

poderá finalmente dizer: “Experimentei. Deus, que sabor tem esta maçã!” E quando Adão lhe perguntar: “Que sabor?”, ela poderá de fato responder: “Um sabor que nunca [até agora] homem algum experimentou”. E finalmente Adão poderá dizer: “Crerei no que dizes, tu és meu par”. E na igualdade (que já se entremostra nesta virada de milênio), quando o homem de fato houver integrado a sua *anima* e a mulher o seu *animus*, os olhos de ambos se tornarão, ao sopro do *self*, claros ou clarividentes. Nesse dia, de alma lavada e desarmada, absolutamente solidário, o par terá condições de comer, finalmente, a maçã do supremo sabor: a que reconduz ao paraíso.

Para finalizar, diríamos que neste romance o autor abandona alguns expedientes estruturais estéticos, característicos de sua ficção, tal como o *time-shift* ou a montagem temporal. E também dele quase exclui aquele conteúdo político que, às vezes, aprisiona a ficção dentro de determinado tempo histórico. Mas o texto de Miguel Jorge, que frequentemente tangencia a beleza do lírico, quando se converte no “quase-poema do imaginário às soltas”, torna-se agora mais universal, porque busca substratos reconhecíveis a qualquer leitor, independentemente de fronteiras. E o que é notável: constrói-se no espaço de uma linguagem moderna, carregando a fórmula criada por Alfredo Bosi, que procurou conceituá-la: sensível, tensa e profundamente empenhada na significação.

Referências

- BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo* (org.) 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BRUHL, Lévy. Apud PAZ, Octavio, op. infra cit.
- CLARKE, J. J. *Em busca de Jung*. Tradução de Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Ediouro S.A., 1993.
- CARVALHO, Eide M. Murta. *O pensamento vivo de Jung*. (org.) São Paulo: Martim Claret Editores, 1986.
- DOURADO, Autran. *O risco do bordado*. 7 ed. Rio de Janeiro: Difel, 1978.
- FILHO, Adonias. *Luanda, Beira, Bahia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Madri: Editorial Biblioteca Nueva, 1973.
- JORGE, Miguel. *Pão cozido debaixo de brasa*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.
- KIERKEGAARD, Sören Aabye. *Schopenhauer/ Kierkegaard*. (Os pensadores). São Paulo: Victor Civita, 1974.
- PAZ, Octavio. “A outra margem”. In: *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- SARTRE, Jean-Paul. “O existencialismo é um humanismo”. In: *Sartre*. (Os pensadores). 3 ed. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- SICUTERI, Roberto. *Lilith, a lua negra*. Trad. Norma Telles et alii. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva S.A., 1975.



FALANDO DE FESTAS E ÓPERAS NA TERRA DOS GOYASES Ana Guiomar Rêgo Souza¹

Para Durkheim, a força de legitimação da sociedade se faz sentir com maior rapidez e maior evidência nas festas, uma vez que o fluir de um estado de exaltação geral permite que as interações sociais se tornem muito mais frequentes e mais ativas (1985, p 300-01; 542; 545). Atributo sem dúvida interessante às esferas de poder, de tal maneira que festa e poder são fenômenos que, de uma maneira ou de outra, sempre se atraem. Fato especialmente evidente nas festas-espetáculo barrocas. Norteadas pela estética do excesso, do lúdico, do feérico, compõe o que Affonso Ávila denomina como “encantatório-persuasivo”. Trata-se de dramatização ritual intrínseca ao exercício das realezas e religiões: “poder quase mágico de fazer ver e fazer crer”, como diz Bourdieu, “que possibilita obter o equivalente daquilo que é obtido pela força” (2003, p.14). As festas-espetáculo, por outro lado, articulavam diferentes dimensões da sociedade e da cultura, se constituindo, no limite, em “fato social total” (Mauss, 1950, p. 49-52), uma vez que se encontram em jogo projetos político-sociais, identidades em processo de afirmação e recriação, grande circulação e consumo de bens, produção artística, emergência de novos significados, dentre outros (Almeida, 1992, p. 170).

Trazidas para o Brasil como elemento fundador do empreendimento colonizador, as festas-espetáculo adentraram e percorreram os oitocentos, servindo igualmente para cimentar a monarquia brasileira. Sua conformação apresentava um padrão retórico que combinava uma profusão de elementos: cortejo, procissão, missa, sermão, iluminação, arquitetura efêmera, fogos de artifício, banquete, baile, dança, mascaradas, jogos de cavalaria, música, teatro, etc. Um padrão que

¹ Professora da EMAC/ UFG. E-mail: anagsou@yahoo.com.br

se repetia de vila em vila, de cidade em cidade, embora, no que diz respeito ao Estado de Goiás, o vazio historiográfico a respeito desses eventos leve a crer que as práticas e representações de poder, primeiro da monarquia portuguesa e depois do Brasil imperial, não haviam alcançado essa região.

