



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**ESCOLA DE MÚSICA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

**MOISÉS SILVA MENDES**

**UMA VISÃO HISTÓRICA SOBRE A VIDA E A OBRA DE AGENOR  
ALUÍSIO GOMES: UM ESTUDO SOBRE OS CONTEXTOS DE  
ATUAÇÃO**

Salvador  
2020

**MOISÉS SILVA MENDES**

**UM VISÃO HISTÓRICA SOBRE A VIDA E OBRA DE AGENOR  
ALUÍSIO GOMES: UM ESTUDO SOBRE OS CONTEXTOS DE  
ATUAÇÃO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação  
em Música, Escola de Música, Universidade Federal  
da Bahia como requisito para obtenção do título de  
Doutor em Música.

Orientador: Prof. Dr. Wellington Mendes da Silva Filho

Salvador  
2020

## Ficha Catalográfica

M538 Mendes, Moisés Silva  
Uma visão histórica sobre a vida e obra de Agenor Aluísio Gomes: um estudo sobre contexto de atuação / Moisés Silva Mendes.- Salvador, 2020. 200 f.

Orientador: Wellington Mendes da Silva Filho  
– Universidade Federal da Bahia. Escola de Música, 2020.

1. Música da Bahia - História. 2. Agenor, Aluísio Gomes - Biografia. 3. Programas de Rádio - Bahia . I. Silva Filho, Wellington Mendes da. Universidade Federal da Bahia

CDD: 780.92

**MOISÉS SILVA MENDES**

**UMA VISÃO HISTÓRICA SOBRE A VIDA E OBRA DE AGENOR  
ALUÍSIO GOMES:  
UM ESTUDO SOBRE OS CONTEXTOS DE ATUAÇÃO**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Música, Escola de Música, da Universidade Federal da Bahia, Área de Concentração: Musicologia.

Aprovada em 29 de maio de 2020.

Banca examinadora



Wellington Mendes da Silva Filho, Orientador  
Doutor em Música pela Universidade Federal da Bahia



Marcos dos Santos Moreira  
Doutor em Música pela Universidade Federal da Bahia



Ademir Adeodato  
Doutor em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro



Ione Celeste Jesus de Sousa  
Doutora em História Social pela PEPGHS- PUC/ SP.



Joel Luis da Silva Barbosa  
Doutor em Música pela University of Washington

Aos meus pais Ana Maria Araújo Silva e Antônio da Silva Mendes, exemplos primordiais em minha vida, os quais tanto se dedicaram para a minha educação e a dos meus irmãos.

Ao meu filho Thales Gravatá Silva Mendes presente divino e inspiração diária para o meu crescimento.

Ao padre José de Souza Pinto – Padre Pinto, *in memoriam*, que tanto me apoiou na Paróquia da Lapinha desde as minhas primeiras aulas de piano nos Cursos de Extensão da UFBA.

## AGRADECIMENTOS

À professora Marineide Maciel Marinho Costa por conceder gentilmente acesso às fontes documentais e aos seus depoimentos concedidos e utilizadas para a realização desta pesquisa, sem os quais não seriam possíveis desenvolver esta pesquisa.

Ao professor Wellington Mendes da Silva Filho pela competente orientação e salutar amizade. À coordenação da PPGMUS, em especial à professora Flávia Candusso pela orientação dos procedimentos que levaram a conclusão deste doutoramento.

À Capes pela bolsa concedida, que possibilitou o cumprimento dos requisitos do doutoramento.

À Marília Manguiera pelo companheirismo, que por três anos acompanhou esse percurso, escutando atenciosamente e contribuindo em vários aspectos.

Aos ex-integrantes do projeto a “Hora da Criança” Fernando Antônio Gonzales Passos, Aramis Ribeiro Costa, Almeida Marinho Maciel, Conceição de Cristo, Regina Cajazeiras, Ogvalda Devay Souza Torres, Silvanda Neves de Souza, Nair Espinelli – “Nairzinha”, Silvia Estrela, Ieda Olivais, João Gonzales Passos, Renato Pessoa, pelos depoimentos.

Ao mestre “Cacau do Pandeiro” pelo depoimento emocionante em sua residência.

Ao professor Kleverton Ribeiro do Instituto Federal Baiano pelas valiosas dicas e revisão do texto.

Ao professor Marcos Moreira pela amizade e dicas importantes.

Ao amigo Daniel Escudeiro pelo apoio sempre.

Ao professor Aurélio Nogueira de Goiânia-GO, também doutorando do PPGMUS, pelo apoio incondicional e amizade nesse processo.

Ao professor João Paulo Lima da Cruz, integrante da banda “Lira Carlos Gomes” de Estância-Sergipe pelo auxílio na edição e revisão das partituras.

A Henrique Celso pelos valiosos aprendizados adquiridos em seu curso de inglês instrumental, os quais me ajudaram a ingressar no doutoramento.

MENDES, M. S. **Uma visão histórica sobre a vida e obra de Agenor Aluísio Gomes: um estudo sobre os contextos de atuação.** 2020. Orientador: Wellington Mendes da Silva Filho. 200 f. il. 2020. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.

## RESUMO

Esta pesquisa de doutoramento em música tem como objetivo estudar a vida e a obra do maestro Agenor Aluísio Gomes, observando as suas relações com os contextos em que estavam inseridas. Entre os objetivos específicos foram realizados a elaboração da biografia de Gomes, localização de composições inéditas e a discussão da importância das práticas musicais desenvolvidas por Gomes, em diversos contextos da História da música da Bahia. Esta é uma pesquisa histórica no campo da música que utiliza a metodologia da pesquisa qualitativa. Entre as atividades desenvolvidas na pesquisa de campo podem ser mencionadas, a realização de pesquisa documental em busca de fontes iconográficas, orais e sonoras. Foram realizadas entrevistas com personalidades que conviveram com o pesquisado como ex-alunos do projeto a Hora da Criança, além de músicos como “Cacau do Pandeiro”, os quais conviveram com Gomes. Constatou-se que o pesquisado atuou em contextos como as bandas filarmônicas do interior da Bahia, como maestro e executante de conjuntos musicais que se apresentavam em bailes no interior da Bahia e em Salvador. Na capital baiana trabalhou como maestro das rádios Excelsior e da Rádio Sociedade da Bahia. Também foi cofundador do “Programa radiofônico a Hora da Criança”, juntamente com Adroaldo Ribeiro Costa, com quem trabalhou por três décadas (entre 1940 a 1970). Gomes compôs peças musicais para o espetáculo infantil “Opereta Narizinho”, baseado nos contos de Monteiro Lobato, além de atuar como maestro de vários espetáculos da instituição, enquanto esteve vivo. No projeto a “Hora da Criança” Gomes participou como maestro e diretor musical dos processos de gravação dos discos “Os vinte anos da Hora da Criança” (1963) e “Navio Negreiro (1968)”. Fora do âmbito da “Hora da Criança”, o pesquisado atuou como regente, executante, compositor e arranjador, a exemplo da criação de arranjos musicais para bandas militares de música e a criação do arranjo instrumental do hino do “Esporte Clube Bahia”. Constatou-se também que Gomes desenvolveu atividades em paróquias soteropolitanas como executante, mas que teria se destacado no campo das composições autorais. Identificou-se setenta e uma composições autorais do pesquisado, entre as quais, músicas sacras como a “Missa Solene”, missa composta para três vozes infanto-juvenis e orquestra, bem como, outras músicas em louvor a Nossa Senhora. Além de composições para serem executadas por grupos de câmara, como “Capricho Libanês”, escrita para violino e piano, além de “Malaguenha” para dois violões, entre outras. Foram encontradas peças para instrumento solo como “Valsa Dinorah” para piano, ou ainda, “Recordação saudosa”, uma valsa para violão solo. Entende-se que as composições de Gomes sejam um legado cultural resultante das suas atividades laborais musicais, pois são resultado da vivência do pesquisado nos contextos em que atuou durante a sua vida. Assim, o conjunto de composições de Agenor Aluísio Gomes representa parte da cultura baiana e brasileira do século XX, sobretudo, por refletir aspectos do contexto religioso, político, social e musical da época.

**Palavras Chave:** História da Música da Bahia, Agenor Aluísio Gomes, Programa Radiofônico a “Hora da Criança”, Rádios Sociedade e Excelsior da Bahia.

MENDES, M. S. **A historical view on the life and work of Agenor Aluísio Gomes: a study on the contexts of action.** 200 fl. il. Thesis (Doctorate degree of music) – Music School, Federal University of Bahia, Salvador, 2020.

## ABSTRACT

This doctoral research in music aims to study the life and work of conductor Agenor Aluísio Gomes, observing its relations with the contexts in which they were inserted. Among the specific objectives, the investigation of Gomes' biography, the location of new compositions and the discussion of the importance of the musical practices developed by Gomes, in the context of the History of music in Bahia, were carried out. This is a historical research that has used the methodology of qualitative research. Among the activities developed in the field research can be mentioned, conducting documentary research in search of iconographic, oral and sound sources. Interviews were conducted with personalities who lived with the subject, such as former students of the project Hora da Criança, as well as musicians like “Cacau do Pandeiro” who lived with Gomes. The researched acted in several contexts related to music, among which, he began his studies as a student, in philharmonic bands in the interior of Bahia, then he acted as conductor of these groups. He also acted as conductor and performer of musical groups that performed at dances in the interior of Bahia and in Salvador. In the capital of Bahia, he performed in different contexts, standing out as a conductor of the Excelsior and Rádio Sociedade da Bahia radio stations. He was also a co-founder of the program “Hora da Criança”, along with Adroaldo Ribeiro Costa, with whom he worked for three decades (between 1940 and 1970). Gomes composed musical pieces for the children's show “Opereta Narizinho”, based on stories by Monteiro Lobato. The results of the analysis of the documentation found inform that, the researched person acted as conductor, performer, composer and arranger, but that he would have excelled in the field of authorial compositions, such as the creation of musical arrangements for military music bands and the creation of the arrangement instrumental of the hymn of Esporte Clube Bahia. Gomes participated as a musician and musical director in the recording process of the albums “Os twenty anos da Hora da Criança” (1963) and “Navio Negreiro (1968)”. It is understood that Gomes' compositions are a cultural legacy resulting from his musical work activities, they contributed to educational processes related to theater and music in the 20th century metropolitan society, and represent part of the Bahian and Brazilian culture of the time, mainly because reflect aspects of the political, social and musical context.

**Keywords:** History of Music of Bahia, Agenor Aluísio Gomes, Radio Program “Hora da Criança”, Radios Sociedade and Excelsior da Bahia.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Grupo musical regido pelo maestro Agostinho Antônio Gomes em Valença – Bahia.....	76
Figura 2	Banda Harpa Vicentina.....	82
Figura 3	Banda Harpa Vicentina da Sociedade São Vicente de Paulo.....	83
Figura 4	Adeptas da Harpa Vicentina da Sociedade S. Vicente de Paula.....	85
Figura 5	Carteira de trabalho - registro trabalhista Rádio Sociedade da Bahia.....	96
Figura 6	Carteira de trabalho.....	97
Figura 7	Carteira de trabalho Agenor Gomes – Dados pessoais.....	98
Figura 8	Capa da compilação “Músicas de Agenor Gomes”.....	138
Figura 9	Contracapa da compilação “Músicas de Agenor Gomes” – poema de Heráclio Salles.....	139
Figura 10	Imagem do início do “Glória” da “Missa Solene”.....	146
Figura 11	Imagem do manuscrito “Saudades do Ceará”.....	150
Figura 12	Frontispício do manuscrito “ODINAREF”.....	152
Figura 13	Introdução de “ODINAREF”.....	153
Figura 14	Tema de “ODINAREF”.....	153
Figura 15	Trio - solo de gaita “ODINAREF”.....	154
Figura 16	Imagem do manuscrito “ODINAREF”.....	154

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1	Listagem das fontes documentais cedidas por Marineide Costa .....	70
Tabela 2	Fontes encontradas na pesquisa documental .....	71
Tabela 3	Listagem dos periódicos consultados.....	71
Tabela 4	Relação das personalidades que concederam entrevista.....	71
Tabela 5	Cronologia da vida e obra de Agenor Aluísio Gomes.....	74
Tabela 6	Faixas componentes do disco Hora de Cantar 1981.....	115
Tabela 7	Listagem dos manuscritos musicais autógrafos da compilação “Músicas de Agenor Gomes”.....	140
Tabela 8	Listagem das composições sacras de Agenor Gomes.....	143
Tabela 9	Listagem das composições seculares de Agenor Gomes.....	147

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

ARCO	Adroaldo Ribeiro Costa
HC	Hora da Criança
ICEIA	Instituto Central de Educação Isaías Alves

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	13
<b>2</b>	<b>REVISÃO DE LITERATURA</b> .....	21
2.1	FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	21
2.2	CONTEXTO HISTÓRICO DO BRASIL – PRIMEIRAS DÉCADAS DO SEC. XX ATÉ 1970.....	41
<b>3</b>	<b>METODOLOGIA</b> .....	65
<b>4</b>	<b>NOVAS ADITAÇÕES RELATIVAS AO MAESTRO AGENOR ALUÍSIO GOMES: A SUA ATUAÇÃO EM DIVERSOS CONTEXTOS</b> .....	70
4.1	RESULTADOS DA PESQUISA DOCUMENTAL.....	70
4.2	PRIMEIRA FASE - PERÍODO DE FORMAÇÃO – VALENÇA, ITABUNA, ILHÉUS (1894 até ca. de 1920).....	76
4.3	SEGUNDA FASE – BANCÁRIO EM SANTO AMARO DA PURIFICAÇÃO - BAHIA (ca. 1921 a ca. 1938).....	89
4.4	TERCEIRA FASE – CONTEXTOS DE ATUAÇÕES MUSICAIS EM SALVADOR - BAHIA (ca.1939 até 1970).....	94
<b>4.4.1</b>	<b>Fatos sobre a vida e a obra de Agenor Gomes relacionados a HC e a ARCO</b> .....	94
<b>4.4.2</b>	<b>Atuações profissionais e outros fatos sobre a vida e a obra de Agenor Gomes</b> .....	123
<b>4.4.3</b>	<b>Composições de Agenor Aluísio Gomes</b> .....	136
<b>4.4.4</b>	<b>Morte de Agenor Gomes</b> .....	160
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	164
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	168
	<b>APÊNDICE A</b> – Roteiro para entrevista concedida pelos ex-alunos da “Hora da Criança”.....	182
	<b>ANEXO A</b> – Cartão de registro de Agenor Gomes na Ordem dos Músicos.....	183
	<b>ANEXO B</b> – “ODINAREF”.....	184
	<b>ANEXO C</b> – Saudades do Ceará.....	187
	<b>ANEXO D</b> – “Glória” da “Missa Solene” composta por Agenor Gomes.....	190
	<b>ANEXO E</b> – Fotografia da formatura de Marineide Marinho Maciel Costa.....	197
	<b>ANEXO F</b> – Fotografia de Agenor Aluísio Gomes.....	198
	<b>ANEXO G</b> – Fotografia de Agenor Aluísio Gomes II [1938?].....	199
	<b>ANEXO H</b> – Atestado de Óbito.....	200

## 1. INTRODUÇÃO

Ao serem observadas as últimas décadas é possível perceber o aumento da quantidade das pesquisas musicológicas, acerca de temas relacionados à história da música da Bahia<sup>1</sup>. Porém, apesar do aumento do interesse na área, muito ainda precisa ser realizado, pois ainda são poucos os trabalhos acadêmicos que se dedicam a estudos históricos no campo da música. Nesse contexto, percebeu-se que vários foram os protagonistas<sup>2</sup> de práticas que envolveram atividades musicais como a composição, o ensino, execução instrumental e vocal, entre outras. Contudo, a maioria dessas personalidades ainda não foram devidamente estudadas.

O primeiro capítulo desta tese apresenta os objetivos gerais e específicos e a justificativa da pesquisa. Dessa forma, esta pesquisa tem o objetivo geral de estudar a vida e a obra de Agenor Aluísio Gomes entendendo os diversos contextos de sua atuação. Entre os objetivos específicos podem ser elencados, elaborar a biografia de Agenor Aluísio Gomes, localizar composições inéditas de Gomes e discutir a importância das práticas musicais realizadas por Gomes no contexto da história da música da Bahia.

Este estudo se justifica, pois, apesar das pesquisas musicológicas, no âmbito da história da música da Bahia terem aumentado nos últimos anos, observou-se que, ainda existe uma considerável ausência de estudos que forneçam informações embasadas documentalmente nesse campo. Percebeu-se também que não existiam estudos biográficos sobre Agenor Aluísio Gomes antes dessa pesquisa, fator que nos motivou a desenvolver este trabalho.

---

<sup>1</sup> SANTOS (2015) estudou aspectos relacionados a história da música sacra na Bahia, pesquisa intitulada “A Música na venerável Ordem Terceira de São Domingos Gusmão”; COSTA e PERRONE (2015) têm pesquisado a vida de personalidades baianas ligadas ao ensino de música no século XX como o professor Pedro Irineu Jatobá, entre outros: “Personagens musicais da Bahia em quatro décadas: uma iconografia musical”; MENDES (2012) estudou a história do Conservatório de Música da Bahia, pesquisa intitulada “Uma história do Conservatório de Música da Bahia: (1897-1917): Seu processo fundacional, funcionamento e impacto social”; PERRONE (2008) estudou a história da Escola de Música da UFBA, pesquisa intitulada “Música, Contexto e tradição: Estudo sobre a criação de uma instituição de ensino”; SOTUYO BLANCO (2007) estudou a vida e a obra do compositor baiano Damião Barbosa de Araújo em “Damião Barbosa de Araújo (1778-1856): Novas achegas biográficas e musicais”; PERRONE; CRUZ (1997) estudaram a história do Instituto de Música da Bahia, em “Instituto de Música: Um século de tradição musical na Bahia”.

<sup>2</sup> A exemplo da professora e pianista **Zulmira Silvano**, natural de Itaberaba, mas que se firmou em Salvador no início do século XX, estudou no Conservatório de Música da Bahia com Silvío Deolindo Fróes e foi uma importante protagonista da história da música na Bahia criando e mantendo o seu curso de piano por mais de quarenta anos, formando alunos, oferecendo cursos e produzindo concertos. Outro exemplo é o professor **Pedro Irineu Jatobá** o fundador da Escola de Música da Bahia, que formou várias gerações de professores e músicos executantes durante o século XX, em Salvador. Outro exemplo é a professora **Georgina Érisman**, natural de Feira de Santana, estudou piano com Silvío Deolindo Fróes no Conservatório de Música da Bahia, na primeira década do século XX. Compôs o hino da cidade de Feira de Santana. Estes são apenas três exemplos de personalidades que fazem parte da História da Música da Bahia, mas ainda não foram estudados.

Nesse sentido, foram identificados autores que citaram informações sobre o pesquisado, podem ser mencionados Ribas (1970), Costa (1982), Leal (1996), Santana e Santos (1998), Telles (2000), Amado (2010), Luna (2011) e Marineide Costa (2016) e (2020). Entre os autores que mencionaram informações sobre Gomes, não foi encontrado nenhum biógrafo, todos memorialistas que descreveram fatos sobre o pesquisado, contudo sem as devidas discussões e contextualização.

Outro fator motivador para o desenvolvimento desse estudo foi o grande volume de fontes documentais disponíveis acerca do pesquisado, as quais possibilitaram a realização de uma investigação musicológica relevante para a história da música da Bahia. Entre as fontes disponíveis, destacaram-se os mais de setenta manuscritos musicais autógrafos do pesquisado, disponibilizados por Marineide Costa.

Este estudo só foi possível em virtude de Marineide Marinho Maciel Costa<sup>3</sup> nos ter comunicado que possuía sob a sua guarda, um conjunto de fontes documentais relativas à vida e obra de Gomes. Tal conjunto é composto por registros fotográficos, partituras autografas e cópias, documentos pessoais (cartão de saúde, certificado de vacinação, carteira da ordem dos músicos do Brasil, carteira de trabalho e atestado de óbito), matérias de jornais, registros fonográficos (discos de vinil), objetos pessoais, entre outras fontes.

O segundo capítulo desta tese contém o referencial teórico que alicerça esta investigação, destacando os fundamentos advindos das disciplinas História, princípios relacionados à memória como elemento constituinte da história. Sobre o referencial teórico foram utilizados fundamentos advindos da Escola dos Annales, por meio de Bloch (2001) e Le Goff (1993); Nova História Cultural e a abordagem da Micro-História italiana citados por Levi (1992); além de mencionarmos autores que discutem perspectivas históricas relevantes para este trabalho como Arostegui (2006) e Burke (1992). Também foram utilizados conceitos e fundamentos oriundos da História Oral, fornecidos por Thompson (1992) e Freitas (2006).

Ainda no segundo capítulo também foram apresentadas informações sobre o contexto histórico e social do Brasil e da Bahia nas primeiras décadas do século XX, até o ano de 1970, ano em que Gomes morreu. Mencionaram-se fatos históricos que, de alguma forma, estavam relacionados com os contextos em que o pesquisado teve algum tipo de vinculação. Foram

---

<sup>3</sup> Foi aluna de Gomes no projeto a Hora da Criança, posteriormente foi aluna de piano da filha de Gomes, a professora Maria Angélica Gomes, na Escola de Música da Bahia fundada por Pedro Irineu Jatobá. Maria Angélica Gomes ao chegar à velhice teve a professora Marineide como cuidadora até os seus últimos dias de vida. Maria Angélica deixou o seu acervo documental e o do seu pai (Agenor Gomes) aos cuidados de Marineide, conforme depoimento cedido ao autor pela mesma (COSTA, 2016). Marineide Costa tem permitido o acesso às fontes documentais relativas ao pesquisado, bem como a utilização e reprodução do material para fins desta investigação.

citadas informações sobre o contexto político das primeiras décadas do Brasil republicano, entre as quais, a inserção das massas na sociedade brasileira, fato que fez com que as pessoas daquele período fossem vistas como indivíduos consumidores e eleitores. Também foram mencionadas as situações de instabilidade política e social provocada pelos vários conflitos em diversas regiões do Brasil. Nesse período contatamos que o pesquisado transitava entre as cidades de Ilhéus e Itabuna, na região Sul da Bahia.

Observou-se também que, no final da República Velha, o Brasil era um país agrícola com uma monocultura regional. Período em que se tentou criar uma nação embranquecida e moderna, a qual tinha como base o incentivo à imigração de mão de obra estrangeira advinda de países como Itália, Espanha, Portugal, Japão, para o trabalho nas lavouras de café ou para se dedicarem a atividades comerciais e industriais.

Sobre a década de 1930, período em que Gomes residia na cidade de Santo Amaro, foram citados os principais fatos relativos à estrutura ideológica do Estado Novo e a sua influência na cultura brasileira, sobretudo, mencionando o Rádio como o veículo informacional mais importante da época. Foram mencionadas informações sobre o contexto de surgimento e o desenvolvimento das atividades realizadas pelas rádios no Brasil e na Bahia, iniciando-se pelos anos de 1920, passando pela década de 1930 até os anos de 1940. Nesse período o rádio era o veículo de comunicação mais popular no país, pois o rádio informava, proporcionava entretenimento, fazia propagandas, divulgava eventos, entre outras atividades. Tal contexto é de extrema importância para esta pesquisa em virtude do pesquisado ter trabalhado por duas décadas na Rádio Sociedade da Bahia como assistente musical, e, posteriormente na Rádio Excelsior da Bahia como condutor de orquestra.

Ainda no segundo capítulo também foram mencionadas informações sobre o contexto histórico da atuação das bandas filarmônicas. Tais informações destacaram a importância das bandas filarmônicas na zona urbana e nas cidades interioranas da Bahia nas primeiras décadas do século XX, principalmente por serem organizações musicais civis que proporcionavam o ensino de instrumentos de sopro e percussão, bem como executavam vasto repertório de música instrumental, muitas vezes, responsável pela formação musical de determinada localidade.

O contexto das bandas filarmônicas teve destaque nesse trabalho em virtude do pesquisado ter recebido a sua formação musical do seu pai, que era mestre de banda. Também foi possível comprovar por meio de registros imagéticos e matérias de jornal que Agenor Gomes atuou em sua juventude, como mestre de banda filarmônica nas primeiras décadas do

século XX, na cidade de Valença. Como exemplo encontramos registros imagéticos do pesquisado a frente da banda Harpa Vicentina, a qual foi o fundador, regente e professor.

Outro contexto destacado nesta pesquisa foi o âmbito da música desenvolvida nos templos católicos da cidade de Salvador, com destaque para as “Igreja de Santana” e “Igreja de Nazaré”, ambas no bairro de Nazaré e a “Igreja da Conceição da Praia”, no bairro do Comércio. Para tanto foram expostos alguns aspectos da prática musical desenvolvida em igrejas católicas, destacando as atividades que o pesquisado teve algum tipo de participação ou vinculação. Foram mencionados aspectos históricos e culturais relativos à Novena da Nossa Senhora da Conceição da Praia.

Outro aspecto mencionado nessa pesquisa, a partir da revisão bibliográfica, foi o cenário cultural da cidade de Salvador entre as décadas de 1930 e 1940, período em que Gomes se transferiu da cidade de Santo Amaro da Purificação para a capital do estado da Bahia. Nesse contexto foram descritas atividades musicais ocorridas em casas de diversão noturnas como “Tabaris”, que era uma casa de jogo famosa ou cassino, em que, além das apostas, os clientes encontravam música de qualidade e um ambiente seguro. Além do “Cabaré de Zazá”, que era um ambiente mais descontraído, onde havia sempre banjo, piano e contrabaixo a disposição dos músicos. Outro cenário cultural e musical do contexto de Salvador das décadas de 1930 e 1940 eram os clubes como o “Cruz Vermelha”, “Fantoches”, “Inocentes em Progresso”, “Tio do Izidro”, “Clube Comercial”, “Casa da Itália”, “Baiano de Tênis”, “Associação Atlética da Bahia” e “Yacht Clube.

Por fim, o segundo capítulo apresenta informações sobre o pesquisado, obtidas na revisão bibliográfica. Os autores que mencionaram informações sobre o pesquisado afirmaram que Gomes era filho de Agostinho Antônio Gomes, que era maestro de banda filarmônica na cidade de Valença, Ilhéus e Itabuna, no período entre as últimas décadas do século XIX e início do século XX. Agenor Gomes nasceu num ambiente musical, fato que lhe propiciou conhecimentos musicais no campo da execução de vários instrumentos musicais e na composição.

Sobre as habilidades musicais de Gomes, as fontes bibliográficas informam que ele tocava vários instrumentos entre os quais, flauta, flautim, saxofone, bandolim, cavaquinho, violino, violoncelo e violão. Gomes é autor de mais de setenta composições autorais, o que inclui música vocal, a exemplo de hinos, músicas sacras, canções, arranjos para coral, valsas, entre outros. Também é autor de música instrumental, o que inclui temas solo, música de câmara, além de composições orquestrais.

Entre as suas composições, destaca-se um arranjo musical para coro infanto-juvenil e orquestra para a Novena de Nossa Senhora da Conceição da Praia. Outra composição de destaque foi o arranjo instrumental do hino do Esporte Clube Bahia, que é um dos seus arranjos mais conhecidos. O “Hino da Hora da Criança”, composta em parceria com Adroaldo Ribeiro Costa, é uma das suas composições mais populares.

No terceiro capítulo, está descrito o percurso metodológico desta pesquisa, que utilizou a metodologia da pesquisa qualitativa, definida por autores como Minayo (2001) e Santos Filho (2013). Na metodologia foram apresentadas a descrição do processo de entrevistas como o nome dos entrevistados, as questões aplicadas nas entrevistas; a questão norteadora da pesquisa “Como o contexto histórico, social e musical influenciou nas composições de Agenor Aluísio Gomes?”; listagem das instituições onde a pesquisa documental foi realizada; informou-se sobre o âmbito da pesquisa; além de descrever as maneiras utilizadas para a realização das análises propostas das discussões da tese.

O quarto capítulo apresenta as novas adições sobre a vida e a obra de Gomes, resultantes da realização da pesquisa documental. Nessa seção são apresentadas informações obtidas por meio de fontes documentais (publicações físicas e digitais, incluindo manuscritos musicais), iconográficas e fontes orais.

