harmônico de seu próprio casamento – cantado dia 3 de junho de 1943 pela querida amiga e cantora Judith Cioffe.

Figura 39: Harmonização do “Pai Nosso” de Domingos Roberti



Fonte: Arquivo Particular, década de 1980³⁷⁷

Domingos também atuou na orquestração, harmonização ou transcrição de outras canções³⁷⁸, muitas vezes de amigos ou também músicas já consagradas. Seja no intuito de ver

³⁷⁷ Idem.

executada para a banda de música ou para formação de seus conjuntos, passava pelas intempéries da existência cercado por dobrados, marchas, valsas e os mais diversos ritmos. À mercê de expor apenas o que sobreviveu ao tempo, variadas canções não puderam ser catalogadas frente à perda, no decorrer dos anos.

5.4 A música venceu?

Passados anos de suas aulas e composições artísticas, a contribuição de Domingos ainda possui reflexos no seu local de origem. A música consegue adquirir magnitude com o passar do tempo. Nicola Roberti (homônimo de seu bisavô Nicolau, como visto) mantém a lembrança de seu pai, ainda hoje, em suas apresentações. Aprendiz desde os cinco anos de idade, possui a mesma abertura interpretativa em suas composições, grafando a execução musical com andamentos e sinais de intensidade sob o intuito de direcionar o intérprete. Permanece o dinamismo articulado que aprendeu em suas aulas. Assim ocorre na canção “Valsa” com as marcações: *moderato, a tempo, alegre, expressivo e lento*.

Figura 40: Composição de Nicola Roberti com sinais de expressão

Valsa 1

Nicola Roberti

Fonte: Arquivo Pessoal do autor, data incerta.

Nicácio Roberti (neto de Domingos e filho de Nicola) mais apegado às letras e combinações melódicas, também mantém a dedicação pela música como premiado

³⁷⁸ Quadro geral das transcrições e orquestrações em músicas de outros compositor (Anexo).

compositor³⁷⁹. Ganhador de inúmeros festivais desde 1996, traz sempre em suas letras a vivência cotidiana da Zona da Mata mineira. No jogo de palavras, com sua linha interpretativa, vai moldando uma temática regional como na canção “Assim é o meu amor” - ganhadora do V Festival Ary Barroso de Música Popular, de Ubá/MG, em 2014³⁸⁰, também 3º Lugar no 14º Festival de Viola de Piacatuba/MG, em 2016. Como abordado anteriormente, a referida canção descreve as bandas em coretos nos finais de semana, o cheiro de arroz doce com pó de canela, o canto das lavadeiras, dentre vários cotidianos típicos da região.

O “jeito fantasia de rimar”, narrado por Mário de Andrade sobre o populário brasileiro – como visto anteriormente, mantém-se nas letras deste músico mineiro que obteve com o avô boa parte do que precisava para sua liberdade musical. Junto com o grupo ubaense “Prenda in canto” – do qual Nicácio Roberti faz parte, somam-se inúmeras premiações que levam a música mineira para outras regiões. Com os componentes Alan Reis, Braulio Hilário, Max Setenta e convidados; os músicos vão moldando uma paisagem regional digna de ser contada, como na premiada canção “Seu Zé” – ganhadora do 12º Festival de Piacatuba/MG (primeiro lugar e melhor intérprete), além do segundo lugar e, novamente, prêmio de melhor intérprete da 10º FECARC - Festival da Canção de Rio Casca/MG³⁸¹. É assim que estes tocadores prestam tributo à sua terra na figura destes “olhos fracos e mãos guerreiras”, “rara cabeleira, joelho escalavrado e chapéu sujo”, com o poder de benzer o machucado do mundo inteiro – como dita a letra da referida canção.

A característica da “heterogeneidade” do professor Domingos também se mostra presente na obra de seu filho e neto, sob composições de ritmos diversificados do populário nacional, como marchas, sambas, chorinhos e dobrados. Não diminuiu a razão do “sincopado” destes artistas que continuam fazendo jus à adjetivação de Mário de Andrade como o “ritmo mais expressivo de todos”, num populário nacional que constrói uma “orquestração típica peculiar brasileira”.

³⁷⁹ Nicácio Roberti. **Escavador**. Disponível em: <https://www.escavador.com/sobre/5426635/nicacio-roberti>. Acesso em: 19 de agosto de 2020.

³⁸⁰ Festival Prêmio Ary Barroso de música foi um sucesso. **Leopoldinense**, Leopoldina (MG). 21/11/2014 CULTURA & ENTRETENIMENTO Disponível em: <https://leopoldinense.com.br/noticia/2771/festival-premio-ary-barroso-de-musica-foi-um-sucesso>. Acesso em: 19 de agosto de 2020

³⁸¹ FERREIRA. Lígia Aroeira, **Ubá notícias** N°1168 – Ano 4. Disponível em: <<http://ubanoticias.blogspot.com/2014/10/uba-noticias-postagem-n1168-ano-4.html>> Acesso em: 22 de agosto de 2020.

Figura 41: Fotografia de “Dobrado”, música de Nicola Roberti

Dobrado do Nicola

Dobrado
Nicola Roberti

* Com ornamentação para a banda, a primeira linha foi retirada do Flauto e a segunda do Sornoberto, ambos em Si b

Fonte: Parte II desta dissertação.

O apoio à música regional, sob a forma de estudos e prática, também vem de instituições de ensino como a “Casa UFV de Música” (denominação atual dada à antiga Oficina de Criatividade). Criada em 1976, para revitalização da Banda de Música da UFV e atividade coral, a instituição se destaca no trabalho de manter um incentivo à musicalidade regional. Atualmente é sede dos grupos musicais, da própria instituição: o “Coral Infantil”, o “Coral Nossa Voz”, o “Coral da UFV”, o “Madrigal da UFV e a “Orquestra Sol do Amanhã”.

Oferecendo a seus servidores uma opção participativa de cultura, em diversos programas de apresentações, aproximadamente 260 membros se apresentam em shows temáticos durante o ano - sob a regência do Maestro Ciro Tabet. Ensaiando duas vezes por semana, em média, com duração aproximada de uma hora e com fluxo semanal de mais de 500 pessoas, a casa ainda oferece os cursos de Teoria Musical e Instrumentos Musicais (violão e piano)³⁸²

Percebe-se que a música brasileira não se tornou menos intensa. Com obstinação pelo folclore brasileiro ao passar dos anos, seus artistas vão delineando o modo de vida enxergado pelo músico. Como nas canções atuais de Nicola e Nicácio, além das reminiscências do maestro e professor Domingos Roberti, é a partir da canção que o artista mineiro melhor expressa o sentimento de viver em sua terra:

Nas curvas soltas e sutis daqui

³⁸² Casa UFV de Música. Disponível em: <<https://www.casademusica.ufv.br/conheca-a-casa-de-musica-ufv/apresentacao/>>. Acesso em: 08 de setembro de 2020.

Dos morros de Minas
Na paisagem ver um pouco além dali
Do tom das neblinas

E nas planícies sob a luz do sol
Na bruma sobre os vales alguém
Te ver só passar de longe a sorrir pra mim
E acordar com o balançar do trem³⁸³

Se a música venceu? Ela sempre vence!

Figura 42: Fotografia da família Roberti atualmente



Fonte: Arquivo Pessoal do autor, ano 2019.

³⁸³ Música “Caligrafia”, composição de Nicácio Roberti. CD do Festival – Volume 9. **Amazon** Disponível em: <<https://www.amazon.com/Caligrafia/dp/B00PBHPETY>> Acesso em: 19 de agosto de 2020.

PARTE II

LUCAS ROBERTI

**MAESTRO DOMINGOS ROBERTI
(1917 – 1990)
PEÇAS MUSICAIS**



VIÇOSA

MINAS GERAIS - BRASIL 2020

1. CHORINHOS

Chorinho do Lucas

1

Choro - 29/01/1990

Domingos Roberti

The musical score for "Chorinho do Lucas" is written in 2/4 time and consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef, a 2/4 time signature, and a key signature of one sharp (F#). The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. A repeat sign with a first ending bracket follows. The second ending is a half note G4. The melody continues with a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, and a quarter note B4. The third staff continues the melody with a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, and a quarter note B4. The fourth staff continues with a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, and a quarter note B4. The fifth staff continues with a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, and a quarter note B4. The sixth staff continues with a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, and a quarter note B4. The seventh staff continues with a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, and a quarter note B4. The eighth staff continues with a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, and a quarter note B4. The ninth staff continues with a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, and a quarter note B4. The tenth staff concludes with a quarter note A4 and a double bar line, marked "Fine".

1. 2. *To Coda*

1. 2. *D.S. al Coda* *Coda*

Fine

Escandaloso

1

Choro

Domingos Roberti

The musical score is written in treble clef with a 2/4 time signature. It begins with a key signature of one sharp (F#). The piece is marked 'Choro' and includes several performance instructions: 'To Coda', '1.', '2. Fine', '1.', '2. D.S. al Coda', 'Coda', 'Gargalhada', and '2. ff D.S. al Fine'. The score consists of ten staves of music. The first staff starts with a treble clef and a 2/4 time signature. The second staff is marked 'To Coda'. The third staff has two first endings, with the second ending marked 'Fine'. The fourth staff has two first endings, with the second ending marked 'D.S. al Coda' and 'Coda'. The fifth staff is a repeat sign. The sixth staff has three 'Gargalhada' markings. The seventh staff is a repeat sign. The eighth staff has a first ending. The ninth staff has a first ending. The tenth staff has a second ending marked '2. ff D.S. al Fine'.

Elvecio brincando com o Saxofone

1

Choro

Domingos Roberti

The musical score is written in treble clef with a 2/4 time signature. It begins with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The first staff contains the initial melody, marked with a saxophone icon. The second staff continues the melody with a slur. The third staff features a melodic line with a fermata over a note. The fourth staff concludes with the instruction "To Coda". The fifth staff contains two first and second endings, with the second ending marked with a repeat sign. The sixth staff continues the melodic development. The seventh staff features two first and second endings; the second ending is marked "D.S. al Coda" and leads to a section marked "Coda" which ends with "Fim".

Maxixe

1

Maxixe

Domingos Roberti

Musical score for "Maxixe" by Domingos Roberti, page 1. The score is in 2/4 time and consists of 12 staves of music. The first four staves are the main melody, the next four are a bass line, and the last four are a piano accompaniment. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

Fine

D.C. al Fine

Murmurando

1

Choro

Domingos Roberti

The musical score for "Murmurando" is written for a single melodic line in 2/4 time. It begins in B-flat major and contains several first and second endings. The score includes the following markings:

- To Coda**: Located above the first ending on the fifth staff.
- Coda**: Located above the second ending on the seventh staff.
- Fim**: Located above the final ending on the twelfth staff.

The piece concludes with a final cadence in B-flat major.

Nicácio

1

Samba

Domingos Roberti

The musical score for "Nicácio" is written in a single system of ten staves. The key signature is two flats (Bb and Eb), and the time signature is 2/4. The piece begins with a treble clef and a key signature change to two flats. The first staff contains the initial melody, followed by a repeat sign. The subsequent staves show a complex rhythmic accompaniment with various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a final cadence marked "Fim." and a double bar line.

Nicola e seu Piston mágico

1

Choro

Domingos Roberti

Musical score for "Nicola e seu Piston mágico" by Domingos Roberti. The score is written in 2/4 time and consists of nine staves of music. It includes first and second endings, a "To Coda" section, and a final section with "D.S. al Coda" and "Coda" markings.

The score begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The first staff contains the initial melody, marked with a first ending bracket. The second staff continues the melody. The third staff features a key signature change to one sharp (F#) and includes a first ending bracket. The fourth staff contains a second ending bracket. The fifth staff continues the melody. The sixth staff features a key signature change to one flat (Bb) and includes a first ending bracket. The seventh staff continues the melody. The eighth staff is marked "To Coda" and features a key signature change to one flat (Bb). The ninth staff contains a first ending bracket, a second ending bracket, and is marked "D.S. al Coda" and "Coda". The piece concludes with the word "Fine".

O Santo de Casa

1

Choro

Eduardo Melo (Dudu) e Domingos Roberti - 1982

CANTO

To Coda

D.S. al Coda *Coda* *Instrumental*

1. *Fine*

2. *Fine*

O Santo de casa

Na nossa terra todos têm o seu valor
 Mas é preciso ser de fora
 Músicos, poetas, compositores, artistas
 Reafirmam os seus talentos, com Glória

Ainda não sei porque
 O Santo de casa não teve
 A sua gratidão
 Se todos buscam aqui artistas
 Para terem o seu merecimento real

Então fizemos o choro
 Dando valor a quem o tem
 Então fizemos o choro
 Dando valor a quem o tem

* A parte instrumental é do Maestro Domingos e toda a música é dedicada a ele por Eduardo Melo

Samba de carnaval

1

Samba

Domingos Roberti

Saiu daquele sobrado
 Com uma sombrinha na mão
 Era uma assombração
 Cantando esta linda canção
 Lá-lá-lá

Em Tocantins Ô! Ô!
 A euforia é total!
 Todos pulam, todos
 Cantam, todos gritam
 Viva o nosso Carnaval!
 Viva o nosso Carnaval!

A escola de Samba, Ôba!
 Com sua marcação, Ôba!
 Traz o samba no pé
 E a loura no coração

Este povo é famoso,
 Ôba!
 Bota pra quebrar, Ôba!
 Com a moreninha
 E a mulata a rebolar
 Rebola mulata

Seresteiro

1

Choro

Domingos Roberti

The musical score for "Seresteiro" is a single-staff piece in 2/4 time, written in B-flat major. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The piece is characterized by rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The score includes several first and second endings, marked with "1." and "2.". Performance instructions include "To Coda", "D.S. al Coda", "Coda", and "Fine". The key signature changes to two sharps (D major) in the final section of the piece.

Violento

1

Choro

Por Domingos Roberti

The musical score for "Violento" is written in 2/4 time and consists of eight staves. The first staff begins with a first ending (1.) and ends with a double bar line. The second staff starts with a second ending (2.) and includes a repeat sign. The third and fourth staves continue the melodic line. The fifth staff features a section marked "To Coda" with a repeat sign. The sixth staff contains two first endings (1. and 2.). The seventh and eighth staves conclude the piece, with the eighth staff marked "D.S. al Coda", followed by a Coda section and ending with "Fine".

2. DOBRADOS E HINOS

Alberto S. Moutinho

1

Dobrado
Tocantins - 02/09/1977

Domingos Roberti

The musical score is written for two staves in a 2/4 time signature and B-flat major. It consists of six systems of two staves each. The first system begins with a treble clef and a key signature of two flats. The second system features a repeat sign with first and second endings. The third system continues the melodic and harmonic development. The fourth system includes a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). The fifth system includes a dynamic marking of *p* (piano). The sixth system concludes the piece with a final cadence. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

2

To Coda **1.** **2.**

p

mf

1. **2.** *D.S. al Coda*

Coda **f** **f**

1.

* Originalmente orquestrada para toda a Banda de Música, na primeira linha se encontra a partitura do Piston Sib e na segunda um arranjo feito a partir das partituras de Bombardino e Baixo, todos em Si b

Hino à Árvore

Hino
21/09/1977

Domingos Roberti

Hino à Árvore

Vejo o campo esmeraldino
Imerso em nova roupagem
Verde vejo, tudo verde
A raiz, o tronco, a
ramagem

Avante lar brasileiro
Desperta e vem com afã
Dar bom dia à primavera
Que chegou esta manhã

Árvore de minha terra
Hoje aqui é dia festivo
Para virmos te saudar
Deixamos o dia letivo

Reunidas muito alegres
Vamos fazer continência
Mão direita levantar
Mas com toda imponência

Vamos agora marchar
Marchando, sempre marchando
Com os joelhos levantados
Nossa música cantando

O tronco para a direita
Para a esquerda outra vez
Viva o dia 21
Deste tão bonito mês

Repassadas de alegria
Marchando e batendo palmas
Fronte erguida e mão no peito
Vamos cantar com alma

E, assim para Terminar
Vamos dar a despedida
Adeus! Adeus dia 21!
Nossa saudade dorida

Benvindo R. Sobrinho

1

Dobrado
05/04/1961

Domingos Roberti

The musical score is written for a two-staff instrument, likely a guitar or piano. It is in the key of B-flat major (one flat) and 2/4 time. The piece begins with a forte (*f*) dynamic and a trill-like ornament. The first system shows a complex rhythmic pattern in the upper staff and a more melodic line in the lower staff. The second system continues with similar rhythmic motifs. The third system introduces a piano (*pp*) dynamic and a repeat sign. The fourth system features a melodic line with a sharp sign in the upper staff. The fifth system includes first and second endings, with the second ending marked fortissimo (*ff*). The final system concludes the piece with a melodic line in the upper staff and a rhythmic accompaniment in the lower staff.

2

The musical score is written for piano and consists of seven systems, each with two staves. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The score includes the following elements:

- System 1:** Starts with a piano (*p*) dynamic marking. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment.
- System 2:** Features a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The right hand has a more active melodic line with some triplet figures.
- System 3:** Includes a forte (*f*) dynamic marking. This system is characterized by prominent triplet patterns in both hands.
- System 4:** Continues the melodic and accompanimental lines with various rhythmic values.
- System 5:** Shows further development of the melodic and accompanimental parts.
- System 6:** Concludes with a *Fine* instruction and a pianissimo (*pp*) dynamic marking. The right hand has a final melodic flourish.
- System 7:** Provides the final accompanimental notes for the piece.

The musical score for page 161, system 3, is composed of five systems of two staves each. The first four systems contain complex rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes. The fifth system features a first ending (1.) and a second ending (2.) with a *D.S. al Fine* instruction.

* Originalmente orquestrada para toda a Banda, na primeira linha se encontra a partitura do Piston e na segunda, um arranjo em cima das partituras de Bombardino e Saxofone, todos em SI B

Bonitinho

Dobrado

Domingos Roberti

Musical score for "Bonitinho" by Domingos Roberti, featuring a Dobrado (double bar) rhythm. The score consists of 11 staves of music in 2/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one flat. The piece includes dynamic markings such as *f*, *p*, and *mf*, and concludes with a "Fine" marking.

The score is written in 2/4 time and begins with a treble clef. The key signature is one flat (B-flat). The piece starts with a dynamic marking of *f* (forte) and includes a *p* (piano) marking later. The melody is characterized by a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The score includes first and second endings (1. and 2.) in several places, and ends with a "Fine" marking.

Cel. Vilela

Dobrado

Domingos Roberti

The musical score is written for two staves in a 2/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat). The piece is titled 'Cel. Vilela' and is a 'Dobrado' (double) by Domingos Roberti. The score consists of six systems of two staves each. The first system features a melodic line with eighth-note patterns and a bass line with eighth-note accompaniment. The second system includes a repeat sign and a fermata. The third system continues the melodic and accompanimental lines. The fourth system features a melodic line with a fermata and a bass line with eighth-note accompaniment. The fifth system includes triplets in both staves. The sixth system concludes with first and second endings, marked with '1.' and '2.' respectively, and a key signature change to two sharps (D major).

The musical score consists of six systems of two staves each, in the key of G major (one sharp). The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks. The first system shows a melodic line in the upper staff and a supporting line in the lower staff. The second system features a first ending (1.) and a second ending (2.) with a repeat sign. The third system begins with a double bar line and the word "Fine" above it. The fourth system includes accents (^) over several notes. The fifth system continues the melodic and harmonic development. The sixth system also includes first and second endings, with the second ending marked "D.C. al Fine". Dynamic markings such as *s* (piano) and *sf* (sforzando) are present in the lower staff of the sixth system.

Originalmente orquestrada para a Banda de Música, com todos os seus instrumentos, a primeira linha foi retirada da partitura do 1º Saxofone Sib e a segunda linha conta com um arranjo das partituras do 1º e 2º Trombone Sib*

Corrado Roberti

1

Dobrado
Tocantins - 1982

Domingos Roberti

The musical score is written for two staves in a 2/4 time signature and the key of B-flat major. It consists of six systems of music. The first system begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The melody starts with a dotted quarter note followed by an eighth note, then a series of eighth notes. The bass line provides a steady accompaniment. The second system features a first ending bracket over the final two measures, which are marked with a '1.'. The third system starts with a second ending bracket over the first two measures, marked with a '2.'. The score includes several triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes) and various articulation marks like slurs and accents. The piece concludes with a final cadence in the sixth system.

2

The musical score consists of two staves, likely representing different instruments or voices. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Key features include:

- Staff 1 (Top):** Contains the main melodic line. It features a first ending (1.) and a second ending (2.). A *Fine* marking is present at the end of the first ending.
- Staff 2 (Bottom):** Provides harmonic support. It includes a *f* (forte) dynamic marking and concludes with a *D.C. al Fine* instruction.

* Originalmente orquestrada para a Banda de Música, na primeira linha se encontra a literalidade da partitura para Piston e na segunda, um arranjo feito a partir das partituras de Bombardino e 2ª Saxofone, todos em tom Si b.

Dobrado sem nome nº1

Domingos Roberti

The musical score is written in 2/4 time and consists of six systems of two staves each. The first system includes a dynamic marking 'f'. The second system features a repeat sign with first and second endings. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#).

The musical score is presented in six systems, each with two staves. The first system includes the instruction "To Coda" and first and second endings. The second system begins with a forte "f" dynamic. The score concludes with a first ending in the final system.

2.

This system contains two staves of music. The first staff has a treble clef and contains a half note, a quarter note, and a quarter rest, followed by a repeat sign and a second ending. The second staff has a bass clef and contains a whole note chord, a half note chord, and a quarter note chord, followed by a repeat sign and a second ending.

D.S. al Coda Coda

This system contains two staves of music. The first staff has a treble clef and contains a quarter note, a quarter rest, a half note, and a quarter note, followed by a repeat sign and a second ending. The second staff has a bass clef and contains a quarter note, a quarter rest, a half note, and a quarter note, followed by a repeat sign and a second ending.

This system contains two staves of music. The first staff has a treble clef and contains a half note, a quarter note, a quarter rest, a half note, a quarter note, a quarter rest, a half note, and a quarter note, followed by a repeat sign and a second ending. The second staff has a bass clef and contains a whole note chord, a half note chord, a quarter note chord, and a quarter note chord, followed by a repeat sign and a second ending.

This system contains two staves of music. The first staff has a treble clef and contains a quarter note, a quarter rest, a half note, a quarter note, a quarter rest, a half note, a quarter note, and a quarter rest, followed by a repeat sign and a second ending. The second staff has a bass clef and contains a quarter note, a quarter rest, a half note, a quarter note, a quarter rest, a half note, a quarter note, and a quarter rest, followed by a repeat sign and a second ending.

1. 2.

This system contains two staves of music. The first staff has a treble clef and contains a half note, a quarter note, a quarter rest, a half note, a quarter note, a quarter rest, a half note, and a quarter note, followed by a repeat sign and a second ending. The second staff has a bass clef and contains a quarter note, a quarter rest, a half note, a quarter note, a quarter rest, a half note, a quarter note, and a quarter rest, followed by a repeat sign and a second ending.

This system contains two staves of music. The first staff has a treble clef and contains a half note, a quarter note, a quarter rest, a half note, a quarter note, a quarter rest, a half note, and a quarter note, followed by a repeat sign and a second ending. The second staff has a bass clef and contains a quarter note, a quarter rest, a half note, a quarter note, a quarter rest, a half note, a quarter note, and a quarter rest, followed by a repeat sign and a second ending.

The musical score consists of five systems, each with two staves. The first system shows a melody in the upper staff and accompaniment in the lower staff. The second system continues the melody with a long note. The third system features a melodic line with a sharp sign and a final note. The fourth system includes triplets marked with '3' and a first ending bracket labeled '1.'. The fifth system shows a second ending bracket labeled '2.' followed by a double bar line and the word 'Fine'.

* A primeira linha é a cópia da partitura para Saxofone tenor

* Na segunda linha se encontra um arranjo feito através das partituras da 1ª Clarineta, Piston e Trombone Canto, todos em Sib

Hino a Tocantins

Hino

Domingos Roberti

The musical score for "Hino a Tocantins" is written in G major (one sharp) and common time (C). It consists of six systems of two staves each. The first system begins with a forte (*f*) dynamic. The melody in the upper staff features several triplet markings (*3*). The bass line in the lower staff provides a steady accompaniment. A repeat sign with first and second endings is used in the third system. The piece concludes with a "To Coda" marking.

Coda

D.S. al Coda

Fine

Hino ao tocatinense

Tocantins o teu nome é famoso
Com amor sempre foste pra frente
Em teu solo novas almas surgiram
Alegrando o tocatinense

A semente que a terra lançaste
Hoje é tronco frondoso e viril
Estes filhos da terra que amaste
Como tu, hão de amar o Brasil

Tocantins ó / cidade simpatia
És uma raça cheia de emoção...
O teu nome veio lá do céu
E gravou dentro do meu coração

Grandes vultos desta terra se foram...
Mas deixaram valorosos descendentes
Festejando com muita alegria
A semana dos Tocantinenses
Como tu, hão de amar o Brasil

Como tu, hão de amar o Brasil

* Originalmente orquestrada para todos os instrumentos da Banda de música, aqui se encontra, na primeira linha, a partitura do Clarinete em Sib e na segunda um arranjo das partituras de Baixo e Saxofone, ambos em Sib

Hino ao candidato a Deputado Federal Affonso Ligório Campos Mendes

Hino

Domingos Roberti

INTRODUÇÃO

To Coda

CANTO

1.