Mas, festou-se, e muito, nos sertões dos Goyases. Disso nos fala o português Joaquim Pedro de Campos, em carta ao Marquês de Pombal, relatando o oitavário de festividades realizado em Vila Boa de Goiás, no mês de abril de 1760, em comemoração pelo restabelecimento da saúde D'El Rei Dom José I.² Pouco escapou à sua prosa, algo hiperbólica, como, aliás, era de gosto à época: descreve desde trajes e cardápios à pompa coreográfica dos cortejos, à variedade dos efeitos visuais e sonoros. Relato que vale a pena reproduzir em parte, posto que expõe um estilo de vida pujante nas suas festas, presente nos Cerrados auríferos de Goiás. Ressonâncias da ostentação barroca, talvez sem a opulência do Triunfo Eucarístico das Minas Gerais, mas que também evidencia, para usar os termos de Affonso Ávila, “o estado de euforia da sociedade mineradora, que se faz expandir através de uma festa de regozijo dos sentidos” (1980, p. 117).

Já de início, emerge do relato de Joaquim Pedro a ambiguidade entre imposição e comprometimento da população, no que se refere à participação nesses eventos: “nos dias 10, 11 e 12 o governador (João Manoel de Mello) ordenou a iluminação geral das casas da capitania (...) com que se viu competirem todos os moradores tanto em abundância de luzes, como na boa ordem com que estavam dispostas” (Bertran; Faquini, 2002, p.79). Por um lado, o constrangimento exercido pelas instâncias de poder; por outro lado, a transmutação da obrigatoriedade em costume representativo de *status* por parte da comunidade.

Preparado parte do cenário urbano para receber a festa, “ao romper da manhã (do terceiro dia)”, conta Joaquim Pedro, “se acharam formadas na praça da matriz as tropas (...) lustrosas pela variedade das galas. Desfilaram pelas oito horas e se foram postar junto à Igreja” aguardando a presença do governador para as reverências devidas, após o que, este, junto com os dignatários da cidade e convidados vindos de diversas localidades, assistiram “missa cantada por muito

2 Documento localizado pelo historiador goiano Paulo Bertran no Arquivo Ultramarino de Lisboa, copiado e ementado no local por Antônio César Caldas Pinheiro, catalogado e publicado, posteriormente em forma de catálogo subsidiado pelo Instituto de Pesquisas e Estudos Históricos do Brasil Central (IPEHBC), Sociedade Goiana de Cultura, Universidade Católica de Goiás. Apud Bertran, Paulo; Faquini, Rui. 2002, p. 79-80.

bons músicos, mandados vir alguns de mais de 80 léguas de distância”. Houve “sermão e no fim cantou-se o *Te Deum*³ *Laudamus*” (Ibidem).

Considerando a distância mencionada, pode-se bem inferir tratar-se de músicos vindos das Gerais, os quais, certamente, também contribuíram para animar os dois Bailes de Máscaras que se fizeram na residência oficial, bem como integrando a música do carro triunfal que desfilou após a realização de uma Encamisada.⁴ Desse trecho ressalto a seguinte parte:

Não será fácil de crer a majestade, riqueza e boa ordem com que se fez (a Encamisada): passavam de 180 os cavaleiros, todos vestidos de branco, de ricas e finas roupas guarnecidas com muitos bordados, galões, frocos (?) e lantejoilas. Os cavalos todos uniformes e cada um com dois pagens também de branco, levando os cavaleiros e seus pagens tochas acesas nas mãos (...). No fim vinha um formoso Carro Triunfal em forma de Navio, feito com grande primor. Trazia dentro um coro de boa música e no alto dele a figura de um gentio Goya, figura feita com primor: (...) Deu a volta esta grande machina à praça, que é grande, por três vezes, cantando (o seu coro) muitas letras alusivas ao objeto deste plausível cortejo. Depois houve escaramuça, e dando outra volta se despediram com três vivas a sua majestade, a V. Exa. e ao governador general. (Idem, p. 80)

Nesse espetáculo total não faltou poesia apresentada na forma lúdica do outeiro⁵ – re-significação do costume seiscentista de se realizar reuniões nos pátios de conventos ou mosteiros, durante os quais os poetas glosavam os motes dados. No episódio vilaboense alternou-se poesia e música. Nas palavras de Joaquim Pedro, “fizeram-se muitas boas poesias e se fizeram glozas admiráveis no que são muito prontos e felizes os Americanos” (Ibidem). Esse tipo de prática, somada aos cuidados com a música, indica certa preocupação em introduzir gêneros vistos como cultos. Uma sociedade já com preocupações intelectuais?