Para a apresentação dos resultados obtidos na pesquisa documental, bem como da tabulação dos dados, foram elaboradas cinco tabelas. Na “Tabela 1” está descrita a “listagem das fontes fornecidas por Marineide Costa”; a “Tabela 2” estão listadas as fontes encontradas pelo autor na pesquisa documental; a “Tabela 3” estão relacionados os nomes dos periódicos que foram consultados e as suas respectivas localidades; a “Tabela 4” informa a relação das personalidades que concederam depoimento nas entrevistas; Por fim, a “Tabela 5” apresenta um dos resultados mais relevantes desta pesquisa, uma cronologia dos acontecimentos relativos à vida e obra de Agenor Gomes, ainda inédita, contendo fatos, locais, data dos acontecimentos e as fontes informacionais. As informações que possibilitaram a elaboração dessa cronologia foram oriundas da revisão bibliográfica, fontes documentais primárias, matérias de jornal e depoimentos obtidos nas entrevistas.

Foram realizadas classificações e aglutinação das informações sobre os acontecimentos da vida do pesquisado, de acordo com a sua atuação e permanência em cidades distintas, que resultaram numa organização intitulada por nós de fases históricas. Nesse sentido, para melhor compreensão foram estabelecidas três fases históricas da vida do pesquisado. Tal divisão foi disposta como sendo, a **Primeira fase histórica - período de**

**formação – Valença, Itabuna, Ilhéus (1894 até ca. de 1920)** que menciona informações sobre o nascimento e formação musical em Valença e cidades circunvizinhas da região baixo Sul da Bahia, atuação de Gomes como regente de banda filarmônica, primeiras composições, formação de núcleo familiar, nascimento de sua filha e o círculo de relacionamento pessoais daquele período.

A **Segunda fase histórica – bancário em Santo Amaro da Purificação - Bahia (ca. 1921 a ca. 1938)**, foram mencionadas informações tais como, a atuação do pesquisado como músico em Santo Amaro da Purificação – Bahia, desempenho da função de bancário e o círculo de relacionamentos pessoais, momento em que Adroaldo Ribeiro Costa se aproximou de Gomes e o convidou para trabalhar como professor no Ginásio Santamarense.

A **Terceira fase histórica - contextos de atuações musicais em Salvador - Bahia (ca.1939 até 1970)**, período que também foi organizado em tópicos como “Fatos sobre a vida e a obra de Agenor Gomes relacionados a HC e a ARCO”, onde são tratados temas como a atuação de Gomes como maestro, executante e arranjador na Rádio Sociedade da Bahia e nos espetáculos realizados pela “Hora da Criança”; cofundador do “Programa Radiofônico a Hora da Criança”, “Hino da Hora da Criança”, a “Opereta Narizinho”, o LP “Os 20 anos da Hora da Criança”, o LP “Navio Negreiro”, o LP “Hora de Cantar”, círculo de relacionamentos pessoais de Gomes, depoimentos de personalidades que conviveram com Gomes.

Na terceira fase também foram destacadas as “Atuações profissionais e outros fatos sobre a vida e a obra de Agenor Gomes”, onde foram apresentadas e discutidas a atuação de Gomes em contextos que estavam desvinculados do projeto a Hora da Criança e da personalidade de Adroaldo Ribeiro Costa. Tais informações, ainda inéditas na literatura sobre a vida e a obra do pesquisado, foram encontradas na pesquisa documental em matérias de jornais de periódicos históricos de época como o jornal “A Tarde”.

Foi possível identificar que o pesquisado atuou em contextos da cidade de Salvador regendo conjuntos instrumentais em bailes, que eram realizados em clubes como o Fantoches da Euterpe, e outros. Também encontramos informações sobre a atuação de Gomes em paróquias de Salvador como a Nossa Senhora da Conceição da Praia e Nossa Senhora de Santana, atuando como executante de harmônio e compositor. Também foi possível encontrar uma matéria de jornal onde Gomes, compunha uma chapa eleitoral como candidato à tesoureiro da Ordem dos Músicos, em Salvador. Além de encontrarmos informações sobre a atuação de Gomes como jurado, juntamente com os maestros Paulo Jatobá e Carlos Lacerda,

em um concurso carnavalesco, bastante popular na cidade, promovido pela prefeitura de Salvador no ano de 1962.

Ainda no quarto capítulo, apresentamos as composições de Agenor Gomes. Nesta pesquisa, realizou-se a digitalização dos manuscritos musicais componentes de um livro de composições chamado “Músicas de Agenor Gomes”. Tal fonte documental é uma compilação contendo setenta e sete composições autógrafas e manuscritas por Agenor Gomes. Entendemos que a fonte “Músicas de Agenor Gomes” foi de suma importância para o desenvolvimento deste estudo e para a realização das discussões propostas nesta investigação. Realizou-se a descrição da fonte por meio da elaboração de tabelas que contêm, o nome, a orquestração e outras informações contidas nas folhas do manuscrito. Em outra tabela foi elaborada a listagem das composições por gênero musical, entre os quais, música sacra, música popular, que incluíam música instrumental, música vocal, música mista.

Neste trabalho, apresentaremos um exemplo de composição para piano solo, intitulada “ODINAREF. Uma peça de câmara chamada “Saudades do Ceará” e a parte do “Glória” da “Missa Solene” que foi composta para as comemorações da Novena da Conceição da Praia. Todas as peças utilizadas nesse texto foram editadas e transcritas utilizando o *software* “Finale” e estão disponíveis na seção dos Apêndices.

Assim, percebeu-se que as composições do pesquisado foram resultado da sua atuação em contextos como a Igreja Católica, a relação com a sua filha Maria Angélica Alves Gomes, relação com os seus amigos, como o poeta Heráclio Salles, encomendas de arranjos musicais, entre outros fatores.

Por fim, o capítulo quarto se encerra com as informações relativas ao falecimento do pesquisado no ano de 1970. Foram utilizadas informações descritas por Adroaldo Ribeiro Costa, publicadas no jornal “A Tarde”, do mencionado ano, bem como, informações concedidas nas entrevistas.

No quinto capítulo foram apresentadas as considerações finais e as perspectivas de futuro desta pesquisa. Agenor Gomes foi uma personalidade que exerceu suas atividades na Bahia por mais de cinquenta anos, atuando em diversos contextos musicais a exemplo das bandas filarmônicas em cidades do interior da Bahia, como Valença e outras cidades da região sul do estado. Regeu conjuntos musicais na cidade de Santo Amaro da Purificação, além de atuar como músico contratado, nas rádios Excelsior e na Rádio Sociedade da Bahia, em Salvador. Gomes também foi cofundador do programa radiofônico a “Hora da Criança”, juntamente com o professor e teatrólogo Adroaldo Ribeiro Costa. Seu trabalho com Costa

teve início no ano de 1943, em Santo Amaro e perdurou até o ano de 1970, ano em que Gomes faleceu.

Constatou-se que o resultado das atividades musicais desenvolvidas por Gomes, ao longo da sua vida, podem ser consideradas como um tipo de expressão cultural fruto das influências da sociedade baiana do século XX. Salientamos que seja de suma importância ações de preservação, restauro e divulgação da obra do pesquisado, pois são parte relevante da história da música da Bahia.

Na próxima seção, serão apresentados os fundamentos teóricos desta pesquisa.

## 2. REVISÃO DE LITERATURA

Nessa seção serão mencionadas as ideias fornecidas por autores que fundamentam esta investigação. Também, serão apresentados aspectos sobre o contexto histórico do Brasil, na primeira metade do século XX, os quais estejam relacionados à vida e obra de Agenor Gomes.

### 2.1. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Nesta seção serão apresentados os fundamentos teóricos que alicerçam esta investigação. Esta pesquisa pode ser definida como uma pesquisa histórica. O seu intuito é elaborar e discutir aspectos relacionados à biografia de Agenor Aluísio Gomes, confrontando informações sobre a vida e a obra do pesquisado com o contexto histórico e social das primeiras décadas do século XX, até o ano de 1970. Para tanto, foram utilizados fundamentos teóricos relativos à História fornecidos por autores como Bloch (2001), Arostegui (2006), Le Goff (1993) e Burke (1992).

Nesse contexto, observou-se que os autores<sup>4</sup> que se referiram ao pesquisado utilizaram uma abordagem histórica tradicional, pois as informações mencionadas dizem respeito a **descrições de eventos ocorridos, informações ligadas à datação, mencionam o nome de locais e identificam personalidades envolvidas nos acontecimentos**. Em suma, uma narrativa histórica que se utiliza de descrições de fatos organizados seguindo a ordem cronológica, sem oferecer qualquer tipo de discussão ou contextualização histórica e social.

Segundo Peter Burke, a abordagem tradicional da história priorizava o relato de informações sobre acontecimentos políticos e militares, negligenciando diversos campos da sociedade. Entre as principais características que compõem os fundamentos da história tradicional podem ser elencados,

- 1) Os historiadores tradicionais pensam na história como essencialmente **uma narrativa dos acontecimentos**.
- 2) A história tradicional oferece **uma visão de cima, no sentido de que tem sempre se concentrado nos grandes feitos dos grandes homens, estadistas, generais ou ocasionalmente, eclesiásticos**. Ao resto da humanidade foi destinado um papel secundário no drama da história.
- 3) Segundo o paradigma tradicional, **a história deveria ser baseada em documentos**.
- 4) Segundo o paradigma tradicional, a História é objetiva. A tarefa do historiador é apresentar aos leitores os fatos, ou, como apontou Ranke em uma frase muito citada, dizer “como eles realmente aconteceram”.

---

<sup>4</sup> Os autores que mencionaram informações históricas relativas ao pesquisado foram Ribas (1970), Costa (1982), Leal (1996), Santana e Santos (1998), Telles (2000), Amado (2010), Luna (2011) e Marineide Costa (2016).

Sua modesta rejeição das intenções filosóficas foi interpretada pela posteridade como um presunçoso manifesto, a história sem tendências viciosas. (BURKE, 1992, p. 12-14, grifos nossos)

Ao observar os conceitos descritos, é possível identificar elementos centrais, entre os quais, a sociedade, o homem e o tempo. Nesse trabalho, buscou-se uma abordagem histórica que fornecesse fundamentos teóricos que vão além dos pressupostos fornecidos pela história tradicional, para tanto, foram utilizados princípios advindos da Escola dos *Annales* e da História Nova.

De acordo com Peter Burke (1992b), originou-se na França, no século XX, uma relevante parcela do que existe de “mais inovador, notável e significativo”, na produção intelectual relacionada à história da historiografia. Grande parte das inovações históricas ocorridas no século XX estão associadas a um pequeno grupo de intelectuais franceses que estavam associados a revista *Annales*<sup>5</sup>, organizada em 1929. A revista dos *Annales* foi criada com o intuito de estimular inovações e promover um novo tipo de investigação histórica. Conforme Burke, o núcleo central do grupo é integrado por Lucien Febvre, March Bloch, Fernand Braudel, Georges Duby, Jacques Le Goff e Emanuel Le Roy Ladurie. (BURKE, 1992B, p. 7)

Conforme menciona Burke, “Embora esse grupo seja chamado geralmente de a ‘Escola dos *Annales*’, por se enfatizar o que possuem em comum, seus membros, muitas vezes, negam sua existência ao realçarem as diferentes contribuições individuais no interior do grupo”. (BURKE, 1992B, p. 7)

Ainda segundo Burke, a revista dos *Annales* foi fundada com o objetivo de

Em primeiro lugar, a **substituição da tradicional narrativa de acontecimentos por uma história-problema**. Em segundo lugar, a **história de todas as atividades humanas e não apenas história política**. Em terceiro lugar, visando completar os dois primeiros objetivos, a **colaboração com outras disciplinas, tais como geografia, a sociologia, a psicologia, a economia, a linguística, a antropologia social, e tantas outras**. (BURKE, 1992B, p. 7, grifos nossos)

A partir da citação de Burke, é possível vislumbrar que a escrita de uma narrativa histórica pode estar fundamentada em princípios interdisciplinares, a qual utiliza da colaboração de conhecimentos advindos de estudos como a sociologia, a psicologia, e outros campos relacionados à atividade humana.

---

<sup>5</sup> A revista teve quatro títulos: *Annales d’ histoire économique et sociale (1929-39)*; *Annales d’ histoire sociale (1939-1942, 1945)*; *Mélanges d’ histoire sociale (1942-4)*; *Annales: économies, sociétés, civilisations (1946)*. (BURKE, 1992B, p. 7)

Para Burke, a história da Escola dos *Annales* pode ser dividida em três fases. Os anos entre 1920 a 1945 seriam entendidos como primeiro período, que se caracterizou “por ser pequeno, radical e subversivo, conduzindo uma guerra de guerrilhas contra a história tradicional, a história política e a história dos eventos” (BURKE, 1992B, p. 7). Segundo Burke, é a segunda fase do movimento que mais se aproxima, verdadeiramente, de uma “escola”, pois a justificativa é que, depois da Segunda Guerra Mundial, os rebeldes teriam se apoderado do “*stablishment*<sup>6</sup> histórico”. Nessa fase, utilizaram-se de “conceitos diferentes (particularmente estrutura e conjuntura) e novos métodos (especialmente a ‘história serial’ das mudanças da longa duração), foi dominada pela presença de Fernand Braudel”. (BURKE, 1992B, p. 7)

A terceira fase dos *Annales* aconteceu por volta do ano de 1968, esse período foi destacado pela sua fragmentação, pois,

A influência do movimento, especialmente na França, já era tão grande que perdera muito das especificações anteriores. Era uma ‘escola’ unificada apenas aos olhos de seus admiradores externos e seus críticos domésticos, que perseveraram em reprovar-lhe a pouca importância atribuída à política e à história dos eventos. (BURKE, 1992B, p. 7).

Assim, a Escola dos *Annales* foi um movimento que revolucionou as formas de pensar e discutir aspectos historiográficos. Teve o desenvolvimento do seu arcabouço ideológico durante grande parte do século XX, mas ainda permanece influenciando a historiografia contemporânea.

A história dos *Annales* pode assim ser interpretada em termos de existência de três gerações, mas serve também para ilustrar o processo cíclico comum segundo o qual os rebeldes de hoje serão o *establishment* de amanhã, transformando-se por sua vez, no alvo dos novos rebeldes. Mesmo assim, algumas de suas preocupações básicas permanecem, pois, a revista e os indivíduos a ela associados oferecem o mais sistemático exemplo, neste século, de uma interação fecunda entre a história e as ciências sociais. (BURKE, 1992B, p. 7)

A terceira fase da Escola dos *Annales* deu origem a um movimento chamado Nova História (em francês *Nouvelle histoire*). Conforme menciona Burke (1992), a expressão a Nova História é conhecida na França, onde “*La nouve histoire*” é a denominação de uma coleção de ensaios editada por Jacques Le Goff. Uma produção intelectual que dizia respeito a “novos problemas”, “novas abordagens” e “novos objetos” relacionados à historiografia. Para

---

<sup>6</sup> O termo inglês *establishment* refere-se à ordem ideológica, econômica e política que constitui uma sociedade ou um Estado. (DICIONÁRIO, 2005, p. 220)

Burke, a Nova História é “a história escrita como uma reação deliberada contra o ‘paradigma’ tradicional [da historiografia]”. (BURKE, 1992, p. 10)

Peter Burke (1992, p. 11) informou que “a Nova História começou a se interessar por virtualmente toda a atividade humana. ‘Tudo tem história’, como escreveu em certa ocasião o cientista J. B. S. Haldane, ou seja, tudo tem um passado que pode em princípio ser construído e relacionado ao restante do passado”.

Sobre a Nova História, Le Goff mencionou que “embora postula a necessidade de uma reflexão teórica, a história nova não depende de nenhuma ortodoxia ideológica. Ao contrário, ela afirma a fecundidade das múltiplas contribuições, a pluralidade dos sistemas de explicação para além da unidade problemática” (LE GOFF, 1993, p. 21). Para Le Goff, a fonte documental é um produto resultante do pensamento de uma época, para tanto, ela é tendenciosa e possui algum tipo de viés. O documento “que não é um material bruto, objetivo e inocente, mas que exprime o poder da sociedade do passado sobre a memória e o futuro: o documento é monumento”. (LE GOFF, 1990, p. 6)

O documento não é inocente, não decorre apenas da escolha do historiador, ele próprio parcialmente determinado por sua época e seu meio; o documento é produzido consciente ou inconscientemente pelas sociedades do passado, tanto para impor uma imagem desse passado, quanto para dizer “a verdade”. (LE GOFF, 1993, p. 54)

De acordo com Burke (1992, p. 11), a “base filosófica da nova história é a ideia de que a realidade é social ou culturalmente construída”. Burke, elenca alguma das principais características da Nova História, confrontando-as com as ideias do paradigma da história tradicional. Assim,

Os historiadores tradicionais pensam na história como essencialmente uma narrativa dos acontecimentos, **enquanto a nova história está mais preocupada com a análise das estruturas.**

A história tradicional oferece uma visão de cima, no sentido de que tem sempre se concentrado nos grandes feitos dos grandes homens, estadistas, generais ou ocasionalmente eclesiásticos. Ao resto da humanidade foi destinado um papel secundário no drama da história. **A história da cultura popular tem recebido bastante atenção.**

Segundo o paradigma tradicional, a história deveria ser baseada em documentos. Uma das grandes contribuições de Ranke foi **sua exposição das limitações das fontes narrativas vamos chamá-las de crônicas** e sua ênfase na necessidade de basear a história escrita em registros oficiais, emanados do governo e preservados em arquivos. [...] Se os historiadores devem examinar uma maior variedade de evidências. **Algumas dessas evidências são visuais, outras orais.**

**O relativismo cultural obviamente se aplica,** tanto a própria escrita da história, quanto a seus chamados objetos. (BURKE, 1992, p. 10-15, grifos nossos)

Conforme menciona Burke, entre as características da História Nova, também podem ser destacadas a preocupação com a história-vista-de-baixo que “também reflete uma nova determinação para considerar mais seriamente as opiniões das pessoas comuns sobre seu próprio passado”; o desenvolvimento de uma atitude interdisciplinar entre os historiadores dessa corrente de pensamento, consequência da nova preocupação com “toda a abrangência da atividade humana”; o que resultou numa atitude cooperativa entre antropólogos sociais, economistas, críticos literários, psicólogos, sociólogos, entre outros profissionais. (BURKE, 1992, p. 16)

Burke informa que, com a Nova História, temas como a infância, a morte, a loucura, o clima, os odores, a sujeira e a limpeza, os gestos, o corpo, a feminilidade, a leitura, a fala e o silêncio, passaram a ser pesquisados ou observados pelos historiadores. O autor mencionou que tais tópicos não tinham importância para o estudo historiográfico anteriormente. (BURKE, 1992, p. 11)

Segundo Le Goff (1993, p. 259), “A História não pode ser, de forma alguma, entendida como ‘coisa’. A história é uma *dimensão*, qualidade ou extensão, que reside na sociedade, e é impensável fora dela. A história é algo que reside na natureza humana, não é ela mesma uma “natureza”. Marc Bloch define História como sendo a “ciência dos homens no tempo”. (BLOCH, 2001, p. 55)

Em relação ao elemento tempo, Aróstegui afirma que “A história é, em última análise, a ‘qualidade temporal’ que tem tudo o que existe e também, em consequência, a manifestação empírica – quer dizer, que pode ser observada – de tal temporalidade”. (ARÓSTEGUI, 2006, p. 244-255)

O tempo é a denotação da mudança. O tempo significa que as coisas mudam. Logo, ter história significa a permanente referência das coisas à mudança, do que a permanência é, na realidade, um modo. Ou, o que é dizer o mesmo, tempo e história são duas perspectivas de um mesmo edifício, que para conhecer precisamos descobrir, sem dúvida, seus planos e alicerces (ARÓSTEGUI, 2006, p. 300).

Entendemos que o objeto da História não são os acontecimentos eleitos por historiadores que priorizam os chamados grandes fatos históricos, nem as personalidades eleitas como ícones de determinada sociedade mencionadas ao longo da história, mas sim o homem.

O objeto da história é, por natureza, o homem. Digamos melhor: os homens... Por trás dos grandes vestígios sensíveis da paisagem, os artefatos ou as máquinas, por trás dos escritos aparentemente mais insípidos e as instituições aparentemente mais desligadas daqueles que as criam, são os homens que a história quer capturar. (BLOCH, 2001, p. 54)

Conforme menciona Barbosa (2007, p. 13, grifos nossos) “a tarefa da história não é, pois, recuperar o passado tal como ele se deu, **mas interpretá-lo. A partir dos sinais que chegam ao presente, cabe tentar compreender a mensagem produzida no passado dentro de suas próprias teias de significação**”. Nesse sentido, procurou-se aqui desenvolver uma pesquisa histórica embasada documentalmente, contudo, avaliando criticamente as informações obtidas e discutindo as suas vinculações com o contexto. Para Arostegui,

Sociedade e história são, definitivamente, realidades inseparáveis, ainda que de forma alguma idênticas, que, conseqüentemente, podem ser diferenciadas na análise. Para discutir a natureza do histórico devem ser previamente definidos, por exemplo, dois conceitos chave, o de sociedade e o de tempo, por uma razão que é também essencial: porque a confluência dessas duas realidades, tão diferentes entre si, é o que configura a história. Infelizmente, tampouco a natureza do social ou a do tempo costuma ser tema habitual entre historiadores. E, no entanto, são assuntos incontornáveis para que se possa conceitualizar o histórico. [...] A sociedade é o sujeito da história (ARÓSTEGUI, 2006, p. 244-255).

A abordagem histórica intitulada micro-história tem relevância para o desenvolvimento deste estudo. De acordo com Giovanni Levi (1992, p. 133), a micro-história é uma prática historiográfica que possui as suas referências teóricas variadas e/ou diversas, sobretudo, por não dispor de um arcabouço teórico ortodoxo baseado em textos ou manifestos teóricos. Os autores que utilizam a abordagem micro-histórica passaram a dar maior relevância aos detalhes, às micro-realidades e a valorizar mais o âmbito cultural. Levi informa que “A micro-história como uma prática é essencialmente baseada na redução da escala da observação, em uma análise microscópica e em um estudo intensivo do material documental”. (LEVI, 1992 p. 136)

A redução da escala de observação proporciona a observação de detalhes que podem ser desprezados numa pesquisa por conta das generalizações comumente realizadas. Ainda segundo o autor, “Para a micro-história, a redução da escala é um procedimento analítico, que pode ser aplicado em qualquer lugar, independentemente das dimensões do objeto analisado” (LEVI, 1992, p. 137).

Conforme menciona Lima (2012) “[Jacques] Ravel, **reconhecia a pretensão intelectual da micro-história de recusar a compreensão do ‘social’ ou do contexto, como uma realidade de contornos previamente definidos e estruturados**, que o historiador reconhece e na qual deve simplesmente encontrar o lugar coerente do seu objeto de pesquisa” (LIMA, 2012, p. 219, grifos nossos). Por outro lado, a abordagem da micro-história

objetivava “exatamente em revelar, por intermédio do estudo intensivo em escala reduzida da trama fina do tecido social, dimensões desconhecidas desse ‘contexto’ e da dinâmica complexa das suas transformações”. (LIMA, 2012, p. 219)

Os fenômenos previamente considerados como bastante descritos e compreendidos assumem significados completamente novos, quando se altera a escala de observação. E então é possível utilizar esses resultados para extrair uma generalização mais ampla, embora as observações iniciais tenham sido feitas, dentro de dimensões relativamente estreitas e mais como experimentos do que como exemplos. (LEVI, 1992, p. 141)

Segundo Maynard e Souza (2016), uma das personalidades de destaque que discutiu aspectos relacionados à micro-história foi o historiador italiano Carlo Ginzburg que afirmou que a micro-história “é uma forma de investigação histórica pautada nos indícios. Trata-se de um modelo que busca o excepcional no normal”.

A abordagem micro-histórica dedica-se ao problema de como obtemos acesso ao conhecimento do passado, através de vários indícios, sinais e sintomas. Esse é um procedimento que toma o particular como seu ponto de partida (um particular que com frequência é altamente específico e individual, e seria impossível descrever como um caso típico) e prossegue, identificando seu significado a luz de seu próprio contexto específico. (BURKE, 1992, p. 154)

Para Lima (2012) a abordagem micro-histórica tem como proposta

Considerar a realidade histórica de um modo mais rico e complexo, olhando com intensidade analítica aspectos dessa realidade em escala reduzida, e com isso, sua ambição era a de fazer novas perguntas e encontrar respostas que permitissem qualificar a nossa compreensão geral dos processos que são o cerne de toda a investigação do passado, uma ambição que certamente continuará a justificar a atenção que vem suscitando naqueles interessados em testar e ampliar continuamente os limites do saber histórico. (LIMA, 2012, p. 222)

A utilização de indícios como informações, bem como valorização de aspectos ligados aos detalhes do contexto podem ampliar as discussões sobre o tema desta pesquisa. Dessa forma, além da utilização de fontes documentais escritas, muitas já mencionadas como resultado da pesquisa bibliográfica sobre o tema, também optamos pela utilização de fontes orais. Foram realizadas entrevistas<sup>7</sup> com pessoas que tiveram algum tipo de convivência com o pesquisado.

O conteúdo dos depoimentos concedidos nas entrevistas revelou informações novas e relevantes para este estudo. Percebeu-se que a maioria das informações obtidas nesse processo, ainda não haviam sido mencionadas pelos autores que se referiram ao pesquisado.

---

<sup>7</sup> O processo de coleta de dados por meio das entrevistas está descrito no capítulo Metodologia.

Consequentemente, ainda não se encontravam disponíveis em outros suportes documentais, apenas na memória daqueles que conviveram com Gomes.

Para Freitas (2006, p. 18), “História Oral é um método de pesquisa que utiliza a técnica da entrevista e outros procedimentos articulados entre si, no registro de narrativas da experiência humana. [...] a história oral é técnica e fonte, por meio das quais se produz conhecimento”.

Conforme Thompson (1992, p. 261), “Conseguir ir além das generalizações estereotipadas ou evasivas e chegar a lembranças detalhadas é uma das habilidades, e das oportunidades, básicas do trabalho de história oral”. De acordo com Freitas (2006, p. 46) “A História Oral fornece documentação para reconstruir o passado recente, pois o contemporâneo é também história. A História Oral legitima a história do presente, pois a história foi, durante muito tempo, relegada ao passado”. Ainda segundo Thompson,

A história oral não é necessariamente um instrumento de mudança; isso depende do espírito com que seja utilizada. Não obstante, a história oral pode certamente ser um meio de transformar tanto o conteúdo quanto a finalidade da história. Pode ser utilizada para alterar o enfoque da própria história e revelar novos campos de investigação; pode derrubar barreiras que existam entre professores e alunos, entre gerações, entre instituições educacionais e o mundo exterior; e na produção da história – seja em livros, museus, rádio ou cinema – pode devolver às pessoas que fizeram e vivenciaram a história um lugar fundamental, mediante suas próprias palavras. (THOMPSON, 1992, p. 22)

As fontes orais podem fornecer informações complementares à outras fontes documentais. Ainda segundo Freitas (2006, p. 19), a História Oral pode ser classificada em “três gêneros distintos: tradição oral, história de vida, história temática”. A tradição da oralidade não está presente apenas em sociedades definidas como iletradas ou tribais, mas, também, pode ser reconhecida e resgatada em sociedades urbanas e rurais pela metodologia da História Oral. (FREITAS, 2006, p. 19-20)

Thompson (1992) afirma que a evidência da História Oral se distingue de outras fontes documentais por se apresentar de forma oral, situação que possibilita vantagens e desvantagens. Segundo o autor “Leva-se muito mais tempo para escutar do que para ler, e se o que foi gravado tiver que ser citado num livro ou artigo, é preciso primeiro fazer uma transcrição”. (THOMPSON, 1992, p. 146)

De acordo com Thompson (1992, p. 139), “Há muito tempo os pesquisadores sociais utilizam entrevistas, de modo que existe farta discussão sociológica sobre o método de entrevista, as fontes dos vieses que aí podem ocorrer, e como estes podem ser estimados e minimizados”. Para Freitas (2006, p. 46) “O documento gravado, como qualquer tipo de

documento, está sujeito a diversas leituras. O procedimento do historiador/pesquisador diante de tal documento deverá ser o mesmo, no que concerne à sua análise e problematização”.