2.

D.C. al Coda

Coda

Fine

* Não foi encontrada a letra da música dedicada ao candidato

Hino ao candidato Narciso

Hino

Domingos Roberti

Lá, lá, lá, lá, lá, lá
 Lá, lá, lá, lá, lá, lá
 Lá, lá, lá, lá
 Lá, lá, lá, lá-a

Ubá, terra carinho
 O teu prefeito é o Narciso
 Que sempre trabalhou
 E desta vez te tornarás um paraíso

Por isto vamos, Ubaenses
 Votar certinho sem errar
 Porque agora, estamos certos
 Que o Narciso vai de novo
 governar

Hino à Escola Agrícola de Rio Pomba

Hino

Por Wanda Lantelme Silva
Arranjo de Domingos Roberti

The musical score is written for a piano and consists of 12 staves. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The first staff starts with a dynamic marking of *f*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and repeat signs. The piece concludes with a section labeled *To Coda*, followed by *D.S. al Coda*, and a final section labeled *Coda* that ends with a *Fine* marking.

* Não foi encontrada a letra do Hino

Hino ao Colégio Escolar Ozanam Coelho

1

Hino. Letra de Nilce A. Machado

Domingos Roberti

The musical score is arranged in two systems, each with six staves. The instruments are: Tbn. (Trumpet), Cl. (Clarinet), Pt. (Piano), Sax. (Saxophone), Trpa. (Trumpet), and Bdn. (Bass Drum). The music is in common time (C) and begins with a forte (f) dynamic. The first system contains the first four measures of the piece. The second system contains the next four measures, ending with the instruction "To Coda". The score includes various musical notations such as slurs, accents, and triplets. The woodwind and piano parts feature melodic lines, while the trumpet and bass drum parts provide harmonic and rhythmic support.

2 Canto

The image shows a musical score for a band, divided into two systems. The first system includes a vocal line labeled 'Canto' and six instrumental staves: Tbn (Tuba), Cl (Clarinet), Pt (Trumpet), Sax (Saxophone), Trpa (Trumpet), and Bdn (Bass Drum). Each instrumental staff begins with a dynamic marking of *p* (piano). The notation consists of rhythmic patterns and melodic lines. The second system continues the instrumental parts, with the Tbn, Cl, and Sax staves featuring a prominent sustained note in the second measure, indicated by a fermata. The Trpa and Bdn staves continue their rhythmic accompaniment. The score is written in a standard musical notation style with treble clefs and a key signature of one sharp (F#).

The first system of the musical score consists of six staves. From top to bottom, they are labeled: Tbn, Cl, Pt, Sax, Trpa, and Bdn. The Tbn, Cl, Pt, and Sax staves begin with a *mf* dynamic marking. In the second measure of these staves, there is a dynamic shift to *p*. The Bdn staff starts with a *mf* dynamic marking. The music is written in treble clef and includes various note values, rests, and phrasing slurs.

The second system of the musical score consists of six staves, labeled Tbn, Cl, Pt, Sax, Trpa, and Bdn from top to bottom. This system continues the musical material from the first system, maintaining the same instrumentation and dynamic markings. The notation includes complex rhythmic patterns and phrasing across all instruments.

4

Musical score for six instruments: Tbn, Cl, Pt, Sax, Tpa, and Bdn. The score consists of six staves. The first four staves (Tbn, Cl, Pt, Sax) have a common melodic line with a slur over the second measure. The fifth staff (Tpa) has a steady eighth-note accompaniment. The sixth staff (Bdn) has a bass line with a slur over the second measure.

Musical score for six instruments: Tbn, Cl, Pt, Sax, Tpa, and Bdn. The score consists of six staves. The first four staves (Tbn, Cl, Pt, Sax) have a common melodic line. The fifth staff (Tpa) has a steady eighth-note accompaniment. The sixth staff (Bdn) has a bass line. A first ending bracket labeled "1." spans the final two measures of the score.

2. *D.C. al Coda* *Coda* *Fine*

Tbn.

Cl.

Pt.

Sax.

Tropa.

1º Bdn.

Deixamos além nossas
casas
Aqui vimos em busca
da luz
Luz que ilumina nossa
vida
E que para o bem nos
conduz

Ozanam Coelho
Escola tão querida
O que aprendi aqui
Guardarei por toda a
vida

Louvemos nesse canto
O trabalho persistente
De alunos e
professores
Diretora e Serventes.

Hino ao Glorioso P.M.D.B. Por um admirador

Hino

Domingos Roberti

CANTO

To Coda *D.S. al Coda* *Coda*

f

Fine

Repetir quantas vezes quiserem

* Não foi encontrada a letra do hino

Hino aos candidatos da ARENA de Tocantins

Hino

Domingos Roberti

The musical score is written for a single melodic line in treble clef, 2/4 time, with a key signature of one sharp (F#). It begins with a forte (*f*) dynamic and a repeat sign. The score includes a section marked 'To Coda' with a piano (*p*) dynamic. A first and second ending are indicated with '1.' and '2.' above the notes. The piece concludes with a section marked 'D.S. al Coda' leading to a Coda section, which ends with a 'Fine' marking.

Hino Por Domingos

Hino

Domingos Roberti

1. *D.S. al Coda* \diamond *Coda*
p *f* *p*

Índios do Ritmo

Samba

Domingos Roberti

The musical score is written in 2/4 time and consists of ten staves. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The first staff starts with a forte (*f*) dynamic and includes a first ending bracket labeled '1.' and a second ending bracket labeled '2.' with a repeat sign. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *f*, *p*, and *f*. The piece concludes with a *To Coda* section, followed by a *Coda* section, and then a *D.S. al Coda* section that repeats the first ending. The final section is marked *D.S. ao "A"* and *"A"*, ending with a *Fine* symbol.

Em Tocantins Ô! Ô!
 A euforia é total!
 Todos cantam, todos pulam,
 todos gritam
 Viva o nosso Carnaval!
 Viva o nosso Carnaval!

A escola dos ÍNDIOS, Ôba!
 Com sua marcação, Ôba!
 Traz o samba no pé
 E a loirinha no coração
 Esta escola é famosa, Ôba!
 Índios do Ritmo

Bota para quebrar,
 Ôba!
 Com a moreninha
 E a mulata a rebolar
 Rebola mulata
 (D...)

Saiu daquele sobrado
 Com uma sombrinha na
 mão
 Era uma assombração
 Cantando esta linda canção
 Lá-lá-lá

Ao Itararé

Hino Marcial

Letra - Jober Rocha

Domingos Roberti

The musical score for 'Ao Itararé' is presented in two systems of staves. The first system consists of two staves, with the upper staff starting with a dynamic marking of *f* (forte). The second system also consists of two staves, with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) appearing in the lower staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs, and concludes with a repeat sign and a fermata.

Hino Marcial

The musical score for 'Hino Marcial' is written in G major and 2/4 time. It features a main melody in the upper staff and a supporting bass line in the lower staff. The score includes a first ending marked '1.', a section marked 'D.S. al Coda', and a 'Coda' section. Dynamics such as 's' (sforzando) and 'V' (fortissimo) are used to indicate emphasis. The piece concludes with a 'Fine' marking.

Hino do E. C. Itararé

Glorioso Itararé
 Campeão de "fibra" e disciplina
 Disputa com orgulho e "raça"
 Sua luta que anima
 A nossa Tocantins

Seu passado é belo e nobre
 A sua história
 É sempre de glória
 É no "peito", na "raça", na "classe"
 Na defesa não pode haver quem passe
 O pendão de valor se cobre
 Itararé, Itararé, campeão

Bola pr`a ca
 Bola pr`a lá
 Torna a passar
 Vamos chutar
 Goooollll!
 Glorioso Itararé
 O seu time é mais forte – o amor!

Orquestrada para a Banda, a primeira linha representa o Piston em Sib.; e a segunda o Trombone em Sib.

Joaquim C. M. Neto

1

Dobrado

Domingos Roberti

The musical score is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat major), and the time signature is 2/4. The piece begins with a forte (*f*) dynamic. The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. A first ending bracket is used in the third system, leading to a second ending. An accent (^) is placed over a note in the second system. The score concludes with a final cadence in the sixth system.

2

The musical score on page 2 consists of six systems of two staves each. The key signature has one flat. The first system shows a melodic line in the upper staff and a supporting bass line in the lower staff. The second system begins with the instruction "To Coda" and contains two endings, labeled "1." and "2.". The first ending includes a first ending bracket and a repeat sign. The second ending includes a first ending bracket, a repeat sign, and a dynamic marking of *f*. The remaining systems continue the piece with various rhythmic patterns and melodic developments. Dynamic markings such as *s* (piano) and *f* (forte) are used throughout. The score concludes with a final cadence in the sixth system.

The musical score is written in B-flat major (one flat) and consists of six systems of two staves each. The first system begins with a treble clef and a bass clef. The melody in the treble clef features a triplet of eighth notes. The bass clef part provides a simple harmonic accompaniment. The second system contains a first ending (1.) and a second ending (2.) marked with a double bar line and repeat dots. The second ending leads to a section marked "D.S. al Coda" (Da Capo al Coda), which includes a Coda symbol (a cross in a circle) and a forte (*ff*) dynamic. The third system continues the melodic and harmonic development. The fourth system features a first ending (1.) and a second ending (2.) with a triplet. The fifth system concludes with a section marked "Fine" and a piano (*p*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

4

The musical score consists of six systems, each with two staves. The first system shows a melody in the upper staff and a bass line in the lower staff. The second system includes an accent (^) over a note in the upper staff. The third system continues the melodic and bass lines. The fourth system features a key signature change to two sharps (F# and C#) in the upper staff. The fifth system includes first and second endings, both marked with a '3' for a triplet. The sixth system concludes with a 'Fine' marking and a double bar line.

* Originalmente orquestrada para a Banda de Música, com todos os seus instrumentos, a primeira linha foi retirada da partitura do Piston e a segunda é um arranjo feito através das partituras do 1º Tenor e Bombardino, todos em Si b

Lucas Roberti

Dobrado

Domingos Roberti

The musical score is written for two staves in a 2/4 time signature with a key signature of one flat (Bb). It consists of six systems of two staves each. The notation includes various rhythmic values, rests, and ornaments. The first system shows a simple melody in the upper staff and a supporting bass line in the lower staff. The second system introduces a repeat sign and an ornament (a stylized flourish) above a note. The third system features a long note in the upper staff and a more active bass line. The fourth system has a melodic line in the upper staff and a bass line with some rests. The fifth system continues the melodic and bass line development. The sixth system concludes with a melodic phrase in the upper staff and a final bass line.

To Coda 1. 2.

1. 2.

D.S. al Coda *Coda*

The musical score is written for piano and voice. It begins with a piano introduction in the key of B-flat major, 2/4 time. The piano part features a rhythmic accompaniment of eighth and sixteenth notes. The vocal line consists of a single melodic line. The score includes two first endings (marked '1.') and two second endings (marked '2.'). A 'To Coda' section is indicated by a double bar line and a coda symbol. The piece concludes with a 'D.S. al Coda' section, which leads to a final coda section.

The image displays a musical score for two staves, likely representing a saxophone and a tuba/clarinet arrangement. The score is written in a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). It consists of five systems of two staves each. The first system begins with a repeat sign. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system includes a 'Fine' marking above the staff. The fourth system features a dynamic marking of 'p' (piano) at the beginning. The fifth system contains two first endings, labeled '1.' and '2.', with a 'D.C. al Fine' (Da Capo al Fine) instruction at the end, indicating a repeat of the first ending.

* Originalmente orquestrada para todos os instrumentos da Banda de Música, na primeira linha se encontra a partitura para Saxofone Si b e na segunda linha um arranjo a partir das partituras do Piston, 1º Clarinete e Tuba, todos em Si b

Marcha ao candidato Bigonha

Marcha

Domingos Roberti

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. The music features several triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes) and slurs. The second staff includes the instruction 'ao "A"' above the first measure. The third staff continues the melodic line. The fourth staff features more triplet markings. The fifth staff includes a first ending bracket labeled '1.' and a second ending bracket labeled '2.'. The sixth staff continues the melody. The seventh staff includes the instruction 'To Coda' above the first measure, 'D.S. al Coda' above the second measure, and 'Coda' above the third measure. The eighth staff includes 'D.S. ao "A"' above the final measure. The ninth staff begins with the instruction '"A"' above the first measure and ends with 'Fine' above the final measure. The tenth staff is empty.

Vem, meu bem
Cair aqui em meus braços
Vem, por favor,
Porque tú és o meu amor
Vem, por favor,
Porque tús o meu amor
Vem, vem, vem

Vi passar perto de mim
Uma suntuosa cegonha
Trazendo, pendurado em teu bico!
O retrato do Bigonha
Vem, vem, vem

Oh! Cidade Ubaense,
Teu povo tão carinhoso
Com as lourinhas e morenas
Terra de Ary Barroso
Vem, vem, vem
Vem, meu bem, vem

Maurício Costa

Dobrado

Domingos Roberti

The musical score is written for two staves in a 2/4 time signature and the key of D major (two sharps). The first system begins with a dynamic marking of *f* (forte). The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. There are several trills indicated by a '7' symbol. The piece concludes with a first ending bracket labeled '1' and a double bar line with repeat dots.

Musical score for a piece in G major, featuring six systems of two staves each. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), time signatures, and performance markings like "2.", "1.", "Fine", and "s" (sforzando). The music consists of melodic lines in the upper staff and accompaniment in the lower staff, with several triplet and sixteenth-note passages.

The musical score is written for two saxophones in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of four systems of two staves each. The first system shows a melodic line with accents and a rhythmic accompaniment. The second system continues the melody with a slur and a fermata. The third system features a first ending with a repeat sign and a first ending bracket. The fourth system features a second ending with a repeat sign and a first ending bracket. The score concludes with 'D.C. al Fine'.

* Originalmente orquestrada para a banda de música, com seus diversos instrumentos, na primeira linha se encontra a descrição da partitura do 1º Saxofone Mi b e na segunda linha, um arranjo em cima das partituras do 2º e 3º Saofone Mi b

Música de Nicola Roberti

Samba Canção

Nicola Roberti
Arranjo de Domingos Roberti

The musical score is written for piano and consists of six systems, each with a treble and bass staff. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 2/4. The score includes first and second endings, a Coda section, and various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

1. 2. *To Coda*

The image displays a musical score for two instruments: Clarinet in B-flat (top staff) and Bombardino in B-flat (bottom staff). The score is written in B-flat major (two flats) and 4/4 time. It consists of three systems of music. The first system has six measures. The second system begins with a first ending (1.) and a second ending (2.) marked with a repeat sign. The first ending leads to a section marked "D.S. al Coda", which then transitions to a section marked "Coda". The third system concludes with a section marked "Fine".

* Com orquestração completa para a Banda de música, na primeira linha se encontra a partitura para Clarineta Sib e na segunda, Bombardino em Sib

Nicácio Roberti

1

Dobrado

Domingos Roberti

The musical score is written in 2/4 time and B-flat major. It consists of six systems of two staves each. The first system shows the beginning of the piece with a treble and bass staff. The second system includes a repeat sign with first and second endings. The third system features a melodic line with an accent (^) and a bass line with a triplet. The fourth system continues the melodic and bass lines. The fifth system shows a melodic line with a slur and a bass line with a triplet. The sixth system concludes with a melodic line with a slur and a bass line with a triplet.

2

The musical score is written for piano and consists of six systems, each with a treble and bass staff. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The first system begins with a treble staff containing a melodic line and a bass staff with a simple accompaniment. A first ending bracket spans the first two measures of the second system, and a second ending bracket spans the next two measures. A forte (*f*) dynamic marking is placed above the first measure of the second ending. The second system continues with a treble staff featuring a melodic line with some rests and a bass staff with a steady accompaniment. The third system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a more active accompaniment. The fourth system features a first ending bracket over the first two measures and a second ending bracket over the next two measures. A forte (*f*) dynamic marking is placed above the first measure of the second ending. The fifth system is marked with *Fine* above the first measure, indicating the end of the piece. The final system concludes the piece with a treble staff containing a melodic line and a bass staff with a simple accompaniment.

* Originalmete orquestrada para a Banda de música, com todos os seus instrumentos, na primeira linha se encontra a partitura para o Piston e na segunda, um arranjo feito à partir das partituras de Bombardino, Saxofone e Baixo; todos em Si b.

O Brasil é feito por nós

Marcha

Domingos Roberti

The image shows a musical score for a march. It consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. Specific markings include 'To Coda' above the fourth system, 'D.S. al Coda' above the fifth system, and 'Coda' above the final measure of the fifth system. The piece concludes with a double bar line and the word 'Fine'.

Ô, ô, ô, Brasil!
 Gente pra frente
 Construindo esta Nação
 Com trabalho permanente
 Com firmeza e coração

E no passo de gigante
 Levo o meu Brasil
 avante
 Vamos todos cantar
 A uma só voz
 O Brasil é feito por nós
 Ô, ô, ô, Brasil!!!

* A primeira linha é originária da partitura de Clarineta em Si bemol e a segunda de Saxofone Tenor, foram encontradas ainda as partituras para Baixo em mi e si bemol e Bombardino em Si bemol

Professor Aristóteles

Marcha

Domingos Roberti

The musical score is written for a single melodic line in 2/4 time, featuring a key signature of one flat (B-flat). It begins with a *ff* dynamic marking. The piece includes several first and second endings, a section marked *To Coda*, and a final section marked *D.S. al Coda* with a *Coda* symbol. The score concludes with a *Fine* marking and a *D.C. al Fine* instruction.

* Originalmente orquestrada para a Banda de música, foi encontrada somente a partitura de solo do 1º Clarinete em Si b

3. VALSAS

Adriana

1

Valsa

Domingos Roberti

LENTO

To Coda 1.

2.

Animado

1.

2. D.S. al Coda Coda Fine

Ãngela

1

Valsa

Domingos Roberti

LENTO

Gracioso Expressivo

Diminuendo

To Coda 1.

2.

p Afetuoso

p Brilhante

Moderato Rallentando

2. D.S. al Coda Coda Fine

Aparecida

1

Valsa

Domingos Roberti

1. 2. To Coda 1. 2. 1. 2. D.S. al Coda Coda Fine 1. 2. D.S. al Fine

Áurea

1

Valsa

Domingos Roberti

The musical score for 'Áurea' is written in 3/4 time and one sharp (F#). It consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music features a variety of note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and slurs. The score includes several first and second endings, marked with '1.' and '2.'. Performance instructions are placed throughout the piece, including 'To Coda' above a measure on the seventh staff, 'D.S. al Coda' above a measure on the tenth staff, and 'Coda' above a measure on the tenth staff. The piece concludes with a 'Fine' marking at the end of the tenth staff.

Avany

1

Valsa

Domingos Roberti

Introd.
p LENTO

diminuindo

Fine
cresc.

rallentan.

1. *cresc* 2. *D.S. al Fine*

The musical score is written in a single treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. It begins with an introduction marked 'p' (piano) and 'LENTO'. The piece features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Performance instructions include 'diminuindo' (diminishing), 'cresc.' (crescendo), 'rallentan.' (rattentando), and a first ending marked '1. cresc' leading to a second ending marked '2. D.S. al Fine'. The score concludes with a double bar line.

Caprichosa

1

Valsa

Domingos Roberti

The musical score for "Caprichosa" is written in 3/4 time. It begins with a *mf* dynamic and a *moderato* tempo. The second staff introduces a *p* dynamic and a *LENTO* tempo. The piece concludes with a *p* dynamic, a *rallentando* tempo, and a *p* *a tempo* section leading to a *Fine* marking.

Célia

1

Valsa

Domingos Roberti

The musical score for 'Célia' is written in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The melody is characterized by a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, often with slurs and ties. A first ending bracket spans the final two measures of the sixth staff, leading to a double bar line. The second ending bracket spans the final two measures of the tenth staff, leading to a double bar line. The score concludes with the instruction 'D.S. al Coda' followed by a Coda symbol and the word 'Fim'.

Denise

1

Valsa

Domingos Roberti

The musical score for "Denise" is written in 3/4 time and consists of ten staves of music. The key signature has one sharp (F#). The score includes various musical notations such as slurs, ties, repeat signs, and dynamic markings. The piece concludes with a Coda section marked "rallentando" and "Fine".

1.

2.

To Coda

1.

2.

D.S. al Coda

Coda

rallentando

Fine

Elen

1

Valsa

Domingos Roberti

The musical score for 'Elen' is written in 3/4 time and consists of ten staves. The key signature is one sharp (F#). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key annotations include 'To Coda' above the fifth staff, '1.' above the eighth staff, '2.' above the tenth staff, 'D.C. al Coda' below the tenth staff, and 'Coda' and 'Fine' at the end of the piece.

Eliene

1

Valsa

Domingos Roberti

The musical score for 'Eliene' is written in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of ten staves of music. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic and a *diminuendo* marking. The second staff includes a first ending bracket and a repeat sign. The sixth staff features two first ending options, labeled '1.' and '2.'. The seventh staff changes the key signature to three sharps (F#, C#, G#). The final staff also includes two first ending options, labeled '1.' and '2.'. The score concludes with a double bar line.

Elizangela

1

Valsa

Domingos Roberti

Introdução

To Coda

1.

2.

1.

2.

D.S. al Coda

Coda

Fine

Estilizada

1

Valsa

Domingos Roberti

Musical score for "Estilizada" by Domingos Roberti. The score is in 3/4 time and consists of ten staves of music. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff starts with a repeat sign and a first ending bracket. The piece concludes with a "Fine" marking and a "D.S. al Fine" instruction.

Fabiana

1

Valsa - 9/4/1973

Domingos Roberti

INTRODUÇÃO

Lento *p*

CANTO

p Gracioso

s *s*

p

Brilhante

Fine
p Expressivo

p

Expressivo

Moderato

1. 2. *D.S. al Fine*

A tempo

Helena

1

Valsa

Domingos Roberti

The musical score for 'Helena' is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The piece consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps, and a 3/4 time signature. The music features a variety of note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and ties. The score includes first and second endings, marked with '1.' and '2.'. A 'To Coda' instruction is placed above the first ending. The piece concludes with a 'D.S. al Coda' instruction, followed by a Coda symbol and a double bar line.

Hemengarda

1

Valsa - 15/11/1979

Domingos Roberti

The musical score for 'Hemengarda' is written in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The first measure is marked with a piano (*p*) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. A repeat sign with first and second endings is used in the fifth and sixth staves. The first ending is marked '1.' and the second ending is marked '2.'. The second ending is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The score concludes with a 'D.S. al Coda' instruction, a Coda symbol, and a 'Fine' marking. The piece is marked with a piano (*p*) dynamic at the beginning and a mezzo-forte (*mf*) dynamic in the second ending.

Irany

1

Valsa

Domingos Roberti

The musical score for 'Irany' is written in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The music features a variety of note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and slurs. A first ending bracket labeled '1.' spans the 10th and 11th measures of the fifth staff, leading to a second ending bracket labeled '2.' in the 12th and 13th measures. The score includes performance directions such as 'To Coda' above the 11th measure, 'D.S. al Coda' above the 13th measure, and 'Coda' above the 14th measure. The piece concludes with a 'Fine' marking above the 15th measure.

Juliana

1

Valsa

Domingos Roberti

Musical score for "Juliana" by Domingos Roberti. The score is written in treble clef, 3/4 time, and G major. It consists of nine staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some notes beamed together. There are several slurs and accents throughout. The word "Fine" appears above a double bar line in the fifth staff. The final staff begins with the instruction "D.C. al Fine" above the first few notes, followed by a double bar line and empty staves.

Lúcia

1

Valsa

Parceria de Domingos Roberti e Lucas Roberti

The musical score for 'Lúcia' is presented in a standard two-staff format across six systems. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings. A repeat sign with first and second endings is used in the second system. The score concludes with a final cadence in the sixth system.

2

To Coda 1. 2.

dolce ff ff decresc. dolce

cresc Allegr

ritardando dolce

1. 2. *D.S. al Coda* *Coda*

Marcia

1

Valsa

Domingos Roberti

INTRODUÇÃO

Lento P.

CANTO

P. Expressivo

Allegreto Expressivo

m.f. P.P. moderato

To Coda 1. 2.

2

The musical score consists of seven systems of two staves each. The first system is marked *m.f.* and *moderato*. The second system has *m.f.* and *P.P.*. The third system has *m.f.*. The fourth system has *P.P.*. The fifth system has *P.*, *m.f.*, and *P. diminuendo*. The sixth system has a first ending (1.) and a second ending (2.) marked *D.S. al Coda* and *Coda*. The seventh system is marked *Fine* and *rallent.*. Below the final system, the text "Pratos P." is written.

* Com orquestração completa para a Banda de música, para todos os seus instrumentos, na primeira linha se encontra a partitura do 1º Clarinete e na segunda, um arranjo a partir das partituras de Piston, Baixo e Bombardino; todos em Si b.