3 *Te Deum* ou *Te Deum Laudamus* é um hino de ação de graças. Em regra, cantado em momentos de grande júbilo perante uma mercê conseguida. Com letra em latim, foi musicado por inúmeros compositores. Era cantado invariavelmente nas festas coloniais e nas festas do Império.

4 Tipo de diversão equestre onde bandos de cavaleiros percorriam as ruas e praças da cidade, empunhando archotes em sinal de regozijo.

5 O cronista anônimo do Áureo Trono, relatando as festividades da investidura do bispo Dom Frei Manoel da Cruz na diocese de Mariana, em 1748, fala dessa prática sendo realizada nas janelas do palácio episcopal. (Ávila, 1980, p. 135).

Não parece o caso, em face de uma configuração social instável, formada no geral por aventureiros do ouro. Assim, esse viés cultista não pode ser entendido como expressão de refinamento intelectual, mas enquanto reprodução do aparato festivo considerado adequado às expectativas da Corte, muito embora do trato com essas práticas vá emergir, no oitocentos, uma elite identificada com as letras e com a música em cidades como Goiás e Pirenópolis.

Impressiona, sem dúvida, que tão “grandiosas festas” tenham se realizado na mais “estranhada Capitania dos sertões da América”, como dito pelo entusiasmado português (Ibidem). Mas, a mim especialmente instiga, além das práticas musicais mencionadas, o Carro Triunfal em forma de navio, trazendo “boa música” e, no seu nível mais alto, a escultura de um gentio Goyá (àquela época já instinto). Uma alegoria compósita: a caravela portuguesa e a música representando o processo civilizatório luso em terras americanas; o índio expressando o fantasioso, o mistério, o exotismo dos trópicos, ou, talvez, uma representação do indígena transmutado em “bom selvagem” como emblema do sucesso na empreitada colonizadora. Mas, o destaque dado a essa figura causa espanto. Circularidade entre o Velho e o Novo Mundo? Delírio barroquista? Ou, como sugere o historiador Paulo Bertran, já a eleição de símbolo de uma das identidades goianas? A “pátria formosa do índio Goya”, como imortalizado dois séculos mais tarde por Joaquim Santana e Joaquim Bonifácio em Noites Goianas, canção seresteira que acabou por adquirir o *status* de hino. A tentação é juntar tudo isso; afinal, as expansões barroquistas primam por fazer coexistir formas, conceitos, sensações, tempos e espaços múltiplos. Reverbera da *grande machine* “navegando” pela praça ecos da “máquina do mundo”, tal qual poetizada

por Carlos Drummond de Andrade e reinterpretada por Affonso Romano de Santana – “a máquina no tempo e no espaço se entreabrindo para desvendar o tempo interior, elíptico, e o tempo exterior, circular (2000, p. 132), expondo a possibilidade de uma imagem – a do gentio Goya – transitar entre eras para se fazer símbolo.

No relato anterior não há referências à representação de óperas, muito embora essa tenha sido uma prática que integrava frequentemente as festas-espetáculo. Em 1751, por exemplo, onze anos antes do referido oitavário, aparece a primeira notícia, até o momento, sobre a realização de manifestação cênico-musical durante tais efemérides. Nas festas celebradas pela elevação do mesmo D. José I ao trono de Portugal, ocorridas em Santa Luzia, realizou-se, segundo o relato do historiador Joseph de Mello Álvares (1886), “um esplêndido jantar de mais de quatrocentos talheres, servido em praça pública, na tarde de 15 de dezembro”, pondo “termo às festas que começaram por missa solene, *Te Deum*, ópera, cavalhadas, corro e castelo de fogos de artifício” (1979, p. 11-12). Cabe aqui um parêntese: o uso do termo ópera seria inadequado, se empregado como drama inteiramente cantado conforme a tradição italiana. A expressão mais correta para o contexto goiano seria *teatro musical*, posto englobar obras inteiramente cantadas, outras que alternavam partes faladas com partes cantadas, ou ainda peças teatrais onde a música ocorria de maneira incidental. Por outro lado, a utilização do termo *ópera* mostra-se pertinente, uma vez que era usada indiscriminadamente em Goiás, como de resto no Brasil, junto com as expressões drama, comédia, tragédia, para designar tanto o teatro falado como o teatro em música.