Entendemos que o uso de fontes orais seja relevante para o desenvolvimento desta pesquisa, pois, discute aspectos relacionados às memórias recentes. Para tanto, da mesma forma que as fontes escritas e iconográficas, as fontes orais devem ser utilizadas de forma crítica e cuidadosa, em conjunto com outras fontes.

Freitas (2006, p. 20) informa que a entrevista oral temática é “a entrevista [que] tem caráter temático e é realizada com um grupo de pessoas, sobre um assunto específico. Essa entrevista – que tem característica de depoimento – não abrange necessariamente a totalidade da existência do informante”. Para a autora, a entrevista temática realizada com um grupo de pessoas propicia que o pesquisador obtenha maiores quantidades de informações, o que pode permitir maior comparação entre elas, indicando pontos convergentes, divergentes e evidências de uma memória coletiva. (FREITAS, 2006, p. 21-22)

A utilização de fontes orais está relacionada ao conceito de memória, sobretudo, a uma memória coletiva. Para Freitas (2006, p. 51) a história oral “tem como suporte as lembranças, evidenciando uma memória coletiva”. Para a autora, a memória coletiva pode ser entendida como sendo “uma somatória de experiências individuais, passíveis de serem utilizadas como fontes históricas, [...], memória é o vivido e história é o elaborado. Através do resgate da memória se reconstrói o passado”. (FREITAS, 2006, p. 51)

Para Le Goff (1999) “A memória, como propriedade de conservar certas informações, remete-nos **em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas**” (LE GOFF, 1999, p. 423, grifos nossos). Ainda segundo Le Goff,

Fenômeno individual e psicológico, **a memória liga-se também à vida social**. Esta varia em função da presença ou da ausência da escrita e é objeto da atenção do Estado que, para conservar os traços de qualquer acontecimento do passado (*passado/presente*), produz diversos tipos de documento/monumento, faz escrever a história, acumular objetos. A apreensão da memória depende deste modo do ambiente social (*espaço social*) e político: trata-se da aquisição de regras de retórica e também da posse de imagens e textos que falam do passado, em suma, de um certo modo de apropriação do tempo. (LE GOFF, 1999, p. 483-484, grifos nossos)

Assim, Le Goff (1999, p. 250) nos informa que “A memória, onde cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir o presente e o futuro. **Devemos trabalhar de forma a que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a escravidão dos homens**” (LE GOFF, 1999, p. 250, grifos nossos). Entendemos,

assim, que a memória deve ser compreendida como mais uma ferramenta, que pode ser utilizada pelo historiador para o desenvolvimento de uma escrita histórica mais crítica, no sentido de oferecer novos subsídios para a construção de um ponto de vista acerca de um determinado objeto de estudo.

Assim, além de se utilizar fontes orais considerando a memória como fonte informacional relacionada a elementos históricos e culturais, neste estudo foram utilizadas outras fontes documentais. Entre outros tipos de fonte documentais podem ser citadas as fontes iconográficas, documentos pessoais, fontes bibliográficas impressas e eletrônicas. Para Bellotto (1991, p. 14) documento é “Qualquer elemento gráfico, iconográfico, plástico ou fônico pelo qual o homem se expressa. É o livro, o artigo (...), a tela, a escultura, (...) o filme, o disco, a fita magnética (...), tudo o que seja produzido por razões funcionais, jurídicas, científicas, técnicas, culturais ou artísticas pela atividade humana”.

Segundo Le Goff (1990, p. 6), “[...] ampliou-se a área dos documentos, que a história tradicional reduzia aos textos e aos produtos da arqueologia, de uma arqueologia muitas vezes separada da história. Hoje os documentos chegam a abranger a palavra, o gesto. Constituem-se arquivos *orais*; são coletados *etnotextos*”.

Para a coleta de informações utilizadas neste trabalho também se utilizou pesquisa em *websites*, *blogs* e sistemas de busca vinculados à internet. Muitos foram os documentos digitais usados como fonte documental. Sobre os documentos eletrônicos e digitais o Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística informa que, o documento eletrônico é o “**Documento** codificado em dígitos binários, acessível por meio de sistema computacional”, já o documento digital é o “**Gênero documental** integrado por **documentos** em meio eletrônico ou somente acessíveis por equipamentos eletrônicos, como cartões perfurados, disquetes e **documentos digitais**”. (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 74, grifos no original)

Entre as fontes documentais mencionadas e utilizadas para a coleta de informações na pesquisa documental, a busca em periódicos do século XX, demonstrou ser uma fonte copiosa de informações sobre Gomes. Para Silva e Franco (2010, p. 5) é necessário tomar certos cuidados ao utilizar a pesquisa de informações históricas em periódicos, pois

Tomar o jornal como fonte não significa pensá-lo como receptáculo de verdades; ao contrário, o que se propõe é pensá-lo a partir de suas parcialidades, a começar pela observação do grupo que o edita, das sociabilidades que este grupo exercita nas diferentes conjunturas políticas, das intenções explícitas ou sutis em exaltar ou execrar atores políticos. Em outras palavras, observar as múltiplas vinculações que a fonte tece com o meio. (SILVA; FRANCO, 2010, p. 5)

Entendemos que os periódicos impressos são fontes documentais secundárias, pois, expressam parte de uma realidade, fruto de um contexto histórico e social descrito geralmente por um redator. Lapuente (2015), chama a atenção para os cuidados que o pesquisador deve ter ao se utilizar dessas fontes.

O pesquisador deve ter ciência de que um periódico, independentemente de seu perfil, está envolvido em um jogo de interesses, ora convergentes, ora conflitantes. O que está escrito nele nem sempre é um relato fidedigno, por ter por trás de sua reportagem, muitas vezes, a defesa de um posicionamento político, de um poder econômico, de uma causa social, de um alcance a um público alvo etc., advindos das pressões de governantes, grupos financeiros, anunciantes, leitores, grupos políticos e sociais, muitas vezes de modo dissimulado, disfarçado (por isso também o cuidado com análises que focam exclusivamente nos editoriais para conhecer o posicionamento do periódico). (LAPUENTE, 2015, p. 6)

Sosa (2007) também chama a atenção quanto a necessidade de observar cuidadosamente alguns aspectos, ao se utilizarem informações advindas das notícias de jornais, pois deve atentar-se

Em dois tempos: um objetivo que interpreta o texto escrito efetivamente e outro subjetivo que precisa entender aquilo que não aparece escrito, mas é possível identificar à luz do contexto histórico. Assim, o estudo da imprensa necessita do reconhecimento do que está em torno dela, já que essa mesma imprensa está invariavelmente atrelada ao seu tempo histórico. (SOSA, 2007, p. 11-12)

Dessa forma, foi possível obter quantidade significativa de informações ao realizar a pesquisa nos periódicos. Destacamos as matérias de jornal encontradas no periódico “A Tarde” de Salvador, que foi uma relevante fonte, que proporcionou descobrir novos fatos relativos à vida e a atuação profissional do pesquisado. Apesar de encontrarmos no mencionado periódico, informações sobre a atuação de Gomes juntamente com o projeto a Hora da Criança (em diante HC), um dos principais avanços foi defrontar-se com um conjunto de informações que descreveram outras atividades que foram desenvolvidas pelo pesquisado, as quais estavam desvinculadas do projeto HC, informações ainda inéditas sobre a vida do pesquisado. Tais informações serão apresentadas e discutidas no capítulo quarto desse trabalho.

Outro tipo de fonte documental utilizada neste estudo foram os manuscritos musicais. Uma das principais atividades desenvolvidas ao longo da vida por Agenor Gomes foi o ato de compor peças musicais em diversos estilos. No capítulo quarto serão listados e descritos os manuscritos musicais de autoria de Gomes utilizados neste trabalho. Entendemos que os manuscritos musicais são fontes documentais riquíssimas, pois trazem consigo informações

sobre o compositor e a sua forma de compor, a exemplo de possíveis traços estilísticos composicionais utilizados, gêneros musicais. Podem ser estudados os tratamentos melódicos, harmônicos, condução de vozes, entre outros aspectos musicais. Os manuscritos musicais também são fontes informacionais relativos ao contexto histórico e social de uma determinada época, o contexto de produção.

Nesse sentido Cotta (2000, p. 40) informa que os manuscritos musicais são um tipo particular de documento, “Isso não significa apenas incluir o objeto em si, o manuscrito musical numa categoria geral de objetos. Significa também que manuscritos musicais possuem certas características comuns de tal categoria, embora apresentem suas particularidades”. (COTTA, 2000, p. 40)

Cotta (2000, p. 244) define os manuscritos musicais como sendo

*Elementos gráficos, produzidos por uma atividade humana, a música, por razões funcionais (especialmente ligadas, no caso da grande maioria dos manuscritos musicais aos quais tem se dedicado a musicologia histórica brasileira, à religião católica e às estruturas sócio-políticas coloniais e imperiais), técnicas (num sentido particular da prática musical), culturais e, naturalmente, artísticas.* (COTTA, 2000, p. 244, grifos no original)

Muitos foram os manuscritos musicais produzidos e utilizados por Gomes ao longo da sua vida, em diversos contextos. Encontramos composições que foram criadas e usadas no projeto HC, nas rádios onde trabalhou, nas igrejas que atuou, peças para o uso didático, entre outras. Manuscritos musicais necessitam de um tratamento específico, pois possuem singularidades, as quais o diferenciam de um documento administrativo ou jurídico. De acordo com Cotta (2000, p. 244), “em seu estado original, manuscritos musicais são, positivamente, documentos arquivísticos”. Os manuscritos musicais, geralmente

- a) são produzidos por pessoas físicas em razão de suas atividades musicais ou de atividades musicais de um organismo de natureza jurídica ao qual esse indivíduo se relaciona;
- b) são recebidos ou enviados para outros organismos - indivíduos ou instituições - também em função de atividades musicais;
- c) possuem relação orgânica com o conjunto documental em que foi produzido ou acumulado (referimo-nos aqui ao conjunto documental como um todo, à totalidade dos documentos produzidos e acumulados pelo organismo, e não somente ao conjunto de manuscritos musicais). (COTTA, 2000, p. 244)

Cotta (2000, p. 245-246) fez os seguintes questionamentos, “qual o valor primário dos manuscritos musicais?”, e, “qual seria a sua função no momento em que foi produzido?”. Nesse sentido, o autor informou que tais questões deveriam levar em consideração “o estudo da instituição musical na qual o manuscrito foi produzido, ou da biografia do compositor ou

copista, de suas relações com as diversas manifestações religiosas e políticas locais, pelo conhecimento do contexto sócio-cultural em que se insere” (COTTA, 2000, p. 245). Ainda segundo Cotta (2000) “O trabalho de reconhecer um fundo não se limita à análise dos documentos, mas implica também em prospecções de outras ordens, com o auxílio da antropologia, da história, etc.” (COTTA, 2000, p. 245). Segundo o autor, a riqueza de informações contidas nos fundos documentais compostos por manuscritos musicais requer não apenas que, o pesquisador se utilize de conhecimentos musicais, mas que se utilize de esforços de ordem interdisciplinares, onde conhecimentos de outras disciplinas poderão levar a discussões mais amplas e contextualizadas.

No que tange à organização e o tratamento que deve ser destinado aos manuscritos musicais, conforme menciona Cotta (2000, p. 245), “por mais que se trate de um tipo particular de documento, é importante pensar que a separação de manuscritos musicais do fundo arquivístico em que originalmente se encontra - sua origem - pode privar o pesquisador que vier a debruçar-se sobre eles de algumas informações cruciais.

Ainda sobre as fontes documentais, entendemos que todo o tipo de fonte relativa ao pesquisado ou produzida por outras atividades desenvolvidas ao longo da sua vida, a princípio são fontes informacionais relevantes para o desenvolvimento de um trabalho de pesquisa com o intuito de estudar uma biografia musical. Sobre as biografias musicais Maynard Solomon (2006), informa que

A biografia musical é um gênero literário constituído de documentos ordenados das vidas de indivíduos que estão envolvidos na criação, produção, disseminação e recepção de música. Especialmente das vidas de compositores e músicos, mas incluindo também libretistas, editores, fabricantes de instrumentos, patronos, melómanos, acadêmicos e escritores. Do ponto de vista mais abrangente, a biografia é a história de vida de um indivíduo. A partir disso pode-se afirmar que envolve a totalidade dos fenômenos que condicionam ou modelam o indivíduo, todos os eventos nos quais se envolveu ou que foram gerados por conta das suas atividades, assim como cada aspecto dos seus processos mental e psicológico e cada produto da sua criatividade. A biografia em Música se centra na documentação e interpretação de fatos, influências e relações em uma vida, mas o seu legítimo campo de investigação se atenta às heranças biológicas e ancestrais, os elos social e histórico, a tradição musical e o ambiente intelectual. [...] Há muito tempo que se reconhece que o acúmulo e análise de dados biográficos – performances, correspondência, autógrafos, esboços, publicações – são cruciais ao lidar com problemas de cronologia, da autenticidade das fontes compositivas, motivações pessoais, patrocínio, ideologia e recepção. E não se questiona que o assunto propriamente dito do biógrafo inclui a natureza da criatividade, a documentação dos detalhes do cotidiano, o impacto histórico da criatividade individual e os padrões trans-históricos de conduta e de crença. (MAYNARD SOLOMON, 2006, p. 15-16)

Para a elaboração e organização de uma biografia musical, é imprescindível utilizar o maior tipo de informação relacionada ao pesquisado e o seu contexto de atuação. Nesse ínterim buscamos a maior quantidade de fontes documentais relacionadas à música e a outras atividades desenvolvidas pelo pesquisado.

Outro tipo de fonte utilizada nessa investigação, foram os registros imagéticos. Eles forneceram informações acerca do pesquisado e dos contextos histórico, social e musical nos quais estava inserido. Os registros iconográficos são relevantes, tanto para a confirmação, quanto para a negação de informações encontradas na revisão de bibliografia. Por outro lado, tais registros têm possibilitado à descoberta de novas informações acerca da história do pesquisado. Segundo Panofsky (1986, p. 53), “A iconografia é, portanto, a descrição e classificação das imagens, assim como a etnografia é a descrição e classificação das raças humanas”.

A iconografia é de auxílio incalculável para o estabelecimento de datas, origens e, às vezes, autenticidade; e fornece as bases necessárias para quaisquer interpretações ulteriores. Entretanto, ela não tenta elaborar a interpretação sozinha. Coleta e classifica a evidência, mas não se considera obrigada ou capacitada a investigar a gênese e significação dessa evidência: a interação entre os diversos "tipos"; a influência das ideias filosóficas, teológicas e políticas; os propósitos e inclinações individuais dos artistas e patronos; a correlação entre os conceitos inteligíveis e a forma visível que assume em cada caso específico. Resumindo, a iconografia considera apenas uma parte de todos esses elementos que constituem o conteúdo intrínseco de uma obra de arte e que precisam tornar-se explícitos se se quiser que a percepção desse conteúdo venha a ser articulada e comunicável. (PANOFSKY, 1986, p. 53-54)

Tem-se utilizado algumas fotografias que retratam diferentes momentos da vida do pesquisado. Para Gaskell (1992, p. 241), “O impacto cultural da fotografia sobre os últimos cento e cinquenta anos, tanto em si mesma, quanto na forma da imagem visual em movimento a que ela também deu origem, tem sido imenso, alterando completamente o ambiente visual e os meios de troca de informação de uma grande parte da população do globo”. Ainda segundo Gaskell (1992, p. 241), “Quase todos fazem uso diário da fotografia, seja como ilustrações, auxílios à memória ou como substitutos de objetos descritos através dela”.

A fotografia é o meio visual em que os acontecimentos passados são com frequência tornados mais acessíveis pela resposta emocional do momento. Isto porque a fotografia traz em si uma relação material e causal com seu sujeito. Parte de nossa resposta é para o fotografo como um traço real de um acontecimento. (GASKELL, 1992, p. 265)

Sobre a utilização da fotografia como registro histórico, Bonato (2003, s/p.), informa que “A fotografia possui limitações, pois apresenta um fragmento da realidade registrada, dos acontecimentos que depende em parte do enfoque dado pelo autor – o fotógrafo”. Gaskell, também concorda quanto ao nível de interferência exercido pelo fotógrafo em um registro fotográfico. Segundo o autor,

Na verdade, o passado recente é cada vez mais conhecido através de imagens parcialmente fortuitas e instantâneas. [...] os fotógrafos estão sujeitos a muitas formas de manipulação (a excisão de figuras; cortes e atenuações para alterar a interpretação do observador) e o significado prontamente legível muitas vezes é apenas gerado pela combinação com uma legenda. Legendas diferentes para a mesma fotografia com frequência produzem significados radicalmente diferentes ou até contraditórios. (GASKELL, 1992, p. 266)

Apesar do registro fotográfico, representar parte de uma realidade, geralmente escolhida pelo fotógrafo, Oliveira (2002, p. 8), afirma que,

Ainda que as fotografias não sejam um espelho fiel da realidade, elas contêm elementos do real. A memória é uma construção nossa, feita no presente, onde escolhemos os momentos que queremos lembrar e aqueles que queremos esquecer. Talvez por isso, a cada geração, reescrevemos a história, cada um com seu ponto de vista. (OLIVEIRA, 2002, p. 8)

Entendemos que as informações fornecidas por registros imagéticos também devem ser tratadas como vestígios, já que correspondem a fontes informacionais, que apesar de conter elementos do real, elas dependem do ponto de vista de algum indivíduo.

Assim, ponderamos que a utilização de registros imagéticos, fontes orais, fontes bibliográficas (publicações escritas, documentos eletrônicos, matérias de jornal), manuscritos musicais, documentos pessoais constituem vestígios do processo histórico e devem ser utilizados de forma crítica. Nesse sentido, destacamos que tais fontes fornecem informações relevantes sobre o nosso objeto de pesquisa, que de forma aliada, propiciam subsídios para a criação de uma teia de informações, as quais possibilitam a análise mais profunda do percurso histórico do pesquisado, destacando as suas vinculações com aspectos relativos ao contexto histórico e social de sua época.

A partir da realização da revisão bibliográfica em busca de informações sobre a vida e obra de Agenor Aluísio Gomes, foi possível identificar autores que se referiram ao pesquisado, entre os quais, Ribas (1970), Costa (1982), Leal (1996), Santana e Santos (1998), Telles (2000), Amado (2010), Luna (2011) e Marineide Costa (2016) e (2020), todos memorialistas, os quais citaram informações sem contextualização e discussão.

Segundo Santana e Santos (1998, p. 4), Agenor Aluísio Gomes era compositor e instrumentista. Filho de Agostinho Antônio Gomes<sup>8</sup>, Agenor Gomes nasceu em 03 de abril de 1894, na cidade de Valença, município do estado da Bahia e faleceu em 06 de julho de 1970, em Salvador.

Possuidor de um talento musical extraordinário, aos sábados ele e vários amigos costumavam se reunir em sua casa ou na de amigos. Desse modo pôde formar uma orquestra que mais tarde é relatada no romance *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, de Jorge Amado. A todo instante ele tinha a capacidade de inspiração e raciocínio rápido para compor música em qualquer estilo que quisesse. Viajou muito desde [a] adolescência e em cada lugar que chegava sempre organizava uma orquestra. Em Itabuna formou uma orquestra toda de mulheres, e em **Valença a banda Harpa Vicentina**. (SANTANA; SANTOS, 1998, p. 4, grifos nossos)

Ainda segundo Santana e Santos (1998), quando criança, Gomes teve acesso a diversos instrumentos rudimentares como flautas artesanais e, ao longo da sua vida, teve a oportunidade de estudar outros instrumentos convencionais. Tocava instrumentos como “flauta, flautim, saxofone, bandolim, cavaquinho, violino, cello e violão que era um dos seus instrumentos mais preferidos, com o qual solava, acompanhando o bandolim e a orquestra”. (SANTANA; SANTOS, 1998, p. 4)

Tudo começou muito tempo atrás do tempo, quando o garoto Edgar [sic] [Agenor], “prodígio”, reunia-se com seus antepassados, muitos deles músicos como o seu pai, e aprendia o que mais tarde possibilitaria sua filha Angélica chamá-lo “o músico perfeito”: solfejo, ritmo, regência. Das aulas caseiras para as primeiras apresentações nas sociedades, retretas e bandas não passou muito tempo. O garoto aprendia como quem não precisava mais aprender. (RIBAS, 1970, p. 1)

Segundo Ribas (1970, p. 1), em sua adolescência e depois, na fase adulta, Gomes teria viajado por cidades da região sul da Bahia, entre as quais Ilhéus e Itabuna. Assim, manteve contato com os músicos daquelas localidades e, destes encontros, “sempre saía uma orquestra, que alegraria as noites do lugar em que passava, [a exemplo] da orquestra de crianças e jovens, todas mulheres, em Itabuna, [outro exemplo foi] a *Banda Vicentina*, em Valença. A roupa branca, chapeuzinhos, estandartes”. (RIBAS, 1970, p. 1)

Santana e Santos também informaram que Gomes foi casado com Maria José Alves Gomes e deixou uma filha, chamada Maria Angélica Alves Gomes, professora de piano e compositora. Segundo Ribas (1970, p. 1), Gomes “Casou-se e abandonou a música. Não

---

<sup>8</sup> Agostinho Antônio Gomes maestro na região sul da Bahia, em Valença.

queria voltar a ver nem mais uma nota em sua frente. Ia ser pai, chefe de família, mas não ia ser mais músico”.

Apesar de Ribas ter afirmado que Gomes abandonou a música após ter se casado, foi possível encontrar informações por meio da revisão bibliográfica, que mencionavam outra versão, sobre o período em que o pesquisado estava casado. Assim, Adroaldo Ribeiro Costa<sup>9</sup> informou que conheceu Gomes na cidade de Santo Amaro da Purificação no ano de 1938, quando exercia a função de gerente, no Banco do Brasil. Costa também informou que, a relação de amizade entre eles foi iniciada naquela cidade, por intermédio do jornalista baiano Heráclio Salles. Antes de se aproximar de Gomes, Costa teria presenciado algumas das suas apresentações musicais naquela localidade, as quais teriam lhe chamado à atenção. (COSTA, 1982, p. 141)

Segundo Costa (1982, p. 141) em 1938, ao comparecer à missa na “Capelinha dos Humildes” teria avistado Gomes tocando harmônio, acompanhando as cantoras, “e ele tirava lindos efeitos do instrumento”. Em outra situação, ainda em 1938, Costa relatou que teria visto Gomes presente em um espetáculo no “Cine-Teatro Santo Amaro”, onde ocorria um festival beneficente, que contava com meninas e jovens, os quais se apresentavam cantando, dançando e recitando.

Os dias foram passando, lentos e mansos como as águas pardas do Subaé. Lá uma noite, houve espetáculo no Cine-Teatro Santo Amaro, um festival beneficente organizado por minha prima Dizinha. Meninas e jovens, cançonetas e danças, recitativos e sainetes, as coisas de sempre. A novidade, porém, era a presença do homem gordo [Agenor Gomes], não só apoiando musicalmente o espetáculo, mas preenchendo os longos intervalos, à frente de um conjunto de clarineta, flauta, trompete e contrabaixo. Surpreenderam-me os efeitos que o homem gordo conseguia tirar dos músicos meus velhos conhecidos, excelentes sem dúvida, mas anárquicos. Naquela noite, pensei comigo: - Vou precisar desse homem. (COSTA, 1982, p. 140)

Costa (1982, p. 141) afirmou que no período em que conheceu Gomes, teria tentado convencê-lo a trabalhar como professor do “Ginásio Santamarense”, onde era diretor, porém, o pesquisado teria negado o seu pedido e, na mesma época, teria se transferido para Salvador.

---

<sup>9</sup> Adroaldo Ribeiro Costa – Professor, escritor, teatrólogo, advogado, compositor, jornalista. Filho de Alindo da Silva Costa e Alina Ribeiro Costa, nasceu em Salvador a 13 de abril de 1917 e faleceu em 27 de fevereiro de 1984. Foi criado em Santo Amaro da Purificação, onde seu pai, professor, era dono e diretor de um ginásio. Desde menino Dr. Adroaldo gostava de teatro e rádio, e suas primeira[s] iniciativas foram em Santo Amaro da Purificação. Formado em Direito, lecionou História no Colégio Marista, na Escola Remington e na Faculdade de Ciências Econômicas. Foi professor e diretor do Instituto Normal, hoje ICEIA; da Fundação de Amparo aos Menores da Bahia; membro do Conselho de Cultura do Estado; tendo sido agraciado pela Secretaria de Educação e Cultura com a medalha Barão de Macaúbas, destinada àqueles que têm grandes serviços prestados à causa da educação e cultura.

Ainda segundo Costa, mesmo distante os dois continuaram a amizade, e ainda participavam esporadicamente de saraus musicais.

De acordo com Costa (1982), Gomes teria se transferido primeiro para Salvador, enquanto, Costa teria ido depois. Após terem se reencontrado em Salvador, por meio da encomenda de Costa, o maestro Gomes concordou em escrever as músicas do espetáculo infantil a *Opereta Narizinho*, que era baseada nos contos de Monteiro Lobato<sup>10</sup>, e depois foi o regente da obra (COSTA, 1982, p. 140-141). Costa relatou que

Meu aliciamento prosseguia e, um dia, abordei francamente o assunto: - Tenho uma opereta infantil chamada "Narizinho" que será um sucesso. Compus grande parte das músicas que sei tocar no piano mas não sei colocar na pauta. Você copia estas e as que ainda vou fazer, harmoniza e instrumenta tudo, eu monto o espetáculo e você vai reger. Ele, negaceou, contestando-me, inclusive, autoridade para julgá-lo capaz de tal cometimento, mas eu já sabia, a essa altura, que a batalha estava ganha. (COSTA, 1982, p. 142)

Entendemos que Costa ao narrar o seu processo de aliciamento a Gomes, esclareceu o principal motivo que despertou o seu interesse em se aproximar do maestro. Tais motivos diziam respeito às habilidades musicais que Gomes possuía, entre as quais, a capacidade de escrever música, compor, criar arranjos, harmonizar, reger e executar instrumentos musicais como piano, violão, violino, bandolim, flauta transversal, entre outros. Ainda segundo Costa,

Durante o ano de 1942, quando vivia como lançadeira entre Salvador e Santo Amaro, ia para a casa do Maestro, na Rua da Paz, a fim de escrever as músicas de "Narizinho". O trabalho era executado no corredor da casa, à luz de um pequenino candeeiro, que ele fazia questão de acender porque dizia que aquilo "dava cor local". Nesse ambiente, as músicas que eu ditava iam sendo escritas e jamais posso esquecer a emoção com que ouvi a primeira delas, a Ária, executada pelo Gomes ao violão. Até aquele momento jamais eu tinha ouvido alguém executar as minhas músicas (COSTA, 1982, p. 140-141)

Complementando o seu relato sobre as habilidades musicais e a formação musical inicial de Gomes, Costa continuou informando que

[Agenor Gomes era] Um compositor extraordinariamente fecundo, capaz de criar, a qualquer momento, e até mesmo de encomenda, belas páginas musicais de qualquer gênero. O pai – prof. Agostinho Gomes, mestre de filarmônica em Valença – foi o artífice de sua educação musical e o levou, desde cedo, a intimidade de todos os instrumentos. Esse conhecimento dos recursos de cada um dos elementos componentes da orquestra, dava-lhe

<sup>10</sup> Monteiro Lobato (1882-1948) foi um escritor e editor brasileiro. "O Sítio do Pica-pau Amarelo" é sua obra de maior destaque na literatura infantil. Criou a "Editora Monteiro Lobato" e mais tarde a "Companhia Editora Nacional". Foi um dos primeiros autores de literatura infantil de nosso país e de toda América Latina. Metade de suas obras é formada de literatura infantil. Destaca-se pelo caráter nacionalista e social. Situa-se entre os autores do Pré-Modernismo, período que precedeu a Semana de Arte Moderna. Disponível em: <[http://www.e-biografias.net/monteiro\\_lobato/](http://www.e-biografias.net/monteiro_lobato/)>. Acesso em: 15 fev. 2016.

especiais condições de arranjador, instrumentador e regente. (COSTA, 1982, p. 141-142)

Sobre a atuação de Gomes nas rádios soteropolitanas o radialista Perfilino Neto (2009), mencionou que na Bahia no período na década de 1940, no dia 25 de julho de 1943, foi iniciado na Rádio Sociedade da Bahia o programa infantil a Hora da Criança<sup>11</sup>, idealizado por Adroaldo Ribeiro Costa. No programa do dia 25 de julho, pais e crianças se encontravam no auditório da Rádio, quando as crianças entoaram os cânticos: “Os meninos da Bahia, Nesta Hora da Criança, A mensagem da esperança, Vem trazer com alegria...”. (PERFILINO NETO, 2009, p. 47)

Era o hino da Hora da Criança, de autoria de Adroaldo Ribeiro Costa e do Maestro Agenor Gomes que acompanhava ao piano a produção infantil que toda Bahia dos anos 40 e 50 escutava e ali permaneceu por cerca de 20 anos, alcançando repercussão na cidade e revelando talentos. Mas nem por isso sensibilizou a direção da Associada baiana que exigindo patrocinador para o horário chegou a suspender algumas audições, dando ultimatum ao seu produtor para que este se rendesse à ditadura comercial. (PERFILINO NETO, 2009, p. 47)

O programa “a Hora da Criança” revelou muitos talentos artísticos da Bahia, sobretudo pela proposta artística que agradava aos ouvintes de variadas faixas etárias, entre crianças, pais, professores e o público ouvinte, em geral. Entre os exemplos resultantes da mencionada atividade, pode ser citado a formação do conjunto “Quarteto em CY”, grupo musical brasileiro, atualmente conhecido internacionalmente. De acordo com Zózimo (1998), alguns integrantes do elenco da HC, se destacavam naturalmente em ensaios e apresentações, algo que segundo o autor não era motivado por Adroaldo Ribeiro Costa, nem por Gomes. O “Quarteto em CY” foi formado pelas ex-integrantes da HC, Cyva, Cybele, Cylene e Cynara, as quatro irmãs eram “dotadas de excelente voz e grande capacidade auditiva, logo foram se destacando em números de solo, duetos e trios, ou em cômico, quer nos programas de rádio ou nas diversas peças encenadas pela HC”. (ZÓZIMO, 1998, p. 91)

Sobre as composições, Santana e Santos (1998, p. 4) mencionam que Gomes era um compositor de relevância em virtude de ter composto músicas em diversos estilos.