* As palavras de expressão foram retiradas da partitura de Saxofone Si b

* Não foi localizada a letra da música

Mirza

1

Valsa - 29/06/1960

Domingos Roberti

The musical score for "Mirza" is written in 3/4 time and consists of ten staves. The key signature is one sharp (F#). The score includes several performance markings: a repeat sign with a first ending (1.) and a second ending (2.) on the second staff; a "To Coda" marking on the second staff; a "D.S. al Coda" marking on the sixth staff; and a "Fine" marking on the tenth staff. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Nini

1

Valsa

Domingos Roberti

The musical score for "Nini" is written in 3/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked "Tranquillo". The first staff contains the initial melodic phrase. The second staff starts with a piano (*p*) dynamic and a repeat sign, followed by the word "Tranquillo". The subsequent staves continue the melodic and harmonic development. The score includes a first ending marked "1." and a second ending marked "2.". The piece concludes with a "To Coda" instruction and a final melodic flourish. The word "Tranquillo" appears again at the end of the score.

2

Musical score for five staves, likely a vocal line. The notation includes a piano (*p*) dynamic marking, first and second endings, and a Coda section. The score is written in a single system with five staves.

The first staff begins with a piano (*p*) dynamic marking. The second and third staves contain melodic lines with various note values and rests. The fourth staff features a first ending (1.) and a second ending (2.), with the instruction *D.S. al Coda* following the second ending. The fifth staff is labeled *Coda* and concludes with a *Fine* marking.

Norma

1

Valsa

Domingos Roberti

INTRODUÇÃO

CANTO

p

To Coda 1. 2.

Ralentando

p

1. 2. D.S. al Coda Coda Fine

Ophelia

1

Valsa - Piano. Ano 1937

Domingos Roberti

p Oh! Deu sa! Dos meus so nhos fe li zes de Mo
 go Que tan to que ro ve heros ea doros Co moo a amor deum po
 e ta Oh! Deu sa! Ao teu la - do ho -
 jevenho tris- tonho Re ver o no sso i dilio o no sso i
 dilio que eu te im ploro *p* ploro Pa de ci Ver *f*
 ti tan tas lá gri mas que ro la vam sem ce ssa - r So bre mi

2

fa ce tris to o nha O de se jo de quem sa bea mar Pa de quem sa bea

mar *p* Oh! ploro Oh! Deusa! Dos meus so

nhos Seme vi res mor to Abres/com todo ea - ri - nho Meu

po bre/e mar tir co ra - çã - o Ve-ras/em tu - as fi bras que tanto per-sis - ti -

rá A/tua/i - ma-gem de vi da meu bem pelo a - mor- que consa - grei/A - ti

querida Oh! querida

Ofelinha

1

Valsa - 23/07/1968

Domingos Roberti

1. 2. To Coda 1. 2. D.S. al Coda Coda Fine 1. 2. D.S. al Fine

Regina

1

Valsa

Domingos Roberti

The musical score for 'Regina' is written in 3/4 time. It begins with an introduction (Introd.) in 3/4 time, marked *LENTO* and *p*. The piano part features a simple harmonic accompaniment. The vocal part (CANTO) enters with a melodic line, marked *f* and *p*. The score includes several performance instructions: *Expressivo*, *doçura*, and *brilantismo*. The piece concludes with a *To Coda* section, marked *f* and *p*, followed by a first and second ending. The first ending leads back to the beginning of the piece, and the second ending leads to the coda.

2

The musical score is written for two staves per system. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first system shows a melodic line in the upper staff and a supporting line in the lower staff. The second system continues the melody with some grace notes. The third system features a dynamic marking of *f* (forte). The fourth system includes a first ending marked '1.' and dynamic markings of *f* and *p* (piano). The fifth system starts with a second ending marked '2.', followed by a section marked 'D.S. al Coda' and a 'Coda' section ending with 'Fine'.

Regina
 Tu és graciosa
 Eu quero agradecer-te
 Por lembrares de mim
 Não sei porque

Em recompensa da
 lembrança
 Ofereço-te esta valsa
 Pela nossa amizade plena

Regina!
 Tu és encantadora
 A tua formosura
 É que ti faz feliz
 recordação...
 Desta terra tão querida,
 Que é a Tocantins
 O teu torrão

Eu, vi ao longe
 Um lindo roseiral
 Multicores
 Era um jardim
 Coberto de gramado
 E de tantas flores

Ó que bela paisagem
 Colorida
 Com perfumes
 embriagadores
 Do meio deles!...
 Surge a rainha
 Dos nossos amores

*Originalmente orquestrada para a Banda de Música, com todos os seus instrumentos, aqui se encontram as partituras de Canto e contra-canto para Saxofone Mib, respectivamente na 1ª e 2ª linhas.

Roberta

1

Valsa

Domingos Roberti

The musical score for 'Roberta' is written in 3/4 time and consists of ten staves of music. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs. Key annotations include:

- To Coda*: Located above the fifth staff.
- D.C. al Coda*: Located above the final staff, indicating a double bar line and repeat.
- Coda*: Located above the final staff, indicating the end of the piece.
- Fine*: Located at the end of the final staff, indicating the end of the composition.

Romântica

1

Valsa

Domingos Roberti

p

cresc *f* *pp* *cresc*

f

cresc

f

2

The first system of music consists of two staves. The upper staff begins with a piano (*p*) dynamic marking. It features a melodic line with a sharp sign on the second measure. A first ending bracket spans the final two measures, with a first ending (1.) and a second ending (2.) indicated above. The second ending leads to a fortissimo (*f*) section. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

The second system continues the piece with two staves. The upper staff has a melodic line with various note values and rests. The lower staff continues the accompaniment with chords and moving lines.

The third system of music consists of two staves. The upper staff concludes with a *Fine* marking. The lower staff continues the accompaniment.

The fourth system of music consists of two staves. The upper staff begins with a fortissimo (*f*) dynamic marking. The lower staff continues the accompaniment.

The fifth system of music consists of two staves. The upper staff includes a piano (*p*) dynamic marking and a decrescendo (*decresc.*) marking. The lower staff continues the accompaniment.

The sixth system of music consists of two staves. The upper staff concludes with a *D.C. al Fine* marking. The lower staff continues the accompaniment.

Rosângela

1

Valsa

Domingos Roberti

The musical score for 'Rosângela' is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The piece begins with a repeat sign. The melody consists of several lines of music. A first ending is marked '1.' and leads to a section labeled 'To Coda'. A second ending is marked '2.' and leads to a section labeled 'D.S. al Coda'. The 'Coda' section begins with a double bar line and a common time signature, marked with a piano 'p' dynamic. The score concludes with a first ending marked '1.' and a second ending marked '2.' that ends with the word 'Fine'.

Rosimeire

1

Valsa

Domingos Roberti

The musical score for "Rosimeire" is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat major) and a 3/4 time signature. The piece begins with a tempo marking of "LENTO". The first staff includes a "Canto" section marked with a fermata and a dynamic of *p* "Bailado". The second staff is marked "Ritardando". The third staff is marked "Ritardando" and "Expressivo". The fourth staff features a first ending ("1.") and a second ending ("2.") with a dynamic of *p* "Expressivo". The fifth staff is marked "Expressivo" and "p". The sixth staff is marked "Expressivo". The seventh staff is marked "Expressivo". The eighth staff features a first ending ("1.") and a second ending ("2.") with a dynamic of *p* and the instruction "D.S. al Coda". The ninth staff is marked "Coda" and "p". The piece concludes with a "Fine" marking.

* Elemento textual externo encontrado na folha = "À Rosimeire. Um feliz Natal e próspero ano novo. São os Votos de Domingos Roberti. 21/12/1986"

Sabrina

1

Valsa

Domingos Roberti

The musical score for 'Sabrina' is written in 3/4 time and consists of ten staves. The key signature is one flat (B-flat). The score begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The first staff contains the initial melody. The second staff features a repeat sign with first and second endings. The third and fourth staves continue the melodic development. The fifth staff includes a 'To Coda' instruction and a first ending. The sixth staff begins with a key signature change to two sharps (D major) and contains a first ending. The seventh and eighth staves continue the melody in D major. The ninth staff includes a second ending, a 'D.S. al Coda' instruction, and a Coda symbol. The final staff concludes with a 'Fine' instruction.

Saudade de Tocantins

1

Valsa - 19 e 21-11-1949

Arranjo de Domingos Roberti
 Poema de Francisco Arthidoro da Costa
 Música de Mozar Bicalho

The musical score is written in 3/4 time and consists of six systems of two staves each. The first system begins with a treble clef, a 3/4 time signature, and a key signature of one sharp (F#). The melody starts with a whole rest, followed by a quarter note G4, and then a series of quarter notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The bass line starts with a whole rest, followed by a quarter note G3, and then a series of quarter notes: F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F#2, E2, D2. A repeat sign with first and second endings is placed at the end of the first system. The second system begins with a treble clef and a 'Fine' marking above the first measure. The melody starts with a half note G4, followed by a quarter rest, then a quarter note A4, and then a series of quarter notes: B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The bass line starts with a quarter note G3, followed by a quarter rest, then a quarter note F#3, and then a series of quarter notes: E3, D3, C3, B2, A2, G2, F#2, E2, D2. A repeat sign with first and second endings is placed at the end of the second system. The third system continues the melody and bass line. The fourth system continues the melody and bass line. The fifth system continues the melody and bass line. The sixth system continues the melody and bass line. The score concludes with a double bar line.

Suelen

1

Valsa

Domingos Roberti

The musical score for "Suelen" is written in 3/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked "Tranquillo". The first staff contains the initial melodic phrase. The second staff starts with a piano (*p*) dynamic and a repeat sign. The subsequent staves continue the melodic and harmonic development. A crescendo hairpin is visible in the seventh staff. The piece concludes with a "To Coda" section, followed by a first ending (marked "1.") and a second ending (marked "2.") that leads back to an earlier section. The word "Tranquillo" appears again at the end of the second ending.

2

The musical score consists of five staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music is written in a single melodic line. A piano (*p*) dynamic marking is placed below the first staff. The second and third staves continue the melodic line, with some notes beamed together. The fourth staff contains two endings: the first ending is marked "1." and the second ending is marked "2." and includes the instruction "D.S. al Coda". The fifth staff begins with a Coda symbol and the word "Coda" above the staff, and ends with the word "Fine" below the staff. The music concludes with a final note on the fifth staff.

Valsa de Domingos Roberti

1

Valsa - Tocantins 18-4-1938

Domingos Roberti

The musical score is written for a single melodic line in 3/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first measure contains a whole rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. A repeat sign with first and second endings follows. The first ending leads back to the beginning, while the second ending leads to a new section. The piece continues with a series of eighth and quarter notes, including a triplet of eighth notes. A section marked 'To Coda' ends with a double bar line and a coda symbol. The score then returns to the first ending, with a '1.' marking the first ending and a '2.' marking the second ending. The second ending leads to a section marked 'D.S. al Coda', which concludes with a double bar line and a coda symbol.

1. 2. *To Coda* *D.S. al Coda* *Coda*

Valsa n°1

1

Valsa

Domingos Roberti

The musical score is written for a single melodic line in treble clef, 3/4 time, and B-flat major. It begins with a tempo marking of *Tranquill*. The score consists of ten staves of music. The first staff contains the opening measures, including a triplet of eighth notes. The second staff continues the melody with a long note. The third staff features a half note followed by a quarter rest. The fourth staff has a quarter note followed by a quarter rest. The fifth staff continues with a quarter note and a quarter rest. The sixth staff has a quarter note and a quarter rest. The seventh staff begins with a quarter note and a quarter rest, followed by a section marked *To Coda* with a first ending bracket. The eighth staff starts with a second ending bracket. The ninth staff contains a first ending bracket and a section marked *2. D.S. al Coda*. The final staff concludes with a *Coda* section and ends with the word *Fine*.

Valsa n°2

1

Valsa

Domingos Roberti

To Coda

D.S. al Coda *Coda*

FIM

D.S. al Fine

Valsa nº3

1

Valsa

Domingos Roberti

The musical score for "Valsa nº3" is written in 3/4 time. It consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are two first endings (marked "1.") and two second endings (marked "2."). The word "Fine" is written above the eighth staff. The score concludes with a double bar line and the instruction "D.S. al Fine" in the final staff.

4. MÚSICAS RELIGIOSAS

Hino à F.A.M.A.

Hino Marcial

Letra - Jober Rocha

Domingos Roberti

The musical score is written for two staves in common time (C). It begins with a dynamic marking of *f* (forte). The first system includes a first ending marked "1." and a "To Coda" instruction. The second system starts with a second ending marked "2." and a "Canto" instruction. The score consists of six systems of two staves each, featuring various rhythmic patterns, rests, and articulation marks such as slurs and accents. The final system includes a triplet of eighth notes in both staves.

Hino Marcial

The image shows a musical score for 'Hino Marcial'. It consists of two systems of music. The first system has two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The second system also has two staves. The first staff of the second system is marked with a '1.' and a repeat sign. The second staff of the second system is marked with a '2.', 'D.C. al Coda', and a Coda symbol. The music is written in a key signature of one flat and a 2/4 time signature.

* Na primeira linha foi reproduzida a partitura do Piston Si B e na segunda foi feito um arranjo com as partituras de Saxofone Si B e Bombardino Si B

F.A.M.A

(Música: Domingos Roberti, Letra: Jober Pereira Rocha)

Marcharemos altaneiros
 Para a fama e para vitória
 Ninguém segura a mocidade
 Vamos vencer, vamos vencer

O dever é o trabalho
 A escola, o esporte, a arte,
 Disciplina, dedicação,
 Construiremos nosso futuro

Cristo Rei é nosso Pai
 Nossa mãe é alegria
 Somos "famistas" com
 orgulho
 Juventude é festa, é amor.

Ave Maria

Autoria de Marieta Netto, Arranjo de Domingos Roberti

A - ve Ma - ri - a gra - ti - a Ple - na
do - mi - nus te - cum do - mi - nus te - cum
A - ve Ma - ri - a gra - ti - a ple - na
do - mi - nus te - cum co - mi - nus te - cum
Be - ne - dic - es - tu in mu - li - e - ri bus
Be - ne - dic - tus Be - ne - di - tus fruc - tus
ven - tristui Je - sus Jesus

* Esta música foi cantada no dia 3-6-1943, no casamento de Domingos Roberti com Ofélia Costa Roberti, por Judith Cioffe, cantora e amiga

Ave Maria

1

Domingos Roberti

Modeto Uma voz

p A - ve Ma - ri a

Chei - a de gra - ça

O Sen - nhor

é con - vos - co

Ben - di ta sois

Entre as mu - lheres

Ben - dito é o fru - to do vos - so

ven - tre Je - sus

Comunhão

1

Arranjo de Domingos Roberti

dolce

Es - ta na ho - ra da san - ta Co - mu -
 nhão Vou re - ce - ber Je - sus no co - ra -
 ção Ca - mi - nhemos - to - dos meus ir -
 mãos pe - dia a Deus com mui - ta de - vo -
 ção A sa - úde e o Per -
 dão que lo - go vem a sal - va -
 ção vou re - ce - ber a hos - tia - con - sa -
 grada que é o corpo de Je - sus o sal - va -
 dor Es - tou sen - tindo - com mu - i - ta fir -
 me - e - za Je - sus em mim com mui - to a -
 mor Es - tá na mor

1. 2.

* Canto do Próprio, executado na matriz da igreja católica da cidade de Tocantins, Minas Gerais / Brasil
 * A letra é cantada atualmente, apenas o arranjo é de autoria do Maestro

Hino ao Congresso de Juiz de Fora – 27 a 31 de maio 1950 ¹

Domingos Roberti

Majestoso

Canto

FINE *D.S. al Fine*

Repete-se 2 vezes para envolver todo o Canto

Tributemos a hóstia divina
Com hosanas e hinos de amor
A homenagem de fé que se
inclina
Adorando ao Supremo Senhor

Salve Cristo Jesus Sacramento
De unidade de paz e de amor
Pão de céu é nosso alimento
Nossa vida consolo e vigor

Graças mil ao Amigo Divino
Por seus dons em real profusão
Sim cantemos alegres o Hino
Da sincera e filial gratidão

Ó Jesus, ó Cordeiro Imolado
Pelos nossos delitos, perdão
Que teu sangue na cruz
derramado
Purifique o fiel coração

Nossas almas em preces piedosas
Reunidas em torno do altar
Te suplicam as bênçãos preciosas
Ó Jesus, para o mundo salvar

Juiz de Fora que as tuas vitórias
Se conquistem à sombra da Cruz
Esta seja a mais pura das glórias
Conservai tua fé em Jesus

* Apesar de não explícito na folha da pauta, como elemento externo, pela datação e o título dado à composição, há indícios veementes de que foi composta pelo Maestro Domingos Roberti para o II Congresso Eucarístico Diocesano, em comemoração do Centenário da Cidade de Juiz de Fora, porém não se tem registro da execução que possa assegurar tal apresentação

Fontes =

<https://arquidiocesejuizdefora.org.br/arcebispo-emerito-e-bispos-falecidos/>;

<https://arquidiocesejuizdefora.org.br/historico/>

Valsa do MANTO

Valsa

Domingos Roberti - 21/12/1985

Há a - nos eu vi - nha so - fren - do Com meus
 fi - lhos na - que - le re - can - to Naes - pe - ran - ça de
 que um di a Deus ou vi - sse meus ro - gos meu
 pran - to E es - te di - a en - fim che gou
 tão a - le - gre so - rindo e San - to Que um
 mo - ço Lan - çou uma i - dei - a De fun - dar o de -
 se - ja - do Man - to Ho - je eu pe - ço sa -
 ú - de para o mo - ço quea ide - a lan - çou
 E a to - dos que nos dão a - li - mentos Que Deus
 pai lá do céu nos man dou
 1. 2.
 Fine

*Música executada nas solenidades de agradecimento, pela sociedade, aos colaboradores do MANTO

* o MANTO é uma instituição criada pela sociedade civil da cidade de Tocantins, Minas Gerais / Brasil, ainda em atividade, idealizada pelo filho do Maestro, Nicola Roberti, onde são recolhidos mantimentos a serem distribuídos à população carente

Ofertório

1

Arranjo de Domingos Roberti

Tranquillo

Os grãos que formam a espiga Se
 u nem pra serem pão Os homens que são igreja Se
 u nem pela oblação Di ante do altar se nhor En
 ten do minha vocação De vo sa cri fi car A
 vi da por meu ir mão O grão ca i do na te rra So
 vi ve se vai mo rrer É dan do que se re cebe Mo
 rren do se vai vi ver O vi nho e o pao ofer tamos São
 no ssa res pos ta de amor Pe dí mos hu mil de men te A
 1. cei ta nos oh! Se nhor Os 2. cei ta nos oh! Se nhor

* Canto executado na matriz da igreja católica da cidade de Tocantins, Minas Gerais / Brasil

* A letra é cantada atualmente, apenas o arranjo é de autoria do Maestro

Pai Nosso

1

Domingos Roberti - 26/07/1987

Allegro

Cer - to di - a Je - sus de Na - za - ré Mes - tre Di - vi - no se pôs a Re -
 zar e um de seus dis - ci - pu - los com fé pe - diu Se - nhor nos en - si - na a o -
 rar Pai No - sso que es - tano céu com ca - ri - da - de re - su -
 miu nu - ma sim - ples o - ra - ção os pe - di - dos de toda - hu - ma - ni -
 dade san - ti - fi - ca - do se - ja o vo - sso nome vo - sso rei - no Se - nhor Ve - nha até
 nós que se - ja fei - ta pai vo - ssa von - ta - de a - ssm na terra - bem co - mo no
 céu Dai - nos o pão pa - ra nos li - vrar da fome e o - cla - mor do per - dão che - gue até
 vós Dai - nos o pão pa - ra nos li - vrar da fo - me e o - cle - mor do per - dão che - gas - tea
 vós Per - do - a - mos tam - bém de co - ra - ção a - que - los que nos te - nham o - fen -
 di - do não nos dei - xeis ca - ir em ten - ta - ção Do mal li - vrainos eis no - sso pe -
 di - do são pa - ssa - dos que - se dois mil a - nos mas a pa - la - vra de Je - sus fi -
 cou Va - mos - re - zar com a - mor e con - fi - an - a a a ora - ção que o Se - nhor nos en - si -
 - nou

* Canto do Ordinário executado na matriz da igreja católica da cidade de Tocantins, Minas Gerais / Brasil

Santa Cecília

1

2

The musical score for "Santa Cecília" is written in G minor (three flats) and 2/4 time. It consists of 12 staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of three flats, and a 2/4 time signature. The melody is characterized by eighth and sixteenth notes, often beamed together. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. A first ending bracket labeled "1." spans the final two measures of the 10th staff, leading to a repeat sign at the start of the 11th staff. A second ending bracket labeled "2." spans the final two measures of the 11th staff, leading to the final measure of the 12th staff. The piece concludes with a final cadence.

2

Musical score for a single melodic line, consisting of 12 staves. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4. The score begins with a treble clef and a key signature change to three flats. The first staff contains a quarter rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4. The second staff continues with a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The third staff features a quarter note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, and a quarter note C4, with the word "Fine" written above the staff. The fourth staff starts with a repeat sign, followed by a half note C4, a half note D4, a half note E4, and a half note F4. The fifth staff continues with a half note G4, a half note A4, a half note B4, and a half note C5. The sixth staff features a half note D5, a half note E5, a half note F5, and a half note G5. The seventh staff continues with a half note A5, a half note B5, a half note C6, and a half note D6. The eighth staff features a half note E6, a half note F6, a half note G6, and a half note A6. The ninth staff continues with a half note B6, a half note C7, a half note D7, and a half note E7. The tenth staff features a half note F7, a half note G7, a half note A7, and a half note B7. The eleventh staff continues with a half note C8, a half note D8, a half note E8, and a half note F8. The twelfth staff concludes with a half note G8, a half note A8, a half note B8, and a half note C9.

Marcial

Santa Luzia

Tocatina

Domingos Roberti

The musical score for 'Santa Luzia' consists of ten staves of music. The first staff begins in 2/4 time with a forte (*f*) dynamic. The second staff continues the melody with a slur over the final two notes. The third staff features a breath mark (*v*) above the first note. The fourth staff has an accent (^) above the third note. The fifth staff includes a breath mark (*v*) above the third note. The sixth staff ends with a 3/4 time signature change. The seventh staff starts in 3/4 time with a piano (*p*) dynamic and an accent (*a*) above the first note. The eighth staff continues the melody. The ninth staff features triplets (*3*) over the first three notes and an accent (*a*) below the final note. The tenth staff concludes the piece with a final note.

Marcial

dolce

1. 2. **Allegro**

ff

a

Allegro

diminuendo

1. 2.

Marcial

Tranquill

rit

decresc

Presto

ritardand

a

ff

legato

Santa Maria

1

Domingos Roberti

espress

San - ta - Ma - ri - a Mã - e de
 Deus Ro - gai por nós pe - ca - do - res
 a - go - ra e na ho - ra
 da nos - sa mor - te
 San - ta Ma - ri - a Mã - e de
 Deus ro - gai por nos pe - ca - do - res a - go - ra
 e na ho - ra da nos - sa mor - te Da nos - sa
 mor - te A - me - m

* Esta música foi cantada no dia 3-6-1943, no casamento de Domingos Roberti com Ofélia Costa Roberti, por Judith Cioffe, cantora e amiga

Santo

1

Arranjo de Domingos Roberti

Allegro Santo *f* (órgão) Santo *f* (órgão)

San - to é o Se - nho - or Deus do u - ni - ver - so O

céu e a te - rra pro - cla - mam - a - vossa - glória Ho -

sa - na - nas al - tu - ras Ho - sa - na - nas al - tu - ras Ben

Allegro

- di - to que vem em - no - me do Se - nhor Ben -

dolce

di - to que vem em no - me do Se - nhor

* Canto do Comun executado na matriz da igreja católica da cidade de Tocantins, Minas Gerais / Brasil

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Portanto, no capítulo primeiro, ao tratar da “Paisagem Sonora Cultural”, esta foi caracterizada como a própria matriz da cultura ao se revisitar o conceito sob uma leitura baseada na diversidade dos grupos instalados. A paisagem foi também tratada como um processo de criação observada, apontando-a como produto da atividade humana dos seus atores, construindo a identidade local pelos usos e costumes sociais.

Constatou-se que a visão dinâmica de patrimônio contribui para a formação temporal das paisagens, sob uma hermenêutica aberta à aceitação cultural, a partir do momento em que é indissociável ao conjunto de bens e práticas produzidos. A noção de identidade foi tratada de forma indissociável à memória coletiva como determinante de correntes de pensamentos contínuos, baseados nos seus atores, espectadores, lugares e artefatos.

A participação social dos sujeitos das cidades no processo de qualificação e identificação de seu patrimônio, também foi considerada importante sob o ponto de vista de seus olhares diferenciados - pelos lugares de memória sob o qual a sociedade exercita os modos de recordação. Identificando esta paisagem para além do visual, foi possível determinar também a música como seu espaço de recordação. Assim, a construção musical das identidades espaciais, nas cidades ou em ambiente rural, foi determinada pela paisagem sonora abrangente, sob todos os seus elementos como água (paisagem natural e criaturas), vento, animais da terra, inclusive a produção do homem em sua atuação cotidiana.

Ao condicionar o músico como um tradutor da paisagem de seu ambiente, foram ressaltados os seus sons fundamentais, sinais e marcar sonoras que determinam qualidades especiais de uma localidade. Com isso, foi possível determinar que a memória daqueles é dinamizada pelo grau de importância que desferem sobre o lugar, muitas vezes com uma intensidade bem mais especificada do que o comum.