Dentre os governadores coloniais de Goiás, o mais reverenciado foi D. José de Almeida Vasconcelos. Segundo

Paulo Bertran, D. José viajou por quase toda a Capitania, valorizando não só a administração das vilas. Por onde passava, sua chegada era quase sempre celebrada com Entradas⁶ solenes. Em 1772, seu secretário Tomás de Souza relatou no *Diário das Jornadas*, a grande festa realizada em Vila Boa para recebê-lo. Neste relato aparecem os festejos de sempre, os quais, conforme palavras do cronista, encerraram-se “com um grandioso Sarau que se executou em Palácio” (apud Bertran; Faquini, 2002, p. 84). Não seria demais inferir que esse evento integrasse algum *entremez* – prática cênico-musical comum aos saraus goianos. Em 1773, no entanto, o referido cronista enfatiza que D. José assistiu a “oito óperas no prazo de um mês, duas em Pilar, duas em Traíras e quatro em São Félix” (Palacin; Garcia; Amado, 1995), número certamente revelador da importância conferida às óperas no contexto das efemérides barrocas.

Na verdade, dentre os maiores gastos realizados em uma festa figurava a música e seus diferentes desdobramentos, seguido de cera e fogos. A grandiosidade de um festejo se media pelo efeito combinado desses e outros elementos, cujo resultado mais espetacular se constituía em fator de disputa entre irmandades, confrarias de ofício, grupos sociais, vilas e cidades. Aspecto revelador de um espaço não só de conagração, mas igualmente de conflito. Realizar a mais brilhante festa era questão de prestígio. Fato que se desprende do relato de Joseph de Mello Álvares a respeito das comemorações de Pentecoste em Santa Luzia. Mello ressalta que essa festa teria sido celebrada pela primeira vez naquela localidade com

6 As Entradas se constituíam em festividade que marcava a chegada triunfal do rei a uma cidade, envolvendo o reconhecimento, por parte da cidade, da autoridade do monarca. Prática também utilizada para receber dignitários da Coroa e da Igreja.

toda a “pompa e magnificência tanto na parte religiosa como na profana”. Nas suas palavras, “além dos castelos de fogos de artifício, cavalhadas, corros e dançarás, foram levadas ao comércio duas comédias de gosto e a tragédia Ignés de Castro – a produção admirável do Horácio português, Antônio Ferreira” (1979, p.11-12).

No século XIX, os festejos públicos continuaram a imperar como formas tradicionalmente instituídas dos relacionamentos sociais e culturais. Na verdade, após a chegada de D. João VI no Rio de Janeiro, e com o advento do regime monárquico no Brasil, aumentou o número e o fausto dos eventos festivos. Eventos que se multiplicavam pela replicação das comemorações oficiais nas Províncias. Mantiveram-se, basicamente, os tipos tradicionais de celebração do Antigo Regime (aclamação, casamentos, nascimentos etc.), bem como a sua configuração festiva. Por conseguinte, os relatos das festas joaninas e, depois, das festas imperiais, continuam a trazer a mesma sucessão de eventos, inclusive óperas.

Lorenzo Mammi (2001) afirma que todas as encenações por ele levantadas no Brasil, durante o século XVIII, são relativas a ocasiões civis. No entanto, o relato sobre a festa de Pentecoste, mencionada anteriormente, revela que em Goiás não foi assim. Na verdade, as festas oficiais seguiam lado a lado com as festas religiosas, superpondo-se no calendário, de tal maneira imbricando significados que é difícil precisar as fronteiras entre um e outro domínio. Dessa maneira, será no contexto da Festa do Divino – a mais importante celebração da cidade de Pirenópolis – que se localizou a maior parte das representações cênico-musicais realizadas em território goiano, pelo menos com base nos vestígios até agora localizados. Nesse cenário festivo foram encenadas as seguintes obras (Jayme, 1981, p. 610-612):



ANO	OBRAS (aqui referidas segundo denominação constante na documentação.)	GÊNERO	AUTORIA
1837	O drama <i>Demofonte</i> .	Ópera	Libreto: Pietro Metastásio
1838	O drama <i>Aspásia</i> .	Ópera	Libreto: Pietro Metastásio
1842	O drama <i>Guerras do Alecrim e Manjerona</i>	Ópera	Texto: Antônio José da Silva Música: Antônio Teixeira
1867	A comédia <i>O Fantasma Branco</i>	Melodrama	Texto: Joaquim Manoel de Macedo
1874	O drama <i>Poder do Ouro</i>	Melodrama	Texto: D' Enery e Lemoine
1874	O drama <i>Graça de Deus</i> .		
1875	O drama <i>Anjo ou Demônio</i>		
1878	O drama <i>Demofonte</i>	Ópera	Libreto: Pietro Metastásio
1879	O drama <i>A Morgadinha de Valflor</i>	Melodrama	Texto: Manoel Joaquim Pinheiro Chagas
1879	O drama <i>Máscara Negra</i>	Melodrama	Texto: José da Silva Mendes Leal
1883	O drama <i>As Duas Órfãs</i>	Melodrama	Texto: Alexandre Dumas
1885	O drama <i>Estátua de Carne</i>	Melodrama	Texto: Joaquim Manoel de Macedo
1885	A comédia <i>O Fantasma Branco</i>	Melodrama	Texto: Manuel Joaquim de Macedo
1889	O drama <i>Amor e Infâmia</i> .		
1891	O drama <i>Inconfidência Mineira</i>	Ópera	Música: Tônico do Padre (?)
1891	O drama <i>Artaxerxes</i>	Ópera	Libreto: Pietro Metastásio
1891	O drama <i>Dom César de Bazan</i>	Ópera	Música: Jules Massenet
1896	O drama <i>Demofonte</i>	Ópera	Libreto: Pietro Metastásio
1899	O drama <i>Lágrimas de Maria</i>		
1899	<i>Guerras do Alecrim e Manjerona</i>	Ópera	Texto: Antônio José da Silva Música: Antônio Teixeira