---

<sup>11</sup> A Hora da Criança nasceu a 25 de julho de 1943, como um programa de rádio, ao microfone da PRA4, Rádio Sociedade da Bahia. Era levado ao ar com a participação das próprias crianças e com o som do maestro Agenor Gomes. Entre as personalidades que passaram pela Hora da Criança destacam-se: o compositor Gilberto Gil, integrantes do Quarteto em Cy (Cyva, Cybele, Cylene e Cynara), os cineastas Glauber Rocha e Paulo Gil Soares, o artista plástico Ângelo Andrade, o professor Carlos Petrovich, o artista plástico Juarez Paraíso e Lúcia Spinelli, e muitos outros. Em 1953, a Hora da Criança foi transformada em sociedade civil. Disponível em: <<http://blogdogutemberg.blogspot.com.br/2006/06/adroaldo-ribeiro-costa.html>>. Acesso em: 15 mai. 2015.

Gomes compôs, músicas religiosas como: **Ladainhas, Kyrie, Tantum Ergo e Hino à Nossa Senhora**. Valsas: **Olhos Lindos, Valsa das Esmeraldas, Angélica, Vidas Felizes, Flores da Espanha, Sorriso de Isabela, Valsa Alegre, Gotas de Saudades, Fantasia de Flautas, Divertimentos 1, 2 e 3, Recreações e Sonho de Amor**. Músicas de Câmara: **Gaiivota, Minuetos para Violão, Melodia para Trombone, Ária do Bandolim e Melodia do Violoncelo**. (SANTANA; SANTOS, 1998, p. 4, grifo nosso)

Paulo Luna (2011, p. 112) informou que o “Hino do Esporte Clube Bahia” é de autoria de Adroaldo Ribeiro Costa e Agenor Gomes. De acordo com Aramis Costa, integrante da “Academia de Letras da Bahia” e sobrinho de Adroaldo Ribeiro Costa, o hino foi criado em 1946 e, em 1956, Adroaldo tornou a composição pública, quando deu uma carta de cessão total dos direitos ao Esporte Clube Bahia. (ARAMIS COSTA, 2017, p. 2)

Adroaldo Ribeiro Costa (1982, p. 142) afirmou que Gomes foi o seu companheiro na organização e no lançamento da Hora da Criança em 1943, onde juntos trabalharam por 27 anos, dividindo todos os bons e maus momentos que ocorreram nesse processo.

Muitas foram as mudanças ocorridas na vida de Gomes, sobretudo, no período em que transferiu residência e se fixou na cidade de Salvador, capital do estado da Bahia. Em tal período, observamos que Gomes atuou em diversos contextos, entre os quais, participou de programas de rádio com o programa a Hora da Criança, sendo posteriormente contratado como assistente musical da Rádio Sociedade da Bahia, posteriormente como condutor de orquestra da Rádio Excelsior da Bahia, além de ter trabalhado como regente e arranjador da orquestra do projeto a Hora da Criança, participando de espetáculos teatrais infantis, entre outras funções.

Dessa forma, temos o objetivo de investigar aspectos relativos à vida e a obra do pesquisado, uma personalidade comum, que conviveu em diversos contextos sociais, culturais e artísticos. Oriundo da tradição das bandas filarmônicas do interior da Bahia, passou por diversas fases em sua vida, exerceu a função de bancário na cidade de Santo Amaro da Purificação, atuou nas rádios Sociedade e Excelsior da Bahia, no projeto a Hora da Criança, entre outros espaços relacionados a música.

Na próxima seção será apresentado um panorama sobre o contexto histórico do Brasil, Bahia e Salvador concernente às primeiras décadas do século XX, até o ano de 1970, destacando fatos que se relacionaram, de certa forma com a vida e a obra do pesquisado.

## 2.2 CONTEXTO HISTÓRICO DO BRASIL - PRIMEIRAS DÉCADAS DO SEC. XX ATÉ 1970

Nesta seção será apresentado um panorama sobre o contexto histórico, social e musical do Brasil e da Bahia, desde os primeiros anos do século XX até o ano de 1970, destacando os fatos mais relevantes que possuem alguma relação com a vida e a obra de Agenor Aluísio Gomes.

O século XX foi um período de mudanças profundas por toda a sociedade mundial. Tais mudanças também influenciaram a sociedade brasileira em diversos campos. No Brasil, acontecimentos como a Abolição da Escravatura (1888) e a Proclamação da República (1899), apesar de terem ocorrido no final do século XIX, impactaram e modificaram campos como a política, economia, relações sociais, entre outros ramos da sociedade brasileira por todo o século XX.

Nesse contexto, o processo de urbanização e industrialização das cidades, as descobertas de poços de petróleo, a invenção e disseminação do rádio como principal meio de comunicação na primeira metade do século, o desenvolvimento dos processos de gravação e a indústria fonográfica, entre tantos outros avanços tecnológicos, também impactaram diretamente na educação e na cultura do povo brasileiro. Acontecimentos internacionais, destacando as duas grandes guerras ocorridas na Europa, conseguiram influenciar diversos setores do país. A exemplo do período da Segunda Guerra Mundial, quando o Brasil conseguiu certo estreitamento das relações econômicas com os Estados Unidos.

A sociedade moderna passou a ser identificada como sociedade de massas, o que conferiu modificações sociais que se destacaram no início do século XX. Para Oliveira (2003, p. 325) “A sociedade de massas fez sua entrada no cenário mundial durante o século XX. As multidões tornaram-se visíveis e passaram a fazer parte da sociedade e a contar. As grandes transformações sociais estiveram, assim, marcadas pela incorporação das massas, que se tornaram **eleitoras e consumidoras**”. (OLIVEIRA, 2003, p. 325, grifos nossos)

De acordo com Jambeiro (2004), os anos entre as duas primeiras décadas até o final dos anos 1920, o Brasil estava estruturado por meio de poderes políticos que controlavam cada região da República. Tais poderes estavam “estabelecidos em cada unidade da federação, estados e territórios, e se preocupavam apenas com o seu próprio destino” (JAMBEIRO, 2004, p. 10). Dessa forma, “O governo central era visto principalmente como entidade

encarregada das relações externas, a defesa nacional e [como] uma fonte de recursos financeiros para negociações em troca de apoio político regional”. (JAMBEIRO, 2004, p. 11)

Sobre o período conhecido como Primeira <sup>12</sup>República ou República Velha, podem ser observadas tentativas das classes dominantes em criar um “novo” Brasil, modelado nas nações europeias. Oliveira menciona que “Nos primeiros anos do século XX a questão que se colocava era: como construir uma nação civilizada, sendo seu povo composto basicamente de brancos, índios, negros e mestiços?”. Esse foi um período de instabilidade política, onde aconteceram vários conflitos em diversas regiões do Brasil.

No final da República Velha, o Brasil era um país agrícola com uma monocultura regional. Nesse período, tentou-se criar uma nação embranquecida e moderna, a qual tinha como base o incentivo à imigração de mão de obra estrangeira advinda de países como Itália, Espanha, Portugal, Japão, para o trabalho nas lavouras de café ou para se dedicarem a atividades comerciais ou industriais. (FAUSTO, 1994, p. 100)

Em 1922, foi comemorado no Brasil o ano do centenário da Independência, ano que também aconteceu a Semana de Arte Moderna<sup>13</sup>, evento que proporcionou uma renovação no contexto da arte, o que impactou de forma relevante a cultura brasileira. Segundo Oliveira, “O modernismo, em seu primeiro momento, pretendia captar a vida em movimento, a eletricidade, o cabo submarino, o automóvel, o aeroplano, o cinema, ou seja, os traços da vida urbana considerada moderna”. (OLIVEIRA, 2003, p. 327)

Jambeiro (2004, p. 11) informa que, as bases do Estado brasileiro contemporâneo só foram estabelecidas a partir da revolução de 1930<sup>14</sup>, que “além de criar novos valores ideológicos, na relação entre governo e sociedade, impôs uma visão do Brasil como um país uno, através, inclusive de planos nacionais de desenvolvimento”. Para Fausto (1995), um novo tipo de concepção de Estado surgiu após 1930, sobretudo, por se diferenciar do contexto

---

<sup>12</sup> A primeira República ou República Velha foi o período da história do Brasil que se estendeu da proclamação da República, em 15 de novembro de 1889, até a Revolução de 1930.

<sup>13</sup> A Semana de Arte Moderna, também chamada de Semana de 22, ocorreu em São Paulo, entre os dias 11 e 18 de fevereiro de 1922, no Teatro Municipal da cidade. O evento reuniu diversas apresentações de dança, música, recital de poesias, exposição de obras (pintura e escultura) e palestras. Mário de Andrade foi uma das figuras centrais e principal articulador da Semana de Arte Moderna de 22. Ele esteve ao lado de outros organizadores: o escritor Oswald de Andrade e o artista plástico Di Cavalcanti.

Disponível em: <<https://www.historiadasartes.com/nobrasil/arte-no-seculo-20/modernismo/semana-de-arte-moderna/>>. Acesso em: 15 nov. 2018.

<sup>14</sup>“Seu líder, Getúlio Vargas, foi, sem dúvida, a figura chave da política do país no século XX. A revolução que liderou e conduziu durante 15 anos, pode ser considerada como o ponto de partida da emergência do Estado contemporâneo brasileiro, entendido doutrinariamente como o espaço institucional onde a sociedade articula, negocia, gerencia e efetiva os interesses de todos os grupos e categorias sociais e profissionais nela contidos”. (JAMBEIRO, 2004, p. 10)

oligárquico. A nova concepção, além de prezar pela centralização da política e pelo maior grau de autonomia do governo, também teve como consequências,

1. a atuação econômica, voltada gradativamente para os objetivos de promover a industrialização;
2. a atuação social, tendente a dar algum tipo de proteção aos trabalhadores urbanos, incorporando-os, a seguir, a uma aliança de classes promovida pelo poder estatal;
3. o papel central atribuído às Forças Armadas – em especial o Exército – como suporte da criação de uma indústria de base e sobretudo como fator de garantia da ordem interna. (FAUSTO, 1994, p. 327)

Para Jambeyro (2004, p. 10), a Revolução de 1930 foi o acontecimento inicial da Segunda República no Brasil, que tinha o objetivo de construir um novo Estado nacional, prezando o desenvolvimento econômico e a modernização do país, além de estabelecer novas relações entre o cidadão, o governo e a sociedade. Tal regime “buscava legitimação através de consenso, mas também coerção, o Estado tinha de ser dirigido por uma presidência forte, que deveria prevalecer sobre os poderes legislativo e judiciário”. (JAMBEIRO, 2004, p. 13)

Entre as décadas de 1930 a 1940 aconteceram processos que resultaram na nacionalização da cultura no Brasil. Para Lopes e Mota (2008, p. 668), “Os anos 1930 foram marcados por um clima de grande efervescência cultural”, pois, notadamente, o ambiente em que se vivia se assemelhava com um novo descobrimento do Brasil, a exemplo da aparição de

Duas análises inovadoras que surgem nesse momento, com os livros-fundadores *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre, e *Evolução Política do Brasil* de Caio Prado Júnior. Essas obras inauguraram as duas principais matrizes do pensamento brasileiro contemporâneo: a culturalista liberal moderna e a marxista não-dogmática. (LOPES; MOTA, 2008, p. 668-669)

Ainda segundo Lopes e Mota (2008), são exemplos de criações artísticas contemporâneas do mencionado período, a primeira edição das “*Bachianas Brasileiras nº 1*” de Heitor Villa Lobos e a obra de Graciliano Ramos “Caetés”. O poeta mineiro Carlos Drummond de Andrade, atuou como chefe de gabinete do ministro de Educação, Cultura e Saúde Gustavo Capanema, além de tornar-se uma das personalidades mais importantes no governo de Getúlio Vargas. Apesar de ser descrito como uma pessoa muito discreta, Drummond foi uma personagem imprescindível do Brasil moderno e continuou atuante durante as cinco décadas seguintes, quando publicou o seu primeiro livro em 1930, intitulado “*Alguma poesia*”. (LOPES; MOTA, 2008, p. 669)

Concordando com Lopes e Mota (2008), Oliveira informa que,

Villa-Lobos, por exemplo, trabalha com o repertório folclórico do mundo sertanejo ou rural para compor grandiosas e eruditas obras da nacionalidade, como as famosas *Bachianas brasileiras*. Foi esse compositor que, à frente da

Superintendência de Educação Musical e Artística, desde 1932, que levou o canto orfeônico às escolas públicas do Rio de Janeiro. Ele acreditava que, ensinando hinos, canções patrióticas, cantigas de roda, era possível juntar o erudito e o popular. (OLIVEIRA, 2003, p. 328, grifos no original)

Conforme mencionou Silva e Lacombe (2005, p. 125) a partir de 1932 ao ano de 1941, Villa Lobos esteve à frente da Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA), onde criou o “Curso de Pedagogia de Música e Canto Orfeônico”, que era ministrado por ele próprio, fato que deu origem ao “Orfeão de Professores”, fundado por Constança Teixeira Bastos. Naquela ocasião Heitor Villa Lobos teria se entusiasmado com a experiência que teve como educador musical, fato que o fez passar a escolher “as grandes datas cívicas, com cânticos que exaltassem o Dia da Independência, o Dia da Bandeira, o Dia do Pan-Americanismo e assim por diante” (SILVA; LACOMBE, 2001, p. 125), corroborando com os ideais da sua época em formar uma nação unida por meio de elementos cívicos e patrióticos.

Para Lopes e Mota (2008, p. 669), em 1932 o “**Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova**” foi um documento considerado um referencial político e cultural muito importante daquela época. Assinado por personalidades como Anísio Teixeira, Fernando de Azevedo, Hermes Lima, Paschoal Lemme, Noemy Silveira, Cecília Meireles, Afrânio Peixoto, Almeida Júnior, Delgado de Carvalho, Roquette Pinto, entre outras personalidades da época. Propunha uma reforma educacional profunda em busca de melhorias para a escola pública de qualidade, laica, obrigatória e gratuita. (LOPES; MOTA, 2008, p. 669)

**O manifesto dos Pioneiros da Educação** faz um diagnóstico duro do ensino no Brasil, discutindo o papel do Estado e focalizando a educação como função pública, enumerando os valores educacionais a serem cultivados, defendendo a laicidade, gratuidade e obrigatoriedade, a co-educação; e, ainda, a descentralização, o alargamento do campo educativo das universidades e a formação de professores. Termina conceituando a democracia como “um programa de longos deveres”. (LOPES; MOTA, 2008, p. 669, grifos nossos)

Jambeiro informa que entre 1930 a 1937, seguidas ações políticas deixavam em dúvida o novo regime. A exemplo da “Revolução Constitucionalista de 1932”, ocorrida no estado de São Paulo, a qual objetivava organizar uma “constituição nacional e [reivindicava] por mais poderes independentes e autonomia política para os estados” que foi uma tentativa de uma revolução, dentro da revolução, que tinha um caráter contra-revolucionário, mas foi derrubada (JAMBEIRO, 2004, p. 10). Outro exemplo de instabilidade nesse período ocorreu, quando “Em 1934, uma democrática assembleia nacional constituinte redigiu uma nova

constituição - a mais liberal que o Brasil já havia experimentado - e elegeu Getúlio Vargas - que continuava no poder - como presidente constitucional para um mandato de quatro anos (1934-1938)". (JAMBEIRO, 2004, p. 10)

Conforme Jambeyro, a cultura passou a ser utilizada como ferramenta de organização política e disseminação ideológica, para tanto, aparatos culturais na estrutura do Estado foram criados pelo governo, com a finalidade de produzir e publicizar a ideologia do Estado Novo na sociedade brasileira da época. Assim, "o relacionamento do governo com os produtores culturais tornou-se multidimensional, aí incluídos a coerção e o apoio às atividades de cultura". (JAMBEIRO, 2004, p. 13)

A ideologia do Estado Novo – ao pretender juntar novo e nacional, modernização e tradição – construiu uma cultura política na qual os intelectuais tiveram um papel de destaque naquele período. Não por acaso seus intelectuais procuraram estabelecer uma relação direta entre a revolução modernista de 1922 e o Estado Novo, recuperaram a denúncia à cópia dos anos 1920, retomaram a descoberta do Brasil realizada pelos modernistas em 1922. Nesse processo os intelectuais do Estado Novo desenharam o Estado como tutor, como pai ante uma sociedade imatura, que necessitava ser orientada. (OLIVEIRA, 2003, p. 329-330)

Ainda segundo Oliveira, com o intuito de educar o povo e disseminar o ensino dos bons hábitos, diversos materiais de educação coletiva foram criados ou desenvolvidos. Dentro desse aparato podem ser citados "o rádio, o cinema educativo, o esporte, a música popular, [que] participavam desse objetivo comum de integrar os indivíduos no Estado Nacional" (OLIVEIRA, 2003, p. 329-330). Cassiano Ricardo<sup>15</sup>, relacionado ao movimento modernista, foi um dos intelectuais mais importantes na organização do pensamento em voga no Estado Novo que pressupunha o Estado como salvador do povo.

O rádio foi o veículo de comunicação mais popular da primeira metade do século XX, no Brasil. Com a sua popularização, conseguiu rapidamente se inserir na sociedade brasileira de forma que, no século XX, a maioria das residências brasileiras possuía pelo menos um aparelho de rádio e uma legião de ouvintes. O rádio tornou-se então o veículo de comunicação que informava, educava, fazia propaganda de produtos, divulgava músicos e cantores, apresentava programas musicais ao vivo, entre outras práticas.

De acordo com Lisboa Júnior (2000), por toda a década dos anos 1920 e início dos anos 1930, a radiofonia no Brasil desfrutou de um grande desenvolvimento. Tendo como consequência o início de um processo de formação de "uma vasta gama de locutores,

---

<sup>15</sup> Autor do livro que relaciona o Estado Novo ao movimento das Bandeiras, além de ter publicado em 1928, o livro *Martim Cererê*, Cassiano Ricardo, foi diretor do jornal "A Manhã".

noticiaristas, humoristas, além de técnicos especializados, fazendo do rádio o mais poderoso veículo de comunicação da época”. (LISBOA JÚNIOR, 2000, p. 237)

Segundo Federico (1982), existem variados elementos que compõem o ambiente da empresa rádio-difusora, entre as quais “entidades de classe; sindicatos; agências publicitárias; anunciantes; colégios; órgãos de fiscalização, controle e normalização; órgãos de efetivação de telecomunicações, fornecedores, indústria eletrônica, o público em geral, entre outros atores”. (FEDERICO, 1982, p. 7)

As empresas de radiodifusão se apresentam com características particulares quando comparadas a outras empresas ou indústrias, não só em decorrências da especificidade de veículos eletrônicos de comunicação, dos fatores e decorrências históricas da utilização dessa tecnologia, mas pela natureza de prestação de serviços para a qual devem obter concessão, permissão ou autorização que lhe são outorgadas pela União a título precário e por tempo determinado, podendo, a qualquer momento, em caso da não-satisfação das cláusulas, normas, obrigações e deveres estipulados previamente, sofrer sanções legais. (FEDERICO, 1982, p. 7)

Assim, entre os objetivos do rádio, pode ser destacada a função de entreter os ouvintes. De acordo com Abreu e Bertolini (2011), o ouvinte pode ser definido como sendo “um conjunto de pessoas que mesclam suas histórias de vida com o hábito de escutar música” (ABREU; BERTOLINI, 2011, p. 15).

Para os ouvintes que viveram a época dos fãs-clube e programas de auditório, o veículo significou mais do que um meio de comunicação ou entretenimento. Consolidou-se como uma janela para o mundo. Ao longo do tempo, o rádio adquiriu uma função social e se transformou em companheiro e conselheiro, um fenômeno de interação que ganha dimensões muito além da simples audiência. (ABREU; BERTOLINI, 2011, p. 15)

Com o passar dos anos da atuação e desenvolvimento do Rádio, os diferentes tipos de ouvintes e suas crescentes exigências foram formando a chamada audiência. Conforme menciona Sandro Macassi Lavander, psicólogo social peruano, sobre os estudos de recepção do impacto da atuação do rádio podem ser observados uma série de condicionantes, “como a localização dos ouvintes, os horários de escuta, o tipo de aparelho receptor. Esses condicionantes ajudariam a compor o espaço social em que se produz a audiência” (LAVANDER, 1995, p. 7). Ainda segundo Lavander (1995, p. 7), o controle do botão do aparelho era outro aspecto importante, principalmente na época áurea do rádio, “ou seja, num período em que a maioria dos lares dispunha de apenas um aparelho, o direito de ligar o rádio e escolher o programa dependia das relações de poder predominantes na família”. (LAVANDER, 1995, p. 7)

De acordo com Sampaio (1984), na Bahia o pioneirismo do rádio foi responsabilidade da “Rádio Sociedade da Bahia”, que em 1924 iniciou os seus trabalhos juntamente com as primeiras emissoras de rádio do Brasil. Entre os componentes da “Rádio Sociedade” naquela época podem ser citados o engenheiro Oscar Carrascosa, seguido por colaboradores, entre os quais, o também engenheiro Agenor Miranda, Caio Moura, Gustavo Lopes e outros. (SAMPAIO, 1984, p. 106)

A “Sociedade Rádio da Bahia”, hoje conhecida como “Rádio Sociedade da Bahia” foi fundada em abril de 1924, sendo criada como uma instituição que tinha fins artísticos, científicos, técnicos e de educação popular. Dispunha de duzentos e trinta sócios, tendo a sua sede social inaugurada no dia 14 de abril, do referido ano, no “Palacete Mercúri”, localizado na Rua Chile, nº 12. Enquanto aguardava a construção de sua sede definitiva no “Passeio Público”, permaneceu naquele endereço realizando, entre duas ou três irradiações semanais. (PERFILINO NETO, 2009, p. 22)

As primeiras programações eram compostas de “conferências, propaganda de produtos de higiene, boletins de meteorologia, assuntos gerais e notícias marítimas, pois a navegação operava como um dos principais meios de transporte do país”. (PERFILINO NETO, 2009, p. 22)

Essas audições eram fechadas, limitadas a um certo número de sócios-ouvintes, logo não deve ser confundida com transmissão aberta, transmissão pública, já que até ali as emissoras utilizavam o telefone via rádio, falando através de ondas eletromagnéticas ou radiotelegrafia, utilizando-se de um transmissor instalado em cada estúdio e que plugado ao telefone facilitava a comunicação interna, portanto, seus sócios se dirigiam à sede da estação para fazer contatos com outra rádio, ouvir concertos, conferências, transmitir recados, etc. (PERFILINO NETO, 2009, p. 22)

A “Rádio Sociedade da Bahia” se destacou por começar a operar como a primeira emissora de rádio difusão da Bahia e a quarta do Brasil, justificando a nomenclatura que recebeu de PRA-4. Começou a funcionar com a ajuda advinda da contribuição de seus sócios, os quais tinham os nomes divulgados periodicamente no jornal “Diário da Bahia”, porém ainda no ano de 1924 começou a receber auxílio do Governo do Estado. (PERFILINO NETO, 2009, p. 22-23)

Ainda naquela nota de 27 de junho de 1924 era publicado um auxílio do governo do Estado, no valor de 20.000\$000 (vinte conto de réis) de acordo com projeto do deputado Candido Vilasboas, apresentado na Câmara Estadual da Bahia (Assembléia Legislativa). Em quatro de agosto daquele ano, outra Lei do Governo estadual nº 1720 e votada por unanimidade no Congresso Estadual, subvencionava a Rádio Sociedade com mais de 40.000\$000 (quarenta mil réis), justificando que aquela é para que a

emissora pudesse contribuir com a cultura de nosso povo. (PERFILINO NETO, 2009, p. 23)

Apesar das radiodifusoras terem surgido por iniciativa particular, percebemos que a ampliação da sua atuação aconteceu por meio de investimentos oriundos do poder público. Comenta Perfilino Neto (2009), que tal situação também aconteceu em outros estados do Brasil, como em São Paulo, Pernambuco entre outros, e que neles os investimentos dos seus governos com a finalidade de melhoria da radiodifusão eram mais altos, passando dos cem contos de réis, tendo como justificativa a importância da prestação de tal serviço para a sociedade. (PERFILINO NETO, 2009, p. 23)

No período dos primeiros meses das transmissões radiofônicas no Brasil, até junho de 1924, as programações de rádios que começavam a ser realizadas em São Paulo, Pernambuco e Rio de Janeiro, ainda não eram alimentadas por música. Em virtude das incipientes condições técnicas e a quase inexistência da indústria fonográfica brasileira, tal situação impossibilitava a irradiação de algumas horas de música. No ano de 1925, após construída a nova sede da “Rádio Sociedade da Bahia”, no “Passeio Público”, utilizando um novo “aparato tecnológico” como novas antenas e ajustes nos aparelhos, realizados por engenheiros capacitados da época. A Rádio iniciou a sua programação definitiva, “alternada com participações ao vivo de músicos e cantores convidados, sempre acompanhados ao piano ou através de sua orquestra dirigida pelo professor Camerino Salles”. (PERFILINO NETO, 2009, p. 24)

Segundo Perfilino Neto (2009), o Diário da Bahia informou o programa musical que foi irradiado na Rádio Sociedade da Bahia, no dia 17 de outubro de 1925.

Radio Sociedade da Bahia

É o seguinte o programa que hoje, 17 de outubro, será irradiado, das 19 ½ às 21 ½ horas.

1ª parte

1 – DAVIS – Horse Trot – Americana dance, pela orquestra da Radio Sociedade.

2 - JONES – Indiana Moon, valsa, pela orquestra da R. S.

3 – P. TOSTI – ideale melodia, canto pela professora Leopodina Bastos Argollo.

4 – F. FRACANICO – Pampa – Tango argentino, pela orquestra da R.S.

5 – AVALON – Marcha Americana, solo de violão, pelo sr. Rossini Silva.

6 – A. JOYCE – Recordação – Valsa, pela orquestra da R.S.

7 – V. BILLI – Campana e sera – Ave Maria, pela orquestra da R.S.

2ª parte

8 – F. DRDLA – Guitarrero solo de violino pelo maestro Camerino Salles.

9 – MENDELSSON – Melodia solo de violão pelo sr. Rossini Silva.

10 – N. MOLETI – Cocktail – one step, pela orquestra da R.S.