No capítulo segundo, foi analisada a forma de proteção da Paisagem brasileira, sob diversos aspectos. Foi explanada a consolidação do Direito ao Patrimônio e ao Meio ambiente equilibrado como terceira geração de Direitos Fundamentais, tendo a cidadania como elemento de atuação político-social que determinou movimentos de salvaguarda do patrimônio. Também desenvolvido o termo “constituição cultural” como elementos normativos relativos à educação e cultura em seus objetivos básicos. Quanto à política de preservação da paisagem contida na CF/88, foram abordadas as competências comuns e concorrentes dos entes federados para com o tratamento da paisagem e cultura, além da

Ordem Social relativa ao Patrimônio Cultural Brasileiro e menção ao arcabouço legislativo que garante o Meio Ambiente.

Foram abordadas linhas gerais sobre o IPHAN e IEPHA/MG, com um aporte histórico de sua formação legislativa, inclusive fazendo menção à modificação do Anteprojeto de Mário de Andrade para a criação do SPAN. Em seguida, sem a intenção de esgotar o assunto, foram expostos alguns reflexos da paisagem sonora no ambiente cultural, determinado por aqueles órgãos, especialmente no que se refere aos ritmos brasileiros (“Samba” e “frevo”) e aos “saberes da viola” - suas representações culturais e formas diferenciadas. Também analisadas expressões musicais de ordem religiosa que ajudaram a garantir o pertencimento cultural, como a “Congada”, o “Jongo do Sudeste”, o “Tambor de Crioula do Maranhão” e festas diversas da religiosidade mineira.

A partir do capítulo terceiro, o maestro passou a ser analisado em relação ao tempo e espaço urbanos que fizeram parte de sua vivência. Foram elaboradas algumas observações doutrinárias sobre o tema, como a “divisão social do tempo” e os “espaços de memória”, além da valorização do passado das cidades no processo de identificação dos lugares. Após isso, o estudo foi direcionado à geografia histórica da Zona da Mata mineira com um breve apontamento de personalidades importantes (Guido Tomás Marlière e padre Manuel de Jesus Maria), além de condições históricas da região, em especial a cidade de Tocantins.

Em seguida, foram abordadas as influências da origem italiana como imigrantes brasileiros, em especial na colônia do município de Ubá e a presença do Maestro Nicolau Roberti na vida de Domingos. A partir deste momento, passou-se a dar direcionamento à vivência do próprio investigado, seu nascimento, costumes de criança, as primeiras aulas de música que teve etc. Após o falecimento de seu pai foi relatada a nova realidade como arrimo de família, bem como a construção de sua própria, com Ofélia Costa Roberti e amados filhos.

Sobre o ensino artístico, ainda no capítulo terceiro, foram relatados ofícios diversos como aulas de trabalhos manuais, docência no Ginásio São José de Tocantins e músico em vários conjuntos musicais, até se tornar professor efetivo do Carp. Também sua atuação como Fiscal da Ordem dos Músicos do Brasil e as homenagens que recebeu durante a vida foram colecionados, como jornais, troféus, diplomas de honra ao mérito e manifestações de amigos pessoais. Ao explicar a trajetória artística, foi disponibilizada sua atuação nas bandas “Sociedade Musical 7 de Setembro” e “Lira Tocantinense”; além dos conjuntos “Conjunto DR”, fanfarras de carnaval, “Grupo Carp”, “Coral Vozes e Ecos” e “Ubá3”.

O capítulo quarto foi dedicado à importância da preservação e difusão sobre as reminiscências de origem musical. No início, abordou-se o estudo da oralidade e o perigo da

informalidade sobre suportes de informações relativas a dados importantes da história. Foram determinadas as metodologias e ferramentas musicais escolhidas para a preservação da obra de Domingos, frente à fragilidade do papel e mídias obsoletas, dadas as razões de direcionamento pretendido. Também uma abordagem teórica sobre a evolução do Direito à informação e tutela documental, como formas de garantia, mencionando a CF/88 e legislação pertinente.

Além disso, uma breve abordagem sobre a conceituação da música pelos mais diversos pensadores (como Nietzsche e Santo Agostinho), além da forma pela qual vem sendo estudada por instituições de ensino (Universidade de Évora e UFRJ) e também do impacto que causa no trato social através dos tempos. Como exemplo, foi trazida a realidade e importância que teve o maestro João Ernesto na cidade de Ubá do século XIX, como suas composições que ajudaram a preservar a realidade de seu tempo.

Ainda no capítulo quarto, foi dada uma atenção especial à forma de agir e pensar de Mário de Andrade em sua **“Pequena História da Música Brasileira”** e seu **“Ensaio Sobre a Música Brasileira”**, ocasião em que foi feita uma análise simbiótica sobre as opiniões do Poeta e a obra de Domingos. Assim foi demonstrada uma abertura interpretativa em suas composições, a ponto de grafá-las com indicativos de andamentos e sinais de intensidade. Também a heterogeneidade rítmica e temática folclórica de Domingos, em respeito a cultura brasileira, além de sua expressividade musical intensa.

No quinto e último capítulo, foi feita a análise da obra de Domingos de forma mais aprofundada. Com poucos fragmentos de discurso proferidos em ocasiões oficiais, foi possível se ter uma ideia do que significava a arte musical para ele (tanto no que diz respeito à figura dos músicos, regentes e o próprio ambiente sob o qual a música estava contida). A dinâmica das aulas foi retirada dos apontamentos de seu plano de ensino - noções básicas elementares e apreciação musical, além da execução de instrumentos e canto coral. Também foi feita uma amostragem sobre sua forma de repertório para os bailes sociais e fanfarras carnavalescas.

Em seguida, uma abordagem doutrinária sobre a necessidade de releituras de reminiscências culturais de forma a permitir uma construção de conhecimento histórico-educacional capaz de identificar os atores sociais. Sob uma visão de tratamento e técnicas de abordagem dos documentos pessoais – muitas vezes sob suspeição de parcialidade, os desafios e encantos dos vestígios deixados levaram a uma contribuição de uma personalidade (dentre tantos artistas ainda por serem descobertos) atuante na Zona da Mata mineira do início do século XX.

Partindo “da obra para o autor”, neste capítulo foi feita menção às letras de música, sua forma de escrita e temas característicos. Também aos trabalhos manuais que permearam suas aulas de educação artística, além de outros escritos que puderam ser preservados. Ao abordar as composições relatou-se o que foi possível recuperar, sempre apontando o estilo e a possível significação de suas autorias. Foi assim com os choros, geralmente utilizados para expressar sentimentos ou adjetivar situações e também com os Dobrados para homenagear amigos e personalidades. Mais voltada para as homenagens românticas, as Valsas também foram minudenciadas segundo sua sutileza e pessoas envolvidas. Foi dada atenção especial à forma de tratamento dos hinos religiosos, sob os quais Domingos tinha o costume de atuar em sua igreja católica, além de beneficências independentes de qualquer religião.

Após análise completa de suas composições, expostas também na parte II desta dissertação (sob a forma de partituras transcritas pelo *software* de recuperação), foi feita mais uma análise comparativa dos ensinamentos do maestro. Para saber se ainda estão presentes seus conceitos passados, foram brevemente analisados seus alunos Nicola Roberti e Nicácio Roberti (respectivamente filho e neto de Domingos). O resultado foi o de manterem a mesma abertura interpretativa em suas composições, sob a forma de rimar característica, com temas afetos à realidade de sua gente. Mais importante, continua também a heterogeneidade rítmica criada pelos compositores e a orquestração expressiva. Também a obstinação pelo folclore brasileiro característico do populário nacional pode ser observada como ainda presentes nas composições que sucederam o maestro professor.

Assim foi desenhada a sofisticação de um compositor, que enxergava a beleza de seu patrimônio como uma dádiva, em meio a tantos elementos para desprezá-lo em razão do cotidiano brutal. Sob quaisquer circunstâncias, Domingos escreveu, produziu símbolos de trabalho, objetos de cunho religioso, brinquedos, utensílios pessoais – qualquer coisa que sua criatividade lhe desafiasse. Inventou histórias para entreter plateias cativas, divertiu pessoas e nunca perdeu a oportunidade de se sentir agraciado por pertencer àquele pequenino pedaço de mundo – o seu Tocantins.

Mesmo cansado viajava quilômetros para lecionar, não deixava de atender a um pedido de um amigo, sempre sorrindo bastante. Talvez tenha deixado um pequeno incentivo àqueles que possuam alguma obra de algum parente guardado em sua gaveta, para que seja descoberta. Geralmente quem produz, nem sempre tem a oportunidade de divulgá-la. Talvez também possa parecer presunçoso um jovem domingos, em tenra idade, ter datado sua primeira composição no ano de 1926, como se já soubesse que viriam várias outras. O fato é que os artistas, mesmo humildes, não conhecem a noção de pequenez.

Portanto, se é verdade que o simples não é o contrário de sofisticado, pessoas como Domingos se recusaram a passar pela vida sem marcá-la. Não tiveram tempo de temer a história, ocupados demais em escrevê-la. De minha parte deixo aqui minha “vingança” contra as pragas e mofos, tão importantes para a natureza, tão brutais para as partituras. Obrigado vovô! Cumpro aqui a promessa que lhe fiz há exatos 30 anos atrás, desculpe a demora!

FONTES DOCUMENTAIS E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1 Fontes documentais

Acervo deixado pelo maestro Domingos Roberti em arquivo pessoal do autor.

Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro - 1891 a 1940. (Almanak Laemmert). Disponível em: <http://hemerotecadigital.bn.br/acervodigital/imanak/313394>. Acesso em maio de 2020.

CASA UFV de Música. Disponível em: <<https://www.casademusica.ufv.br/conheca-a-casa-de-musica-ufv/apresentacao/>>. Acesso em: 08 de setembro de 2020

GRANDIS, Tarquínio Benevenuto. **Vida e Ação da Colônia Italiana no Município de Ubá - 1888 – 1988.** Ubá: Academia Ubaense de Letras, 1988. Disponível na Biblioteca Pública Municipal de Ubá – MG. Citado por: PEREIRA,

JORNAL CIDADE DE UBÁ. Maio/80

JORNAL ESTADO DE MINAS. Edição número 19.731 de 25 de outubro de 1989

JORNAL FOLHA DO POVO. Edição número 18 de 24 de maio de 1980. Ano LXXX

Wagner Candian. “**Fraternidade Ubaense**” e as paisagens sonoras de um interior mineiro: A música e a trajetória do Maestro João Ernesto (1873-1914). Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Viçosa, UFV, Brasil. 2016

Ubá Cidade Carinho – Edição Histórica. Ubá: Edições Disbrava, 1980. Disponível na Biblioteca Pública Municipal de Ubá – MG,

2 Referências bibliográficas

ABREU, Maurício de Almeida. Sobre a memória das cidades. **Revista da Faculdade de Letras – Geografia** I série, Vol. XIV. Porto, 1998. P.77-97 Disponível em: <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/1609.pdf> Acesso em: 10 de março de 2020.

AGOSTINHO, S. **Sobre a Música.** Trad. Felipe Lesage. 1ª ed. São Paulo. Ed. ECCLESIAE. Julho de 2019.

ALBERTI, Verena. O fascínio do vivido, ou o que atrai na história oral. **ENCONTRO DE HISTÓRIA ORAL DO NORDESTE 'espaço, memória e narrativa'** (4.:2003: Campina Grande,PB). Anais.../Organizador e editor Antônio Gomes da Silva. Campina Grande, PB: Universidade Federal de Campina Grande, 2003. p. 1467-1471. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/handle/10438/6697?show=full>> Acesso em: 11 de março de 2021

AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes. **Usos e abusos da história oral.** (8ª edição) Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006

ANDRADE, Mário Raul Moraes de. **Ensaio sobre a música brasileira.** 4ª ed. Belo

Horizonte: Itatiaia. 2006

_____. **Pequena História da Música**. 9ª edição. Belo Horizonte: Itatiaia Limitada, 1987

ANGELO, Leonardo Bassoli. **Guido Tomás Marlière e a direção geral dos índios de Minas Gerais** (1824-1829). Dissertação (Licenciatura, Bacharelado e Habilitação em Patrimônio Histórico). Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Brasil. 2011. Disponível em: <[http://www.ufjf.br/historia/files/2013/11/2011-guido-tom%
c3%81s-marli%
c3%88re-e-a-dire%
c3%87%83o-geral-dos-%
c3%8dndios-de-minas-erais-1824-1829.pdf](http://www.ufjf.br/historia/files/2013/11/2011-guido-tom%c3%81s-marli%c3%88re-e-a-dire%c3%87%83o-geral-dos-%c3%8dndios-de-minas-erais-1824-1829.pdf)> Acesso em: 22 de maio de 2020.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural**. Campinas (SP): Editora da Unicamp, 2011.

BATISTA, Marta Rossetti. Introdução. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Brasília, nº 30, 2002

BERTONHA, João Fábio. **Os italianos**. 2ª ed. São Paulo (SP): Editora Contexto, Ano 2008.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes. **Usos e abusos da história oral**. (8ª edição) Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006

BRASIL. **Constituição (1824)**. Constituição Política do Império do Brasil. Jurada em 25 de março de 1824. Rio de Janeiro, 1824. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao24.htm>. Acesso em 30 de julho de 2020.

_____. **Constituição (1891)**. Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil. Jurada em 24 de Fevereiro de 1891. Rio de Janeiro, 1891. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao91.htm>. Acesso em 30 de julho de 2020.

_____. **Constituição (1934)**. Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil. Jurada em 16 de Julho de 1934. Rio de Janeiro, 1934. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao34.htm>. Acesso em 30 de julho de 2020.

_____. **Constituição (1937)**. Constituição dos Estados Unidos do Brasil. Jurada em 10 de Novembro de 1937. Rio de Janeiro, 1937. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao37.htm>. Acesso em 30 de julho de 2020

_____. **Constituição (1946)**. Constituição dos Estados Unidos do Brasil. Jurada em 18 de Setembro de 1946. Rio de Janeiro, 1946. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao46.htm>. Acesso em 30 de julho de 2020

_____. **Constituição (1967)**. Constituição da República Federativa do Brasil. Promulgada em 10 de Outubro de 1967. Brasília, DF, 1967. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao67.htm>. Acesso em 30 de

julho de 2020.

_____ **Constituição Federal (1988)**. Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília, DF: Senado Federal, 1988. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm>. Acesso em 30 de julho de 2020.

_____ **Constituição (1988)**. Emenda Constitucional nº 71, de 2012. Brasília, DF. 2012. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/Emendas/Emc/emc71.htm>. Acesso em 30 de julho de 2020

_____ **Decreto nº1, de 15 de Novembro de 1889**. Proclama provisoriamente e decreta como forma de governo da Nação Brasileira a República Federativa, e estabelece as normas pelas quais se devem reger os Estados Federaes. Coleção de Leis do Brasil – 1889, Página 1 Vol. Fasc. 1 (Publicação Original). Câmara dos Deputados. Legislação. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-1-15-novembro-1889-532625-norma-pe.html>>. Acesso em 31 de julho de 2020.

_____ **Decreto nº 3.029, de 9 de janeiro de 1881**. Reforma a legislação eleitoral. Coleção de Leis do Império do Brasil - 1881, Página 1 Vol. 1pt1 (Publicação Original). Câmara dos Deputados. Legislação. Disponível em: < <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-3029-9-janeiro-1881-546079-norma-pl.html>>. Acesso em 31 de julho de 2020.

_____ **Decreto nº 3.551 de 4 de agosto de 2000**. Institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências. Disponível em < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/d3551.htm>. Acesso em 17 de setembro de 2020.

_____ **Decreto nº 4.073, de 3.1.2002**. Regulamenta a Lei no 8.159, de 8 de janeiro de 1991, que dispõe sobre a política nacional de arquivos públicos e privados. Disponível em: < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/2002/D4073.htm>. Acesso em 31 de julho de 2020

_____ **Decreto nº 7.724 de 16 de maio de 2012**. Regulamenta a Lei nº 12.527, de 18 de novembro de 2011, que dispõe sobre o acesso a informações previsto no inciso XXXIII do caput do art. 5º, no inciso II do § 3º do art. 37 e no § 2º do art. 216 da Constituição. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2012/Decreto/D7724.htm>. Acesso em 31 de julho de 2020

_____ **Decreto nº 19.398, de 11 de Novembro de 1930**. Institue o Governo Provisório da República dos Estados Unidos do Brasil, e dá outras providencias. Diário Oficial da União - Seção 1 - 12/11/1930, Página 20663 (Publicação Original). Câmara dos Deputados. Legislação. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-19398-11-novembro-1930-517605-norma-pe.html>>. Acesso em 31 de julho de 2020.

_____ **Decreto-Lei Nº 3.365 de 21 de junho de 1941**. Dispõe sobre desapropriações por utilidade pública. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del3365.htm>. Acesso em 30 de julho de 2020

_____ **Decreto no 99.274, de 6 de junho de 1990.** Regulamenta a Lei nº 6.902, de 27 de abril de 1981, e a Lei nº 6.938, de 31 de agosto de 1981, que dispõem, respectivamente sobre a criação de Estações Ecológicas e Áreas de Proteção Ambiental e sobre a Política Nacional do Meio Ambiente, e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/Antigos/D99274.htm>. Acesso em: 14 de setembro de 2020.

_____ **Decreto-Lei n. 25, de 30 de novembro de 1937.** Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del0025.htm>. Acesso em 30 de julho de 2020.

_____ **Decreto-Lei Nº 3.365 de 21 de junho de 1941.** Dispõe sobre desapropriações por utilidade pública. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del3365.htm>. Acesso em 30 de julho de 2020.

_____ **Lei 378 de 13 de Janeiro de 1937.** Dá nova, organização ao Ministério da Educação e Saúde Pública.

_____ **Lei n. 6.513 de 20 de dezembro de 1977.** Dispõe sobre a criação de Áreas Especiais e de Locais de Interesse Turístico; sobre o Inventário com finalidades turísticas dos bens de valor cultural e natural; acrescenta inciso ao art. 2º da Lei nº 4.132, de 10 de setembro de 1962; altera a redação e acrescenta dispositivo à Lei nº 4.717, de 29 de junho de 1965; e dá outras providências. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l6513.htm>. Acesso em 30 de julho de 2020.

_____ **Lei nº 6.803, de 2 de julho de 1980.** Dispõe sobre as diretrizes básicas para o zoneamento industrial nas áreas críticas de poluição, e dá outras providências. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L6803.htm>. Acesso em 30 de julho de 2020 .

_____ **Lei Federal nº 6.938, de 31 de agosto de 1981.** Dispõe sobre a Política Nacional do Meio Ambiente, seus fins e mecanismos de formulação e aplicação, e dá outras providências. Disponível em: < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L6938.htm>. Acesso em: 14 de setembro de 2020.

_____ **Lei n. 7.347 de 24 de julho de 1985.** Disciplina a ação civil pública de responsabilidade por danos causados ao meio-ambiente, ao consumidor, a bens e direitos de valor artístico, estético, histórico, turístico e paisagístico (VETADO) e dá outras providências. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l7347orig.htm>. Acesso em 30 de julho de 2020.

_____ **Lei n. 8.159, de 08 de janeiro de 1991.** Dispõe sobre a política nacional de arquivos públicos e privados e dá outras providências. Brasília, DF, 1991. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L8159.>. Acesso em 30 de julho de 2020

_____ **Lei nº 8.313 de 23 de dezembro de 1991.** Restabelece princípios da Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dá outras providências. Brasília, DF, 1991. Disponível em < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8313cons.htm.>. Acesso em 30 de julho de 2020

_____ **Lei nº 9.507 de 12 de Novembro de 1997.** Regula o direito de acesso a informações e disciplina o rito processual do habeas data Constituição Federal (1988). Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9507.htm >. Acesso em 30 de julho de 2020

_____ **Lei nº 9.051, de 18 de maio de 1995.** Dispõe sobre a expedição de certidões para a defesa de direitos e esclarecimentos de situações. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9051.htm>. Acesso em 30 de julho de 2020.

_____ **Lei nº 9.605 de 12 de fevereiro de 1998.** Dispõe sobre as sanções penais e administrativas derivadas de condutas e atividades lesivas ao meio ambiente, e dá outras providências. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9605.htm >. Acesso em 30 de julho de 2020.

_____ **Lei Federal nº 9.985 de 18 de julho de 2000.** Regulamenta o art. 225, § 1o, incisos I, II, III e VII da Constituição Federal, institui o Sistema Nacional de Unidades de Conservação da Natureza e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9985.htm>. Acesso em: 14 de setembro de 2020.

_____ **Lei Federal nº 10.257, DE 10 de julho de 2001.** Regulamenta os arts. 182 e 183 da Constituição Federal, estabelece diretrizes gerais da política urbana e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/LEIS_2001/L10257.htm >. Acesso em: 14 de setembro de 2020.

_____ **Lei nº 12.343, de 2 de dezembro de 2010.** Institui o Plano Nacional de Cultura - PNC, cria o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais - SNIIC e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/lei/l12343.htm> Acesso em 31 de julho de 2020

_____ **Lei n.12.527, de 18 de novembro de 2011.** Regula o acesso a informações previsto no inciso XXXIII do artigo 5º, no inciso II do & 3º do art. 37 e no & 2º do art.216 da Constituição Federal; altera a Lei n.8.112, de 11 de dezembro de 1990; revoga a lei n.11.111, de 5 de maio de 2005, e dispositivos da Lei n. 8.159, de 8 de janeiro de 1991; e dá outras providências. Diário Oficial da União, Brasília, 19 nov. 2011

_____ **Lei n. 12.651 de 25 de maio de 2012.** Dispõe sobre a proteção da vegetação nativa; altera as Leis nºs 6.938, de 31 de agosto de 1981, 9.393, de 19 de dezembro de 1996, e 11.428, de 22 de dezembro de 2006; revoga as Leis nºs 4.771, de 15 de setembro de 1965, e 7.754, de 14 de abril de 1989, e a Medida Provisória nº 2.166-67, de 24 de agosto de 2001; e dá outras providências. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2012/Lei/L12651.htm>. Acesso em 30 de julho de 2020.

_____ **Regulamento n. 2, de 2 de janeiro de 1838.** Dá instruções sobre o Arquivo Público provisoriamente estabelecido na Secretaria de Estado dos Negócios do Império. Coleção das leis do Império do Brasil, Rio de Janeiro, tomo 1, parte 2, p. 58-64, 1860. Citado por: ARQUIVO NACIONAL (Brasil). Histórico. Disponível em: <<http://arquivonacional.gov.br/br/institucional/historico>. >. Acesso em 31 de julho de 2020.

CANCLINI, Néstor Garcia. O patrimônio Cultural e a construção do imaginário nacional. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Brasília, nº 23, 1994.

CANDAU, Joel. Bases antropológicas e expressões mundanas da busca patrimonial: memória, tradição e identidade. **Revista Memória em Rede**. Pelotas (RS), v.1, n.1, dez. 2009-mar-2010.

CAPPELLE, Rosana Vidigal Santiago. **Por entre memórias e arquivos, interpretações e teceduras: um mergulho no passado do Centro Federal de Educação Tecnológica de Rio Pomba/MG (1956 – 1968)**. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Juiz de Fora, UFJF, Brasil. 2006.

CARNEIRO, Patrício A.S. e MATOS, Ralfo E.S. Geografia Histórica da Ocupação da Zona da Mata Mineira: Sobre o Mito Das " Áreas Proibidas. **Anais do XIV Seminários. Rio sobre a Economia Mineira - Atas do 14º Seminário de Economia de Minas Gerais**. Cedeplar, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Disponível em: <<https://ideas.repec.org/h/cdp/diam10/081.html>> Acesso em: 21 de maio de 2020.

CARVALHO, Grover Lopes. **Geoprocessamento como Apoio à Elaboração do Plano Diretor do Município de Tocantins/MG**. Dissertação (especialista em Geoprocessamento). Departamento de Cartografia, Instituto de Geociências. Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Belo Horizonte. Minas Gerais (MG). 2007.

CASTRO, Natália Paganini Pontes de Faria. Entre Coroados e Coropós: **A trajetória do Padre Manuel de Jesus Maria nos Sertões do Rio da Pomba (1731-1811)**. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Brasil. 2010. Disponível em: < <http://repositorio.ufjf.br:8080/jspui/handle/ufjf/3013>> Acesso em: 22 de maio de 2020.

CERTEAU, Michel. Andando na cidade. **Revista do IPHAN. Dossiê Cidades**. HOLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). Trad. de Anna Olga de Barros Barreto, n.23, 1994, Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader>Acesso em: 12 de fevereiro de 2020.

CLAVAL, Paul. Gênese e Evolução das Interpretações Culturais na Geografia. **A Geografia Cultural**. Trad. de Luiz F.Pimenta e Margareth de Castro A. Pimenta. 3ª ed. Florianópolis (SC): Editora da UFSC, 2007.

CORREA, Roberto Lobato. **O Espaço Urbano**. São Paulo: Ática, Série Princípios, 1989.

_____. Carl Sauer e Denis Cosgrove: a Paisagem e o Passado. **Espaço Aberto. Revista do Programa de Pós-Graduação em Geografia. Janeiro/Junho – Artigos regulares v.4, n.1**. Rio de Janeiro (RJ): Editora da UFRJ, Ano 2014. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/EspacoAberto/article/view/2431> Acesso em: 07 de abril de 2020.