Conta a tradição que o Padre José Joaquim Pereira da Veiga teria trazido do Rio de Janeiro para Pirenópolis, em 1808, além das obras de Metastásio que aparecem na listagem acima, também “Ézio em Roma” e “Adriano”. Não obstante, como se tem notícia de que “Ézio em Roma” foi encenada em Cuiabá em 1790 (Mammi, 2001, p.41), não é demais supor que as demais óperas de Metastásio já se encontravam em território goiano antes de 1808, uma vez que Estrada Real (a chamada Picada de Goiás) passava antes por território goiano. O mesmo pode ser dito sobre as “Guerras do Alecrim e Manjerona”, o “Amphitrião” e “Protheu” de Antônio José da

Silva – o Judeu, ambas musicadas pelo compositor português Antônio Teixeira.⁷ Atribui-se ao Padre Veiga a composição das partes musicais dessas obras, informação que, se relativizada, não é de todo infundada, vez que no século XVIII não era incomum compor-se nova música para os libretos trazidos da Corte, ou manter partes faladas junto com árias compostas para a ocasião, usar música de vários autores, fazer novos arranjos adequados às condições do lugar, dentre outros.

Da rua para a casa e da casa para a rua

No século XVIII, de acordo com Bertran (2002), assim como de resto em outras capitais coloniais, também Vila Boa assistiu à construção de uma Casa de Ópera, a qual aparece em uma planta da cidade datada de 1782. Porém, não há registros posteriores que mencionem a sua existência ou atividades ali desenvolvidas. É plausível imaginar ou que essa construção tenha tido curta duração, ou que se tratasse de espaço delimitado para arquitetura efêmera, ou seja, estrados de madeira como palco, e na platéia, duas ou três fileiras de balcões funcionando como *tribunas de honra*, tal qual providenciado para as cavalhadas em Goiás.

Em 1850, no entanto, deu-se a construção do Teatro de São Joaquim na cidade de Goiás. Em estilo colonial, sua arquitetura apresentava duas ordens de galerias, foyer, recursos para cenografia e camarins. Criou-se a “Phil’harmônica” (por iniciativa José do Patrocínio Marquez Tocantins), amplamente dedicada à prática do Bel Canto. Nesse sentido, o jornal A Província de Goiás veicula, em 1870, a seguinte nota: a “Phil’harmônica precisa contratar para seus trabalhos de cantoria meninas ou senhoras de boa conduta, que se prestem a aprender a arte do Canto” (apud Rodrigues, 1982, p. 38). Várias Sociedades Dramáticas foram também instituídas, as quais levaram a cena óperas, parte de óperas, árias, *mágicas*, peças teatrais somente faladas, etc., dentre as quais se cita:

⁷ Cabe apontar que as obras mencionadas de Metastásio e de Antônio José da Silva ainda se encontram em Pirenópolis no acervo particular da família Pompeu de Pina, sendo que As Guerras do Alecrim e Manjerona e o Amphitrião foram recentemente encenadas em Pirenópolis e em Goiânia, sob a direção de Maria Lúcia Mascarenhas Roriz, professora da EMAC/ UFG e viúva do jornalista, músico e professor da UFG Braz Wilson Pompeu de Pina Filho.

- Inez de Castro (texto de Antônio Ferreira, década de 1850).
- A Justiça (Camilo Castelo Branco, 1879).
- A Morgadinha de Val Flor (Pinheiro Chagas, 1885).
- O Financeiro (do meiapontense Joaquim Sebastião de Bastos, 1886).
- O Fantasma Branco (Manoel Joaquim de Macedo, 1887).
- O Primo da Califórnia (Manoel Joaquim de Macedo, 1887).
- A Torre em Concurso (s/ autoria, 1890).
- Os Dois Serralheiros (Felix Pyat, 1896).
- O Anjo da Meia Noite (1896).