11 – DENZA – Npn m’ami piu – Canto pela professora Leopoldina Bastos de Argollo, acompanhada no violino pelo maestro Camerino Salles. (DIÁRIO DA BAHIA, 1925, p. 2)

Ainda segundo Perfilino Neto (2000, p. 61) a “Rádio Excelsior da Bahia S/A” foi fundada no dia 2 de setembro de 1941. Conforme o autor, a emissora conseguiu a autorização para o funcionamento em 5 de junho do ano seguinte. A sua inauguração festiva aconteceu em 21 de junho de 1944, quando já havia conseguido a autorização, junto ao Governo Vargas, para funcionar com o prefixo “ZYD-8”. Iniciou os seus trabalhos no “Palacete Álvaro Martins Catarino” situado no Largo do Papagaio, bairro de Itapagipe.

Perfilino Neto também informou que, para a comemoração do início das atividades, a direção da Rádio Excelsior promoveu uma programação radialista que incluiu personalidades como César Ladeira, que era o locutor da Rádio Nacional do Rio de Janeiro, o Trio de Ouro, composto pelo compositor “Herivelton Martins, Dalva de Oliveira e Nilo Chagas”, os quais cantaram durante uma semana na Excelsior, que

Dado ao seu sucesso do Trio sua temporada se estendeu aos cinemas “Excelsior e Pax”, pertencentes ao mesmo grupo. E como aquelas apresentações foram bem recebidas na cidade, a Excelsior investiu em novas atrações de fora trazendo Carmélia Alves, que ainda não era rainha do baião, Jimmy Lester, a dupla Albertina e Zé Fechado, Zilah Fonseca e o sanfoneiro Sivuca. (PERFILINO NETO, 2009, p. 61)

Ainda de acordo com Perfilino Neto, o sucesso das atrações artísticas trazidas do Rio de Janeiro pela “Rádio Excelsior” causou certo impacto na Rádio Sociedade da Bahia, que a partir daquele momento passou a reformular programas como “Ciranda dos Bairros”, além de trazer artistas do Rio de Janeiro e de São Paulo para longas temporadas em Salvador. Período em que contratou atrações nacionais como a “Orquestra de Antônio Morais”, o “Regional de Liberato Lima e Waldemar Galo” para acompanhar Silvio Caldas, Carmem Costa, Vicente Celestino e sua mulher Gilda de Abreu, Carlos Galhardo, o sanfoneiro Pedro Raymundo e Odete Amaral. Tais atrações musicais realizavam apresentações no Farol da Barra, Campo Grande, Piedade, Largo da Madragoa, Lapinha e outros. (Cf. PERFILINO NETO, 2009, p. 61)

PRA – 4 e ZYD – 8 são na história do rádio local as primeiras estações que alimentam na cidade a programação ao vivo e trazendo para satisfação de seus ouvintes os astros e estrelas do rádio carioca ou paulistano que eram bem apreciados pelos baianos, naturalmente, devido a força das emissoras daqueles estados que aqui eram sintonizadas com frequência apesar das descargas das ondas curtas e médias do rádio AM. (PERFILINO NETO, 2009, p. 62)

Com o passar dos anos, à medida que o rádio foi sendo desenvolvido e os programas radiofônicos foram ganhando um formato organizado e constantes apresentações semanais, observou-se que houve considerável aumento na participação de músicos instrumentistas, cantores e grupos instrumentais em programas ao vivo.

As Rádios Sociedade da Bahia e Rádio Excelsior da Bahia [...] foram identificadas como as únicas rádios da Bahia que possuíam orquestras de rádio contratadas. Estas orquestras promoveram e divulgaram não apenas diversos artistas ao longo dos anos de 1940 e 1950, mas também permitiram o conhecimento de uma série de gêneros, estilos, instrumentos e formas de tocar, que possibilitaram a muitos outros músicos acessar diversas informações e sensações produzidas através desta forma de veiculação musical. (GUIMARÃES, 2010, p. 54-55)

Para Lisboa Júnior (2000), o rádio foi “responsável direto pela divulgação de nossos compositores e intérpretes populares, abrindo inúmeras frentes de trabalho, contratando-os para integrarem seus elencos de artistas, o rádio passou a ser para a maioria deles como uma segunda casa”. (LISBOA JÚNIOR, 2000, p. 237)

Entre as formações musicais que se apresentavam nas rádios a partir da década de 1930, destacam-se: os conjuntos regionais, as orquestras e as bandas. Uma das grandes características da rádio desta década foi o desenvolvimento do trabalho dos conjuntos denominados “regionais”. Os conjuntos regionais foram importantes na composição da programação da rádio. (CAZES, 1998, p. 83)

Pensamos que com as relações de trabalho geradas pelo vínculo entre o músico e a rádio, emergiu uma gama de novas situações, em virtude do surgimento de novas possibilidades de obter o seu sustento trabalhando para as rádios. Abriram-se novos campos para o trabalho como compositor, arranjador, regente, músico instrumentista, cantor, entre muitas outras funções que estavam ligadas ao trabalho com a música. Nesse contexto, será que os músicos passaram a se preparar melhor tecnicamente para se apresentarem nas rádios?

O rádio tornou-se o veículo de comunicação que promoveu a música popular, porém sem deixar de lado os segmentos da música erudita. De acordo com Federico (1982, p. 71), na inauguração da Rádio Nacional PRE-8, do Rio de Janeiro em 12 de setembro de 1936, em que,

O programa de inauguração foi uma festa, onde a Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal tocou, executando o Hino Nacional. Um discurso do Presidente do Senado se seguiu e depois de uma tomada externa se ouviu a bênção do Cardeal D. Sebastião Leme. Vários políticos e embaixadores discursaram saudando a nova emissora. (FEDERICO, 1982, p. 71)

De acordo com Lisboa Júnior (2000), no Brasil o período correspondente aos meados dos anos 40, até início dos anos 50, correspondeu a época mais popular das rádios com os programas de auditório. A “Rádio Nacional” tornou-se a mais importante desse período. Vários eram os programas de destaque, entre os quais o “Trem da Alegria”. (LISBOA JÚNIOR, 2000, p. 239)

Segundo Guimarães (2010, p. 27) a “Rádio Nacional” se tornou a pioneira num processo de integração cultural por todo o Brasil, tornando-se um modelo para muitas outras rádios brasileiras. Alguns dos programas que se destacaram naquela época foram as radionovelas “Em busca da Felicidade e Direito de Nascer”, os concursos como a “Rainha do Rádio” e alguns programas de entretenimento e informação como “Curiosidades Musicais”, “Caixa de Perguntas” e “Instantâneos Sonoros Brasileiros”, que teve como diretor o maestro Radamés Gnattali. (GUIMARÃES, 2010, p. 27)

A matéria “Nas Ondas do Rádio” publicada no caderno 2 pelo Jornal A Tarde em 04/01/2003, considera os anos 40 e 50 como a fase áurea do rádio. Destaca, inclusive, que a Segunda Guerra Mundial ajudou na propagação deste veículo, assim como Getúlio Vargas, em pleno Estado Novo, passou a vislumbrar a chance de se popularizar através dos meios de comunicação existentes na época. (GUIMARÃES, 2010, p. 27)

Os programas de calouros eram outro formato de programa de sucesso da referida época como o “Papel Carbono”, “onde desfilaram como calouros Dóris Monteiro, Alaíde Costa, Ângela Maria, Ivon Curi, Claudete Soares dentre outros. Os programas de auditório constituíram-se num dos maiores fenômenos de massa já registrado no Brasil” (LISBOA JÚNIOR, 2000, p. 239). Assim, a partir de 1955, os programas de calouros e de auditório começaram a declinar, por conta, principalmente da concorrência estabelecida com a televisão.

Inseridas no contexto social das primeiras décadas do século XX aqui apresentado, no âmbito musical destacamos a atuação das bandas filarmônicas, que desde o século XIX atuavam no cotidiano da maioria das cidades do interior e das capitais por todo o Brasil. Neste estudo as filarmônicas baianas se faz necessário, em virtude de Agenor Gomes ter estudado música com o seu pai que era regente de banda e compositor. Como mostraremos, Gomes organizou a banda “Harpa Vicentina” ainda jovem em Valença, onde teve como instituição financiadora a “Sociedade São Vicente de Paulo”.

Informa o músico baiano, Sérgio Benutti<sup>16</sup> que, as filarmônicas “foram o grande celeiro dos músicos de sopro. Grandes músicos brasileiros e ainda aqueles que hoje participam de bandas militares reconhecem que tiveram os primeiros ensinamentos nas filarmônicas de suas cidades através de dedicados mestres: homens que faziam da sua música uma arte e que empenhavam todos os esforços nessa tarefa”. (DANTAS, 2005, p. 4)

Cajazeiras (2004, p. 33) informa que as filarmônicas são “sociedades civis que surgiram no Brasil, durante o século XIX, com o objetivo de manter uma banda de música.”

Para Guimarães 2010

As sociedades filarmônicas são sociedades civis sem fins lucrativos, que tem na sua parte musical uma hierarquia representada por um mestre, um contra-mestre, um professor, o corpo musical, os discípulos e os aprendizes. O mestre rege a banda e prepara o repertório, com arranjos próprios, arranjos de outros compositores e composições próprias. O contra-mestre é um músico maduro que afina a banda, ensaia os trechos mais difíceis com os colegas e substitui o mestre quando necessário e o professor também é um músico veterano com talento para pedagogia. O corpo musical é o conjunto de músicos que realiza as apresentações para a sociedade, os discípulos são músicos de destaque e os aprendizes são os alunos matriculados na escola da filarmônica. (GUIMARÃES, 2010, p. 40)

As bandas filarmônicas são conjuntos musicais formados por instrumental predominantemente de sopro, e um conjunto de percussão, que executam amplo repertório musical instrumental, a exemplo do repertório de origem europeia, passando por gêneros locais. Segundo Schwebel (1987, p. 30) “A filarmônica nas cidades do interior baiano era composta em média de 25 a 30 figuras, chegando algumas vezes à casa dos 50 ou mais”. As bandas possuíam um núcleo de formação musical para os iniciantes que geralmente aprendiam as primeiras lições de teoria musical, por meio de uma artinha<sup>17</sup>, “tomavam-se primeiramente aulas de solfejo, para aprender ritmo e um pouquinho de leitura musical”, para só depois executarem música num instrumento musical. (SCHWELBEL, 1987, p. 35)

A maioria das cidades interioranas e capitais do Brasil possuíam alguma banda filarmônica, as vezes muitas localidades possuíam mais de um conjunto instrumental desse tipo, a exemplo de Cachoeira, cidade da região do Recôncavo baiano, que possuía e ainda

---

<sup>16</sup> Músico baiano, trompetista e regente de orquestra de sopros, se apresenta em bailes particulares e festas públicas como o carnaval de Salvador. Possui um quinteto chamado “Benutti’s Band”. Disponível em: <<http://www.secom.ba.gov.br/2020/02/152558/Sonoridade-das-orquestras-tem-espaco-garantido-no-Carnaval-do-Pelo.html>>. acesso em: 20 fev. 2020.

<sup>17</sup> Material didático feito para aprendizagem teórica e instrumental de próprio punho por mestres de banda da Bahia, constituía-se de exercícios geralmente em ordem de dificuldade ou complexidade, baseados nas escalas musicais mais utilizadas por este grupo musical. A “artinha” e partituras das músicas do repertório da banda constituíam o material didático de acordo com as necessidades e possibilidades dos municípios da região do recôncavo baiano daquela época. (VECCHIA, 2008, p. 31)

possui duas bandas centenárias, a “Minerva Cahoeirana”<sup>18</sup> e a “Lira Ceciliana”<sup>19</sup>. De acordo com Schwebel (1987), ao longo do século XIX e XX o desenvolvimento econômico e social em diversas regiões do Brasil impulsionou o crescimento e disseminação desses organismos musicais.

O desenvolvimento econômico do século [XIX], com a exploração das riquezas minerais em Minas Gerais e na Chapada Diamantina na Bahia, do café em São Paulo, fumo e cacau na Bahia, açúcar em Pernambuco e borracha na Amazônia, contribuiu e facilitou em muito a rápida expansão das filarmônicas pelo país e, em pouco tempo, elas se tornaram uma instituição sem a qual a vida nas pequenas, médias e grandes cidades seria impensável. (SCHWEBEL, 1987, p. 23-24)

Conforme menciona Schwebel (1987), as bandas filarmônicas integravam a vida cotidiana do cidadão. Segundo o autor, “Ela estava onipresente em todos os acontecimentos sociais, políticos e culturais, do nascimento à morte, no batizado como no casamento, na festa religiosa como no baile, embelezando e dignificando o evento, com a sua presença e a sua participação”. Outro exemplo de integração nas capitais e cidades do interior era a participação da banda nos momentos religiosos. Schwebel (1987) informa que “Nas novenas, por exemplo, a filarmônica reunia-se cedo, em plena madrugada, em sua sede, para daí marchar até a igreja, acordando o cidadão para o serviço religiosos e para conduzir a procissão através das ruas das cidades”. (SCHWEBEL, 1987, p. 23-24)

Pesquisas atuais, no âmbito das bandas filarmônicas destacam novos aspectos relacionados ao processo de atuação dessas agremiações. Para Cazaes (2013), as filarmônicas possuíam considerável relevância na vida social, cultural e política das suas cidades. “Eram instituições que, para além da execução musical, representavam espaços de convivência social. Ser músico era uma opção de futuro profissional para muitos jovens e, enquanto dedicavam-se ao aprendizado musical, poderiam concomitantemente exercer outro ofício”. (CAZAES, 2013, p. 4)

O universo da filarmônica vai muito além das partituras, instrumentos musicais, uniformes e sons. É um cenário de paixão, risos, alegrias, decepções e lágrimas. Inserida no contexto sociocultural do município, a filarmônica potencializava o poder socializador exercido pela música, através da qual o sujeito internaliza o coletivo, de modo que através dessa

<sup>18</sup> Sociedade Lítero Musical Minerva Cachoeirana, fundada em 10 de fevereiro de 1878 por Eduardo Mendes Franco. Disponível em: <<http://www.cultura.ba.gov.br/2016/08/12135/Filarmonicas-tem-papel-importante-de-tradicao-musical-e-cidada-na-Bahia.html>>. Acesso em: 20 jan. 2020.

<sup>19</sup> Sociedade Cultural Orfêica Lira Ceciliana, fundada em 13 de maio de 1870 pelo maestro, compositor, arranjador, instrumentista e mestre de bandas filarmônicas Manoel Tranquilino Bastos, cujo talento é reconhecido no Brasil e no exterior, sobretudo na França. Disponível em: <<http://www.cultura.ba.gov.br/2016/08/12135/Filarmonicas-tem-papel-importante-de-tradicao-musical-e-cidada-na-Bahia.html>>. Acesso em: 20 jan. 2020.

socialização as ideias e valores estabelecidos pelo coletivo passavam a constituir o sujeito. A filarmônica atraía a atenção e admiração de distintos indivíduos, formando uma noção de pertencimento entre o grupo musical e a sociedade. (CAZAES, 2013, p. 4)

Menciona Schwebel (1987), que em diversas regiões da Bahia e outras do Brasil, semelhantemente, como em todo o mundo, os regentes das filarmônicas, também eram em geral compositores talentosos que nos deixaram obras de inestimável valor. Como exemplo de mestres que eram compositores de destaque na Bahia, podem ser citados personalidades como “Santa Fé Aquino, Heráclio Paraguassú Guerreiro, de Maragojipe; Teodoro Borges da Silva, de Feira de Santana; Manoel Tranquilino Bastos<sup>20</sup>, de Cachoeira; Estevam Moura e muitos outros”. (SCHWEBEL, 1987, p. 25)

Sobre o repertório executado pelas bandas filarmônicas, Schwebel (1987, p. 28) informa que principalmente a marcha e o dobrado, música para marchar e para animar compunha o repertório da banda. Segundo o autor, além de todo o espectro da música popular, o repertório também ia desde “valsa vienense, da polca e do *foxtrote* aos brasileiríssimos frevos, maxixes, sambas” e todo o conjunto de peças musicais com a finalidade de animar e entreter as grandes festas populares, bailes, casamentos, batizados, formaturas, carnavais, entre outras comemorações, a “Música religiosa é outra fonte importante para a filarmônica exercer a sua função musical, nas procissões religiosas, nas missas e novenas, acompanhando o canto dos fieis ou até em obras originais executar – com coro e cantores – a missa”. (SCHWEBEL, 1987, p. 28-29)

Conforme Dantas (2005, p. 21-22), entre os mestres mais antigos podem ser mencionados “João Mariano Sobral e o Maestro Santa Isabel”, que se dedicavam a criar as obras chamadas de “harmonias”, que eram adaptações feitas para o instrumental da banda de música, em partitura, de trechos de obras como óperas e outros gêneros musicais, bastantes conhecidos. Sobre as peças de “harmonia” Schwebel (1987) informa que

Eram “fantasias” mais extensas, mais elaboradas, muitas vezes com títulos exóticos ou espelhando acontecimentos importantes recentes ou históricos – a “Batalha de Verdun” de Joaquim Mariano Sobral, é um exemplo típico –

---

<sup>20</sup> Nasceu na cidade de Cachoeira, na Província da Bahia, no dia 8 de outubro de 1850, e faleceu, aos 84 anos, no dia 12 de março de 1935. Filho de português e uma escrava alforriada, tornou-se um grande artista, que contribuiu para a elevação da cultura da Bahia, obtendo reconhecimento no cenário nacional e internacional, sobretudo, por conta da qualidade musical de suas composições, as quais ainda continuam sendo executadas no Brasil e em países como a França e Alemanha. Bastos também se destacou pelo seu protagonismo em fundar, reger e manter funcionando várias bandas filarmônicas no Recôncavo baiano, a exemplo da Lira Ceciliana em Cachoeira em 13 de maio de 1870 e a Lira Sangonçalense de São Gonçalo dos Campos em 1901. Nessas agremiações Bastos utilizava um conjunto de compilações de métodos e tratados de influência francesa como Fétis e Catel, com o objetivo de desenvolver o aprendizado musical dos discípulos e futuros mestres. (MENDES, SOTUYO BLANCO, 2004)

ou ainda a apresentação de aberturas e trechos de óperas ou sinfonias inteiras dos compositores clássicos, entre as quais a protofonia “O Guarani”, de Carlos Gomes, certamente a mais popular e a mais divulgada. O resultado disto foi que os adeptos da música e o público em geral adquiriram uma vivência musical e um amor pela música muito grande e profundo, que se expressou em largo conhecimento do repertório clássico. (SCHWEBEL, 1987, p. 24-25)

Ainda sobre as adaptações composicionais realizadas pelos mestres de bandas filarmônicas, o que incluía diversos gêneros musicais, Dantas menciona que, ao examinar o arquivo musical do maestro Manoel Tranquilino Bastos foi possível acompanhar como Bastos aprendia, “enquanto atuava como copista e adaptador de trechos de J. S. Bach, de Verdi, e de velhas marchas prussianas. E surgem composições como ‘Navio Negreiro’, a polaca ‘Rosa de Maio’ ou a ‘Airosa Passeiata’, pura música brasileira no mais rigoroso estilo de instrumentação filarmônica”. (DANTAS, 2005, p. 22)

Para Cazaes (2013), as bandas conseguiram ultrapassar os domínios de gêneros da música erudita e das músicas de estilo militar, pois “Embora se apropriasse de elementos de outras culturas, a filarmônica conseguiu criar sentidos próprios, propiciando uma disseminação de estilo cultural em torno dela mesma. A presença nas festas civis, políticas e religiosas nas quais apresentava-se, fez com que esta incorporasse novos discursos sociais”. (CAZAES, 2013, p. 4)

Dantas informa que, entre as décadas de 1910 a 1930, na cidade de Maragogipe foi estabelecido um estilo regional intitulado de “tangado” pelos maestros Heráclio Paraguaçu Guerreiro e Antonino Manoel do Espírito Santo, que foram utilizados ou poderiam ser identificados nas composições dos mencionados. Tal estilo proporcionou a criação de dobrados que não serviriam para marcha militar, principalmente, por conta do emprego de novas ornamentações, acentuações e utilização de sincopas. (DANTAS, 2005, p. 22)

Moreira (2014) desenvolve pesquisas musicológicas no âmbito da região Nordeste do Brasil e em Portugal sobre a atuação de mulheres em bandas de música femininas, discutindo as principais dificuldades e os avanços alcançados, ao longo da história, destacando um processo de luta e resistência do gênero feminino nas referidas agremiações. Segundo Moreira (2014, p. 68), “No século XX, há durante pelo menos 50 anos, as mulheres não eram vistas nos seus quadros como musicistas em bandas mistas, exceto em bandas de fábrica ou grupos de musicistas em algumas comunidades pelo país, que esporadicamente poderiam ter no seu quadro integrantes femininas”.

Ainda segundo Moreira (2014, p. 69), em Serrinha, na Bahia “cidade do semi-árido, perceberam-se as primeiras tentativas de uma formação de grupo feminino no início do século XX. As primeiras abordagens estiveram ligadas à aprendizagem de bandolim, violões, flautas, violas ou violinos, sendo que a maior parte destes instrumentos não eram utilizados pelas bandas filarmônicas”. (MOREIRA, 2014, p. 69)

No século XIX, as práticas musicais realizadas por mulheres estavam bastante divididas entre aquelas socialmente aceitáveis (ligadas ao espaço doméstico) e aquelas não tão aceitáveis, e ligadas ao espaço cênico-profissional. As oportunidades que possuíam as mulheres de realizar uma aproximação aos círculos de música ou às academias de arte estavam bastante dificultadas pelo fato de que as atividades artísticas eram, neste momento, consideradas adequadas somente aos homens.

Todavia, tanto em Portugal como no Brasil, ainda no século XIX, as sociedades artísticas eram um espaço de encontro social e também uma “válvula de escape” para o expressar musical. Com moldes de uma verdadeira espécie de “clubes femininos”, onde por muitas vezes a presença masculina só era permitida em eventos esporádicos, possíveis regras e estatutos femininos foram importantes para tais mudanças de comportamentos, mesmo que de forma paulatina na sociedade da época. (MOREIRA, 2014, p. 66-67)

Agenor Gomes sempre considerou as filarmônicas como alicerce na sua formação e trabalhou com grupos musicais de câmara, onde mulheres adolescentes participavam como musicistas.

Assim como as bandas filarmônicas, as bandas militares integravam a vida cotidiana na Bahia do século XX, participando dos diversos tipos de comemorações cívicas, sociais e culturais. De acordo com Schwebel (1984, p. 27), as bandas militares foram estabelecidas em todo território nacional. Elas eram utilizadas nos serviços militares e cerimoniais, todavia participavam da crescente vida musical e social do país. Segundo o autor, “Na Bahia, as bandas de música da Polícia e da Guarda Nacional faziam, cada noite, retretas à porta do Palácio da Presidência, o que o povo denominava “O toque de recolher”.

Segundo Veiga (2003, p. 2) um dos maestros que primeiro se destacou no âmbito das atividades relacionadas às bandas militares na Bahia foi João Antônio Wanderley. Nascido em Salvador (12.01.1879 - id. 02.04.1927), Wanderley foi compositor e regente. Autodidata até seu ingresso no Corpo de Polícia de Salvador em seis de fevereiro de 1891, “cuja banda tornar-se-ia famosa, ascendeu na corporação de mero aprendiz até contramestre e mestre (4.1.1902), tornando-se alferes em 1903. Excursionou com a banda sinfônica que estruturou, por vários estados, inclusive gravando para a Casa Edison (1917). Deixou mais de duzentas composições”. (VEIGA, 2003, p. 2)

De acordo com as informações históricas sobre a Banda da Polícia Militar da Bahia, que atualmente se chama Banda de Música Maestro Wanderley, esta banda foi criada em 17 de setembro de 1879, é hoje a terceira banda mais antiga do Brasil, a mais antiga banda militar baiana em atividade e a banda de música mais antiga do Brasil de caráter Polícia Militar – fundada e registrada oficialmente desta forma. (BRANDÃO; SOTUYO BLANCO, 2017, p. 710)

Durante boa parte do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, as bandas filarmônicas ocuparam sem dúvida, nas cidades do interior da Bahia e do Brasil o centro das atividades culturais. Muitas vezes, ligada a outras atividades-literárias, esportivas, políticas, entre outras. Estes organismos musicais contribuíram grandemente para a formação musical da sociedade interiorana, ávidas de igualar-se à das capitais, além de formar músicos notáveis, os quais se destacaram no cenário musical nacional e internacional.

Como discutiremos no capítulo quatro, Agenor Gomes adquiriu a sua formação musical no ambiente das filarmônicas do interior da Bahia com o seu pai Agostinho Antônio Gomes, maestro de banda. O contexto de aprendizagem vivido pelo pesquisado o fez conhecedor de diversos gêneros musicais, fundamentando os seus conhecimentos sobre composição, orquestração, regência e execução musical.

A pesquisa documental nos levou a identificar que Agenor Gomes atuou como músico em templos católicos da cidade de Santo Amaro, bem como em igrejas católicas de Salvador a exemplo das “Igreja de Santana” e “Igreja de Nazaré”, ambas no bairro de Nazaré e a “Igreja da Conceição da Praia”, no bairro do Comércio. Para tanto serão expostos aqui alguns aspectos da prática musical desenvolvida em igrejas católicas destacando as atividades que o pesquisado teve algum tipo de participação ou vinculação.

Entre os manuscritos musicais que se encontravam juntamente com o conjunto documental que dizia respeito às composições do pesquisado, identificamos a “Missa Solene<sup>21</sup>” que é uma peça composta por Gomes para coro a três vozes (infantis e juvenis) acompanhadas por instrumentos como violino, clarineta, trombone, trompete, tímpanos e flauta transversal. Composição que foi executada na “Novena de Nossa Senhora da Conceição da Praia” em Salvador.

De acordo com Couto (2004, p. 83) durante o século XX, entre as várias cerimônias religiosas católicas celebradas em Salvador, mereciam destaque as concorridas festas

---

<sup>21</sup> Composição musical autografa do pesquisado, a qual será descrita e discutida no capítulo quarto deste trabalho.

dedicadas à Santa Bárbara, Sant'Ana e a de Nossa Senhora da Conceição da Praia<sup>22</sup>. A novena da Nossa Senhora da Conceição da Praia era celebrada na primeira semana de dezembro. Os festejos anuais eram organizados pela irmandade e atraía devotos de toda a cidade. De acordo com Couto (2004) a construção do templo atual foi iniciada por volta do ano de 1765. O início das tradições em louvor a Nossa Senhora da Conceição, teriam sido intensificadas a partir dos anos entre ca. 1856 e 1857, portanto uma devoção iniciada nos meados do século XIX.

Conforme menciona Henrique Mendes, repórter do “site G1 Bahia”, a igreja da Conceição da Praia “guarda as ruínas da primeira casa de oração de Salvador e foi fundada pelo 1º governador geral do Brasil, Thomé de Souza. O templo, que tem estilo barroco, conta com a única pintura de teto em 3D da América Latina. A obra de arte foi produzida em formato de nave e tem dimensão de 633,60m<sup>2</sup> e 18,20 cm de altura. A técnica utilizada foi pintura a óleo”, já o tombamento da igreja aconteceu em 17 de junho de 1938. (MENDES, 2014, p. 1)

Sobre a festa da Conceição da Praia, Couto (2004) informa que “No final de novembro os comerciantes da Cidade Baixa já se preparavam para homenagear a sua padroeira. Na primeira semana de dezembro celebravam-se missas e novenas, acompanhadas pelo som de orquestras, órgãos e cantores. No dia dedicado à santa - 8 de dezembro – os fiéis participavam da procissão e da festa de largo.” (COUTO, 2004, p. 103)

Couto (2004, p. 103) também mencionou que, o viajante alemão Ave-Lallemant descreveu as suas impressões sobre a festa do ano de 1859, informando que o templo “ostentava todo o brilho do nobre material de sua ornamentação e ressaltou o seu encanto pelas variadas pinturas de seu teto e profusa iluminação do seu altar-mor”. Apesar do viajante ter destacado características sobre a beleza da festa, outra realidade diferenciada quanto ao cortejo da procissão e a festa, ao serem observados costumes da população soteropolitana da época.

Segundo a autora, tal viajante afirmou que havia problemas estruturais no entorno do templo, a exemplo do terreno que continha irregularidades no calçamento, fator que atrapalhava aos participantes da procissão. O observador também mencionou a estranheza em presenciar o comportamento frenético de muitas pessoas que acompanhavam o préstito, além da desorganização que tomava conta da coletividade (COUTO, 2003, p. 103-104). Talvez uma manifestação mais parecida com festividades carnavalescas, do que com uma festividade religiosa a qual ele estaria acostumado em sua terra.