COVRE, Maria de Lourdes Manzini. **O que é cidadania?** São Paulo: Brasiliense, 2002 (10ª. reimpressão da 3ª edição de 1995).

COSTA, Francisco Arthidoro da. **Galeria de Tocantinenses**. Academia Ubaense de Letras, 1993.Ubá MG.

CROZAT, Dominique. Jogos e Ambiguidades da Construção Musical das Identidades Espaciais. **Geografia E Música Diálogos**. DOZENA, Alessandro (org.). 1ª ed. Natal (RN):

Ed. edufnrn, 2016.

DI PIETRO, Maria Sylvia Zanella. **Direito Administrativo**. 30ª ed., Rio de Janeiro (RJ): Forense, 2017.

FALCI, Miridiam Britto. Os italianos na agricultura brasileira: o caso do Piauí. **Instituto histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB)** Rio de Janeiro. 457: out./dez. 2012. Disponível em: <<https://ihgb.org.br/revista-eletronica/artigos-457/item/108253-os-italianos-na-agricultura-brasileira-o-caso-do-piaui.html>> Acesso em: 14 de maio de 2020.

FERREIRA, Gustavo Assed. MANGO, Andrei Rossi. Cultura como Direito Fundamental: Regras e Princípios Culturais. **Revista Brasileira de Direitos e Garantias Fundamentais**. Brasília. v.5. n.1. p.80-98. Jan/Jun. 2017. Disponível em: <<http://www.indexlaw.org/index.php/garantiasfundamentais/article/view/2108/pdf>> Acesso em: 04/11/2018.

FIGUEIREDO, Vanessa Gayego Bello. O patrimônio e as paisagens: novos conceitos para velhas concepções? **Paisagem e Ambiente: Ensaios**. 32ª ed. São Paulo (SP): Editora da USP, Ano 2013. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/paam/article/view/88124> Acesso em: 07 de abril de 2020.

FONSECA, Modesto Flávio Chagas; FILHO, Tenório Sobrinho Antônio. Análise diplomática: aplicação de uma ferramenta musicológica. **Debates | UNIRIO**, n. 17, nov. 2016.

FUINI, Lucas Labigalini. Território e Música: Um diálogo Com a Obra de Milton Santos. **Geografia E Música Diálogos**. DOZENA, Alessandro (org.). 1ª ed. Natal (RN): Ed. Edufrn, 2016.

GOMES, A. C de. Arquivos pessoais, desafios e encantos. **Revista do arquivo público mineiro**, Belo Horizonte, v. 45, n. 2, jul./dez. 2009. Disponível em: <<http://www.arquivistica.fci.unb.br/revista-do/arquivos-pessoais-desafios-e-encantos/>>. Acesso em: 11 de março de 2021.

GONCALVES, Rita de Cássia and LISBOA, Teresa Kleba. Sobre o método da história oral em sua modalidade trajetórias de vida. **Rev. katálysis [online]**. 2007, vol.10, n.spe, pp.83-92. ISSN 1982-0259. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1414-49802007000300009&script=sci_abstract&tlng=pt> Acesso em: 11 de março de 2021

GUIMARÃES, Maria de Fátima. A colonização do presente pelo passado: de um dispositivo metafórico à possibilidade de construção de conhecimento histórico educacional. **XXVII Simpósio Nacional de História. Conhecimento histórico e diálogo social**. De 22 a 26 de julho de 2013. Disponível em: <http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1371302776_ARQUIVO_ANPUH2013-Natal_1_.pdf> Acesso em: 12 de abril de 2020

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. de Laurent Léon Shaffter. São Paulo (SP): Editora Revista dos Tribunais Ltda, 1990.

HALL, Stuart. **A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso**

tempo. Educação e Realidade. v. 22, n. 2. Jul/dez. 1997

_____. **Da diáspora: identidade e mediações culturais.** Liv Sovik (org). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HEYMANN, L. Q. Indivíduo, memória e resíduo histórico: uma reflexão sobre arquivos pessoais e o caso Filinto Muller. **Estudos Históricos.** n XIX. Rio de Janeiro: 1997.

KATINSKY, Júlio Ribeiro. O Mestre-aprendiz. Mário e as artes plásticas. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional,** Brasília, nº 30, 2002.

LE GOFF, Jacques. **História e memória.** Tradução de Irene Ferreira, Bernardo Leitão, Suzana Ferreira Borges. 1. ed. Campinas, SP: UNICAMP, 1990.

LEITE, Maria Angela Faggin Pereira. Natureza e participação social: uma nova estética para o desenho urbano. **Imagens Urbanas: os diversos olhares na formação do imaginário urbano.** Porto Alegre. SOUZA, Célia Feraz de; PESAVENTO, Sandra Jatahy (ORG.). Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1997.

LESSA, Elisa. Braga, uma cidade de província na segunda metade do século XIX e princípios do século XX. Paisagens sonoras urbanas: história, memória e património. **Coleção: Estudos & Colóquios 14ª ed. Évora:** Ed. Publicações do Cidehus (Centro Interdisciplinar de História, Culturas e Sociedades da Universidade de Évora). Outubro de 2019. Portugal. Disponível em: <<https://books.openedition.org/cidehus/8791>> Acesso em 10 de julho de 2020.

LOPES, Eduardo. Investigação em Interpretação Musical: paradigmas e o conceito de narrativas múltiplas. Investigação e(m) **Artes: Perspectivas – I Encontro / Debate – Revista da Universidade de Évora – Escola de Artes.** ZUBARCK, Christine; FERREIRA, José Alberto. (Coord.). Edição: CHAIA – Centro de história da arte – Investigação Artística, ISBN: 978-989-96532-3-8. Porto, dezembro de 2014. Disponível em: <<http://oasisbr.ibict.br/vufind/Record/RCAP>>. Acesso em 10 de julho de 2020. Portugal.

LOWENTHAL, David. Como conhecemos o Passado. Projeto História. **Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História.** Trad. de Lúcia Haddad. n.17. São Paulo (SP): Editora da PUCSP, 1998. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/11110> Acesso em: 10 de março de 2020.

MACHADO, José Pedro. Dicionário etimológico da língua portuguesa. Lisboa, 1ª ed. 2 vol., 1952-1959; 2ª ed., 3 vol., 1967-1973; 3ª ed., 5 vol., 1977. Citado por: Sesmária. **Wikipédia:** a enciclopédia livre. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Sesmária#cite_note-1>. Acesso em: 01 de junho de 2020.

MELO, Eduardo. **Recordando...Em Casos & Versos.** Tocantins (MG), Imprama. 1ª ed. 2006.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. A paisagem como fato cultural. **Turismo e Paisagem.** YÁZIGI, Eduardo (org.). São Paulo (SP): Contexto, 2002.

MORELO, Regina. **Cap. Joaquim Dias Santiago. Braços de Ferro - Coração de ouro.** Belo Horizonte (MG), 2011.

_____**Tocantins: um cantinho do céu.** Estado de Minas, Belo Horizonte (MG), ano 59 – N. 19.731. 25 de outubro de 1989. Opinião.

NASCIMENTO, Fernanda. Estudos culturais e estudos descoloniais: diálogos e rupturas na construção de uma pesquisa de recepção. **Novos Olhares (Portal de Revistas da USP)** - Vol.7 N.1. 2018. DOI: 10.11606/issn.2238-7714.no.2018.140941. Disponível em: <file:///C:/Users/Leda/Downloads/140941-Texto%20do%20artigo-298961-1-10-20180705.pdf> Acesso em: 01 de setembro de 2020

NIETZSCHE, F. **O caso Wagner/Nietzsche contra Wagner.** Trad. Paulo César de Souza. 1ª ed. São Paulo. Companhia de bolso. 2016

_____**O Nascimento da Tragédia** (tradução de J. Guinsburg); São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo (10), dez. 1993.

NOZOE, Nelson. Sesmarias e apossamento de terras no Brasil colônia. Universidade de São Paulo Faculdade de Economia, **Administração e Contabilidade Departamento de Economia (FEA/USP). 33º Encontro Nacional de Economia (ANPEC 2005).** Natal/RN, no período de 6 a 9 de dezembro. Disponível em: <<http://www.anpec.org.br/encontro2005/artigos/A05A024.pdf>>. Acesso em: 01 de junho de 2020.

OLIVEIRA, Samuel Antonio Merbach de. **A era dos direitos em Norberto Bobbio: fases e gerações.** 2010. (Doutorado em Filosofia) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.

PASSEGGI, Maria da Conceição. Pierre Bourdieu: da “ilusão” à “conversão” autobiográfica. **Revista da FAEBA – Educação e contemporaneidade**, Salvador, v. 23, n. 41, p. 223-235, jan./jun. 2014.

RESENDE, Maria Chaves. Vinhas do senhor: o clero indígena no Brasil colonial. **Tempos Gerais - Revista de Ciências Sociais e História - UFSJ** v.3, n.1 (2014) - ISSN: 15168727. P.117. Disponível em: <<http://www.seer.ufsj.edu.br/index.php/temposgerais/article/view/1666>> Acesso em: 02 de junho de 2020.

PEIXOTO, Fábio Costa. Entre a memória e a história: uma comparação entre os processos de patrimonialização dos bairros de Santa Teresa (Rio de Janeiro) e Alfama (Lisboa). **Revista Eletrônica E-Metrópolis.** Nº 02 Ano 1. Rio de Janeiro (RJ): Editora da UniRio, 2010. Disponível em: <http://www.encontro2010.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1276700392_ARQUIVO_Alfama_e_Santa_Teresa_ANPUH_RJ.pdf> Acesso em: 10 de março de 2020.

PEREIRA, Wagner Candian. **“Fraternidade Ubaense” e as paisagens sonoras de um interior mineiro: A música e a trajetória do Maestro João Ernesto (1873-1914).** Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Viçosa, UFV, Brasil. 2016.

POLINARI, Marcello. **Cantando a vida: A mentalidade do imigrante italiano nas letras de músicas folclóricas**. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Paraná, UFPR, Brasil. 1991. Disponível em:

<https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/24687/D%20-%20POLINARI,%20MARCELLO.pdf>; Acesso em: 16 de maio de 2020.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro (RJ), vol.2, n.3, 1989.

QUEIROZ, Jonas Marçal. MOREIRA, Alexandra. OLIVEIRA, Alcione de. MENDES, Fábio Faria. BRAGA, Vanuza. Digitalização de manuscritos históricos: a experiência da Casa Setecentista de Mariana. **Ciência da Informação [online]**. vol.36, n.3. 2008. ISSN eletrônico 1518-8353 | ISSN impresso 0100-1965. Disponível em: <<http://revista.ibict.br/ciinf/article/view/1169>> Acesso em 10 de julho de 2020. pp.89-98.

REIS, Manuela. Cidadania e Patrimônio: notas de uma pesquisa sociológica. **Sociologia – Problemas e Práticas**, Lisboa, nº 29, 1999.

SANTANA, Márcio. A Face Imaterial do Patrimônio Cultural: Os novos instrumentos de reconhecimento e valorização. Memória e Patrimônio. **Ensaio Contemporâneo**. ABREU, Regina. CHAGAS, Mário. (Org.). 1ª ed. Rio de Janeiro (RJ): Editora Lamparina, 2009.

SANTOS, Milton. O tempo nas cidades. Ciência e Cultura (revista eletrônica). In: **Coleção Documentos, série Estudos sobre o Tempo. Fascículo 2. Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo (SP)**. 2001. Trecho disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/pdf/cic/v54n2/14803.pdf>. Acesso em: 30/05/2020.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. Trad. de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo (SP): Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do Mundo**. São Paulo, Unesp, 1997.

SILVA, Ana Carolina Santos e. **Memória e toponímias: uma análise da paisagem cultural no município de Ubá - MG**. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Viçosa, UFV, Brasil. 2017

_____, Fernando Fernandes da. Mário e o Patrimônio. Um anteprojeto ainda atual. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Brasília, nº 30, 2002.

_____, Paulo Sérgio da. O registro do patrimônio cultural imaterial e o inventário de bens culturais: as práticas do IPHAN e do IEPHA/MG. **XXVII Simpósio Nacional de História. Conhecimento histórico e diálogo social. De 22 a 26 de julho de 2013**. Disponível em: <http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364433694_ARQUIVO_Oregistrodopatrimonioimaterialeoinventariodebensculturais-PauloSergiodaSilva-> Acesso em: 12 de abril de 2020.

_____, José Afonso da. **Curso de Direito Constitucional Positivo**. São Paulo: 25ed. Malheiros, 2005.

SOUZA, Joaquim Carlos de. **Maralonso: A Saga**. Ubá (MG), Séculos. 1ª ed. 2018.

SUESS, Rodrigo Capelle. SILVA, Alcinéia de Souza. A perspectiva decolonial e a (re)leitura dos conceitos geográficos no ensino de geografia. **Revista Geografia Ensino & Pesquisa**. Vol. 23, 2019. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/geografia/article/view/35469/html>> Acesso em: 01 de setembro de 2020

TAVARES, André Ramos. **Curso de direito constitucional**. 10 ed.. São Paulo (SP): Saraiva, 2012.

TINHORÃO, J. R. **História social da música brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998

TODOROV, Tzvetan. **Los abusos de la memoria**. Madrid: Ediciones Paidós Ibérica, 2000. Disponível em: <http://marymountbogota.edu.co/documentos/Todorov-Los-abusos-de-la-memoria.pdf> Acesso em: 10 de março de 2020.

TONI, Flávia Camargo. **Me fiz brasileiro para o Brasil**. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Brasília, nº 30, 2002

TORRES, Marcos Alberto. **A música Religiosa e Suas Espacialidades. Geografia E Música Diálogos**. DOZENA, Alessandro (org.). 1ª ed. Natal (RN): Ed. edufrn, 2016

_____. KOZEL, Salette. Paisagens sonoras: possíveis caminhos aos estudos culturais em geografia. **Revista RA'E GA-O Espaço Geográfico em Análise**. Editora da UFPR. Curitiba, n.20, 2010. Disponível em: https://www.academia.edu/919441/paisagens_sonoras_poss%C3%8dveis_caminhos_aos_estudos_culturais_em_geografia. Acesso no dia 02 de maio de 2020.

TRAVASSOS, Elizabeth. Mário e o folclore. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Brasília, nº 30, 2002

VASCONCELOS JÚNIOR, Marcos de Oliveira. O Federalismo e a posição do Município no Estado federal brasileiro. **Revista Jus Navigandi**, ISSN 1518-4862, Teresina, ano 17, n. 3107, 3 jan. 2012. Disponível em: <https://jus.com.br/artigos/20774>. Acesso em: 4 jun. 2020.

VIEIRA, Carolina Deconto. PAIXÃO, Lucas Françolin da. As transformações dos Espaços de Apreciação e Reprodução de Música entre os Séculos XIX e XXI: Uma Análise Interdisciplinar. **Geografia E Música Diálogos**. DOZENA, Alessandro (org.). 1ª ed. Natal (RN): Ed. edufrn, 2016

WERNECK, Gustavo. Comarcas pioneiras de Minas Gerais completam 300 anos. Vilas foram um marco na divisão administrativa e jurídica do estado. Haverá solenidade São João del-Rei, em data ainda não definida, para celebração. **Jornal Estado de Minas** [online], Belo Horizonte (MG). 24/05/2014 Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2014/05/24/interna_gerais,532084/comarcas-pioneiras-de-minas-gerais-completam-300-anos.shtml Acesso em: 01 de junho de 2020.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Trad. de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Editora HUCITEC, 1997.

ANEXOS

Anexo 1 – Listagem das Músicas tocadas pelo maestro Domingos Roberti

1ª listagem do anexo 1 = Acervo da Pasta do grupo “Conjunto D.R.” contendo seu repertório (com a grafia encontrada na partitura)

Nº da música na pasta	Título	Ritmo descrito na folha da partitura
5	Por uma noite ainda	Bolero
6	Meu grande sonho	Bolero
7	Criatura	Bolero
7	Recusa	Bolero
8	Anastásia	Fox
8	Petite Fleur	-
11	Apito no samba	Samba
12	Vaidosa	Samba-canção
13	Argumento	Samba-canção
14	Perfume de Gardênia	Bolero
15	Comunion	Bolero
15	Escuta	Samba-canção
16	Roga por nós	Bolero
19	É tão sublime o amor	Fox
20	Nova Copacabana	Samba
21	Vitrine	Samba-canção
22	Castigo	Samba-canção
23	Meu Segredo	Bolero
24	Aperto de mão	Bolero
25	Bonequita linda	Bolero
26	Verão em Veneza	Fox
26	Rancho fundo	Samba-canção
27	Concerto de outono	Fox - Blue
28	Pequeno polegar	Rock
35	Linda flor	Samba-canção
36	Maria do Céu	Samba-canção
37	Noite e dia	Fox - Blue
37	Quando	Fox
38	Estou ficando sentimental	Fox
39	Checamba-me	Bolero-mambo
40	Uma grande saudade	Bolero
40	Mi oracion	Bolero
41	Angustia	Bolero
41	Angelitos negros	Bolero-mambo
42	Amor proibido	Samba-canção
43	Meu quarto vazio	Beguine
45	A volta do boêmio	Samba Canção
44	Cavaleiro errante	Fox
46	Triste recordação	bolero
47	Sete notas de amor	bolero
48	Deusa do Asfalto	Samba-canção
49	Classes de Chachacha	Cha cha cha
50	Onde estará meu amor	Samba Canção
51	Marcianita	Fox fantasia
52	Para que recordar	Bolero

53	Perfídia	Bolero
54	Tarde fria	Beguini
55	Risque	Samba-canção
56	Senhora	Bolero
57	Não tenho você	Samba-canção
58	Fita meus olhos	Samba-canção
59	Fim de festa	Bolero
59	Beijo nos olhos	Bolero
60	É tão bom	Fox
60	Rosa de maio	Fox
62	Areia quente	Samba
63	Palavras ao vento	Samba-canção
65	Vou chorando	Samba
65	Lamento árabe	Bolero
64	Tao só	Bolero mambo
66	Tempo ao tempo	Samba
67	Guarania do adeus	Guarania
67	Quero beijar-te as mãos	Guarania
69	Pecadora	Bolero
68	Tu somente tu	Bolero
70	Quem tem um amor e gosta	Samba-choro
71	Rio de janeiro	Samba
73	Quem é	Balada fox
72	Aquarela brasileira	Samba
73	Inamorata	Fox
75	Me leva	Samba
77	Somente teu	Bolero
76	Morrendo de amor	Bolero
78	Volta	Bolero
79	Bolero	Bolero
81	Sua majestade o neném	Fox
81	Olhos cor do céu	Fox
80	Que me importa	Bolero
82	Manhã de carnaval	Samba-canção
83	Se alguém telefonar	Samba-canção
86	Corne prima	Fox
84	Onde o céu é mais azul	Samba
85	Não será o primeiro	Bolero
87	Canta brasil	Samba
89	O relógio	Bolero
88	Til	Fox
90	Recado	Samba
91	Fim de caso	Samba
93	Carinho e amor	Samba
92	Ouçã	Samba-canção
94	Meu dilema	Samba-canção
95	Alguém me disse	Bolero
97	Serenata suburbana	Guarania
92	Ouçã	Samba-canção
94	Meu dilema	Samba-canção
95	Alguém me disse	Bolero
97	Serenata suburbana	Guarania

96	Oração de amor	Bolero
98	História de minha vida	Guarania
99	Menina moça	Samba
101	Adeus	Bolero
100	O amor e a rosa	Samba
102	Ave Maria Lôla	Guasamba
05	Chore comigo	Samba
104	Negue	Samba-canção
106	Cerca del mar	Bolero
107	Luz de minha vida	Bolero
110	Tenho desejo	Samba-canção
108	Chove em meu coração	Fox
109	La violeteira	Samba-canção
111	La paloma	Bolero-mambo
113	Abandono cruel	Bolero
112	Somente Deus	Bolero
114	Quereme mucho	Bolero
117	Deixe que ela se vá	Samba-canção
119	Ela disse-me assim	Samba-canção
118	Destino	Samba-canção
120	Meu triste long-playng	Samba-canção

2ª listagem do anexo 1 = **caderno de músicas carnavalescas para o carnaval de 1949** (com a grafia encontrada na partitura)

Título da música descrito na partitura	Ritmo identificado em cada partitura
Hespanhola diferente	Marcha
O circo vem aí	Marcha
Corsário	Marcha
Tem marujo no samba	-
Maior é Deus	Samba
Favorita do sultão	Marcha
Desce, favela	Samba
Que mulher bonita	Marcha
Cala a boca	Samba
O pedreiro Waldemar	Marcha
Serenata chinesa	Marcha
Pico a mula	Marcha
Jacarepaguá	Marcha
Falam de mim	Samba
Ô Lalá	Marcha
Deixa eu beber	Batucada
Nº1	Samba
Batucada nº18	-
Marcha	-
Que samba bom	Samba
Chiquita bacana	Marcha
Mangueira	Samba
Balzaquiiana	-
Tico-tico na rumba	Rumba
Quiças	Bolero
Galope	-

Nosotros	-
Duas alunas	Bolero
Três palavras	Bolero
Jack, jack, jack	Rumba
Scrivimi (escreve)	Tango canção
Incerteza	Fox-canção
Eclipse	Bolero-beguine
Amado mio	Bolero
Alma ferida	Valsa
Marlene	Valsa
Cachopa	Marcha

3ª listagem do anexo 1 = **caderno de músicas carnavalescas para o carnaval de de 1968 e 69** (com a grafia encontrada na partitura)

Título da música descrito na partitura	Ritmo identificado em cada partitura
Avenida iluminada	Marcha-rancho
Bang-bang no salão	Marcha
Bonnie e Clyde	Marcha
Bruxa preta	Marcha
Dominó	Marcha
É satanás	Marcha
Eterno carnaval	Marcha
Faz de conta	Marcha
Fessora	Marcha
Forrobodó	Marcha
Hoje é carnaval	Marcha
Marcha do costureiro	Marcha
Maré brava	Marcha
Menina de colégio	Marcha
Mulata de vison	Marcha
Tirolesa	Marcha
Tô com o diabo	Marcha
A mulata na passeata	Marcha
Acorda Maria	Marcha
Todo mundo pra frente	Marcha
Bigode de gato	Marcha
Baile das caveiras	Marcha
Na base da buzina	Marcha
Coração de jacaré	Marcha
Adao ficou tan-tan	Marcha
É todo grupo	Marcha
O cacique na onda	Marcha
Ora pois, pois	Marcha
É de madrugada	Marcha
Mamãe me bateu	Marcha
É marmelada	Marcha
É só você	Marcha
O nosso cordão	Marcha
Tango no carnaval	Marcha
Ciranda de carnaval	Marcha
Da mamadeira	Marcha

Frevo da saudade	Marcha-frevo
O bôa boca	Marcha
Marcha do mamão	Marcha
Na base da buzina	Marcha
Todo mundo pra frente	Marcha
Baile das caveiras	Marcha
Bloco do sujo	Samba
Outro amor de carnaval	Samba
Você já deu o que tinha que dar	Samba
Sonhei com você	Samba
Cansei	Samba

ANEXO 2 - Plano de ensino de Educação Artística do professor Domingos Roberti (digitado a partir de seus manuscritos)

Ministério da Educação e Cultura - Departamento de ensino médio

Colégio Agrícola de Rio Pomba

Disciplina: Educação Artística (Música) Série: 1ª Turmas: A, B e C. Ano:1976

Carga horária: 33 horas

Professor: Domingos Roberti

Habilitação: Registrado na Ordem dos Músicos do Brasil nº.2484

Objetivo Geral: Formação da Banda Sinfônica. Banda Marcial e Coral.

UNIDADE I: NOÇÕES BÁSICAS DE MÚSICA.

Conteúdo programático:

1.1 - Definição. Elementos constitutivos: melodia, harmonia e ritmo;

1.2 – Notação musical: notas, escalas e pauta.

Objetivos específicos	1º - Despertar no aluno o gosto pela música e a compreensão desta arte capaz de agradar ao ouvido, falar aos sentidos e comover a alma. 2º - Compreensão das notas musicais e escalas. 3º - Interpretação de pequenos texto musicais: solfejos.
Nº de aulas	8
Estratégias – abordagens do professor	– Aulas expositivas – Pequenos textos musicais mimeografados para interpretação (solfejos).
Atividades do aluno	– Anotações; – Ditados (transcrever na pauta pequenos textos) – Interpretar solfejos.
Verificação de rendimento	1) Avaliação oral e escrita; 2) Exercício individual.
Bibliografia básica	• PRIOLLI, Maria Luisa de Mattos. Princípios básicos da música para a juventude. De acordo com os programas de Teoria Musical da Escola Nacional de Música e Canto Orfeônico dos Estabelecimentos de Ensino Secundário. 1º volume. 4ª

	<p>edição. Rio de Janeiro (RJ). Editora: CIA. Brasileira de Artes Gráficas, 1958. 134 p.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Lacombe, Laura Jacobina. BEVILÁCQUA, Otávio. Vamos Cantar Teoria e Canto Orfeônico 2ª série. Editora: Ed Brasil. Ano: 1949. 90 p.
--	---

UNIDADE II: ELEMENTOS BÁSICOS DE MÚSICA.