Com o Teatro de São Joaquim instaura-se na Cidade de Goiás uma nova forma de sociabilidade, que se desloca das vias e praças para o espaço da casa teatral. Mantém-se, no entanto, a pompa, a magnificência, a sedução, das festas barrocas. Se cortejos e procissões apresentavam uma coreografia que expressava o arranjo hierárquico da sociedade, esta hierarquização é potencializada na própria arquitetura dos teatros (tribunas, camarotes de primeira, segunda e terceira ordem, platéia, galerias) e no ritual que se desenvolve nos camarotes e na platéia (Freire, 1994). Junto às festas, a casa teatral passa também a se constituir em espaço privilegiado para a ostentação de status. Como exemplo, cita-se o Festival Abolicionista, realizado em 28 de agosto de 1887, encerrado com uma apresentação de gala no Teatro de São Joaquim.

Nessa ocasião, os três andares da casa teatral – com seus camarotes, balcões e *torrinhas* – se apresentavam completamente cheios, ali circulando senhoras com “vestidos importados ou mandados confeccionar em Paris”, cobertas de jóias, não faltando nos chapéus as “*aigrettes* de brilhantes”. Uma aberta competição, à qual também não se furtavam os homens, os quais, envergavam casaca e fraque, as mãos enluvadas carregando “cartolas de pelo, bengala de unicórnio ou ébano, encimada por bastão de metais raros, compondo gestos elegantemente estudados”. Depois dos discursos, conforme o cronista, a noite de gala encerrou-se com um concerto onde se apresentaram partes de óperas conhecidas (Couto, 1958, p.34; *O Goyaz*, 1887).

Já em Pirenópolis, verifica-se, em 1860, a construção da sua primeira casa teatral – o Teatro de São Manoel. Um trecho do Relatório da Câmara Municipal, datado em 23 de fevereiro de 1861, justifica e elogia a iniciativa de Manuel Barbo de Siqueira, deixando evidente uma ideologia de viés moralista e que se queria ilustrada:

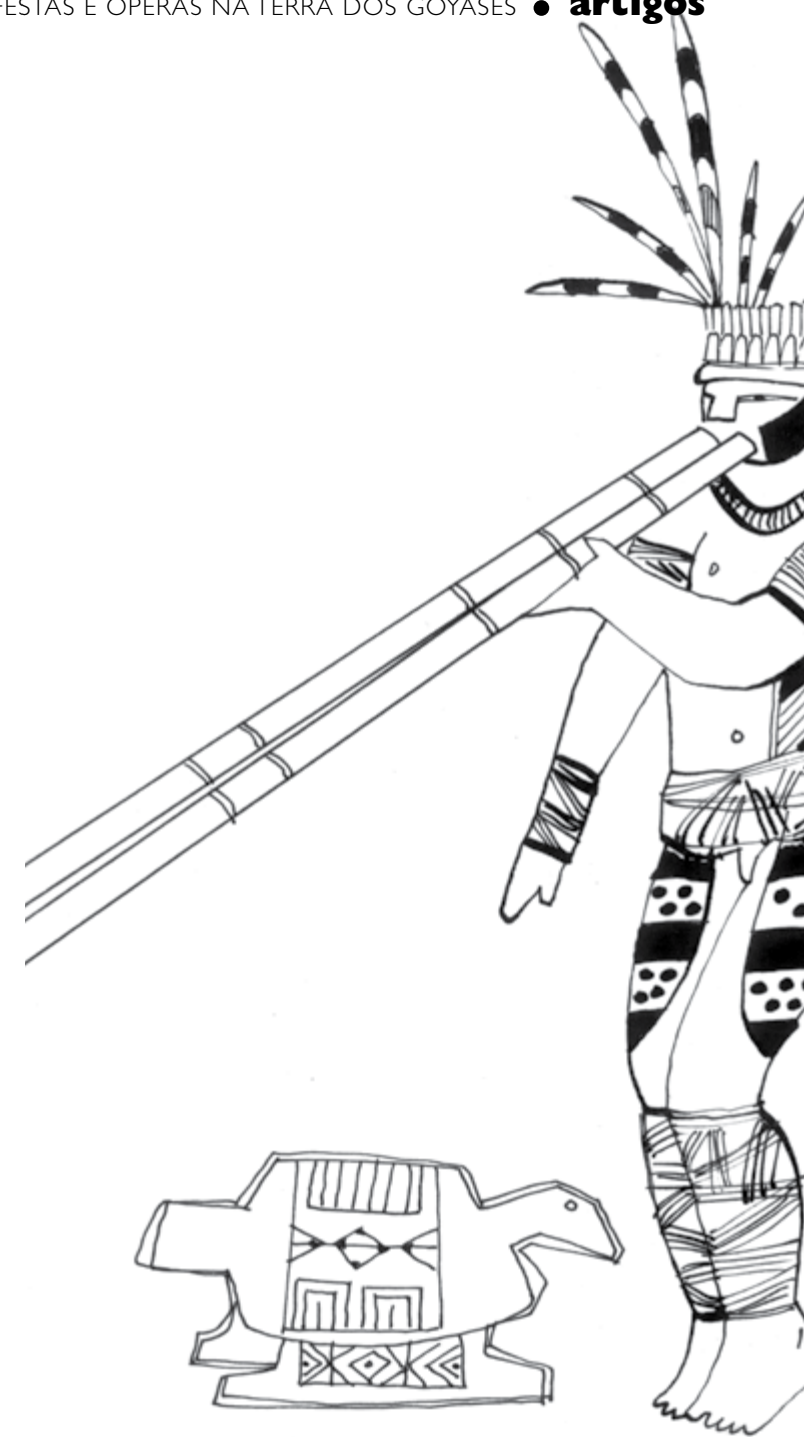
Devido aos esforços de um particular, temos hoje n'esta cidade um Theatro arranjado ao gosto moderno, com duas ordens de camarotes e bem elegante scenario, tudo pintado e dessente, com a inscrição que lhe dá nome – Theatro de São Manoel. Das representações hay havidas se tem obtido além de ilustrar o povo a concentração e união das famílias, que reunidas no recinto, como que ajuntão para formarem protestos de amizade e perfeita liga.