---

<sup>22</sup> Nesta pesquisa diz-nos respeito o contexto ocorrido na Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia, para informações sobre as festas religiosas de Santa Bárbara e Sant'Ana, consultar Couto (2004)

Na segunda década do século XX, período de modernização da cidade de Salvador, a situação de descaso com a festa da Conceição da Praia ainda continuava, sobretudo, ao verificar o estado em que se encontrava o Largo da Conceição. Segundo Couto (2003, p. 104) “O terreno continuava sem calçamento e higiene, e funcionava como um depósito de materiais inúteis. O lixo acumulado, muitas vezes misturado com lama em dias chuvosos, provocava a mudança no percurso da procissão e até mesmo o adiamento da festa, como aconteceu em 1915”.

No início de dezembro, dia 3, uma matéria do jornal *Diário de Notícias* comentava com indignação que o terreno “onde se ergue a mais bela e mais artística matriz de todas as dessa capital” havia sido relegado ao esquecimento pelo poder público. O “asfalto da remodelação” ali não havia chegado. O local era ocupado por “Materiais imprestáveis, pedras atiradas pelos cantos, vegetação daninha em desvãos onde a imundície culmina, nauseante mictório público, valhacouto de vagabundos e mendicantes”. O texto termina com um pedido ao intendente municipal para tomar as devidas providências a fim de a tradicional festa da Conceição, que atraía grande parte da população, ocorresse com o brilho de sempre. Apesar desse apelo, nenhuma atitude foi tomada e as homenagens à padroeira foram adiadas. A irmandade, por meio de edital, alegou que “em virtude do mau tempo” os festejos seriam transferidos para o dia 12. (COUTO, 2003, p. 104)

Ainda de acordo com Couto (2003), quando não havia impedimento para a realização da festa, por conta de fortes chuvas, seguiam-se as programações de acordo com a organização determinada pela Irmandade. Dessa forma, “As missas começavam às 4 horas da manhã, ocorrendo uma celebração de hora em hora. Vigários de diferentes freguesias alternavam-se na realização do ofício. Geralmente, a missa principal – solene, com exposição do Santíssimo Sacramento, acompanhada de orquestra e cantores – era celebrada pelo padre da matriz por volta das 10 horas da manhã”, notadamente, tais celebrações eram muito concorridas pela população soteropolitana da época. (COUTO, 2003, p. 105)

Por meio do edital divulgado pela imprensa, a mesa administrativa da Irmandade convidava os baianos para a festa, informava que a procissão seria acompanhada de duas bandas de música, qual o trajeto a ser percorrido, assim como solicitava aos fiéis e moradores das ruas por onde passaria o cortejo que enfeitassem as frentes de suas casas em homenagem à Conceição. Esse pedido normalmente era atendido, pois os relatos dos cronistas informam que bandeirolas e galhos de folhas de pitanga ornamentavam as ruas, as casas e os estabelecimentos comerciais. (COUTO, 2003, p. 105)

Couto (2003, p. 5) informa que além da participação da Irmandade da Conceição da Praia, também participavam da procissão e da festa, os integrantes da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário e da Irmandade de São José do Corpo Santo. Os convidados eram

convocados formalmente por meio de publicações na imprensa local. Sobre o trajeto da procissão, a autora informa que “Até a primeira década do século XX, o cortejo saía da Igreja da Conceição da Praia, subia a ladeira do Taboão em direção à Cidade Alta, passava pelas Portas do Carmo, percorria o Terreiro de Jesus e descia a ladeira da Preguiça”. (COUTO, 2003, p. 106).

A partir do ano de 1912, ocorreram modificações que resultaram num novo trajeto, onde a procissão subia a ladeira da Montanha, passava em frente ao Mosteiro de São Bento, seguia pela avenida Sete de Setembro, chegava até a Piedade e fazia o mesmo caminho na volta. No comércio, o préstito ainda percorria a rua das Princesas, rua da Alfândega Velha e retornava ao Largo da Conceição, mas a partir de 1930, o préstito passou a ser realizado apenas na Cidade Baixa. (COUTO, 2003, p. 106)

Ainda sobre as comemorações a autora ressalta que “Por volta das 8 horas da noite a procissão retornava à igreja, onde ainda eram realizadas outras celebrações, como o *Te Deum*<sup>23</sup>” (COUTO, 2003, p. 107). No período da festa, a Irmandade de Nossa Senhora da Conceição da Praia ofertava um jantar aos seus associados, membros do clero e convidados. Dessa forma, a festa era composta por barracas que comercializavam quitutes vendidos por baianas paramentadas em seus tabuleiros, entre os quais acarajés e abarás. Em outras barracas podiam ser encontradas diferentes iguarias da culinária afro-baiana a exemplo do caruru e da feijoada. Na festa também eram encontradas barracas que comercializavam bebidas dos mais diversos tipos.

Sempre segundo Couto (2003, p. 113), “Os editais da festa anunciavam que o templo e o largo estariam amplamente iluminados na véspera e no dia da Conceição. Essa era uma garantia de segurança e animação para se passar a madrugada entre as rodas de capoeira e as barracas de comidas e bebidas típicas”.

Ponderamos o alto nível de representatividade social e a importância da festa de Nossa Senhora da Conceição da Praia, no contexto das comemorações religiosas da Igreja Católica na cidade de Salvador. É possível perceber na festa o envolvimento de integrantes do clero baiano, do povo soteropolitano, comerciantes, viajantes e turistas estrangeiros. Uma comemoração que integra o calendário de festas religiosas de Salvador, estando ao lado da festa do Bom Jesus dos Navegantes, realizada na Boa Viagem e da festa do Senhor do Bonfim. Apesar da representatividade social no contexto histórico baiano, percebemos que historicamente houve certo descaso do poder público com as redondezas do templo, bem como do bairro do Comércio e da Cidade Baixa, em geral.

---

<sup>23</sup> *Te Deum* – Palavras iniciais do hino de ação de graças da Igreja Católica, que significa: A ti, Deus, louvamos.

Tal comemoração continua sendo mantida até os dias atuais, onde os cânticos da novena têm sido executados pelo “Coral Basílica Conceição da Praia” composto por cantores e por um grupo instrumental, regido atualmente pelo maestro David Alves Tourinho. Serão discutidos no “Capítulo 4” desta tese, os aspectos relativos à atuação de Agenor Gomes como compositor e regente da “Missa Solene”, obra musical que foi executada pelos integrantes da HC na “Novena da Nossa Senhora da Conceição da Praia” em 1957.

A pesquisa documental também nos informou que Agenor Gomes atuou como regente de orquestra em bailes na cidade de Santo Amaro da Purificação e em Salvador, assunto que será discutido no “Capítulo 4” desta tese. Em virtude da indisponibilidade das informações sobre a cidade de Santo Amaro, nos atentaremos aqui aos aspectos do contexto histórico e cultural de Salvador, a partir da década de 1940.

De acordo com Dantas<sup>24</sup> (2005, p. 43) sobre o ambiente social soteropolitano, os anos do início da década de 1940 eram uma época em que se vivia em Salvador um ambiente urbano, “que inspirou boa parte da obra de Jorge Amado, Caribé, Calazans Neto, Jenner Augusto e Juarez Paraíso”. Naquele período, não havia um muro, que atualmente existe, para separar o porto de Salvador das atividades do bairro do Comércio, dessa forma, “O Mercado Modelo, a Rampa, a Ladeira da Montanha e o Taboão, formavam um só conjunto, com uma fervilhante vida mantida pelo transporte de carga e passageiros vindos pelo mar”. (DANTAS, 2005, p. 43)

Concordando com Dantas (2005), Castillo (2015) informou que

As décadas de 1930 a 1940 constituíram-se como um dos períodos mais férteis, quando a produção cultural de intelectuais e artistas como Jorge Amado, Edison Carneiro, Pierre Verger, Carybé e Dorival Caymmi estimulou o crescimento de uma imagem da Bahia como lugar de mistério, magia e alegria, profundamente marcada por uma mistura *sui generis* do catolicismo popular com a cultura e religiosidade afro-brasileiras. (CASTILLO, 2015, p. 1)

Naquela época os trapiches e estaleiros localizados no bairro do Comércio, que com o passar dos anos foram abandonados e que atualmente tem sido retomadas algumas atividades, “eram um caldeirão econômico e cultural, onde transitavam negociantes de cacau e fumo, marinheiros, músicos, aventureiros e prostitutas”. (DANTAS, 2005, p. 43)

---

<sup>24</sup> Fred Dantas informou que resumiu as informações apresentadas nos Encontros com Músicos Notáveis, “que organizamos na sede da Oficina de Frevos e Dobrados. Nas quatro noites que tratamos da música baiana nos anos de 1940-50 convidamos Batatinha (Oscar da Penha), Riachão (Clementino Rodrigues), Cacau do Pandeiro (Carlos Lázaro dos Santos), Tuzé de Abreu (Alberto José Simões de Abreu). Como interlocutores, fazendo parte da mesa, outras personalidades como Zeca Freitas (maestro e saxofonista), Roberto Sant’Ana (produtor musical), ‘Rafael Ratinho’ dos Santos (maestro e saxofonista), e Fred Dantas, mediador”. (DANTAS, 2005, p. 43)

A cultura popular vinha e ia para as ilhas nos saveiros, que chegavam até onde hoje é o Distrito Naval, trazendo farinha, telha e madeiras. Havia uma marcenaria na Conceição que só trabalhava com jacarandá. Logo vinha a chamada Subida dos Ferreiros e uma famosa casa de mulheres na Conceição, onde começou a tocar o jovem **Petitinga**, (depois chamado Mestre Petitinga) vindo da Ilha de Itaparica. (DANTAS, 2005, p. 43, grifos no original)

Perfilino Neto (2009), ao comentar sobre o contexto cultural em Salvador na década de 1930, precisamente no ano de 1937, informa sobre as possibilidades de entretenimento disponíveis, mencionando que a “Rádio Sociedade da Bahia” a PRA-4, possuía como concorrentes de diversão em Salvador, cinemas como “Guarany”, “Glória”, “Lyceu”, “Excelsior”, “Popular”, “Santo Antônio”, “Aliança” e “Jandaia”. Segundo o radialista, nos finais de semana daquela época o lazer ocorria nos clubes “Cruz Vermelha”, “Fantoches”, “Inocentes em Progresso”, “Tio do Izidro”, “Clube Comercial”, “Casa da Itália”, “Baiano de Tênis”, “Associação Atlética da Bahia” e “Yacht Clube”, as quais eram “instituições que se destacavam pelos bailes carnavalescos, mas passado aquele período promoviam festas de fim de semana e outros tipos de eventos para seus associados”. (PERFILINO NETO, 2009, p. 37-38)

Ainda sobre o contexto das décadas de 1940 a 1950, Dantas (2005, p. 44), mencionou que as chamadas casas de diversão se utilizavam de certo luxo, tendo como modelo os cabarés parisienses. Nesses locais tinham como frequentadores funcionários da recém fundada empresa petrolífera brasileira, a Petrobrás, mas também, jovens intelectuais, estudantes e idealistas da classe média. O “Tabaris” era uma casa de jogo famosa ou cassino, em que, além das apostas, os clientes encontravam música de qualidade e um ambiente seguro. Localizado no Pelourinho, o “Cabaré de Zazá” era um ambiente mais descontraído, onde havia sempre banjo, piano e contrabaixo a disposição dos músicos. (DANTAS, 2005, p. 44)

Ainda nas imediações do centro de Salvador, Dantas (2005, p. 44) mencionou que existiam a “Gafieira do Largo São Miguel, Gafieira de Iara, Lero-lero”. Nessa localidade, o “Rumba Dancing” era o salão de bailes mais considerado. Localizado na Ajuda, na rua do Tira Chapéu, “onde os dançarinos concediam uma rodada de dança, a ser paga registrada com um furo no cartão”. Outro local, também nas redondezas do Centro, onde as pessoas se divertiam jogando era no “*Snooker* de Abel”. Já o circo, podia ser considerado como “um mercado alternativo”, onde os músicos ocasionalmente se apresentavam, a exemplo do “Circo Vequetti”, que funcionou entre os anos de 1930 a 1940.

Ainda segundo Dantas (2005, p. 44), no período em que o jogo foi considerado ilegal pelo governo, “Seu Eduardo” inaugurou o “Tabaris Night Clube”, que

Príncipe Mário, mulato que falava várias línguas, mas não sabia ler, era o apresentador das atrações. A casa agora abrigava uma pista de dança, palco para shows de vedetes e *strip tease*. Ponteando tudo, uma orquestra profissional. [...] trabalhava-se duro na noite, até as quatro da matina. Os músicos da orquestra e as bailarinas eram contratados em tempo integral. A noite começava com um grupo menor, piano, contrabaixo acústico, bateria e um solista, e que os músicos da orquestra tratavam, não sem ironia de “balé” (um nome que mantivemos para nomear uma tocata sem partitura). (DANTAS, 2005, p. 44)

Ainda nesse contexto, Dantas (2005, p. 45) informou que existia uma casa chamada “Gafieira do 18”, onde posteriormente passou a funcionar o “Teatro XVIII” no Pelourinho. Embaixo havia a “Gafieira dos Estivadores”, que segundo o autor, foi onde nasceu o “Afoxé Filhos de Gandhi”, com Vavá Madeira. Sempre segundo Dantas (2005, p. 45) “Finalmente, e mais importante, na [rua] Barão do Desterro havia uma gafieira onde os músicos novatos iam aprender com os mais velhos, tipo o que se chamava no jazz de *jam-session*. Depois dos outros serviços os melhores músicos costumavam passar lá e tocar mais livremente com os seus colegas”.

Sobre o repertório executado pelos músicos que trabalhavam em tais casas naquele período, Dantas (2005, p. 45) informa que “A produção da orquestra Tabaris incluía fox, boleros, tangos, sambas, músicas animadas para can-can e música latina. Era costume os músicos irem às matinês do Cine Jandaia para assistirem, diversas vezes, aos filmes americanos de sucesso e aprenderem as músicas, logo levadas aos salões”. Sobre a música escrita “Arranjos em partituras importadas eram fielmente executados, e havia uma produção local de transcrições de músicas de sucesso”.

Sobre os maestros e orquestras, entre os mais reconhecidos podem ser mencionados Waldemar da Paixão, músico militar e maestro da orquestra da Rádio Sociedade da Bahia, Pedro Torres, Silésio Queiróz, Clério Ribeiro, Álvaro Lima, Lauro Paiva. Existiam orquestras para se dançar, a exemplo do conjunto de Lauro Paiva e as orquestras para se escutar como a Netinho (formada somente por integrantes brancos para tocar em clubes que não aceitavam a presença de negros), além da orquestra “Brazilian Boys”, formada somente por integrantes negros como o mestre Cacau do Pandeiro. (DANTAS, 2005, p. 45)

Guimarães (2010, p. 54), informou que em entrevista Cacau do Pandeiro relatou que entre as décadas de 1960 e 1970, se iniciou um processo de declínio e extinção das casas noturnas localizadas no Centro Histórico de Salvador, em alguns casos consequência do processo de repressão desenvolvido pelo Regime Militar de 1964.

Assim, é possível perceber de forma panorâmica que, entre as atividades laborais desenvolvidas pelos músicos na cidade de Salvador entre as décadas de 1930 e 1940, estavam relacionadas, principalmente a atuação como executante em casas noturnas e apresentações nas rádios da cidade. Observamos que existe a necessidade de estudos musicológicos que aprofundem as discussões e forneçam mais informações sobre o referido contexto cultural e musical. Tal contexto se relaciona com o percurso histórico do pesquisado, que segundo as informações identificadas na pesquisa documental, se apresentava como regente de orquestra em bailes em clubes frequentados pela elite soteropolitana da época.

Na próxima seção será apresentada a metodologia utilizada para o desenvolvimento desta pesquisa.

### 3. METODOLOGIA

Esta investigação tem se utilizado a metodologia da pesquisa qualitativa. Para Minayo (2001) a pesquisa qualitativa “trabalha com o universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes, o que corresponde a um espaço mais profundo das relações, dos processos e dos fenômenos que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis” (MINAYO, 2001, p. 21-22). De acordo com Santos Filho (2013, p. 39), a pesquisa qualitativa “concebe o homem como sujeito e ator. Enfatiza a centralidade do significado, considerando-o como produto da interação social. Entende a verdade como relativa e subjetiva, reconhece a mudança e aceita a teoria do conflito”. (SANTOS FILHO, 2013, p. 39)

Tal metodologia tem fornecido ferramentas propícias para o desenvolvimento deste estudo. Nesse sentido, entende-se que a observação e análise dos aspectos relacionados ao contexto histórico, social e as relações interpessoais desenvolvidas ao longo da vida do pesquisado, propiciam a compreensão de aspectos relacionados a parte da história da música da Bahia.

Conforme menciona Minayo (2001, p. 22), “a abordagem qualitativa aprofunda-se no mundo dos significados das ações e relações humanas, um lado não perceptível e não captável em equações, médias e estatísticas”. Para Santos Filho (2013, p. 40), um aspecto a ser considerado na pesquisa qualitativa é a relação entre o objeto pesquisado e o pesquisador, pois

Uma vez que a realidade é dependente da mente, na ótica da pesquisa qualitativa, é impossível o investigador e o processo de pesquisa não influenciarem o que é investigado – como o instrumento não pode separar-se do que está sendo medido, sendo este uma extensão do pesquisador e um fator na construção da realidade pesquisada. (SANTOS FILHO, 2013, p. 40)

Ainda segundo Minayo (2001), a relação entre pesquisador e o objeto pesquisado acontece desde a dimensão da pesquisa social, pois “Na investigação social, a relação entre o pesquisador e seu campo de estudo se estabelecem definitivamente. A visão de mundo de ambos está implicada em todo o processo de conhecimento, desde a concepção do objeto, aos resultados do trabalho e à sua aplicação” (MINAYO, 2001, p. 25). Dessa forma, entende-se que os resultados obtidos por meio da aplicação de aspectos metodológicos relacionados à pesquisa social, sobretudo, de uma pesquisa qualitativa serão influenciados diretamente pela visão de mundo do pesquisador.

A amostragem usada para o desenvolvimento desta investigação contou com informações advindas de fontes documentais primárias e secundárias, informações relacionadas a instituições as quais o pesquisado manteve algum tipo de contato, bem como depoimentos de pessoas que conviveram com o pesquisado. Para Minayo (1992), “A pesquisa

qualitativa não se baseia no critério numérico para garantir sua representatividade”, então, o que seria imprescindível para esse tipo de pesquisa? De acordo com a autora o pesquisador deve selecionar, eleger e avaliar “quais indivíduos sociais têm uma vinculação mais significativa para o problema a ser investigado”. (MINAYO, 2001, p. 43)

Depois de definida a amostragem foi realizada a coleta de dados, processo iniciado com a revisão bibliográfica em busca de autores que citaram informações sobre o tema desta pesquisa. Foram consultadas obras físicas, bem como realizadas pesquisas em *websites*. A pesquisa de campo foi parte relevante da aplicação da metodologia, o que possibilitou a ampliação da obtenção de informações sobre o pesquisado. Cruz Neto (1994, p. 51) define que “o trabalho de campo se apresenta como uma possibilidade de conseguirmos não só uma aproximação com aquilo que desejamos conhecer e estudar, mas também de criar um conhecimento, partindo da realidade presente no campo”.

A pesquisa documental foi uma das técnicas de coleta de dados utilizada nessa investigação. Ela foi realizada com o objetivo de encontrar novas informações por meio de fontes impressas, sonoras, iconográficas e fontes orais. A professora Marineide Marinho Maciel Costa colaborou com esta pesquisa concedendo o acesso às fontes pertencentes ao acervo documental pessoal do pesquisado.

Assim, também foram realizadas buscas em periódicos e outras publicações do século XX, por meio de pesquisa realizada no sistema do banco de informações da “Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional”, sistema de excelência que pode ser consultado remotamente pela maioria dos dispositivos conectados a internet. Também foi consultado o sistema digital do Jornal “A Tarde”, disponível apenas para consulta na “Biblioteca Pública do Estado da Bahia”<sup>25</sup> e no “Arquivo Público do Estado da Bahia”<sup>26</sup>. Outros locais foram visitados com o objetivo de encontrar novas informações, entre os quais, a “Rádio Excelsior” e a “Rádio Sociedade da Bahia”.

Também foram consultadas as entidades como o “Arquivo Histórico Municipal de Salvador (AHMS)”, o “Instituto Geográfico e Histórico da Bahia (IGHB)” e a sede do projeto “A Hora da Criança”. Em cidades do interior da Bahia, como Santo Amaro da Purificação,

---

<sup>25</sup> Atualmente, (período entre os anos de 2016 a dezembro de 2019) a Biblioteca Pública do Estado da Bahia tem passado por um processo falta de cuidados pela Administração Pública. Problemas na infraestrutura, carece de elevadores que não estão funcionando, sobretudo para o acesso de idosos e pessoas portadoras de necessidades especiais; falta de ar refrigerado em todos os setores, fator que pode levar a deterioração de diversas fontes documentais, além do incômodo que causa no processo de desenvolvimento de trabalhos de pesquisa; Destacamos que o sistema é muito importante, porém apenas dois computadores muito lentos estão disponíveis. Apesar de todos os problemas, muitas informações foram encontradas por meio do sistema.

<sup>26</sup> Por diversas vezes tentamos ter acesso aos acervos do Arquivo Público do Estado da Bahia, sem sucesso, pois o prédio estava passando por reformas.

foram consultadas instituições como a “Casa do Samba”, “Centro de Referência de Assistência Social (CRAS)” e o “Núcleo de Incentivo Cultural de Santo Amaro (NICSA)”. Por fim, na cidade de Valença o maestro da banda “Filarmônica 24 de outubro” também foi contactado, com o intuito de verificar se alguma informação sobre Agenor Gomes estava disponível.

Outra técnica de coleta de dados utilizada nessa investigação foi a entrevista. Para Gil (2008, p. 109) ela pode ser definida como sendo “a técnica em que o investigador se apresenta frente ao investigado e lhe formula perguntas, com o objetivo de obtenção dos dados que interessam à investigação, [...] é uma forma de interação social. [...] É uma forma de diálogo assimétrico, em que uma das partes busca coletar dados e a outra se apresenta como fonte de informações”.

Na entrevista foi realizada a identificação, listagem, localização, contato e coleta do depoimento de pessoas que conviveram com o pesquisado. Entre o grupo das personalidades identificadas na amostragem podem ser citados

- 1- ex-alunos de Agenor Gomes;
- 2- músicos que conviveram e tocaram com o pesquisado (músicos da orquestra de Gomes, músicos da Rádio Sociedade da Bahia e da Rádio Excelsior);
- 3- ex-alunos do projeto A Hora da Criança;
- 4- integrantes da família de Adroaldo Ribeiro Costa;

O tipo de entrevista usada nesta pesquisa foi a modalidade semiestruturada, que segundo (GIL, 2002, p. 50), “podem ser utilizadas com todos os segmentos da população; há maior flexibilidade: o entrevistador pode repetir a pergunta; formular de maneira diferente, garantindo que foi compreendido”. As entrevistas foram realizadas num aparelho “*smartphone* Samsung Moto G7 power”, utilizando os *softwares* gratuitos “Call Recorder<sup>27</sup>” e Gravador de Voz Avançado<sup>28</sup> (versão 1.4.10).

Para a realização das entrevistas foram elaboradas cinco perguntas, entre as quais 1) *Qual era a sua relação com Agenor Aluísio Gomes?*; 2) *Quais práticas musicais Gomes desenvolveu ao longo da vida?*; 3) *Gomes ensinava música? Como ele ensinava música?*; 4) *Destaque alguma(s) característica(s) da personalidade de Gomes?*; 5) *Qual a relação entre*

<sup>27</sup> Aplicativo gratuito para o sistema Android que permite gravar ligações no aparelho *smartphone*.

<sup>28</sup> O *Voice Recorder* é uma ferramenta que converte o dispositivo Android em um gravador de voz. Com ele pode-se gravar centenas de arquivos de som no formato MP3.

*Agenor Aluísio Gomes e Adroaldo Ribeiro Costa?*; e um item que oportunizou o livre relato do entrevistado, intitulado de *Outras informações*<sup>29</sup>.

Além das perguntas mencionadas, também foram solicitadas informações pessoais dos entrevistados como: 1) Identificação do entrevistado, 2) Idade, 3) Profissão, 4) Endereço e 5) Atuação na sociedade. Após a gravação dos depoimentos foi realizada a transcrição literal das informações obtidas.

Sobre os aspectos metodológicos acerca da realização de uma entrevista, Freitas (2006, p. 23) informa que, “Ao abordar uma questão, o jornalista deve ser frio, distante e imparcial; essa postura até consta dos manuais de redação de jornais”. Nesse sentido, foi necessário manter certo distanciamento frente aos depoimentos emocionados que foram concedidos sobre o pesquisado. Foi possível notar que, a temática deste estudo possui forte vinculação emocional com os entrevistados, atualmente idosos, todos ex-alunos do projeto HC, agremiação que marcou profundamente o período da infância dos depoentes, bem como ao longo das suas vidas.

Para a análise dos dados foram usadas as sugestões de Gomes (2001, p. 68), ao informar que alguns autores definem essa fase da pesquisa como sendo “análise e interpretação”. Ainda segundo Gomes (2001, p. 69), “Há autores que entendem a ‘análise’ como descrição dos dados e a ‘interpretação’ como a articulação dessa descrição com conhecimentos mais amplos e que extrapolam os dados específicos da pesquisa”. Gomes afirmou que essa fase da pesquisa pode ter três finalidades, entre as quais, “estabelecer uma compreensão dos dados coletados, confirmar ou não os pressupostos da pesquisa e/ou responder às questões formuladas, e ampliar o conhecimento sobre o assunto, articulando-o ao contexto cultural da qual faz parte. Essas finalidades são complementares, em termos de pesquisa social”. (GOMES, 2001, p. 69)

Para Gil (2008, p. 156) a análise e a interpretação são fases que acontecem depois da coleta de dados, assim a “Análise tem como objetivo organizar e resumir os dados de forma tal que possibilitem o fornecimento de respostas ao problema proposto para investigação”. Para o autor, podem ser relacionados como processos de análise “estabelecimento de categorias; codificação; tabulação; avaliação das generalizações obtidas com os dados; inferência das relações casuais; interpretação dos dados”. (GIL, 2008, p. 156)

A questão norteadora das discussões desta pesquisa é a pergunta “Como o contexto histórico, social e musical influenciou nas composições de Agenor Aluísio Gomes?”

---

<sup>29</sup> Item no qual o entrevistado estará livre para mencionar qualquer tipo de informação que achar pertinente para conceder na entrevista.

Entende-se que para a realização de uma pesquisa histórica crítica e embasada documentalmente seja necessário a utilização de um arcabouço metodológico amplo e diverso, o qual possibilite discutir aspectos propostos pela questão norteadora, bem como dos objetivos propostos para o desenvolvimento da investigação.

Na próxima seção serão apresentados os resultados obtidos por meio da realização da pesquisa documental, o que inclui as informações obtidas nas entrevistas, destacando, sobretudo, as novas informações sobre a vida e a obra do pesquisado.

#### 4. NOVAS ADITAÇÕES SOBRE O MAESTRO AGENOR ALUÍSIO GOMES: A SUA ATUAÇÃO EM DIVERSOS CONTEXTOS

Por se tratar de uma pesquisa histórica com o objetivo de estudar a vida e a obra de Agenor Aluísio Gomes, foram utilizadas diversas fontes documentais com o intuito de aprofundar o conhecimento acerca do pesquisado e ampliar as discussões propostas. Nesta seção serão apresentadas as informações encontradas na pesquisa documental, muitas ainda inéditas.

##### 4.1 RESULTADOS DA PESQUISA DOCUMENTAL

Pesquisas em *websites* revelaram um volume considerável de informações publicadas sobre o pesquisado, principalmente, no período em que atuou no projeto a Hora da Criança. Marineide Costa detinha sob a sua guarda um conjunto de fontes documentais primárias relacionadas a vida e obra de Agenor Gomes. Ela nos comunicou sobre as fontes que possuía, informando que estavam disponíveis para consulta. As fontes por ela disponibilizadas ajudaram muito no desenvolvimento dessa pesquisa, pois, perfaz um conjunto documental ainda inédito na história da música da Bahia. Tal conjunto é composto por registros fotográficos, partituras autógrafas e cópias, documentos pessoais, matérias de jornais, registros fonográficos (discos de vinil), objetos pessoais, entre outras fontes.