Conteúdo programático:

1.1 – Divisões proporcionais de valores;

1.2 – compasso – generalidades;

1.3 – Acento métrico.

Objetivos específicos	<p>1º - Levar o aluno a interpretar textos e a compreensão dos valores positivos e negativos; acentuações de frases musicais;</p> <p>2º - Incentivar os alunos a compor pequenos trechos músicas.</p>
Nº de aulas	8
Estratégias – abordagens do professor	<ul style="list-style-type: none"> – Aulas expositivas; – Demonstração com instrumentos; – Exercícios com instrumentos para aquisição de ritmo e compasso.
Atividades do aluno	<ul style="list-style-type: none"> – Anotações; – Interpretações de textos; – Exercícios individuais e em grupo para desenvolvimento da criatividade.
Verificação de rendimento	1) Avaliação escrita
Bibliografia básica	<ul style="list-style-type: none"> • PRIOLLI, Maria Luisa de Mattos. Princípios básicos da música para a juventude. De acordo com os programas de Teoria Musical da Escola Nacional de Música e Canto Orfeônico dos Estabelecimentos de Ensino Secundário. 1º volume. 4ª edição. Rio de Janeiro (RJ). Editora: CIA. Brasileira de Artes Gráficas, 1958. 134 p. • Lacombe, Laura Jacobina. BEVILÁCQUA, Otávio. Vamos Cantar Teoria e Canto Orfeônico 2ª série. Editora: Ed Brasil. Ano: 1949. 90 p.

UNIDADE III: APRECIACÃO MUSICAL.

Conteúdo programático:

1.1 – Distinguir os diversos gêneros musicais;

1.2 – Interpretação das letras, declamação rítmica e entoação dos hinos oficiais;

1.3 – Organização da

Banda Marcial – preparativos para a Semana da Pátria.

Objetivos específicos	<p>1º - Identificar a melhora dos 4 hinos oficiais;</p> <p>2º - Levar os alunos a entoar e interpretar a letra dos mesmos;</p> <p>3º - Incentivar a organização da Banda Marcial;</p> <p>4º - Desenvolver o sentimento cívico dos alunos através dos preparativos para as comemorações da Semana da Pátria.</p>
Nº de aulas	9

Estratégias – abordagens do professor	<ul style="list-style-type: none"> – Apresentação dos hinos oficiais – para leitura interpretação, declamação e entoação; – Apresentação dos instrumentos: percussão e bucal para a organização da Banda Marcial; – Treinamento e ensaio para a Parada de “7 de Setembro”.
Atividades do aluno	<ul style="list-style-type: none"> – Pesquisa; – Estudo dirigido; – Execução de instrumento da Banda Marcial.
Verificação de rendimento	<ol style="list-style-type: none"> 1) Prova; 2) Exercícios individuais
Bibliografia básica	<ul style="list-style-type: none"> • PRIOLLI, Maria Luisa de Mattos. Princípios básicos da música para a juventude. De acordo com os programas de Teoria Musical da Escola Nacional de Música e Canto Orfeônico dos Estabelecimentos de Ensino Secundário. 1º volume. 4ª edição. Rio de Janeiro (RJ). Editora: CIA. Brasileira de Artes Gráficas, 1958. 134 p. • Lacombe, Laura Jacobina. BEVILÁQUA, Otávio. Vamos Cantar Teoria e Canto Orfeônico 2ª série. Editora: Ed Brasil. Ano: 1949. 90 p.

UNIDADE IV: CANTO CORAL E O FOLCLORE BRASILEIRO

Conteúdo programático:

- 1.1 – Formação da música brasileira;
- 1.2 – Os principais ritmos brasileiros;
- 1.3 – Influência do negro e do índio em nossa música;
- 1.4 – Canto Cora. – organização de conjuntos vocais

Objetivos específicos	<ol style="list-style-type: none"> 1º - Levar os alunos a conceituar a origem e a formação de nossa música; 2º - Levar os alunos a descobrir em que época surgiram os principais ritmos brasileiros; 3º - reconhecer a influência do negro e do índio na formação de nossa música; 4º - Incentivar o gosto pelo canto coral; 5º - Entoar canções do cancioneiro popular.
Nº de aulas	8
Estratégias – abordagens do professor	<ul style="list-style-type: none"> – Aulas expositivas; – Apreciação e entonação de canções; – Estudo dirigido; – Treinamento de um coral em vozes diferentes.
Atividades do aluno	<ul style="list-style-type: none"> – Pesquisas; – Participação na organização de conjuntos vocais; – Trabalhos escritos.
Verificação de rendimento	<ol style="list-style-type: none"> 1) Provas 2) Exercícios individuais
Bibliografia básica	<ul style="list-style-type: none"> • SIQUEIRA, José. Música para a Juventude. Segunda série. 3ª edição. Rio de Janeiro (RJ). Companhia Editora Americana. 1955. 138 p. • SIQUEIRA, José. Música para a Juventude. Terceira série. 2ª edição. Rio de Janeiro (RJ). Companhia Editora Americana. 1954. 179 p.

	<ul style="list-style-type: none"> • RIBEIRO, Wagner. Antologia de Cantos Orfeônicos e Folclóricos - Parte I. Vol. IV. São Paulo (SP): Editora Coleção F.T.D. Ltda. 1965. 193 p. • RIBEIRO, Wagner. Antologia de Cantos Orfeônicos e Folclóricos - Parte II. Vol. V. São Paulo (SP): Editora Coleção F.T.D. Ltda. 1965. 193 p.
--	--

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR:

<p>–ARRUDA, Yolanda de Quadros. Elementos de Canto Orfeônico. São Paulo (SP): Editora Companhia Editora Nacional. 1953. 223 p.</p> <p>– SINZIG O. F. M., Frei Pedro. Os segredos da harmonia. São Paulo (SP): 4ª Edição. Editora. Vozes Ltda, Petrópolis RJ. 1953</p> <p>– TEIXEIRA, Anísio Spinola; RIBEIRO, Sylvio Salerma Garção. Hinos patrióticos e Canções patrióticas. Rio de Janeiro (RJ). Vol.6. Coleção Guias de ensino e livros de texto. Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos. 1955. 247 p.</p> <p>– LOBOS, Heitor Villa. Partituras de Banda – Canções antigas populares infantis para recreações e jogos, marchas e dobrados para a Banda. 1º volume. M.E.C. – Conservatório Nacional de Canto Orfeônico. 1958. 89 p.</p> <p>– NASCIMENTO, Frederico do; SILVA, José Raymundo. Método de Solfejo. Oficialmente adotado na Escola nacional de Música da Universidade do Brasil. 2º ano. Rio de Janeiro (RJ). Ed. Carlos Wehrs & CIA Ltda. 3º ano. 1939</p> <p>– NASCIMENTO, Frederico do; SILVA, José Raymundo. Método de Solfejo. Oficialmente adotado na Escola nacional de Música da Universidade do Brasil. 2º ano. Rio de Janeiro (RJ). Ed. Carlos Wehrs & CIA Ltda. 3º ano. 1939</p> <p>– FIUZA, Virgínia Salgado. Pontos de Teoria Musical. 3ª edição. 1960. Rio de Janeiro (RJ). 1960.</p>

ANEXO 3 – Listagem das partituras trabalhadas pelo maestro Domingos Roberti
 1ª listagem do anexo 3 = **partituras autorais recuperadas** (com a grafia encontrada na partitura)

Nome da música grafada na partitura	Ritmo anotado na folha
Adriana	Valsa
Alina	Valsa
Angela	Valsa
Aparecida	Valsa
Áurea	Valsa
Avany	Valsa
Caprichosa	Valsa
Célia	Valsa
Dalva	Valsa
Denise	Valsa
Elen	Valsa
Eliene	Valsa
Elizangela	Valsa
Estilizada	Valsa
Fabiana	Valsa
Helena	Valsa
Hemengarda	Valsa
Irany	Valsa

Juliana	Valsa
Lúcia	Valsa
Márcia	Valsa
Mirza	Valsa
Nini	Valsa
Norma	Valsa
Ofélia piano	Valsa
Ofelinha	Valsa
Regina	Valsa
Roberta	Valsa
Romântica- piano	Valsa
Rosângela	Valsa
Rosimeire	Valsa
Sabrina	Valsa
Saudade de Tocantins	Valsa
Suelen	Valsa
Valsa de Domingos	Valsa
Valsa nº1	Valsa
Valsa nº2	Valsa
Valsa nº3	Valsa
A F.A.M.A.	Música religiosa
Ave Maria - Marieta Netto	Música religiosa
Ave Maria	Música religiosa
Comunhão	Música religiosa
Hino ao II Congresso 1950	Música religiosa
Manto	Música religiosa
Mater Gratia	Música religiosa
Ofertório	Música religiosa
Padre Macário	Música religiosa
Pai Nosso	Música religiosa
Santa Cecília	Música religiosa
Santa Luzia	Música religiosa
Santa Maria	Música religiosa
Santo	Música religiosa
Alberto S. Moutinho	Dobrado
Arvore	Hino
Benvindo R. Sobrinho	Dobrado
Bonitinho	Dobrado
Cel. Vilela	Dobrado
Corrado Roberti	Dobrado
Dobrado sem nome nº1	Dobrado
Hino a Tocantins	Hino
Hino ao candidato Affonso	Hino
Hino ao candidato Narciso	Hino
hino ao colégio agrícola de Rio Pomba	Hino
Hino ao Colégio Escolar Ozanam Coelho	Hino
Hino ao Glorioso P.M.D.B	Hino
Hino aos candidatos da ARENA de Tocantins	Hino
Hino por Domingos	Hino
Índios do Ritmo	Dobrado
Itararé	Dobrado
Joaquim C. M. Neto	Dobrado
Lucas Roberti	Dobrado

Marcha ao candidato Bigonha	Dobrado
Maurício Costa	Dobrado
Música de Nicola Roberti	Dobrado
Nicácio Roberti	Dobrado
O Brasil é feito por nós	Dobrado
Professor Aristóteles	Dobrado
Chorinho do Lucas	Chorinho
Escandaloso	Chorinho
Helvécio brincando com o Saxofone	Chorinho
Maxixe	Chorinho
Murmurando	Chorinho
Nicácio	Chorinho
Nicola e seu piston mágico	Chorinho
O Santo de casa	Chorinho
Samba de carnaval	Chorinho
Samba	Chorinho
Seresteiro	Chorinho
Violento.	Chorinho

2ª listagem do anexo 3: partituras transcritas pelo maestro Domingos, de **orquestrações em músicas de outros compositores** (com a grafia encontrada na partitura)

Nome da música grafada na partitura	Ritmo anotado na folha
8 de Dezembro Astro	Dobrado
Amigos são poucos	Dobrado
A Praça	Dobrado
Adágio nº 5	Dobrado
Capitão Zozoca	Dobrado
Capitão Portela	Dobrado
Capitão Cassula	Dobrado
Chimith	Dobrado
Debochados Emblema Nacional	Dobrado
Floreano de Lemos	Dobrado
Itabirito Jornalista Zair Cansado	Dobrado
José Jacinto Costa	Dobrado
Luiz de Mello	Dobrado
Mestre Filó / Dobrado	Dobrado
Névoas	Dobrado
Nicola	Dobrado
Nilo ou Bernardes	Dobrado
O Guarani	Dobrado
Osmar	Dobrado
Pracinha	Dobrado
Recordação de São João Del Rei	Dobrado
Saudades de Tocantins	Dobrado
Santa Cecília	Dobrado
Sargento Alvaro Ottoni	Dobrado
Sargento Cordeiro de Faria	Dobrado
Schimittd /	Dobrado
T.N.Gomes	Dobrado
w. /	Dobrado

Bombeiro	Dobrado
Marlene	Dobrado
Risonho	Dobrado
Sargento Caveira	Dobrado
A banda da alegria	Marcha
A barquinha	Marcha
Mal-me-quer	Marcha
Marcha da Seleção	Marcha
Marcha das Aguias	Marcha
Marcha de Guerra	Marcha
Marcha Maria Bonita	Marcha
Parabéns	Marcha
SemperFidelis	Marcha
Amor, amor, amor	Samba
Aquarela Brasileira	Samba estilizado
Árvore de Natal	Folclore alemão
É Canja	Dobrado
General M. Rabello	Dobrado
Escola Agrícola de Rio Pomba Eterna Saudade	Não informado
Fé	Não informado
Famintos da Regata	Não informado
Noite Feliz	Não informado
O sol amigo	Não informado
Para o dia das mães dos pais	Não informado
Peixe vivo	Não informado
Pot-pourri	Não informado
Samba	Não informado
Saudades do boiadeiro	Não informado
Sorri	Não informado
Tardes em Lindoya	Não informado
Temas em Desfile	Não informado
Um bacio	Não informado
Villa Nova	Não informado
As 3 da manha	Valsa
Coração de mulher	Valsa
Se esta rua fosse minha	Valsa
Valsinha para mamãe	Valsa

Anexo 4 - Letras de músicas de Domingos Roberti (com a grafia original apostada pelo próprio)

Nome da música	Letra correspondente
Ô, ô, ô, ô, Brasil!	Gente pra frente Construindo esta Nação Com trabalho permanente Com firmeza e coração E no passo de gigante Levo o meu Brasil avante Vamos todos cantar A uma só voz O Brasil é feito por nós Ô, ô, ô, ô, Brasil!!!
Samba de Carnaval	Saiu daquele sobrado

	<p>Com uma sombrinha na mão Era uma assombração Cantando esta linda canção Lá-lá-lá</p> <p>Em Tocantins Ô! Ô! A euforia é total! Todos pulam, todos cantam, todos gritam Viva o nosso Carnaval! Viva o nosso Carnaval!</p> <p>A escola de Samba, Ôba! Com sua marcação, Ôba! Traz o samba no pé E a loura no coração</p> <p>Este povo é famoso, Ôba! Bota pra quebrar, Ôba! Com a moreninha E a mulata a rebolar Rebola mulata</p> <p>(Brek) Lá, lá, lá, lá, lá, lá Lá, lá, lá, lá, lá, lá Lá, lá, lá, lá Lá, lá, lá, lá-a</p>
Ubá, terra carinho	<p>O teu prefeito é o Narciso Que sempre trabalhou E desta vez te tornarás um paraíso</p> <p>Por isto vamos, Ubaenses Votar certinho sem errar Porque agora, estamos certos Que o Narciso vai de novo governar</p> <p>Vem, meu bem Cair aqui em meus braços Vem, por favor, Porque tú és o meu amor Vem, por favor, Porque tú és o meu amor Vem, vem, vem</p> <p>Vi passar perto de mim Uma suntuosa cegonha Trazendo, pendurado em teu bico! O retrato do Bigonha Vem, vem, vem</p> <p>Oh! Cidade Ubaense, Teu povo tão carinhoso Com as lourinhas e morenas Terra de Ary Barroso Vem, vem, vem</p>

	Vem, meu bem, vem
Hino ao Congresso de Juiz de Fora – 27 a 31 de maio 1950	<p>Tributemos a hóstia divina Com hosanas e hinos de amor A homenagem de fé que se inclina Adorando ao Supremo Senhor</p> <p>Salve Cristo Jesus Sacramento De unidade de paz e de amor Pão de céu és nosso alimento Nossa vida consolo e vigor</p> <p>Graças mil ao Amigo Divino Por seus dons em real profusão Sim cantemos alegres o Hino Da sincera e filial gratidão</p> <p>Ó Jesus, ó Cordeiro Imolado Pelos nossos delitos, perdão Que teu sangue na cruz derramado Purifique o fiel coração</p> <p>Nossas almas em preces piedosas Reunidas em torno do altar Te suplicam as bênçãos preciosas Ó Jesus, para o mundo salvar</p>
Hino ao tocaninense	<p>Tocantins o teu nome é famoso Com amor sempre foste pra frente Em teu solo novas almas surgiram Alegrando o tocaninense</p> <p>A semente que a terra lançaste Hoje e tronco frondoso e viril Estes filhos da terra que amaste Como tu, hão de amar o Brasil</p> <p>Tocantins ó / cidade simpatia És uma raça cheia de emoção... O teu nome veio lá do céu E gravou dentro do meu coração</p> <p>Grandes vultos desta terra se foram... Mas deixaram valorosos descendentes Festejando com muita alegria A semana dos Tocantinenses Como tu, hão de amar o Brasil</p> <p>Como tu, hão de amar o Brasil</p>
Despedida	<p>Foi breve o tempo de ficar, E já vais partir. O céu permita aqui voltar, Em dias do porvir!</p> <p>As mãos nos damos como irmãos Neste saudoso adeus, As mãos nos damos como irmãos</p>

	<p>Que o nosso pai é Deus.</p> <p>Da muita dor, do mau sofrer, E do choro que passou; Saudade deixas a valer... Foi só, o que, ficou!</p> <p>Você caminha, vais partir, Aqui fica recordações, Levas contigo a serenata, Dentro do teu coração.</p>
Valsa Sônia	<p>Vejam este jardim como está florido E aquele canteiro cheio de tantos jasmims Ó que manto verdejante Colorido e com forte perfume Que embriaga a todos que o respiram! Olhem esta roseira como esta tão linda Com tantas rosas que fazem até muita confusão, ao nosso olhar Eu estou muito contente De ver a natureza que Deus criou Sônia, és feliz, para ti vamos cantar Muita lembrança, alegria e afeição Que Deus nos ouça, no pedido e nesta canção Sempre cantaremos Este dia em oração</p>
Escola de Samba Santa Cruz	<p>Sai da frente, minha gente Que a escola de samba Santa Cruz vai desfilar Ô! Ô! Ô! Ô!</p> <p>Todo o povo vai bater, delirar e comentar Êta baiana, luxuosa Até parece uma rosa Quanto dinheiro ela gastou Ô! Ô! Ô! Ô!</p> <p>A cabroca; tive que dizer, Mas deu tudo certo no fina Fiz economia o ano inteiro Trabalhando meio dia lá nos confins Pra ter direito de sambar No carnaval de Tocantins</p> <p>Sai, sai, sai, sai</p>
Corrado	<p>Ó Tocantins Cidade bela do sorriso Foi Corrado quem ti elevou E desta vez i tornarás num paraíso</p> <p>Por isso vamos tocantinenses Votar certinho sem errar Porque agora estamos vendo Que o Corrado vai de novo governar</p> <p>Lá – lá – lá – lá– lá– lá Lá – lá– lá– lá– lá– lá</p>

	<p>Lá – lá– lá– lá Lá – lá– lá– lá</p> <p>Lá – lá – lá – lá– lá– lá Lá – lá– lá– lá– lá– lá Lá – lá– lá– lá Lá – lá– lá– lá</p>
Ao Corrado	<p>Vamos dar a Tocantins Uma notícia que vi ser sensacional O Corrado está de volta Para prefeito de sua terra natal</p> <p>Todos nós o conhecemos Já sabemos que é vulto tradição Por isto vamos elegendo Com o seu voto nesta próxima eleição</p> <p>O pôvo todo quer de volta Corrado que é a salvação Desta cidade simpatia Que sempre cresce dentro do meu coração Lá – lá– lá– lá!...</p>
Hino ao C.A.R.P	<p>Lá no alto da Colina Avistei com grande emoção Majestoso edifício Berço da educação</p> <p>O teu nome é famoso Pelo o teu ensinamento Excelentes professores Trabalhando sempre alegres Pro Brasil de mil amores</p> <p>Côro= Salve! Salve! Rio Pomba. Que galante se ufana Com a vitória brilhante e merecida Do C.A.R.P. que o povo todo aclama</p>
Barbaridade	<p>Barbaridade isto é bom Que mete medo O que mete medo é bom Isto é bom barbaridade</p> <p>1 – O Pretinho é boa praça É um caboclo sossegado Mas se pisam no seu calo Fica logo emburrado</p> <p>2 – Ele é nosso presidente De um cargo enfeitado Pra o chapa deste ano Ele já está convocado</p> <p>3 – Ele é pai de 8 filhos</p>

	<p>Acha que já está de idade Mas a Elza nos afirma Que isto é apenas a metade</p> <p>4 – Pimentel é motorista Que só anda a mais de 80 Se perguntam sai idade Nunca passa dos 40</p> <p>5 –O Batista é o confidente Das coisas atrapalhadas Eles ficam fofocando Mesmo até de madrugada</p> <p>6 – Pimentel, Preto, Pretinho Toda a nossa amizade Desta vez não tem desculpas Só falamos a verdade</p>
A Jangada	<p>A Jangada vai! Vai! Resvalando sobre o mar!... Rompe linda a madrugada! Pelo mar segue a Jangada.. Segue lenta a balouçar, Vai...elo mar segue a jangada Segue lenta a balançar Vai... Vai!... Vai!... Nasce o sol, seguiu ligeiro Sobre as ondas desta mar Lá na praia os coqueiros, Tão alegres altaneiros Té arrimam a velejar</p> <p>A minha barbuleta / a minha namorada A minha barbuleta / a das asa dorada Minha gente tamu alegre e por isso tamo aqui Pra trazer os cumprimento pra nossa amiga Gecy</p> <p>Hoje é seu aniversário ó Gecy Minha querida desejamos muitas bênçãos Bênçãos e muitos anos de vida</p> <p>Esta casa que se abre e que está toda florida agora vamos cantar pra Gecy nossa amiga</p> <p>Hoje é o dia do teu aniversário Parabéns, parabéns, fazem votos que vás ao centenário os amigos sucessos que tem Reunidos neste dia de tão grande alegria desejamos que as bênçãos de Deus caiam sempre sobre os dias seus E que haja a mesma festa</p>
Princesa Isabel	<p>1 – Princesa Dona Isabel, Mamãe disse que a Senhora, Perdeu o seu lindo trono, Mas tem um mais lingo agora</p>

	<p>2 – No céu está êsse trono Que agora a senhora tem, Além de ser mais bonito, Ninguém o tira, ninguém.</p> <p>3 – Ai no céu, quando chegam Anjinhos, em bandos mil Depressa a senhora abraça Os que chegam do Brasil</p>
Ao Pimentel	<p>Todo o mundo está contente É véspera de São João Vamos brincar e dar vivas Festejar o nosso irmão</p> <p>Pimentel todo confuso, Segurando o balão Que o Coral quer soltar Pro azul da imensidão</p> <p>Todo o mundo está contente Parabéns</p>
Regina Morelo	<p>Regina Tu és graciosa Eu quero agradecer-te Por lembrares de mim Não sei porque</p> <p>Em recompensa da lembrança Ofereço-te esta valsa Pela nossa amizade plena</p> <p>Regina! Tu és encantadora A tua formosura É que ti faz feliz recordação... Desta terra tão querida, Que é a Tocantins O teu torrão</p> <p>Eu, vi ao longe Um lindo roseiral Multicores Era um jardim Coberto de gramado E de tantas flores Ó que bela paisagem Colorida Com perfumes embriagadores Do meio deles!... Surge a rainha Dos nossos amores</p>
Doce encontro	<p>Doce encontro fraterno De nossa mana querida É bela, alegre, risonha É plena de encantos mil</p>

	<p>Pelo caminho da vida Veio contente e feliz!</p> <p>Vamos, vamos Cantar com alegria Com as estrelas e flores Do céu a terra, primores, viveremos Do mais feliz recordar Deste encontro de sonho e de amor, Que sempre vamos lembrar</p> <p>Decolores, decolores</p>
Árvore	<p>Vejo o campo esmeraldino Imerso em nova roupagem Verde vejo, tudo verde A raiz, o tronco, a ramagem</p> <p>Avante lar brasileiro Desperta e vem com afã Dar bom dia à primavera Que chegou esta manhã</p> <p>Árvore de minha terra Hoje aqui é dia festivo Para virmos te saudar Deixamos o dia letivo</p> <p>Reunidas muito alegres Vamos fazer continência Mão direita levantar Mas com toda imponência</p> <p>Vamos agora marchar Marchando e batendo palmas Com os joelhos levantados Nossa música cantando</p> <p>O tronco para a direita Para a esquerda outra vez Viva o dia 21 Deste tão bonito mês</p> <p>Repassadas de alegria Marchando e batendo palmas Fronte erguida e mão no peito Vamos cantar com alma</p> <p>E assim para terminar Vamos dar a despedida Adeus! Adeus dia 21! Nossa saudade dorida</p>

Anexo 5 - Peça teatral “Um Presente do Céu”³⁸⁴



Drama em 2 atos Por Domingos Roberti		
Personagens =		
Antônio	Sapateiro	40 anos
Virgínia	Estudante, filha de Antônio	14 anos
Rossini	Músico, cego	18 anos
Doris	Professora de música	18 anos
Eduardo	Filho de fazendeiro	19 anos
Luis	Amigo de Eduardo	18 anos
<i>A cena é representada em uma casa modesta, tendo uma porta e uma janela ao fundo e uma porta lateral.</i>		
<i>No centro uma mesa e duas cadeiras simples.</i>		
<i>Época: Atualidade</i>		
Antes de abrir a cortina		
<i>Vê-se à direita a menina Virgínia, lendo um livro de contos.</i>		
<i>À esquerda aparece seu pai, tendo nas mãos alguns pares de calçados velhos.</i>		

Preâmbulo

Antônio	<i>(Vira para a plateia)</i> Eu não conformo com isto. <i>(Zangado)</i> Muito bonito Virgínia! Olhe bem o meu estado. Trabalhando com o maior sacrifício para sustentar-te nos estudos e, no entanto, vejo-te a estas horas lendo revistas em quadrinhos. <i>(Pausa)</i> Pois ficas sabendo que, não quero ver estes livretos que são até proibidos pelo Clero. E tem toda a razão, porque além de profanos, não deixam os jovens estudar, e eu como pai, não posso consentir isto. <i>(Com autoridade)</i> Dá-me este livro. Quero rasga-lo. E tenhas juízo!
Virgínia	<i>(Assustada)</i> Não papai. O senhor está completamente enganado, nós estudantes temos o nosso recreio. É um direito que nos assiste. E demais a mais, eu não estou lendo revistas profanas. O senhor está fazendo muito mau juízo de mim. É um livro na verdade, mas que traz uma linda história de um moço também pobre que é cego e músico.
Antônio	<i>(Mais calmo, para a plateia)</i> É sempre assim. Vamos ver como se chama esta história!
Virgínia	“Um presente do Céu”
Antônio	Está certo...está certo, mas precisas compreender que estou lutando justamente por tua causa?
Virgínia	<i>(Atalhando, com delicadeza)</i> O senhor quer ouvir? Eu vou contar:
Antônio	<i>(Coçando a cabeça, diz à parte)</i> estas crianças de hoje querem, por força, enganar a gente que tem tanta expectativa de vida.