Todavia, parece que esse teatro também teve duração efêmera, pois nenhuma outra notícia se tem sobre esse espaço. Antes de 1860, e, pelo menos, depois da década de 1880 até o ano de 1899, quando é construído Teatro Sebastião Pompêo Pina, as representações eram levadas em tablados de madeira – os “Barracões”, como denominados em Pirenópolis. Nesse sentido, o periódico *A Matutina Meiapontense* publica a seguinte nota em 19 de maio de 1832: “A ponte que está sobre o Rio das Almas (...), se acha em huma total ruína; sobre esta ponte chegou o desleixo até a deixar furtar as taboas da ponte, que escandalosamente forao tiradas, para o tablado das óperas que se fiserao e que se conhecem (...)”.

Os barracões podem ser caracterizados como espaço de hibridação entre dois domínios aparentemente opostos: o da “casa” e o da “rua”, para usar a metáfora de Roberto DaMatta – a casa simbolizando o universo das coisas e ações privadas; a rua, o mundo das ações e coisas públicas. Elementos que remetem aos espaços constitutivos de uma casa teatral estavam presentes nos barracões: lugares privilegiados como os balcões, ou mesmo as janelas das casas, funcionando de certa forma como camarotes; as gerais, representadas por pessoas espalhadas pela rua e transeuntes; “o palco, armado à altura das janelas de ambos os lados da via pública”, possibilitando “aos artistas entrar e sair de cena pelas janelas, usando ainda as casas como camarins e bastidores” (Mendonça, 1981, p.108). Trata-se de um arranjo onde a casa era invadida pelo universo do palco, e, como o evento era realizado na rua, a casa desaparecia como categoria, transformando seus moradores, potencialmente, em público.

Hibridação de espaços, tempos e coisas, de formalismo e informalismo, engendrando encontros e tensões que refletem e refratam o universo das festas. Tal qual nos cortejos e procissões, nesses espaços a sociedade representava para si e para os outros os seus valores e suas contradições. Produzir uma ópera, pelo elemento de prodigalidade, significava a posse do dinheiro; atuar e assistir, pela ostentação do saber, significava a posse do conhecimento e sinal de refinamento. Representações identitárias correndo par a par com a encenação do palco. Conjunto que sem dúvida impressionou Oscar Leal (p. 57), o último dos viajantes a estar em Goiás no século XIX, que encerra seu relato enviando um recado ainda válido, se relativizado, para aqueles que não enxergam ou desconsideram a história e cultura de regiões periféricas aos centros de poder:

Esta cidade (Perynópolis), ardia n'esta ocasião em festas, e nas ruas notava-se um movimento e entusiasmos próprios das cidades centraes. Por volta da tarde perguntou-me uma mulher se eu não ia à ópera. Ópera! Exclamei admirado. Sim, tornou ella, a ópera lá na rua Direita. E eu refletia: Pois dar-se-há o caso de que haja aqui no centro das terras goyanas admiradores e amadores de Verdi, de Mozart, de Wagner? Isto era incrível. E fitando a rapariga: Explique-me uma cousa. A ópera de que você me falla o que vem a ser? Ora esta! Pois o senhor vem lá do Rio de Janeiro e não sabe o que é ópera? Ora... sim, meu caro senhor, a ópera é uma representação feita por vários rapazes, alguns vestidos de damas. Vá ver, que é cousa boa, mas bem enjoada. A ópera de hoje é 'Amor e Infâmia'. E o theatro é grande? (pergunta Leal). De certo, pois é no meio da rua.