Para a apresentação dos resultados obtidos na pesquisa documental foram elaboradas tabelas contendo a listagem das fontes encontradas e utilizadas. Na “Tabela 1” está descrita a “listagem das fontes fornecidas por Marineide Costa”.

**Tabela 1 - Listagem das fontes documentais cedidas por Marineide Costa**

Descrição da fonte documental	
1	Carteira de trabalho
2	Cartão de saúde
3	Atestado de óbito
4	Certificado de vacinação
5	Carteira de registro na Ordem dos Músicos do Brasil
6	Livro de partituras de Gomes (compilação contendo partituras autógrafas das composições. 156 páginas)
7	Fotografia de Gomes de perfil
8	Fotografia de Gomes segurando a batuta
9	Fotografia da formatura de Marineide Costa com o pesquisado e sua filha
10	Matérias de Jornais (contendo informações sobre o falecimento do pesquisado)
11	Imagens da capa do LP “Navio Negroiro”
12	Imagens da capa do LP “Hora de Cantar”

**Fonte: Elaboração do autor**

Na “Tabela 2” estão listadas as fontes encontradas pelo autor na pesquisa documental.

**Tabela 2 – Fontes encontradas na pesquisa documental**

Descrição da fonte documental
LP “Os 20 anos da Hora da Criança”
Imagem da Banda Harpa Vicentina
Imagem da Sociedade São Vicente de Paulo
Cópia digital da polca “Sinhá Quininha” de autoria de Agostinho Antônio Gomes
Cópia digitalizada da peça “Perolas soltas – Quadrilha para piano” de Agostinho Antônio Gomes
Imagem do Teatro da cidade de Valença
“Dezenas de matérias em periódicos do século XX”

**Fonte: Elaboração do autor**

Na “Tabela 3” estão relacionados os nomes dos periódicos que foram consultados e as suas respectivas localidades.

**Tabela 3 – Listagem dos periódicos consultados**

Nome do Periódico	Local de publicação do periódico
“A Tarde”	Bahia
“O Imparcial: Matutino Independente”	Bahia
“Jornal da Bahia”	Salvador
“O Malho”	Rio de Janeiro
“A Bahia”	Bahia
“Bahia Ilustrada”	Bahia
“Etc.”	Bahia

**Fonte: Elaboração do autor**

A “Tabela 4” informa a relação das personalidades que concederam depoimento nas entrevistas.

**Tabela 4 - Relação das personalidades que concederam entrevista**

Nome do entrevistado	Relação com o pesquisado	Atuação na sociedade	Idade
Almeidina Costa Maciel	Ex-aluna da HC onde participou, quando criança de ensaios e espetáculos como atriz e cantora	Professora	60
Aramis Ribeiro Costa	Sobrinho, biógrafo de ARCO, Ex-aluno da HC, participou de ensaios e espetáculos como ator e cantor	Escritor	90
Carlos Lázaro da Cruz (Cacau do Pandeiro)	Trabalhou como baterista na orquestra da Rádio Sociedade da Bahia. Tocou em várias casas noturnas de Salvador.	Músico, baterista, percussionista	90
Conceição de Cristo	Ex-aluna do projeto A HC onde participou, quando criança de ensaios e espetáculos como atriz e cantora	Educadora	60

**Fonte: Elaboração do autor**

**Continuação: Tabela 4 - Relação das personalidades que concederam entrevista**

Conceição de Maria Estevam	Ex-aluna do projeto A HC onde participou, quando criança de ensaios e espetáculos como atriz e cantora	Administradora na área de projetos sociais e educação.	67
Fernando Passos	Ex-aluno da filha de Gomes; amigo da família, frequentava a residência de Gomes	Publicitário	
Ieda Olivais	Trabalhou no projeto a HC com ARCO e Gomes.	Professora	
João Gonzales Passos	Ex-integrante do projeto a HC.	Contador aposentado	81
Marineide Maciel Costa	Ex-aluna de Gomes e de sua filha, amiga pessoal da família, frequentava a residência de Gomes, guardiã do acervo pessoal de Agenor Gomes	Professora de Música	71
Nair Spinelli Lauria	Ex-aluna do projeto a HC.	Pesquisadora do folclore	71
Ogvalda Devay Souza Torres	Ex-integrante da orquestra que se apresentava nos espetáculos da HC desde criança.	Professora universitária e médica	81
Regina Célia de Souza Cajazeiras	Ex-aluna do projeto A HC onde participou, quando criança de ensaios e espetáculos como atriz e cantora	Professora aposentada	66
Renato Meirelles Pessoa	Ex-aluno do projeto A HC onde participou, quando criança de ensaios e espetáculos como ator e cantor	Cirurgião Dentista	80
Silvanda Neves de Souza	Ex-aluna do projeto a HC.	Pedagoga	81
Silvia Estrela	Ex-aluna do projeto a HC.	Bióloga	

**Fonte: Elaboração do autor**

As informações referentes aos depoimentos, como os textos completos das transcrições das entrevistas estão na seção “Apêndices” dessa tese.

Por fim, a “Tabela 5” contém a listagem dos acontecimentos relativos à vida e obra de Agenor Gomes. Tais informações foram organizadas cronologicamente, com o intuito de apresentar um panorama dos fatos ocorridos ao longo da vida do pesquisado. A origem de tal organização surgiu a partir da junção entre as informações encontradas na revisão bibliográfica, fontes documentais primárias, matérias de jornal e depoimentos concedidos nas entrevistas.

**Tabela 5 – Cronologia da vida e obra de Agenor Aluísio Gomes**

Local	Data	Acontecimento	Fonte
Valença	03 de abril de 1894	Nascimento de Agenor Aluísio Gomes Filho de: Agostinho Antônio Gomes e Rosa de Souza Gomes	Carteira de trabalho, (BRASIL, 1947)
Valença	22 de agosto de 1909	Integra conjunto musical de câmara ao lado do seu pai Agostinho Antônio Gomes em Valença e é chamado de maestrino. Matéria intitulada “O culto à música”.	(O MALHO, 1909)

**Fonte: Elaboração do autor**

Continuação: Tabela 5 – Cronologia da vida e obra de Agenor Aluísio Gomes

Valença	1911	Ensaiaava e regia a Banda Harpa Vicentina em Valença	(O MALHO, 1911)
Itabuna	10 de março de 1920	Nascimento da filha Maria Angélica Alves Gomes em Itabuna.	(MARINEIDE COSTA, 2016)
Santo Amaro	ca. 1938	Trabalhava como funcionário do Banco do Brasil. Atuava como músico executante (harmônio, acompanhando coro em missas). Regia conjuntos musicais em eventos na cidade.	(COSTA, 1982)
Salvador	ca. 1939	Mudou-se para Salvador.	(COSTA, 1982)
Salvador	14 de dezembro 1940	Apresentou-se numa festa particular, juntamente com a sua filha Maria Angélica. Estavam presentes músicos e artistas soteropolitanos.	(A TARDE, 1940)
Salvador	1942	Participou da composição das músicas da “Opereta Narizinho”, com Adroaldo Ribeiro Costa em Salvador	(COSTA, 1982)
Salvador	23 de julho de 1943	Contratado pela Rádio Sociedade da Bahia como assistente musical.	Carteira de Trabalho, 1943
Salvador	25 de julho de 1943	Participou do lançamento do programa de rádio “A Hora da Criança” na Rádio Sociedade da Bahia	(COSTA, 1982)
Salvador	1943	Gomes idealizou, compôs a melodia e os arranjos do Hino da Hora da Criança	(COSTA, 1982); (ZÓZIMO, 1998)
Salvador	2 de dezembro 1943	Convidado pelo “Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda” a comparecer em reunião no “Serviço Teatral e de Diversões Públicas”	(A TARDE, 1943)
Salvador	10 de março de 1945	Jornal “A Tarde” concede felicitações a filha de Gomes juntamente com outras jovens da sociedade soteropolitana da época.	(A TARDE, 1945)
Salvador	2 de julho de 1945	O “ <b>GRANDE BAILE DE MAIO</b> ”. Participou de um baile no Fantoches da Euterpe regendo a orquestra, em virtude das comemorações pela Independência da Bahia.	(A TARDE, 1945)
Salvador	21 de julho de 1945	Participou do “Encerramento das Festas Jubilares na Paróquia de Nazaré” regendo números com a sua orquestra.	(A TARDE, 1945)
Salvador	1 de agosto de 1947	Contratado pela Rádio Excelsior da Bahia como pianista e condutor de orquestra.	Carteira de Trabalho, (BRASIL, 1947)
Salvador	22 de dezembro 1947	Regeu a orquestra no espetáculo “Opereta Narizinho” encenado pelas crianças do projeto HC no Teatro Guarany	(ZÓZIMO, 1998)
Salvador	18 de julho de 1950	Apresentou alguns números ao piano numa homenagem ao aniversário de ordenação do padre Alcebiades Andrade no salão paroquial	(A TARDE, 1950)

Fonte: Elaboração do autor

**Continuação: Tabela 5 – Cronologia da vida e obra de Agenor Aluísio Gomes**

Salvador	5 de setembro de 1950	Regeu a orquestra do espetáculo “Infância” encenado pelas crianças da HC no Teatro do Instituto Normal da Bahia	(A TARDE, 1950)
Salvador	15 de maio de 1951	Juntamente com a sua filha, Gomes enviou condolências por telegrama, a família Dórea pelo falecimento de M. de Lourdes F. Dórea.	(A TARDE, 1951)
Salvador	5 de julho de 1951	Gomes regeu a orquestra na segunda montagem da “Opereta Narizinho” apresentada no Teatro do Instituto Normal da Bahia	(A TARDE, 1951)
Salvador	1953	Gomes regeu a orquestra no espetáculo “Enquanto nós Cantamos” apresentada no Teatro do Instituto Normal da Bahia	(ZÓZIMO, 1998)
Salvador	1955	Regeu a orquestra do espetáculo “Monetinho”	(ZÓZIMO, 1998)
Salvador	1956	Gomes realizou a orquestração do Hino do Esporte Clube Bahia e regeu a Banda do Corpo de Bombeiros do Estado da Bahia na gravação	(CASAES; REIS, 1999)
Salvador	1957	Gomes regeu a orquestra no espetáculo “Timide”	(ZÓZIMO, 1998)
Salvador	dezembro de 1957	Compôs a Missa Solene – Oferecida pela HC à Basílica de N. S. da Conceição da Praia	(MARINEIDE COSTA, 2017)
Salvador	12 outubro de 1961	Candidato a ocupar o cargo no Conselho Fiscal do Sindicato dos Músicos Profissionais do Estado da Bahia	(A TARDE, 1961)
Salvador	fevereiro de 1962	Integrou a comissão julgadora do Concurso de Músicas Carnavalescas para 1962 - Prefeitura de Salvador	(A Tarde, 1962)
Salvador	19 de julho de 1962	Homenagem feita pela HC na Basílica de N. S. da Conceição da Praia. Todos os cânticos executados pelas crianças foram compostos por Gomes	(A TARDE, 1962)
Salvador	1963	Participou como diretor musical e compositor de algumas faixas do disco: <i>Os 20 anos da Hora da Criança</i> (1963)	COSTA, 1963)
Salvador	21 de abril de 1968	Gomes foi responsável pela direção musical do espetáculo “O Navio Negroiro”, onde quase a totalidade das composições era de sua autoria.	(COSTA, 1968)
Salvador	dezembro de 1968	Participou como convidado, juntamente com a sua filha Angélica, da formatura de Marineide Costa na Escola de Música da Bahia.	Marineide Costa (2017)
Salvador	06 de julho de 1970	Morte de Agenor Aluísio Gomes com 76 anos	(COSTA, 1982); (A TARDE, 1970)

**Fonte: Elaboração do autor**

Na seção “Anexos” constam imagens das fontes documentais, algumas integrantes do livro das partituras autógrafas de Gomes, além de outras imagens e fontes. A partir da análise preliminar das informações apresentadas na “Tabela 5” e fundamentando-se nos princípios, já

mencionados sobre a abordagem da micro-história<sup>30</sup>, no que tange à redução da escala de observação para realizar uma melhor análise dos processos históricos, realizamos uma divisão temporal da vida do pesquisado, destacando os diferentes períodos vividos por Agenor Gomes, chamados aqui de fases históricas. Os critérios adotados para a organização das fases históricas levaram em consideração os locais e as épocas em que Gomes viveu, bem como desenvolveu atividades artísticas e laborais.

Dividimos os acontecimentos da vida do pesquisado em três fases históricas. A primeira fase histórica diz respeito ao período que morou nas cidades de Valença, depois em Itabuna entre os anos de 1894 até ca. de 1920. A segunda informa sobre a época em que residiu na cidade de Santo Amaro da Purificação, entre ca. 1921 a ca. 1938. A terceira fase histórica compreenderam os anos vividos na cidade de Salvador, entre ca. 1939 até 1970, quando faleceu.

---

<sup>30</sup> Como já mencionado na Fundamentação Teórica, “a micro-história como uma prática é essencialmente baseada na redução da escala da observação, em uma análise microscópica e em um estudo intensivo do material documental”.

#### 4.2 PRIMEIRA FASE - PERÍODO DE FORMAÇÃO – VALENÇA, ITABUNA, ILHÉUS (1894 até ca. de 1920)

A primeira fase histórica da vida de Gomes foi delimitada a partir do seu nascimento, na cidade de Valença na Bahia, em 03 de abril de 1894. Nesse período, obteve a sua formação musical através do seu pai, o maestro Agostinho Antônio Gomes. De acordo com as informações contidas em sua Carteira de Trabalho a sua mãe se chamava Rosa de Souza Gomes. Abaixo a “Figura 1”, mostra o pai de Agenor Gomes, a frente de um grupo musical formado por homens e mulheres, onde o pesquisado se encontrava como maestrino.

**Figura 1: Grupo musical regido pelo maestro Agostinho**



**Fonte: Periódico “O Malho” 1909**

**Legenda:** [Grupo de figurantes que tomaram parte em um brilhante concerto sob a regência do habilíssimo e popular maestro Agostinho Antônio Gomes, realizado na cidade de Valença, Estado da Bahia, em 22 de Agosto próximo passado. Da direita para a esquerda: Bellinha Ferreira, Elmira Baptista Amália Oliveira, Cândida Elvira, professora Hermilla Gomes, Bem-bem Pontes, Sinhá Souza, Alzira Muniz, Céres Americana, Carmen Lea e Lindoca Baptista. O maestro Gomes é o que está no centro. Tem à esquerda os Srs. Victorino Pereira e maestrino Agenor Gomes, à esquerda Álvaro Maciel e Aurelino Silva. (Clichê do amator coronel J. F. de Souza)]

A “Figura 1” foi reproduzida a partir de uma matéria de jornal da publicação do periódico carioca “O Malho”. O título da matéria é “O culto à música”, possivelmente um registro realizado nas primeiras décadas dos anos 1900, época em que Gomes ainda era jovem e convivia com o seu pai. Marineide Costa, nos forneceu uma matéria de jornal, que estava guardada entre os documentos pessoal do pesquisado<sup>31</sup>. Tal recorte se encontrava guardado juntamente com a documentação pessoal pertencente ao pesquisado. Assim, podemos inferir que esse registro deveria ser um objeto que possuía algum significado afetivo para Gomes, pois, estaria ligado diretamente as suas lembranças familiares, sobretudo, por retratar uma imagem do período da sua juventude, na qual o seu pai estava presente.

Os aspectos informacionais contidos na “Figura 1” são bastante ricos em detalhes. Podem ser consideradas duas fontes, primeiramente, os dados descritos pela legenda da fotografia, segundo os elementos que compõem a imagem. Conforme a legenda, a fotografia diz respeito a realização de um concerto musical, que teve como regente o maestro Agostinho Antônio Gomes e contou com a participação do seu filho Agenor Gomes. Tal legenda, ainda informa o nome do responsável pelo registro que foi o “Capitão J. F. Souza”, o local onde foi registrado, a cidade de Valença, Bahia. A data registrada está incompleta, pois só foi informado a data e o mês “22 de agosto próximo passado”, deixando o ano incompleto.

Assim, no processo de descrição das informações imagéticas foram identificadas dezesseis pessoas, das quais, cinco do sexo masculino e onze do sexo feminino. Além disso, é possível identificar que todos os presentes estão vestidos com trajes adequados a uma ocasião formal. Os homens trajando paletós com camisas sociais brancas por debaixo dos paletós, cabelos cortados, barbas e bigodes feitos. Usavam uma flor, que parece ser um cravo, presa no lado esquerdo, no alto do peito, que realçava ainda mais a elegância de cada músico e que pode indicar que tal grupo realizou um concerto numa celebração matrimonial. Os homens estão posicionados de pé, e, atrás das mulheres.

As mulheres trajavam vestidos brancos, cabelos arrumados, a maioria, usando cabelos presos, algumas utilizavam enfeites como flores brancas presas nos cabelos. A maioria, quase todas, usavam uma flor presa no alto do lado esquerdo do peito.

Das onze mulheres presentes, oito esboçam instrumentos musicais nas mãos, entre as quais, apenas uma mulher, que está localizada à esquerda do maestro, parece carregar um

---

<sup>31</sup> Encontramos a matéria completa por meio da pesquisa em periódicos digitalizados hospedado na Hemeroteca Nacional da Biblioteca Nacional.

violino e as outras sete mulheres, que aparecem com instrumentos, estão com um bandolim<sup>32</sup> nas mãos ou no colo. Três mulheres aparecem sem exibir nenhum instrumento musical, o que pode sugerir que elas eram cantoras.

Sobre os homens, como foi informado na legenda, o maestro Agostinho Antônio Gomes aparece posicionado no centro da fotografia com uma batuta na mão. Ao lado esquerdo do maestro se encontra Vitorino Pereira, que está com uma flauta transversal na mão, ao seu lado se encontra o maestrino Agenor Gomes. Do lado direito, apesar da descrição na legenda informar novamente a expressão “à esquerda[sic] Álvaro Maciel e Aurelino Silva”. Assim, o integrante do grupo musical Álvaro Maciel, se encontra com uma clarineta na mão, enquanto o seu colega Aurelino, parece estar de mãos vazias. Em resumo, os instrumentos musicais que compunham o conjunto eram sete bandolins, um violino, uma flauta transversal e uma clarineta.

Nesse registro Agenor Gomes foi citado como maestrino, palavra que se refere ao mesmo, como sendo um aprendiz de maestro ou um regente iniciante. Contudo, tal nomenclatura também pode ser interpretada como sendo uma referência que naquele momento, Gomes já deveria estar desenvolvendo atividades como regência de grupos de câmara, compondo e/ou arranjando as suas primeiras peças musicais em outras ocasiões.

Sobre os integrantes do grupo musical presentes no referido registro, entendemos que, eles [Bellinha Ferreira, Elmira Baptista Amalia Oliveira, Candida Elvira, professora Hermilla Gomes, Bem-bem Pontes, Sinhá Souza, Alzira Muniz, Céres Americana, Carmen Lea e Lindoca Baptista, os Srs. Victorino Pereira, Álvaro Maciel, Aurelino Silva] faziam parte do círculo de amizades que Gomes convivia na cidade de Valença, naquele período. Até o momento, a referida imagem é o registro mais antigo que possuímos sobre a vida do pesquisado.

---

<sup>32</sup> De acordo com o site da Escola de Música da UFRJ, a origem do bandolim “remonta ao séc. XVI, no sul Itália, região de grande influência árabe, e onde, muitas vezes, sucedeu o alaúde. O bandolim apresenta então diversas formas, já que cada cidade da península acabou desenvolvendo uma configuração própria, que se diferenciava das demais pela forma, número e qualidade das cordas e afinação adotada. O Bandolim ganhou lugar na música popular nos Estados Unidos, na América Latina e no Japão. No Brasil, o instrumento chegou através de Portugal, onde tem uma longa tradição, e se adequou particularmente bem aos grupos de choro e a outras formações populares. Entre os grandes compositores brasileiros, merece destaque Radamés Gnattali (1906-1988) que escreveu para o instrumento. Cabe mencionar, entretanto, como lembra Paulo Sá, que o bandolim brasileiro, embora com a mesma afinação do bandolim napolitano, possui um formato diferente, que sugere muito a guitarra portuguesa e permite uma sonoridade mais brilhante. Disponível em: <<http://musica.ufrj.br/index.php/comunicacao/concertos-ufrj/temporada-2011/bandolim-na-musica-de-concerto>>. Acesso em: 06 jan. 2020.

Sobre os conjuntos musicais de câmara que possuía a maioria de integrantes do sexo feminino, empunhando bandolins no início do século XX, na Bahia, Moreira (2014) informou que nesse período, na localidade de Serrinha, cidade do semiárido baiano, perceberam-se as primeiras tentativas de uma formação de grupo feminino no primeiro quartel do século XX, referindo-se a formação de bandas filarmônicas genuinamente femininas. Ainda segundo Moreira (2014, p. 69) as “primeiras tentativas estiveram ligadas à aprendizagem de bandolim, violões, flautas, violas ou violinos, sendo que a maior parte destes instrumentos não eram utilizados pelas bandas filarmônicas”.

Dessa forma, constatamos que havia conjuntos musicais de câmara formados por mulheres no início do século XX, no interior da Bahia, tanto na região do semiárido baiano (na cidade de Serrinha), como na região do Sul da Bahia (cidade de Valença), semelhantes ao citado na “Figura 1”.

As informações disponíveis sobre a formação de Agenor Gomes informam que “O pai – Prof. Agostinho Gomes, mestre de filarmônica em Valença – foi o artífice de sua educação musical e o levou desde cedo à intimidade de todos os instrumentos. Esse conhecimento dos recursos de cada um dos elementos componentes da orquestra, dava-lhe especiais condições de arranjador, instrumentador e regente” (COSTA, 1982, p. 141-142). Segundo Santana e Santos (1998, p. 4) Gomes era “Descendente de uma família de músicos, seu pai foi maestro de uma das bandas de sua cidade natal e ele foi assistente musical”. Dessa forma, entendemos que o pesquisado adquiriu a sua formação musical na cidade onde nasceu, em Valença, tendo como mentor o seu pai, que era mestre de banda filarmônica naquela região. Informação confirmada pelo registro da “Figura I”.

Assim, tal formação se modelou no ensino de música desenvolvido e praticado nas bandas filarmônicas do interior da Bahia, no início do século XX. Como já mencionado, “os regentes das filarmônicas, também eram em geral compositores talentosos e nos deixaram obras de inestimável valor”. (SCHWEBEL, 1987, p. 27)

Ponderamos que a prática de variada atividade composicional aliada a execução instrumental de diversos gêneros e estilos musicais praticadas nas bandas, exigiam o conhecimento do funcionamento individual de cada instrumento, além de princípios da orquestração, escrita musical, conhecimentos de contraponto, entre outros. Assim, a prática de atividades musicais como execução e adaptação de peças do mencionado repertório habilitava e estimulava a criação musical no mais alto nível.

Apesar dos autores que forneceram informações sobre o pai de Gomes mencionarem apenas a sua ocupação como mestre de banda, na pesquisa documental encontramos informações que comprovam que Agostinho Antônio Gomes era um hábil compositor. Foram encontradas duas composições para piano de autoria do mencionado, as quais se encontram no Arquivo Histórico Municipal de Salvador (em diante AHMS), disponíveis no site do Núcleo de Estudos Musicais – NEMUS. As duas peças foram publicadas e impressas pelo selo “Imprensa Popular BAHIA”.

A primeira peça intitulada “Perolas soltas: Quadrilha para piano<sup>33</sup>”, composta por cinco páginas, possui grau de dificuldade intermediário. Alterna a utilização de compassos, binários simples e binário composto, além de usar predominantemente figuras derivadas de semicolcheias. A segunda composição chama-se “Sinhá Quininha: Polca para piano<sup>34</sup>”. No frontispício da peça consta o texto: “Oferecida ao meu compadre e amigo – Antônio José Villaça – por Agostinho Antônio Gomes – Em resposta ao Tango quem comeu o meu boi - Valença, F. R. Monção – Bahia”. Peça composta para piano, duas páginas, compasso simples, assim como a composição anterior, ela possui grau de dificuldade intermediário. Alterna a utilização de compassos, binários simples, uso de figuras semicolcheias e utiliza ritmo sincopado. Destacamos de suma importância que sejam realizados estudos sobre a vida e da obra do pai do pesquisado, com o intuito de compreender parte da história da música da Bahia.

Tais obras demonstram que o pai de Agenor Gomes, mesmo sendo maestro de banda no interior da Bahia, possuía habilidades musicais que iam além dos conhecimentos dos instrumentos e do universo das filarmônicas, pois compôs pelo menos duas peças para o piano, as quais foram publicadas em casas que comercializavam peças musicais da época. Ponderamos que os fatos expostos indicam que, o pesquisado cresceu num meio musical, onde o seu pai possuía um envolvimento profundo com o meio musical.

Ainda sobre o período em que Agenor Gomes viveu na região Sul da Bahia, alguns autores mencionaram que ele havia organizado a Banda Harpa Vicentina, Ribas (1970, p. 1) informou que

**Depois foram as viagens, já adolescente e adulto.** Em cada lugar que chegava, logo mantinha contatos com os músicos da localidade e destes encontros sempre saía uma orquestra, que alegraria as noites do lugar em que passava: orquestra de crianças e jovens, todas mulheres, em Itabuna. **A ‘Banda Vicentina’, em Valença. A roupa branca, chapeuzinhos, estandartes.** (RIBAS, 1970, p. 1, grifos nossos)

<sup>33</sup> Disponível em: <[http://www.nemus.ufba.br/Asp/ImprScan.asp?Exmp=AMS\\_079](http://www.nemus.ufba.br/Asp/ImprScan.asp?Exmp=AMS_079)>. Acesso em: 10 dez. 2019.

<sup>34</sup> Disponível em: <[http://www.nemus.ufba.br/Asp/ImprScan.asp?Exmp=AMS\\_080](http://www.nemus.ufba.br/Asp/ImprScan.asp?Exmp=AMS_080)>. Acesso em: 10 dez. 2019.

Igualmente, Santana e Santos (1998, p. 4, grifos nossos) afirmaram que Gomes “Viajou muito desde [a] adolescência e em cada lugar que chegava sempre organizava uma orquestra. Em Itabuna formou uma orquestra toda de mulheres, e **em Valença a banda Harpa Vicentina**”. Nesse sentido, tanto Ribas (1970), quanto Santana e Santos (1998) concordam que Gomes viajou por diversas localidades, apenas Santana e Santos afirmaram que o pesquisado “viajou muito desde a adolescência”. No entanto, entende-se que haja certo exagero sobre as suas muitas viagens desde tenra idade.