Peça “Um presente do céu” de autoria do maestro Domingos Roberti
Divulgando “nossa memória e história musical e artística”

³⁸⁴ Peça teatral "Um presente do Céu". **Aspectos da vida e obra do maestro Domingos**, 2021. Disponível em: < <https://lucasroberti76.wixsite.com/website/post/pe%C3%A7a-teatral-um-presente-do-c%C3%A9u> >. Acesso em: 09 de agosto de 2021.



	(<i>Vira para a Virgínia e diz alto</i>) Quero ouvir sim mas, se for mentira, terá um bom castigo
Virgínia	(<i>Abre o livro novamente</i>) Está bem, é triste e muito bonita. O senhor vai gostar.
Antônio	(<i>Com voz alta</i>) Então vamos, diga logo, pois hoje tenho muito serviço.
Virgínia	É assim... era um rapaz cego e músico, filho de uma família pobre e honrada.

1º Ato (*Neste momento, Antônio e Virgínia retiram-se para os bastidores. Em seguida abre-se a cortina lentamente ao som de um pistom com surdina executado por Rossini. Este acha-se assentado numa cadeira junto de uma mesa que fica ao centro do palco até ao fim do drama.*)

1º Ato 1ª cena = Rossini e Eduardo (*Rossini toca um trecho de música sendo interrompido por Eduardo*)

Eduardo	(<i>Entrando alegremente</i>) Olá Rossini! Estás alegre hoje. O que houve?
Rossini	É você Eduardo? Eu vou indo "mais ou menos". Acerta-te.
Eduardo	(<i>Assentando-se</i>) Obrigado! Que linda música! É tua?
Rossini	É sim. Gostas-te?
Eduardo	Gostei muito. Queres tocá-la novamente? Esta música tem qualquer coisa que mexe com a gente.
Rossini	Sim, é muito bonita e você sempre zombando de "queima roupa", não é?
Eduardo	Ora, absolutamente, não é zombaria.
Rossini	Pois vou tocá-la. Esta música está incompleta (<i>pega o pistom e toca novamente o trecho da música</i>)
Eduardo	(<i>Alegremente, alto</i>) Parabéns Rossini! Eu fico admirado, com sinceridade, como tens tanta facilidade para compor músicas.
Rossini	(<i>Pausadamente</i>) Eduardo, qualquer dia destes, herdarás este instrumento (<i>pausa</i>) porque estou me acabando aos poucos. (<i>pausa</i>) Nem música consegue mais dar-me ânimo (<i>pausa</i>). Estou verdadeiramente desiludido de tudo.
Eduardo	Coragem Rossini! Não é assim. Deves ter esperanças e muita fé em Deus, que tudo conseguirás!
Rossini	(<i>Com sentimento</i>) Conseguir? Nem a porta do meu quarto consigo abrir sem ajuda...às vezes fico sozinho nesta casa vagando de um lado para outro.
Eduardo	Não desespere amigo. Vencerás. Principalmente com estas belíssimas composições (<i>pausa</i>). Ah! Se eu soubesse...que saber Rossini... (<i>pausa</i>). Eu seria o homem mais feliz do mundo.
Rossini	(<i>Pausadamente</i>) Eduardo, eu desejaria ser um analfabeto, mas que enxergasse, que pudesse ver tudo como estás vendo (<i>pausa</i>). Quando me lembro de tudo quanto já fiz quando enxergava... (<i>Faz um sorriso</i>) Oh! Meu caro amigo, quantos momentos de alegria e quantos de tristeza...Sinto tantas saudades! (<i>pausa</i>) Somente a Virgem nossa Senhora poderá fazer com que eu recupere novamente a vista (<i>pausa</i>). Lembro-me ainda do que me disse meu pai quando presenteou-me com este instrumento Tome Rossini. Com este instrumento e muita fé em Nossa Senhora poderás abrir até as portas do céu.

Peça "Um presente do céu" de autoria do maestro Domingos Roberti
Divulgando "nossa memória e história musical e artística"



Eduardo	Então?
Rossini	Mas, de que me vale o saber, sem ver a luz do dia?
Eduardo	Quanto a este instrumento poderá dar-lhe ainda grandes satisfações, se compusesse músicas como esta que acabas de executar.
Rossini	Não sei...falta-me inspirações ... Falta-me tudo, enfim! É fácil para quem tem vista como tu, inspirar-te. Uma bela paisagem, uma mocinha bonita, tudo enfim. Mas...para mim tudo é sombrio. Além disso, não tenho uma pessoa amiga para orientar-me.
Doris	<i>(Bate palmas)</i>
Eduardo	Estão batendo.
Rossini	Vá ver quem é Eduardo.
Eduardo	Vou já. <i>(Vai até a porta do fundo)</i>
Rossini	<i>(Levantando-se, diz à parte)</i> Deve ser algum cobrador. Qualquer dia até este instrumento desaparecerá. <i>(Fica atento pela chegada de alguém)</i>

1º Ato^a cena = Rossini, Eduardo e Doris

Eduardo	Bom dia!
Doris	Bom dia!
Eduardo	Queira entrar senhorita.
Doris	Obrigada!
Eduardo	A senhorita deseja alguma coisa?
Doris	Pertenço ao conservatório de música. <i>(Rossini se levanta e fica atento à conversa)</i>
Eduardo	Sim.
Doris	Soube que mora aqui a família Rossini, é verdade?
Eduardo	Sim. O velho Rossini faleceu há um ano, mais ou menos, existe ainda um filho, mas...
Doris	<i>(Atalhando)</i> Que pena! Fomos informados que a família possuía um instrumento de música e desejávamos comprá-lo.
Rossini	<i>(Ao ouvir as palavras de Doris, volta-se irritado)</i> Não. A família Rossini não está vendendo seus pertences. Eduardo, manda embora esta pessoa <i>(assenta-se)</i>
Eduardo	Que é isto Rossini?
Doris	<i>(virando-se para Rossini)</i> Perdoe-me senhor... Eu...
Eduardo	Rossini, Não houve nada de mal, foi apenas uma informação.
Doris	<i>(Voltando-se de novo para Rossini, nervosa)</i> Desculpe-me senhor, mas me parece que devia ter um pouco de educação.
Eduardo	<i>(sem graça)</i> Senhorita, seria melhor que se vá porque está muito nervoso hoje.
Doris	Está bem.
Rossini	<i>(arrependido)</i> Não. Espere, por favor. Queira entrar senhorita.
Doris	<i>(aproxima-se de Rossini)</i> O que deseja?
Rossini	Quero lhe pedir, sinceramente, que me perdoe... Nós... temos muitas vezes dificuldades em controlar.
Doris	<i>(olha para os lados confusa e diz)</i> O que quer dizer, nós?
Rossini	Refiro-me as que, como eu, são cegos.
Doris	<i>(compadecida)</i> Ah! Agora sou eu quem lhe pede desculpas, eu não sabia que o senhor era cego.
Rossini	Compreende agora, senhorita, porque não quero vendê-lo? É tudo o que me resta!

Peça "Um presente do céu" de autoria do maestro Domingos Roberti
Divulgando "nossa memória e história musical e artística"



Doris	O senhor tem razão. Mas não há de ser nada. <i>(olha o relógio de pulso)</i> Oh! Preciso ir-me porque está na hora de minha aula hoje temos prova de música senão ficaria mais um pouco. Até logo.
Rossini	Adeus! Senhorita, apareça sempre.
Doris	Está bem. Qualquer folga estarei aqui de novo.
Eduardo	<i>(acompanhando Doris até à porta)</i> Esteja tranquila.
Doris	Não há de ser nada, já disse, mas é preciso fazer alguma coisa por este moço. Voltaremos a nos entender, até logo. <i>(sai)</i>



1º Ato 3ª cena = Rossini e Eduardo

Eduardo	Até logo! <i>(volta-se para Rossini)</i> Rossini.
Rossini	Diga.
Eduardo	Foste muito grosseiro para com esta moça. Ninguém tem culpa da tua infelicidade. Não é assim que se procede. Ultimamente tens andado muito irritado.
Rossini	É! ...
Eduardo	Que tal se fôssemos passar uns dias na fazenda de meus pais? Seria um tanto melhor, não é?
Rossini	Como quiseres, de qualquer maneira, para mim, todas as paisagens são da mesma cor.
Eduardo	Está bem. Vou providenciar tudo <i>(sai)</i>
Rossini	<i>(sozinho)</i> Passear... Para que? Eu vou é dar amolações aos seus pais. Eduardo é mesmo meu amigo, mas não devo ir. Fazer o que na roça?

1º Ato 4ª cena =

Rossini	<i>(sozinho, assentado, grita)</i> Eduardo! Eduardo! Ninguém... <i>(levanta-se, vira para cima)</i> Oh! Meu Deus! Que vida! <i>(assenta)</i> Comer.. tocar música... dormir... É preciso ter muita paciência <i>(pausa, vai se amparando)</i> Agora vou para o meu quarto. Não sei como resolver os meus problemas. <i>(sai para o quarto e, após uma pausa longa, toca um pouco com muito gosto)</i>
---------	---

1º Ato 5ª cena = Eduardo e Doris

Eduardo	<i>(Entra conversando com Doris)</i> Vamos entrar. Não repare. Como sabe aqui é uma pequena república <i>(pausa)</i> . Está ouvindo Doris? O moço é mesmo o tal! Olha que gosto.
Doris	É realmente verdade. É um sonho esta música. <i>(sorrindo)</i> Com licença. <i>(entra)</i> Falei a respeito do senhor Rossini no conservatório que represento e estou autorizada a ajuda-lo financeiramente e em todos os pontos de vista. <i>(pausa)</i> Disseram-me que é um jovem músico de grande valor, conhecido por todos.
Eduardo	Sim, mas o que não lhe disseram é que ele é muito orgulhoso. Nunca aceitaria um centavo de ninguém. É preciso estudar muito bem este caso <i>(pensa)</i> ajudá-lo sem que ele perceba.
Doris	<i>(pensativa, de repente diz:)</i> Já está tudo resolvido. Traçarei um plano <i>(pausa)</i> Por agora olhe. <i>(pausa)</i> Por agora convém deixa-lo descansar, depois darei um jeitinho. Verei como vou arranjar.

Peça "Um presente do céu" de autoria do maestro Domingos Roberti
Divulgando "nossa memória e história musical e artística"



Eduardo	Eu tenho a certeza de que uma operação pode devolver-lhe a vista. Em todo caso, veremos.
Doris	É isto mesmo! <i>(pausa)</i> Pronto. Já está resolvido. O meu plano não falhará <i>(pausa)</i> Observe bem: ele vai cair como “Um patinho na lagoa”.
Eduardo	O que vai fazer?
Doris	É muito simples. Fingirei dizendo-lhe que sou cega também.
Eduardo	<i>(admirado)</i> E daí?
Doris	Ele adere a mim e seremos bons amiguinhos.
Eduardo	E depois?
Doris	Depois fica tudo arranjado. Agora preciso voltar novamente ao conservatório. Daqui há uma hora, mais ou menos, estarei aqui. Até já <i>(sai)</i>
Eduardo	Até já <i>(vira-se e diz:)</i> É, não sei o que vai suceder com este plano. Rossini é muito desconfiado. Enfim, seja lá como quiser.

1º Ato 6ª cena = Eduardo e Rossini

Rossini	<i>(vem vindo de seu quarto e chama:)</i> Eduardo!?
Eduardo	Pronto Rossini.
Rossini	<i>(sempre com o pistom na mão)</i> Eduardo, com quem falavas?
Eduardo	<i>(à parte)</i> É preciso mentir. <i>(vira-se rápido para Rossini)</i> Estou providenciando a nossa viagem à fazenda como combinamos.
Rossini	<i>(Resoluto e desconfiado)</i> Não Eduardo. Não iremos mais.
Eduardo	<i>(sem graça)</i> Porque rapaz? Tens cada uma ... Já mandei prevenir aos meus pais que iremos amanhã cedo.
Rossini	Como sabes, tando faz lá na fazenda como aqui em casa. Eu enfrentarei os meus problemas da mesma forma, por isto resolvi não ir.
Eduardo	<i>(coçando a cabeça)</i> Está bem. Mas, está tudo pronto. É... Logo que queres assim... Eu vou até ao botequim para desistir da condução e darei umas voltinhas por aí <i>(sai)</i>

1º Ato 7ª cena

Rossini	<i>(Vai apalpando até a porta dos fundos e assenta-se numa cadeira. Ouve passos e em seguida chama:)</i> Eduardo! Eduardo!
---------	--

1º Ato 8ª cena = Doris e Rossini

Doris	<i>(ao chegar perto de Rossini, tropeça, fingindo ser cega e grita:)</i> Oh! Perdão Senhor! Estou sem rumo. Guia-me pelas paredes.
Rossini	Não é nada senhorita. Eu também costumo guiar-me da mesma forma.
Doris	<i>(atalhando, dia à parte)</i> Já iniciei meus planos.
Rossini	<i>(atalhando)</i> Dentro de alguns minutos chegará meu amigo Eduardo que nos orientará. Queria entrar.
Doris	Obrigada! <i>(entra um pouco para a senta e fica de pé)</i>
Rossini	Vamos conversar um pouco. Tudo irá bem. Eu me chamo Rossini.
Doris	<i>(fingindo ser cega)</i> E eu, Doris.
Rossini	Bonito nome <i>(pausa)</i> . Qual é a sua idade?
Doris	Eu tenho dezoito anos.
Rossini	Coitadinha! <i>(dá um suspiro profundo)</i> . Eu também tenho 18 anos <i>(pausa)</i> .

Peça “Um presente do céu” de autoria do maestro Domingos Roberti
Divulgando “nossa memória e história musical e artística”



	Há muito tempo que perdeu a vista?
Doris	De um ano pra cá (<i>pausa</i>). Foi excesso de leitura, perda de sono, muitas agitações.
Rossini	(<i>à parte</i>) Esta voz para mim não é estranha.
Doris	(<i>atalhando</i>) O senhor mora sozinho?
Rossini	Não. Eu tenho dois magníficos companheiros.
Doris	Quais são eles?
Rossini	Um é Eduardo, filho de um fazendeiro, que faz tudo por mim.
Doris	Sim...e o outro?
Rossini	O outro?
Doris	Sim.
Rossini	É o meu inseparável instrumento musical.
Doris	Então, o senhor é músico?
Rossini	Não sou músico. Aprendi um pouco para passar uns momentos assim...
Doris	Senhor Rossini.
Rossini	(com intimidade) Doris. Vamos deixar de senhorias e vamos conversar como dois amiguinhos?
Doris	Está bem! (<i>muda de tom</i>) Já ouviu dizer que o Conservatório de música instituiu um grande prêmio para a melhor composição musical deste ano?
Rossini	O quê?
Doris	É verdade.
Rossini	Ora. Espere (<i>pausa</i>). Eu já ouvi alguma coisa a esse respeito, mas não me lembro mais
Doris	Não tem alguma música que sirva para esse concurso? Quem sabe dará certo?
Rossini	(<i>pensativo</i>) Sim! Eu tenho uma composição iniciada mas...
Doris	(<i>à parte</i>) eu gosto tanto de música...
Rossini	Quer ouvi-la?
Doris	Se não for grande incômodo...
Rossini	Incômodo nenhum (<i>pega o piston com a surdina e toca um trecho de valsa</i>)
Doris	(<i>radiante, diz à parte</i>) Tenho a vitória ganha. (<i>ao terminar a valsa, vira-se rápida para Rossini</i>) Que maravilha! Anime-se Rossini. Eu o ajudarei. Irei com você ao Conservatório. Estarei sempre ao seu lado, e tenho certeza que será seu, o prêmio. Esta música é linda! E a Virgem Santíssima o ajudará também.
Rossini	Acredita realmente? Tem a certeza de que ganharei o prêmio?
Doris	Acredito sim. Esta música é muito valiosa. E com um pouquinho de esforço, quem sabe poderá ser feliz. E então poderá também recuperar a vista.
Rossini	Se tudo der certo como você diz, eu lhe ficarei grato por toda a vida (<i>mudando de tom</i>). De qualquer maneira, nunc mais poderei esquecer você e desse momento encantador.
Doris	Oh! É bondade sua.
Rossini	A palestra está ótima. Tomara que Eduardo venha mais tarde do que de costume. Estou tão bem ao seu lado. Você tem uma prosa tão agradável.
Doris	(<i>começa a apaixonar por Rossini e nota que, de fato, ele é um rapaz de valor</i>) Obrigada, você é muito gentil. (<i>pausa</i>) Diga-me Rossini. Se eu fosse uma pessoa igual as outras, que enxergam você teria...quero dizer...

Peça "Um presente do céu" de autoria do maestro Domingos Roberti
Divulgando "nossa memória e história musical e artística"



Rossini	(<i>atalhando</i>) Quer saber se eu teria me apaixonado por você de qualquer maneira?
Doris	Oh! Rossini. Deus queira que tudo dê certo!
Rossini	(<i>sorrindo</i>) Porque não? (<i>pausa</i>) Nós temos sofrido muito sem enxergar, não é?
Doris	(<i>vira-se para a plateia e sorri</i>) É realmente verdade.
Rossini	Bem. Enquanto Eduardo está demorando, vamos para a minha mesinha de trabalho. Preciso terminar a minha música.
Doris	(<i>alegre</i>) Muito bem! Não convém perder tempo. Estou ansiosa para ver o final desta música.
Rossini	(<i>levanta-se</i>) Então, segure minha mão Doris, porque você não sabe onde fica a mesa.
Doris	(<i>sorri novamente para a plateia</i>) Pois não. (<i>Segura sua mão</i>)
Rossini	(<i>ambos vão até à mesa e assentam. Rossini começa a compor, assobia baixinho e com um ponteiro perfura um papel que se acha em cima d mesa</i>) Como podemos nos entender tão bem assim?
Doris	(<i>folheando uma revista diz:</i>) É a providência divina que nos quer ajudar.
Rossini	Será?
Doris	É sim. Você duvida?
Rossini	É bem interessante. E mais interessante é que terminei a música.
Doris	Graças a Deus!
Rossini	É mesmo, graças a Deus!
Doris	Rossini. Qual vai ser o nome desta música?
Rossini	“Aos pés da Virgem”
Doris	Virgem! Como pôde dar certo esta transmissão de pensamentos? (<i>vira-se para Rossini</i>) Rossini. Era justamente este título que eu desejaria pedir-lhe para dar a esta música.
Eduardo	(<i>aparece e fica parado, na porta dos fundos</i>)
Rossini	(<i>pausadamente</i>) Si, Doris, Nossa Senhora nos quer tão bem...
Doris	Como vão compreender os sinais?
Rossini	No Conservatório tem professores especialistas que compreendem o nosso alfabeto.
Doris	Ah!...

1º Ato 9ª cena = Rossini, Doris e Eduardo

Eduardo	(<i>entra, fazendo sinal para Doris, depois em voz alta diz:</i>) Senhores, um pouco de seriedade, estou chegando.
Rossini	O que deves fazer é arranjar um serviço também e não importunar os que trabalham.
Eduardo	(<i>rindo</i>) Olha só! Como está inspirado... será por que...
Rossini	Voltemos ao trabalho.
Eduardo	Eu lhes peço desculpas, mas vi buscar a tua magnífica composição para leva-la ao conservatório.
Rossini	(<i>admirado</i>) Composição? Quem te disse isto?
Eduardo	Sim, esta que acabaste de compor.
Doris	(<i>faz sinal para Eduardo para não dizer nada</i>) Rossini façamos de conta que ele não está, assim acabará indo embora. (<i>continua fingindo, vendo a revista</i>)
Rossini	É verdade. Este rapaz é bom, mas é teimoso.
Eduardo	(<i>dá uma gargalhada</i>) A `A`A`A`A! ... É uma conspiração contra mim? Está bem. Vou-me embora, mas voltarei devido a nossa amizade. É fiquem sabendo que não

Peça “Um presente do céu” de autoria do maestro Domingos Roberti
Divulgando “nossa memória e história musical e artística”



	poderão livrar-se de mim, ouviram bem? (<i>pausa</i>) E você Doris. Porque supõe que pode melhorar este desenho? Você está desenhando muito bem.
Rossini	(<i>Vira-se para os lados, nervoso</i>) Como? O que disseste? Então Doris enxerga? Mas...O que está acontecendo aqui? Que negócio de desenho é este. Isto não passa de uma brincadeira. Sumam-se daqui!
Eduardo	(<i>dá uma boa gargalhada</i>) A `A`A`A`A`!
Doris	(<i>toda confusa</i>) Por Deus! Escuta-me Rossini. Acalme-se. Tivemos que fazer assim para o seu bem.
Rossini	(<i>irritado</i>) Porque?
Doris	Por que você é muito desconfiado e não havia outra maneira. Você nunca teria confiado numa pessoa que enxergasse.
Rossini	Por que fingir comigo? Então o seu amor faz parte desse plano?
Doris	(<i>com boas intenções</i>) Não! O plano era para que você fizesse a música, mandasse para o concurso e ganhasse o prêmio e com o dinheiro poderia custear a sua operação. O amor que lhe tenho é fora deste plano.
Rossini	(<i>irritado</i>) Doris. Vá embora!
Doris	(<i>sem graça</i>) Eduardo toma esta música, pelo menos isto terminará bem.
Eduardo	(<i>pega o papel</i>) Que brincadeira! Doris, peço-lhe desculpas.
Doris	Trabalhei com muita fé.
Rossini	(<i>nervoso</i>) Não quero que levam minha música.
Eduardo	(<i>rindo</i>) Esta música será apresentada hoje no Conservatório, nem que eu tenha que fazer minha confusão.
Rossini	(<i>ainda nervoso</i>) Não pode ser. Entreguem-me a música pois foi tudo uma grande mentira de vocês.
Doris	Oh!
Eduardo	(<i>aproximando-se de Rossini</i>) Deixa-me terminar (<i>pausa</i>) O Conservatório é mesmo ali (<i>aponta para fora</i>). Portanto esta música chegará a tempo.
Rossini	(<i>muito irritado avança em Eduardo</i>) Entregue-me isto!
Eduardo	Não (<i>luta com Rossini e o atira no chão</i>) Deixa de tolices rapaz!
Doris	(<i>assustada e desesperada grita</i>) Eduardo, não faça assim, por Deus! (<i>vai socorrer Rossini</i>)
Rossini	(<i>no chão</i>) Nunca poderia, Eduardo, que serias capaz de fazer isso.
Eduardo	(<i>cinicamente</i>) Nem eu. (<i>aponta o dedo para Rossini e diz</i>) Olha Rossini. A primeira coisa que vais fazer quando enxergares é nos agradecer, ouviu? Até já! (<i>sai</i>)
Rossini	Eduardo! Eduardo! Entregue-me esta música!

1º Ato 10ª cena = Rossini e Doris

Doris	(<i>socorrendo Rossini</i>) Machucou-se muito?
Rossini	(<i>nervoso</i>) Sim. Muito. Agora vá embora, já disse!
Doris	(<i>resoluta</i>) Rossini. Guarda bem na memória o que vou dizer: Deste o 1º dia que entrei em sua casa, apaixonei-me por você. Portanto, tudo isto que fiz oif por amor. Adeus! (<i>sai</i>)

1º Ato 11ª cena = Rossini só.