Referências

- A MATUTINA MEIAPONTENSE. n. 334. p.3. Sábado, 19 de maio de 1832.
- ALMEIDA, Jaime de. Festas e História na América. In Vainfas, Ronaldo (org.). *América: em tempo de conquista*. Rio de Janeiro: Zahar, 1992.
- ÁLVARES, Joseph de Mello. *História de Santa Luzia*. Brasília: Gráfica e Editora Independência, 1979.
- ÁVILA, Affonso. *O Lúdico e as Projeções do Mundo Barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- BERTRAN, Paulo; FAQUINI, Rui. *Cidade de Goiás, Patrimônio da Humanidade. Origens*. Brasília/ São Paulo: Verano e Takano, 2002.
- BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- COUTO, Goyaz do. *Memórias e Belezas da Cidade de Goiás*. Conferência pronunciada na Assembléia Legislativa do Estado de Goiás, em 1 de Agosto de 1956. Cidade de Goiás, 1958.
- DURKHEIM, Émile. *Lês Formes élémentaires de la vie religieuse*. Paris: PUF, 1985.
- FREIRE, Vanda Lima Bellard. *Rio de Janeiro. Século XIX. Cidade da Ópera*. Rio de Janeiro, 1994 (mimeo).
- JAYME, Jarbas. *Esboço de Pirenópolis*. Vol. II. Goiânia: Editora UFG, 1981.
- LEAL, Oscar. *Viagem às Terras Goyanas (Brazil Central)*. Goiânia: Editora UFG, 1980.
- MAMMI, Lorenzo. *Teatro em Música no Brasil Monárquico*. KANTOR, Íris. *Cultura e Sociedade na América Portuguesa*. Vol. I. São Paulo: Hucitec: Editora Universidade de São Paulo: Fapesp: Imprensa Oficial, 2001.
- MAUSS, Marcel. *Ensaio Sobre A Dádiva*. Lisboa: Edições 70, 1950.
- MENDONÇA, Belkiss S. Carneiro de. *A Música em Goiás*. Coleção Documentos Goianos n. 11. Goiânia: Editora UFG, 1981.
- O GOYAZ. 2 de setembro de 1887 – 6a feira n. 102 – Ano II – p. 1.
- PALACIN, Luis; GRACIA, Ledonias Franco; AMADO, Janaína. *História de Goiás em Documentos. I. Colônia*. Goiânia: Editora UFG, 1995.



O CANTO CORAL EM GOIÂNIA: UMA TRAJETÓRIA ARTÍSTICO-EDUCACIONAL REGISTRADA NAS CRÔNICAS DOS PADRES REDENTORISTAS DE CAMPINAS (1908 A 1965)*

Germano Henrique Pereira Lopes,
Ângelo de Oliveira Dias¹

Herança de uma tradição que remonta às origens históricas de Goiás, a prática do canto coral na Goiânia de hoje é uma atividade sólida e bem estruturada. Mas, para compreendê-la, é preciso conhecer o seu processo, visualizando a trajetória percorrida para que esta prática germinasse em uma cidade construída no Planalto Central. Autores como MENDONÇA (1981), MENEZES (1981), BORGES (1998), PINA FILHO (2002) e DIAS (2008) já se debruçaram sobre o assunto, trazendo dados valiosos que serviram de referência inicial a esta pesquisa. Portanto, o objetivo desta pesquisa foi oferecer um caminho para começar a preencher a lacuna existente quanto ao registro bibliográfico e musicológico no que tange à prática e o ensino do canto coral em Goiânia.

Desde sua chegada à cidade de Trindade (antiga Barro Preto), em 1894, a Congregação Redentorista vem atuando intensamente na vida espiritual, social e artística de parte significativa do Estado de Goiás. Com extrema dificuldade, as caravanas de padres missionários visitavam cidades do entorno, auxiliando pequenas comunidades, ou percorriam os sertões nas chamadas *desobrigas*, em

* Este artigo é resultado da pesquisa desenvolvida no período de agosto de 2009 a agosto de 2010, com apoio financeiro e institucional do CNPq – UFG, através do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação Científica – PIBIC. Bolsista: Germano Lopes; orientador: Ângelo Dias.

¹ Germano Henrique Pereira Lopes: maninlopes@hotmail.com; Ângelo de Oliveira Dias: angelodias2010@gmail.com