Peça "Um presente do céu" de autoria do maestro Domingos Roberti
Divulgando "nossa memória e história musical e artística"



Rossini	<p>(<i>com custo consegue se levantar e assenta-se junto à mesa</i>) Eu desejaria enxergar nesta hora, porque isso não ficaria assim (<i>pausa</i>) “Sim Senhor!” (<i>pausa</i>) como fui enrolado por este dois (<i>pausa</i>) Espera... será verdade que Doris fez tudo isto porque me amava? Mas... Ela poderia ter sido mais franca. Poderia muito bem me dizer tudo claro. Pois ela enxerga...Não é como eu que vivo nesta solidão tremenda... (<i>vira-se para cima</i>) Oh! Meu Deus! Como é triste! Até o meu amigo me decepcionou, levando a música que fiz para N.Senhora. É isso mesmo, os amigos sucedem as amantes, umas sucedem as outras.</p> <p>E Doris, aquele anjo! ... foi embora também (<i>pausa; coloca as mãos na cabeça como se estivesse pensando</i>) Ainda tenho o meu companheiro de sempre! (<i>pega o pistom e toca a valsa que fez e outras melodias</i>)</p> <p>Agora o que tenho de fazer é sair pelas ruas, batendo de porta em porta a mendigar, até chegar o fim de minha vida. (<i>levanta-se para sair e é interrompido por Eduardo</i>)</p>
---------	--



1º Ato 12ª cena = Rossini e Eduardo

Eduardo	(<i>entra correndo e gritando</i>) Rossini! Rossini! És um felizardo! Ganhaste o prêmio. Competiste com vinte. Agora sim...Deus ouviu as preces de Doris. (<i>pausa</i>) Então... não dizes nada?
Rossini	(<i>emocionado</i>) Graças a Deus e à Virgem Santíssima. Agora serei operado. Quem sabe poderei vê-la? (<i>pausa</i>) Eduardo!
Eduardo	Pronto.
Rossini	Para onde teria ido Doris? Como gostaria que estivesse aqui presente par compartilhar desta alegria. (<i>pausa</i>) Coitadinha!
Eduardo	(<i>à parte</i>) Preciso mentir! (<i>volta para Rossini</i>) Não sei, mas acho que viajou para longe. Seria uma satisfação tê-la junto de nós.
Rossini	(<i>fica passado com a história</i>) Estou deveras atordoado. (<i>passa as mãos pela cabeça. Pausa e diz:</i>) Eduardo.
Eduardo	O que há?
Rossini	Quando é que vou ser operado?
Eduardo	Vou telefonar para o médico do hospital. (<i>sai</i>)

1º Ato 13ª cena = Rossini só.

Rossini	Pois bem! Deixe-me arrumar algumas cousas até que Eduardo volte. (<i>levanta-se apalpando, vai até ao quarto e volta</i>) É ... não tem jeito mesmo, não consigo arrumar nada. Também não tenho nada (<i>pausa, pausa, pausa</i>)
---------	---

1º Ato 14ª cena = Eduardo e Rossini

Eduardo	(<i>grita</i>) Rossini
Rossini	Á!...
Eduardo	O médico especialista me disse pelo telefone que podemos ir hoje mesmo para você se internar.
Rossini	Está bem! (<i>volta ao quarto</i>)

1º Ato 15ª cena = Eduardo só.

Peça “Um presente do céu” de autoria do maestro Domingos Roberti
Divulgando “nossa memória e história musical e artística”



Eduardo	Francamente, estou deveras impressionado. Doris é realmente formidável (<i>pausa</i>) Espere. Quer dizer que ... Ainda não está terminado seu plano? Porque ela me disse que ia para longe e eu tive informação que... será que Doris nos quer pregar outra peça? Enfim... vamos esperar! (<i>Chega Rossini devagar</i>)
---------	--

10

1º Ato 16ª cena = Eduardo e Rossini

Rossini	(<i>Vem devagar</i>) Eduardo? O que será de mim? E Doris, onde estará?
Eduardo	Calma rapaz, que tudo vai sair bem!
Rossini	Dê-me o pistom. Quero despedir-me dele, deste grande amigo (<i>pega o pistom, toca-o em cima da mesa e diz:</i>) Espere amigo! Breve voltarei, se Deus quiser. Vamos Eduardo!
Eduardo	Vamos, Com Deus! (<i>saem</i>)

Fim do 1º ato.

2º Ato

As cenas são representadas na mesma casa onde mora Rosini.

2º Ato 1ª cena = Ao abrir o pano, Eduardo se acha sentado, lendo revista e fumando, depois diz:

Eduardo	<p>(<i>despreocupado</i>) Este mundo é bem interessante (<i>pausa</i>) Às vezes fico pensando... Por exemplo. O caso de Rossini (<i>pausa</i>) Este moço antes de ficar cego, era popular, jogador de bola, ping-pong, não perdia uma seção de cinema, lia tantas revistas, músicas então; “nem se fala” ... Ele tinha verdadeira adoração. Fazia serenatas, bailes, que era uma cousa louca (<i>mudando de tom</i>) Este rapaz era querido de todos.</p> <p>Está aí um rapaz inteligente. Com sinceridade. Eu tinha inveja dele porque eu dava um duro danado vendendo bananas que vinham de nossa fazenda, enquanto Rossini sempre naquela folga. (<i>pausa</i>) Só de beleza! Estou dizendo isto porque eu via tudo que se passava nesta cidade e principalmente nesta casa (<i>pausa</i>). Há outras coisas ainda. (<i>pausa</i>).</p> <p>Um dia, fui pedir ao meu pai para eu estudar... para que fui fazer isso... O velho virou bicho, dizendo que não precisava de bonecos enfeitados em casa, que precisava era de homens para trabalhar na enxada, mas fui insistindo tanto, com jeitinho, até que um dia o velho te resolveu a deixar (<i>pausa</i>) Então eu pedi que queria ficar em casa de Rossini, porque aqui eu aprendia, conforme aprendi. (<i>mudando de tom</i>) Pois bem, logo que aqui entrei (<i>pausa</i>) presenciei tantas cousas, que para mim foi uma tragédia (<i>pausa</i>).</p> <p>Rossini, coitado, começou a sentir da vista. Foi piorando, piorando até não enxergar mais nada. Seu pai era pobre, inteligentíssimo, mas cheio de manias. Apesar da idade, era também doente. Devido a moléstia de seu filho, o velho foi amofinando até que um dia, veio a falecer. (<i>pausa</i>) Rossini, coitadinho, ficou completamente reduzido! Eu não podia desprezá-lo, fiquei firme até hoje, como se fosse seu irmão. Por fim apareceu uma mocinha ali do conservatório de música que, com certo jeitinho, fez uma confusão dos diabos. Inventou um plano esquisito, mas deu certo como queria.</p> <p>Rossini fez uma composição musical muito bonita e por intermédio desta garota por nome Doris, levei a dita música para entrar no concurso que ia ser realizado. E Rossini foi feliz ganhando o prêmio. (<i>mudando de tom</i>) Eu sei que Doris ficou caidinha por Rossini (<i>pausa</i>) E ele ficou maluco por ela. Doris é uma professora de música do Conservatório onde Rossini havia estudado. Hoje, Doris sendo uma das melhores</p>
---------	--

Peça “Um presente do céu” de autoria do maestro Domingos Roberti
Divulgando “nossa memória e história musical e artística”



1º encontro virtual da família Roberti tocantinense

	<p>professoras desta casa de ensino e tendo muito valor, quer por força levar Rossini para lá.</p> <p>É muito justo, pois, se este rapaz ficar bom, como esperamos. Nos vamos ter a oportunidade de ver que crânio íamos perder. <i>(pausa)</i> E por falar nisto, eu vou até ao hospital <i>(sai assobiando e é interrompido por Doris)</i></p>
--	--

11

2º Ato 2ª cena = Eduardo e Doris

Doris	<i>(batendo palmas)</i> Dá licença?
Eduardo	Perfeitamente. Queira entrar, a casa é nossa!
Doris	<i>(entra cautelosamente)</i> Oh! Eduardo!
Eduardo	<i>(alegre)</i> Doris? Por onde tem andado “criatura de Deus”?
Doris	Fui escolhida pelo Conservatório para dirigir uma excursão ao pelo interior, mas eu estava com muitas saudades de vocês.
Eduardo	Obrigado! E nós também, sentimos muito a sua ausência.
Doris	<i>(olhando para os lados)</i> Eduardo.
Eduardo	Pronto!
Doris	<i>(cautelosamente)</i> Onde está Rossini? Não o vejo. Eu desejaria ouvir de novo aquela música que é uma verdadeira obra prima.
Eduardo	<i>(admirado)</i> Vê! Não sabia que Rossini havia sido operado?
Doris	<i>(admirada)</i> Não diga rapaz!?
Eduardo	Pois foi. Fazem hoje 20 dias.
Doris	E foi feliz?
Eduardo	Graças a Deus.
Doris	Ah! Como gostaria de ser sua enfermeira...
Eduardo	É. Você gostaria de ser enfermeira dele? Você não ficou satisfeita com o que houve no dia daquela composição que levei ao Conservatório?
Doris	É verdade. Mas era o meu plano e ainda não está terminado. Bem! Vamos deixar isto por enquanto para um lado. <i>(mudando de tom)</i> E agora o que pretende fazer?
Eduardo	Segundo o que Rossini me disse, é ir embora desta cidade.
Doris	Ir embora?
Eduardo	Sim.
Doris	Não. Rossini não pode fazer isto, agora é que precisamos ajuda-lo. E esta a minha intenção.
Eduardo	Olha menina. Pensa primeiro para não dar mais confusão. Você não conhece este rapaz.
Doris	Ele não pode sair daqui sem saber certo o que vai fazer.
Eduardo	É mas...
Doris	<i>(atalhando)</i> Onde está ele?
Eduardo	No hospital.
Doris	No hospital?
Eduardo	Sim
Doris	Então ainda não ficou bem?
Eduardo	Ele está bem, mas o médico lhe disse que ficasse mais uns dias para se restabelecer devagar.

Peça “Um presente do céu” de autoria do maestro Domingos Roberti
Divulgando “nossa memória e história musical e artística”



Doris	E quando ele volta? “Mais ou menos”.
Eduardo	(“ <i>contando nos dedos</i> ”) Hoje! ...
Doris	Hoje? ...
Eduardo	Sim.
Doris	Coitado! Eu...Não vá lhe dizer que estive aqui sim? Quero lhe fazer uma visita toda especial. Preciso muito falar com ele. (<i>mudando de tom</i>) Eduardo?
Eduardo	Pronto.
Doris	Há muito eu desejava saber de você a respeito de Rossini.
Eduardo	O que?
Doris	Vamos falara de amigo para amigo e bem claro. Rossini já disse alguma coisa a meu respeito? Será que...ele não tem vontade...de namorar?
Eduardo	(<i>atalhando</i>) Já sei tudo. Rossini antes de ser operado me disse que amava você e eu que sou amigo de ambos, faço votos para que isto se realiza o mais breve possível.
Doris	Oh! É que mais? Pode dizer. Eu confio tanto em você...
Eduardo	Ele disse também que se fosse feliz na operação lhe pediria em casamento e ambos iriam viver felizes eternamente.
Doris	Oh! E depois? Estou adorando este assunto!
Eduardo	E que nunca mais se separariam porque você foi a causadora deste milagre.
Doris	Será possível? Como é gentil!
Eduardo	É tão possível que hoje vive lastimando a sua ausência. Não se ouve o rapaz falar noutra coisa a não ser: Doris, Doris, Doris.
Doris	Como ele é bom! Eduardo, você é um “número”!
Eduardo	Ele está arrependidíssimo por lhe ter feito aquelas grosserias.
Doris	Deixemos estas cousas para um lado. Agora já me vou.
Eduardo	É cedo menina. Vamos conversar mais.
Doris	Não. Logo mais voltarei com folga e então conversaremos bastante. (<i>vai saindo</i>)
Eduardo	Olhe menina, Rossini vai ficar muito alegre com a sua visita.
Doris	Será? Vamos ver se tudo vai dar certo.
Eduardo	Então, não? Você é um gênio! Vai dar certinho!
Doris	Logo veremos tudo. Até logo. (<i>sai</i>)
Eduardo	Até logo!

12

2º Ato 3ªcena = Eduardo só

Eduardo	Agora preciso ir ao hospital ver Rossini como está se sentindo. (<i>vira-se assobiando</i>) Espere. Eu não posso deixar esta casa sozinha (<i>pausa, chega até à porta e grita:</i>) Luis! Ô Luis! Faça o favor.
---------	--

2º Ato 4ªcena = Eduardo e Luis

Luis	Pronto!
Eduardo	Você pode me fazer um favor?
Luis	Depende, você sabe que sou empregado.
Eduardo	Luis, preciso ir ao hospital ver Rossini, como está se sentindo. Eu queria que ficasse aqui por alguns minutos, tomando conta da casa. Sim, pode vir algum amigo à nossa procura e você resolverá o caso dizendo que volto já.
Luis	Pois não! É bom, assim descanso um pouco.

Peça “Um presente do céu” de autoria do maestro Domingos Roberti
Divulgando “nossa memória e história musical e artística”



Eduardo	“Use e abuse”! A casa é sua.
Luis	Está bem, mas...Eu não posso ficar muito tempo.
Eduardo	<i>(saindo)</i> É somente uns minutinhos. Logo que me vires por perto pode se retirar.
Luis	Sim. “Está falado”!
Eduardo	Então, “até já” <i>(sai)</i>
Luis	Pode ir descansado.

13

2º Ato 5ª cena = Luis, só.

Luis	<p>Puxa! Estou cansado hoje, desde às sete da manhã que estou andando pela cidade entregando contas do armazém. Até que enfim achei uma cadeira gostosa <i>(vai assentar-se quando ouve palmas e vai atender)</i> Pronto! Deseja alguma coisa? Não. Foi ao hospital <i>(pausa)</i> Sim. Rossini? Está quase bem <i>(pausa)</i> Obrigado! <i>(Volta para assentar-se, ouve palmas de novo e vai à porta)</i> Pronto.</p> <p>A senhorita deseja...Rossini? Está bem. Vamos entrar. Espere um pouquinho <i>(pausa)</i> Está no hospital <i>(pausa)</i> Sim. Eduardo? Deve chegar neste instante <i>(pausa)</i> até já! Éta! Pedaco de garota boa! <i>(mal vai assentar quando batem de novo e vai à porta)</i> Quem é? <i>(pausa e olha para os lados de fora)</i></p> <p>Foi você quem bateu palmas? Então que foi? Muito bonito seu engraçadinho! Puxe aqui! <i>(volta-se irritado)</i> Não fico aqui nem mais um instante. Cansado como estou, mal fui assentar, chegou um cara perguntando pelo Eduardo. Volto a assentar, chega uma mocinha.</p> <p>Por fim aparecem uns garotos querendo comprar bombinhas. <i>(Ouve palmas e vai ver quem é. Olha par fora e não vê ninguém)</i> Eu, eim? Isto aqui está parecendo rodoviária. <i>(vira para a saleta e diz)</i> Querem saber de uma cousa? Eu vou embora <i>(vai até à porta)</i> ainda bem que Eduardo já vem. <i>(grita)</i>. Eduardo! Está tudo como deixou. Até logo! <i>(sai)</i>.</p>
------	--

2º Ato 6ª cena = Rossini e Eduardo *(Rossini com a cabeça enfaixada)*

Eduardo	Pronto! Até que enfim, chegamos!
Rossini	É verdade! E eu sempre dando trabalhos, não é?
Eduardo	Se todos trabalhos fossem iguais a este, não existiria trabalho no mundo. Agora precisas descansar. Assenta-se aqui.
Rossini	<i>(passa as mãos sobre a mesa e diz em voz alta)</i> Eduardo!
Eduardo	Fala
Rossini	Onde está o meu pistom?
Eduardo	<i>(rindo)</i> Guardei-o no quarto
Rossini	Ah! ...
Eduardo	Queres me enganar que vais festejar as boas vinda com aquela valsinha, não é?
Rossini	Não tanto!
Eduardo	Eu vou busca-lo, mas não penses que vais tocar, se fizeres isto atrapalharás o negócio todo <i>(sai)</i>

2º Ato 7ª cena = Rossini, só

Peça “Um presente do céu” de autoria do maestro Domingos Roberti
Divulgando “nossa memória e história musical e artística”



1º encontro virtual da família Roberti tocantinense

Rossini	<i>(lastimando)</i> Doris! Onde está? Eu desejaria a sua presença neste momento. <i>(pausa, falando para si)</i> Recordo-me ainda daquele dia em que Doris me pediu para executar a minha composição e eu a executei com o maior carinho. <i>(pausa e elevando a voz)</i> Porque fui tão rude? Exaltar-me tanto? Doris me queria bem. Ela não merecia o que lhe fiz. Podia estar junto de nós... E agora...o que devo fazer? <i>(grita com desespero:)</i> Eduardo! Traga-me o pistom.
---------	--

14

2º Ato 8ª cena = Rossini e Eduardo

Eduardo	<i>(correndo)</i> Pronto. Aqui o tens, mas não vão forçar muito; pode ser prejudicial.
Rossini	Não tem perigo. <i>(pega o pistom e diz:)</i> Eu não disse amigo velho, que voltaria? <i>(pausa)</i> E seu Deus quiser estaremos de novo brilhando.
Eduardo	Bravos! É assim que gosto de ver.
Rossini	<i>(coloca o pistom em cima da mesa)</i> Se eu ficar bom como espero...
Eduardo	Rossini?
Rossini	Diga!
Eduardo	A operação teve êxito completo, não teve?
Rossini	Teve sim, e daí?
Eduardo	Não sentis-te dor?
Rossini	Somente nos curativos. O médico é muito calmo e delicado.
Eduardo	Como está adiantada a medicina, não é?
Rossini	É verdade, mas Deus é mais adiantado ainda, não achas?
Eduardo	Isto lá é, mas eu digo referente aos transplantes de coração, etc.
Rossini	Eduardo.
Eduardo	Pronto!
Rossini	O que foi que o médico disse quando saímos do hospital?
Eduardo	Ele disse que quando chegássemos em casa, poderíamos retirar as vendas com muito cuidado.
Rossini	Ah! <i>(pausa)</i> Eu estava zozzo naquela hora, sentindo-me indisposto e não prestei bem atenção <i>(pausa)</i> Logo que é isto; está bem. O que é certo é que estou aflito para enxergar.
Eduardo	Será que vai dar certo?
Rossini	Sei lá... O médico garantiu muito apesar de ser perigoso.
Eduardo	Vamos experimentar? Estou ansioso para te ver sem estas gazes.
Rossini	O que devo fazer?
Eduardo	Tu é quem sabes, eu sou apenas teu amigo e estou sempre ao teu lado.
Rossini	<i>(resoluto)</i> ora, vamos sim. Preciso enxergar. Quero ver tudo, quero ver àquela que foi para mim um verdadeiro anjo de bondade. Àquela que foi enviada por Deus, pedindo à Virgem Santíssima para ser realizado este milagre.
Eduardo	Já é assim...Deixa-me retirar as vendas <i>(tira o paletó, arregança as mangas e começa a retirar as ataduras)</i> . Mãos à obra. <i>(brincando)</i> Agora, muito respeito, eu vou bancar o enfermeiro. <i>(vai tirando de vagar e os dois vão conversando e rindo)</i> O médico disse que quando retirasse as vendas, não esquecesse de colocar os óculos escuros por algum tempo, depois podia tirá-los definitivo. É para evitar choque e prejudicar <i>(pausa)</i> E aqui os teus. <i>(tira do bolso do paletó e coloca-os em Rossini)</i> . Prontinho.

Peça "Um presente do céu" de autoria do maestro Domingos Roberti
Divulgando "nossa memória e história musical e artística"



Rossini	<i>(depois de uma pausa, vira-se para os lados e faz um sinal com as mãos em frente dos olhos e grita)</i> Milagre! Milagre!
Eduardo	<i>(rindo)</i> Você está enxergando mesmo?
Rossini	E muito bem.
Eduardo	<i>(par a plateia)</i> É um verdadeiro milagre.
Rossini	É mesmo! Como é bom ver de novo!
Eduardo	Então Rossini, que tal o mundo novo que está vendo?
Rossini	<i>(pausadamente)</i> Vazio, Eduardo!
Eduardo	Ué! Não estás satisfeito?
Rossini	Sim. Estou, mas ... Sempre pensei que não haveria dia mais feliz como este, para mim ... contudo...Falta-me alguma coisa ainda.
Eduardo	<i>(rindo)</i> Compreendo. Falta-te alguma coisa parecida com Doris, não é?
Rossini	<i>(faz um sorriso)</i> Como a doença modifica o gênio de uma pessoa, por exemplo: eu mudei demais. Tomei novas resoluções. quanto ao amor, eu sei que existe alguém que pode completar a minha felicidade, mas onde encontrá-la?
Eduardo	Pois hoje, vi uma mocinha parecida com Doris em frente ao Conservatório de música.
Rossini	<i>(ansioso)</i> O que? Então Doris não foi embora?
Eduardo	Eu não disse isto. Eu disse que era parecida com ela.
Rossini	<i>(sério e irritado)</i> De fato, mas isto não passa de brincadeira. <i>(sai)</i>

15

2º Ato 9ªcena = Eduardo, só

Eduardo	<i>(para a plateia)</i> Este rapaz precisa descansar muito. Está muito esgotado. É cheio de manias, desconfiado. <i>(pausa, mudando de tom)</i> Deve ser alguma paixão. Eu estou compreendendo muito bem. Não pode ser outra coisa. É nesta hora que eu queria ver de que maneira Rossini ia arranjar. Agora não tem problemas. Todos os seus negócios serão resolvidos por si próprio <i>(pausa)</i> Eu desejava que Doris aparecesse nesse momento, porque assim ele acabaria com essas “nervosias”.
---------	--

2º Ato 10ªcena =

Rossini	<i>(entrando)</i> Eduardo!
Eduardo	Pronto.
Rossini	Quero pedir-te desculpas. Não leves a mal as minhas grosserias. Como sabes eu sofri muito de um ano pra cá e ainda estou sofrendo <i>(pausa)</i> Foste tu que zelaste por mim todo este tempo <i>(pausa)</i> Por isto meu amigo, não sei como te agradecer.
Eduardo	Não penses nisto. Eu sei que tens um coração generoso <i>(pausa)</i> Eu quero até pedir-te um favor. Posso?
Rossini	Pois não!
Eduardo	O que deves fazer agora é mudar de gênio, levar a vida como antes, cheia de alegria . tocar muitas e muitas músicas gostosas.
Rossini	<i>(pensando)</i> Pois bem, quero seguir teus conselhos. Deixa-me buscar o piston e trocar de roupa. <i>(sai para o quarto)</i>
Eduardo	É Assim que se faz. Um moço inteligente não deixa a peteca cair.

2º Ato 11ªcena = Eduardo e Doris

Doris	<i>(batendo palmas)</i> Dá Licença!?
Eduardo	Pois não.

Peça “Um presente do céu” de autoria do maestro Domingos Roberti
Divulgando “nossa memória e história musical e artística”



Doris	<i>(entra sorrindo)</i> Eduardo.
Eduardo	<i>(contente)</i> Ora! Viva a mais bela flor deste recinto. <i>(grita)</i> Rossini!
Rossini	Já vou, Eduardo!
Eduardo	Olha quem está chegando! <i>(de dentro do quarto)</i>
Rossini	Eduardo, manda entrar, assentar e esperar um pouco.
Eduardo	Tenha a bondade. <i>(dá-lhe a cadeira)</i>
Doris	Com sua licença <i>(assenta-se)</i>
Eduardo	Foi Deus quem lhe mandou aqui, menina.
Doris	Porquê?
Eduardo	Porque Rossini já estava com a cabeça meio virada e no meu modo de pensar, o único remédio seria a sua presença.
Doris	<i>(rindo)</i> Ora, ora. Você, Eduardo sempre brincando, não é?
Eduardo	Brincando não! Olhe! Aí vem ele, repara como ele está diferente.
Doris	<i>(confusa)</i>

16

2º Ato 12ª cena = Eduardo, Doris e Rossini

Rossini	<i>(entre sorrindo com o pistom na mão e reparando Doris - pausa)</i> Então...você é Doris?
Doris	<i>(radiante)</i> Sou eu mesma Rossini!
Rossini	<i>(continua reparando-a, faz um sorriso e diz alto.)</i> Doris!
Doris	<i>(alegre)</i> Pedi muito a Virgem Santíssima para você. E confiada em você eu lhe peço: não me deixe!
Rossini	Nunca a deixarei. <i>(pausa da mente)</i> Eduardo. <i>(pausa)</i> Obrigado! <i>(vira-se para Doris)</i> Doris, minha vida. <i>(com a mão esquerda pega a mão direita de Doris e com a mão direita pega o pistom e vai saindo quando Eduardo os retém, ambos viram-se para Eduardo)</i>
Eduardo	<i>(Em voz alta)</i> ei! Onde vão?
Rossini	Aos pés da virgem!
Eduardo	Não vão se esquecer. Eu quero “comer dos doces”.
Doris	<i>(radiante)</i> E ser nossa testemunha.
Eduardo	Se Deus quiser! Serão felizes. <i>(Rossini e Doris vão saindo quando se abre a cortina que está na janela e aparece um oratório iluminado, com Nossa Senhora. Doris ajoelha. Rossini toca a valsa que compôs. Em seguida fecha-se a cortina do palco. Aparecem logo Virginia e seu pai.)</i>

2º Ato 13ª cena =

Virgínia	<i>(falando bem alto)</i> Que tal papai?
Antônio	<i>(com um lenço limpa as lágrimas)</i> É realmente bonita... mas...muito triste, muito sofrimento.
Virgínia	Aqueles sofrimentos papai eram cousas passadas, mas em compensação tiveram a recompensa.
Antônio	E o amor?
Virgínia	Ora! O amor voltava para eles, como “Um presente do céu”.
<i>(Neste momento torna abrir-se a cortina e aparecem todos os personagens)</i>	

Peça “Um presente do céu” de autoria do maestro Domingos Roberti
Divulgando “nossa memória e história musical e artística”