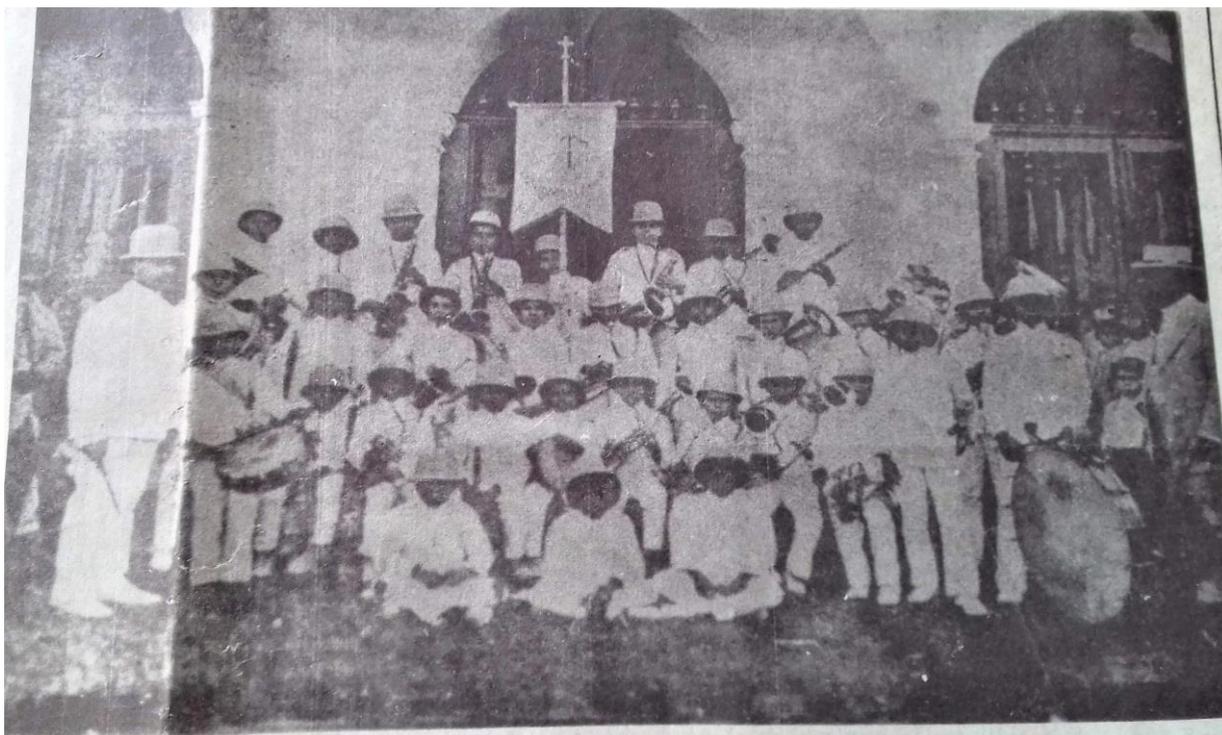
De acordo com as informações encontradas na revisão bibliográfica e na pesquisa documental, foi possível entender que Gomes viajou desde a sua adolescência por cidades da região Sul da Bahia, principalmente, transitando pelas cidades de Valença, Ilhéus e Itabuna.

Sobre a Banda Harpa Vicentina, Ribas (1970), bem como Santana e Santos (1998) afirmaram que Gomes criou tal agremiação em Valença, porém não fizeram menção a outras informações. Ribas (1970, p. 1), além de fornecer a descrição do referido grupo, “A roupa branca, chapeuzinhos, estandartes” também disponibilizou uma imagem da orquestra. Ribas informou que a imagem disponibilizada se encontrava em “um quadro de destaque no casarão de número 2 do Barbalho”, referindo-se à então residência de Gomes, na época da elaboração da matéria de jornal, em 1970<sup>35</sup>.

---

<sup>35</sup> De acordo com informação contida no topo da notícia dessa edição do Jornal da Bahia, o autor informou que “Esta reportagem foi feita no local e redigida por Carlos Ribas. [E que] As fotos foram cedidas por Edgar[sic] Gomes”.

**Figura 2: Banda Harpa Vicentina**



**Fonte: Jornal da Bahia 1970**

O resultado da pesquisa documental realizado em periódicos disponíveis na Hemeroteca Digital Brasileira - Biblioteca Nacional, nos possibilitou encontrar informações mais detalhadas sobre a Banda Harpa Vicentina. De acordo com o periódico carioca “O Malho”, a edição de 1911, informou que

Graças aos esforços do major Manoel Lopes dos Santos Luz e o capitão Manoel Antônio Guimarães, beneméritos presidente e tesoureiro da mesma sociedade, foi inaugurada esta Philarmonica de meninos de 7 a 14 anos, tendo de estante, apenas 8 meses de aprendizado. Seu diretor, é o inteligente maestrino Agenor Carlos[sic] Gomes, que conta menos de 20 anos (Phot. de D. Lobão). (O MALHO, 1911)

Abaixo imagem encontrada no periódico “O Malho” mostra Agenor Gomes com menos de vinte anos de idade à frente da Banda Harpa Vicentina.

**Figura 3: Banda Harpa Vicentina da Sociedade São Vicente de Paulo**



**Fonte: O Malho, nº 447, edição de 1911**

De acordo com a notícia do periódico “O Malho”, no ano de 1911, a legenda da imagem informa que a “Filarmônica Harpa Vicentina” fazia parte da “Sociedade de S. Vicente de Paulo<sup>36</sup>, em Valença no Estado da Bahia”. Como menciona a legenda da “Imagem 3”, nesse período Gomes contava com menos de vinte anos de idade, fato que legitima a informação de que, a sua atuação como maestro foi iniciada desde a sua adolescência em sua cidade natal. Outro fator, é que desde esse período, Gomes já se relaciona com ideias altruístas, sobretudo, ao se vincular à uma instituição que desenvolvia atividades ligadas à melhoria social como a Sociedade de S. Vicente de Paulo. Outro aspecto que chama a atenção é que a Banda Harpa Vicentina era composta por crianças e adolescentes, entre a faixa etária

<sup>36</sup> De acordo com o *website* da Confederação Internacional da Sociedade de São Vicente de Paulo, a Sociedade de São Vicente de Paulo foi organizada no ano de 1833, na França, em virtude das consequências danosas para a população francesa de uma epidemia de cólera que assolou Paris em 1832, matando mais de mil e duzentas pessoas por dia. A sociedade foi organizada a partir de uma “Conferência de Caridade” integrada por jovens estudantes católicos franceses, liderados por Frédéric Ozanan. Nesse período, o grupo estabeleceu a realização de uma reunião semanal e, como atividade de caridade, a visita aos pobres em domicílio, ao mesmo tempo em que São Vicente de Paulo foi eleito como padroeiro e se colocaram sob a proteção da Virgem Maria. Com o objetivo de criar uma rede de assistência aos mais necessitados ampliando o seu raio de ação, nos anos que se seguiram, a sociedade foi difundida por cidades do interior da França, alcançando outros países como Itália em 1842, seguida da Bélgica, Escócia, Irlanda em 1843, Inglaterra em 1844, e nos anos seguintes: Alemanha, Holanda, Grécia, Turquia, Estados Unidos, Suíça, Canadá, Áustria, Espanha, entre outros. No Brasil, tal Sociedade foi fundada em 1872, desde então, tem atuado em estados como Pará, São Paulo, Bahia, entre outros. Disponível em: <<https://www.ssvpglobal.org/pt-pt/desde-as-origens-ate-hoje/>>. Acesso em: 05 jan. 2020.

dos sete aos quatorze anos de idade. Situação que se destaca, principalmente, por oferecer o ensino de música nas primeiras décadas do século XX, para tal faixa etária na região Sul da Bahia.

Pesquisamos por quanto tempo a Banda Harpa Vicentina funcionou, quando foi extinta e quais os motivos. Apesar de não termos encontrado nenhuma informação a respeito dessas questões, pensamos que tal banda era mantida com recursos da Sociedade São Vicente de Paulo, que era uma instituição com sede em São Paulo, que desenvolvia atividades sociais em Valença. Assim, apesar de tal sociedade possuir representantes na cidade, provavelmente, no momento que os recursos financeiros que chegavam de São Paulo deixaram de ser enviados, a banda deve ter sido extinta. Observamos que o financiamento econômico de uma banda filarmônica por uma instituição que prestava ação social no interior é uma situação atípica, dentro do universo das bandas.

As bandas geralmente eram financiadas por sócios, os quais faziam parte do comércio local da cidade, algo que passava por diversas gerações. Integrar a sociedade de uma banda era algo que trazia visibilidade e orgulho para a maioria dos integrantes da diretoria e de seus associados, assim a maioria das bandas filarmônicas se mantiveram e, em alguns casos, ainda se mantêm por muitas décadas em funcionamento.

A partir da pesquisa em periódicos de época, encontramos o registro sobre outro grupo musical de câmara formado por mulheres que, segundo a legenda, faziam parte da Banda Harpa Vicentina. Dessa vez empunhando bandolins, viola e violino. O que provavelmente pode sugerir, que a banda filarmônica era um reduto eminentemente destinado aos meninos, enquanto, para as meninas era disponibilizado o acesso ao grupo de câmara que executava bandolins e violinos.

**Figura 4: Adeptas da Harpa Vicentina da Sociedade S. Vicente de Paula**



**Fonte: O Malho, nº 519, edição de 1912.**

A “imagem 4” que tem como título “O bandolim em ação”, retrata seis musicistas sentadas, das quais, quatro posam na frente segurando um bandolim nas mãos, as outras duas musicistas, estão posicionadas atrás e seguram um violino e uma viola. Ao fundo da imagem pode-se observar a presença do estandarte da Associação São Vicente de Paula.

Sobre a utilização do bandolim como instrumento musical nas primeiras décadas do século XX no Brasil, Duarte (2010) informa que o bandolim chegou ao Brasil com os imigrantes italianos e portugueses, passando a ocupar um papel doméstico, algumas vezes sendo uma alternativa em vez do piano na educação das moças da sociedade da época. Provavelmente por ser um instrumento de acesso mais fácil. Segundo o autor, somente na

virada do século XIX para o século XX é que aconteceu a sua associação com o choro e gêneros próximos. (DUARTE, 2010, p. 2)

Nessa fase foi possível confirmar como Agenor Gomes adquiriu e desenvolveu a sua formação musical, comprovando que o pesquisado teve como principal professor o seu pai, mestre de banda filarmônica, regente, executante e compositor. Funções que foram apreendidas de forma prática, cotidianamente em sua juventude. Tal questão, reforça a máxima que a banda filarmônica foi e ainda é uma instituição muito importante na capacitação técnica e na formação social dos seus discípulos. Essas organizações musicais civis ultrapassam o nível da performance, sobretudo, por ser uma “escola prática” que forma, além de excelentes músicos executantes, compositores, regentes, copistas, arranjadores, entre outras funções relacionadas à música.

Percebemos que desde a sua juventude o pesquisado já desenvolvia atividades musicais como maestro estando a frente de bandas filarmônicas e conjuntos de câmara, com formações variadas. Entendemos que tais funções elevaram a visibilidade de Gomes em sua cidade naquele período, sobretudo, pela condição de dirigir uma banda. Cargo que exigia a postura de líder, administrador, “figurinista”, professor, comunicador, entre outras. Tal visibilidade pode ser avaliada pela crítica do jornal da época, quando afirmam que “Seu diretor, é o inteligente maestrino Agenor Carlos[sic] Gomes, que conta menos de 20 anos”, ao destacar a sua habilidade em preparar uma banda formada por crianças e adolescentes em poucos meses. De certa forma, desde a sua juventude o pesquisado já desenvolvia trabalhos musicais e já figurava num dos meios de comunicação mais populares da época.

Nesse sentido, pensamos que tal visibilidade se estendia a outras cidades da região Sul da Bahia, o que provavelmente pode ter resultado no surgimento de novas oportunidades de trabalho relacionados a música para Gomes.

Nessa fase, destacamos a chegada da filha do pesquisado, Maria Angélica Alves Gomes, que nasceu em Itabuna, no ano de 1920. Avaliamos que tal acontecimento, juntamente com o casamento de Gomes, foram de extrema relevância na sua vida, pois influenciaram nas tomadas de decisões da vida profissional do pesquisado, questão que será discutida posteriormente nesse texto.

Entendemos que, da mesma maneira que o pesquisado teve como modelo de músico o seu pai. Com o passar dos anos Agenor Gomes também serviu de modelo musical para a sua filha Maria Angélica, que se tornou posteriormente, pianista, professora e compositora.

Mantendo uma tradição musical em sua família de pelo menos três gerações, apesar de sua filha ter mudado de perfil, ao se tornar pianista e ao se vincular a Escola de Música da Bahia.

O desenvolvimento de atividade do pesquisado com a Sociedade de São Vicente de Paulo desde a sua juventude, expressa o contato dele com a Igreja Católica. Instituição que foi um dos contextos de atuação de Gomes na maioria das localidades onde residiu. Ponderamos que foi possível perceber uma postura altruísta de Gomes ao se vincular a uma instituição que prestava serviços sociais à comunidade, em sua cidade. Será que Gomes possuía ideias de contribuir para a formação de uma sociedade mais igualitária? Ou as ideias de altruísmo surgiram na vida do pesquisado a partir da sua vinculação à mencionada instituição? Tal vinculação, pôde ser percebida novamente, quando o pesquisado se transferiu para Salvador, algo que será discutido nas próximas seções desse texto.

Entre as dificuldades encontradas nesta investigação, pode ser mencionada a pouca quantidade de informações sobre o período que vai desde o ano de 1920 à 1937, que compreendeu dezessete anos. Tal período tem sido compreendido como um hiato na vida de Gomes. Em busca de tentar solucionar essa questão foram consultadas pessoas que conviveram com o pesquisado, assim como periódicos da época em busca de novos dados, além de consultarmos a documentação disponibilizada pela professora Marineide Costa, porém até o momento nenhuma informação foi encontrada.

Encontramos apenas duas informações relacionadas ao período do nascimento da filha e sobre o casamento de Agenor Gomes, fatos que aconteceram na cidade de Itabuna. Primeiramente, Adroaldo Ribeiro Costa mencionou em uma crônica publicada no Jornal A Tarde, em 1970, no período em que Gomes faleceu, intitulada “Adeus meu maestro”, que foi uma pequena homenagem póstuma ao pesquisado. Segundo Costa (1970, p. 1), Gomes teria adotado a cidade de Itabuna como um local de apreço, pois foi lá que **“constituiu família”**, bem como **“polarizou vocações e sensibilidades, organizando, acompanhando e dirigindo coros para as igrejas ou conjuntos instrumentais que punham a cidade em reboiço”**.

Costa menciona algumas das possíveis atividades desenvolvidas por Gomes em Itabuna, entre as quais, funções relacionadas à regência de grupos vocais relacionados ao contexto religioso, grupos musicais instrumentais e grupos musicais mistos ligados apresentações em bailes. Entretanto, o informante não descreve maiores detalhes como nomenclatura dos conjuntos, instituições que o pesquisado provavelmente poderia ter se vinculado naquele período, fator que não nos ajudou no aprofundamento dessa questão.

Outra informação bastante resumida sobre a vida de Gomes no período entre 1920 e 1937, foi mencionada pela matéria do jornal “A Tarde”, intitulada “Desaparece maestro baiano”, quando o autor informou que a viúva de Gomes era da cidade de Ilhéus, “Deixa viúva a Sra. Maria José Alves, filha do Coronel Firmino Alves, fundador da cidade de Ilhéus, **onde exerceu várias atividades, sendo mais constante a de músico**” (A TARDE, 1970, grifos nossos). Tal matéria informou que Gomes desenvolveu diversas atividades naquela localidade, algumas relacionadas a música, mas sugere que o pesquisado também realizou outros tipos de atividades laborais, infelizmente sem explicar mais detalhes.

Entendemos que o período entre 1920 e 1937 é um período que corresponde a uma grande parcela de anos da vida do pesquisado, e, que talvez se configure como mais uma das fases da sua vida. Contudo, a quase inexistência de dados encontrados sobre o período fez com que decidíssemos em manter as três fases históricas já mencionadas.

Na próxima seção serão apresentados os fatos sobre a “Segunda fase histórica da vida de Agenor Aluísio Gomes”.

Nessa fase histórica as atividades musicais eram as prioridades da vida de Agenor Gomes, era a atividade em que o pesquisado dedicava a maior parte do seu tempo. Algo que vai se modificar na próxima etapa da vida do pesquisado, quando as atividades laborais formais assumirão o centro da sua dedicação.

#### 4.3 SEGUNDA FASE – BANCÁRIO EM SANTO AMARO DA PURIFICAÇÃO – BAHIA (ca. 1921, ca. 1938)

Esta fase foi definida em virtude das informações mencionadas por Adroaldo Ribeiro Costa, em seu livro “Igarapé: História de uma teimosia”, publicado em abril de 1982, pelo então Governador da Bahia, Antônio Carlos Magalhães. Em tal publicação Costa relatou, sem se preocupar com uma cronologia, acontecimentos relativos a trajetória do projeto HC, como aconteceu a criação do projeto, dificuldades em adquirir uma sede, a presença de Monteiro Lobato na estreia da “Opereta Narizinho”, a relação do autor com personalidades como Anísio Teixeira e a professora Anfrísia Santiago, entre outros fatos.

No “Igarapé” também foram descritos o cenário e os motivos que levaram Adroaldo Ribeiro Costa se aproximar de Agenor Gomes. Algumas das informações que serão mencionadas nessa seção, já foram citadas no capítulo da “Fundamentação Teórica”, mas em virtude da necessidade de entender alguns dos aspectos, especificamente relacionados ao período em que Gomes residiu na cidade de Santo Amaro da Purificação, citaremos na íntegra as informações mencionadas por Costa.

Destacamos que, o primeiro aspecto relevante sobre a “Segunda fase histórica da vida de Agenor Aluísio Gomes” foi a mudança de residência de cidade de Itabuna, na região Sul da Bahia, para Santo Amaro da Purificação<sup>37</sup>, cidade do Recôncavo Baiano, localizada a 80km de distância de Salvador.

Segundo Costa (1982, p. 140), no capítulo “**O Homem Gordo**” do livro Igarapé, no ano de 1938 a cidade de Santo Amaro ganhou uma nova agência do Banco do Brasil. Ela “Ficava no meu caminho para o Ginásio e logo tomei conhecimento da novidade. Nas passagens rotineiras pelas três portas escancaradas, olhava para dentro e via um homem gordo que, detrás do guichê, espiava a rua por cima dos óculos, aparentemente porque não tinha coisa melhor para fazer”. Segundo o autor, haviam informado que aquele homem era o gerente da agência.

No primeiro parágrafo do relato, Costa situa o leitor mencionando que, no ano de 1938 Gomes exercia o cargo de gerente, em uma nova agência, do Banco do Brasil em Santo Amaro. Mas, por que Gomes estava desempenhando uma função laboral em área diferente da

---

<sup>37</sup> Santo Amaro situa-se ao Sul do Recôncavo da Bahia, a cerca de uma hora de Salvador. É formada por três distritos: Santo Amaro ou sede, Acupe e Oliveira dos Campinhos, além de dois povoados e um arraial. A cidade ainda detém importantes edificações de importância arquitetônico-histórica. É terra natal de personagens como a cantora Maria Bethânia, compositores como Caetano Veloso, Roberto Mendes e Jorge Portugal, este último atual secretário de Cultura da Bahia. As sambadeiras de São Braz também são destaque da região. Disponível em: <<https://dimusbahia.wordpress.com>>. Acesso em: 10 jan. 2020.

música nesse período? Ribas (1970, p. 1) afirmou que, o pesquisado “Casou-se e abandonou a música. Não queria voltar a ver nem mais uma nota em sua frente. Ia ser pai, chefe de família, mas não ia ser mais músico”. Marienide Costa (2016), informou que “a filha de Gomes nasceu em 1920” (informação verbal)<sup>38</sup>, no município de Itabuna. Entendemos que a mudança de atuação do pesquisado, quando passou a trabalhar no ramo bancário, tinha como objetivo, a busca de condições financeiras estáveis com a finalidade de manter o sustento do seu núcleo familiar.

A informação concedida por Ribas “Ia ser pai, chefe de família, mas não ia ser mais músico”, esclarece o nível de prioridade naquele momento, que era a dedicação a sua família. Entendemos que, nesse processo aconteceu uma inversão de prioridades que ocorreu desde a terna idade do pesquisado, pois as atividades musicais, que muito provavelmente estavam em primeiro plano desde a sua juventude, passaram a representar algo que ficou em segundo plano, mas que, conforme as informações mencionadas por Costa, o pesquisado, mesmo trabalhando como bancário ainda continuou se apresentando como músico.

Pouco tempo depois fui, como era do meu hábito, à missa na Capelinha dos Humildes e lá vi o homem gordo. Sentava-se agora ao harmônio, à sua volta as cantoras, e ele tirava lindos efeitos do instrumento. Era positivamente uma revelação, aquele “harmonioso” gerente de banco. (COSTA, 1982, p. 140)

Costa mencionou o local onde presenciou a apresentação de Gomes, que foi na “Capela dos Humildes”, um local que fazia parte da Igreja Católica. Também detalhou a habilidade musical que lhe chamou atenção, que foi a execução do harmônio tocando como co-repetidor das cantoras, em suma provavelmente executando repertório sacro.

No terceiro parágrafo da citação intitulada “O Homem Gordo”, Costa mencionou outro local que Gomes estava se apresentando, no “Cine Teatro Santo Amaro” em um festival beneficente, onde “meninas e jovens, cançonetas e danças, recitativos e sainetes, as coisas de sempre” (COSTA, 1982, p. 140). O principal aspecto que chamou a atenção do observador foi a presença de Gomes executando números musicais, “não só apoiando musicalmente o espetáculo, mas preenchendo os longos intervalos, à frente de um conjunto de clarineta, flauta, trompete e contrabaixo. Surprenderam-me os efeitos que o homem gordo conseguia tirar dos músicos meus velhos conhecidos, excelentes, sem dúvida, mas anárquicos”. (COSTA, 1982, p. 141)

Para Costa, entre as habilidades musicais que chamaram a sua atenção e que despertaram o seu interesse em se aproximar de Gomes foram a destacada forma de executar

---

<sup>38</sup> Informação concedida ao autor em entrevista na Universidade Federal da Bahia, em 20 de novembro de 2016.

o harmônio e a direção do conjunto musical composto por músicos conservadores da localidade.

Ainda nesse período, Costa também mencionou informações referentes as estratégias que objetivavam a sua aproximação de Agenor Gomes.

**Naquela noite, pensei comigo: - Vou precisar desse homem...**

O elo de ligação foi Heráclito de Salles, que já havia chegado à intimidade do estranho forasteiro e me levou uma noite à sua casa. **Esse primeiro encontro foi decepcionante, porque em vez da música que eu queria ouvir, só houve conversa sobre cacau, sobre finanças, sobre política e mais coisas prosaicas.** Aquilo, porém, deveria ser mera atitude para impressionar o jovem bacharel que se projetava em Santo Amaro.

**No encontro seguinte, todo o formalismo estava posto de lado. As conversas passaram a ser descontraídas e o que predominava nos nossos saraus era a música. Àquele tempo, as minhas ambições se limitavam a Santo Amaro e quis fazer de Gomes professor de música do Ginásio Santamarense.** Já eu tinha, de velas pandas, o meu Grupo Artístico realizando peças teatrais, e com este novo companheiro a viagem poderia ser algo de longo curso. Esse primeiro plano, todavia, morreu no nascedouro: Gomes transferiu residência para Salvador e eu, pouco mais tarde, tangido pelo primeiro vendaval que me mudou o rumo da vida, segui o mesmo roteiro. (COSTA, 1982, p. 140-141, grifos nossos)

De acordo com a citação, entre as estratégias utilizadas pelo autor para se aproximar do pesquisado, foi o achegamento a um amigo em comum entre os dois, nesse caso, Heráclio Salles<sup>39</sup>, que era uma personalidade que fazia parte do círculo de amigos de Gomes. A segunda estratégia foi oferecer-lhe um trabalho a Gomes no “Ginásio Santamarense<sup>40</sup>”, convite que foi recusado. Após se aproximar, Costa tentou fazer com que eles passem a trabalhar juntos, situação que não se concretizou naquela ocasião. Entendemos que tal negativa represente mais um aspecto de que, a prioridade de Gomes naquele momento era a dedicação à sua família, e não a sua vinculação com outra instituição, a exemplo do “Ginásio Santamarense” que prestava serviços de educação em Santo Amaro.

Assim, é possível perceber as principais consequências da mudança de moradia e de *status* social, ocorridas na vida de Gomes, passando de jovem maestro, solteiro na cidade de Valença, para chefe de família com esposa e filha, em Santo Amaro. Observamos que, tais consequências, perpassam, sobretudo, pelo aumento à dedicação às novas relações laborais

<sup>39</sup> Atuou, como jornalista, em importantes órgãos, havendo sido, inclusive, um dos editorialistas do Jornal do Brasil. Era um homem de ampla cultura, intelectual e moralmente sério, versando com segurança e profundidade questões políticas, econômicas e culturais, com um marcante sentido de patriotismo, o espírito devotado aos interesses nacionais. Disponível em: <<https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/652/r149-04.pdf?sequence=4&isAllowed=y>>. Acesso em: 12 jan. 2020.

<sup>40</sup> Ginásio Santamarense foi fundado pelo professor Arlindo Costa, pai de Adroaldo Ribeiro Costa. Funcionava na cidade de Santo Amaro da Purificação desde o início do século XX.

formais estabelecidas naquele momento com o Banco do Brasil, por outro lado, ocorrendo a diminuição do seu envolvimento com as atividades musicais.

A música passou a figurar em segundo plano na vida do pesquisado, por conta das novas prioridades adquiridas pelas reponsabilidades familiares, o que certamente, tinha como principal motivo, honrar os compromissos financeiros e prover o sustento da sua família. Ainda, conforme mencionado, observamos Gomes como músico executante em templos católicos e como músico de orquestra de bailes. Como discutiremos na “Terceira fase histórica” da vida de Gomes, tais atividades também continuarão sendo campos da sua atuação na cidade de Salvador.

Outro aspecto observado nessa fase histórica é que o pesquisado deixou de desenvolver trabalhos com as bandas filarmônicas apesar de estar morando numa cidade que possuía movimentado meio musical. No período entre os anos entre ca. 1921 a ca. 1938 em Santo Amaro funcionavam a “Sociedade Filarmônica Filhos de Apolo” e a “Sociedade Filarmônica Lira dos Artistas”, ambas bandas ativas naquele município. Ao se referir a atuação das mencionadas bandas em Santo Amaro, nas três primeiras décadas do século XX, Santos (2009, p. 28) informou que

Além do ensino musical e das primeiras letras, a participação em diversas festividades, solenidades e demais eventos, foi uma função destas filarmônicas locais. Muitas destas ocasiões festivas eram fonte de receita destas agremiações musicais. As “estudiosas” filarmônicas apresentavam um diversificado repertório para as mais variadas ocasiões. Em festejos populares, apresentavam marchas e sambas. Executavam um repertório específico para cortejos fúnebres. “Abrilhamtavam” com dobrados os festejos cívicos. Havia ocasiões em que o repertório podia ser bastante diversificado, principalmente na ocasião de festas de largo, como as de homenagem à Padroeira da cidade, na qual as filarmônicas se apresentavam no seu lado profano e religioso. Assim, abrilhantar festividades foi uma “função” muito típica das filarmônicas. Mas, havia diversos objetivos implícitos nesta função. (SANTOS, 2009, p. 28)

Apesar de estar morando numa cidade onde existiam duas agremiações musicais que ensinavam, entretinham e movimentavam a cidade com música, o pesquisado parece ter optado em não se aproximar daquelas associações. Ainda não foi possível encontrar outras fontes para avaliar o nível de visibilidade alcançado por Agenor Gomes quando residiu em Santo Amaro. Finalmente, a partir das informações apresentadas por Costa, o nível de visibilidade do pesquisado provavelmente foi muito baixo, sobretudo, por conta das escolhas em não se associar com nenhuma agremiação musical daquele local, não obstante participou de apresentações musicais já mencionadas.

Na próxima seção serão apresentados e discutidos fatos relativos à terceira fase da vida e obra de Gomes.

#### 4.4 TERCEIRA FASE – CONTEXTOS DE ATUAÇÃO MUSICAIS EM SALVADOR - BAHIA (ca. 1939 até 1970)

A terceira fase histórica da vida do pesquisado compreendeu o período entre os anos de (ca.)1939 a 1970, quando residiu em Salvador. Período que levou aproximadamente trinta e um anos, a visibilidade pública de Gomes aumentou consideravelmente, na então capital baiana, consequência do seu trabalho em contextos como as rádios soteropolitanas, teatro infantil, Igreja Católica, dos bailes e clubes carnavalescos soteropolitanos e outros. Ponderamos que, de acordo com a documentação estudada, esse foi o período mais profícuo da vida do pesquisado, principalmente, no que diz respeito à produção composicional motivada pelos diversos ambientes que transitou.

Apesar de ainda não termos encontrado a principal justificativa que levou Gomes a se deslocar da cidade de Santo Amaro para Salvador. Inferimos que, o motivo tenha sido a busca por uma atividade laboral que lhe desse condição financeira estável, pois, ao chegar em Salvador, ainda estava casado e com uma filha, sendo o provedor da sua família.

Com o objetivo de melhor interpretar, o processo histórico da vida e obra de Agenor Gomes, primeiro discutiremos os fatos relacionados à Hora da Criança e Adroaldo Ribeiro Costa, depois as outras atividades desenvolvidas pelo pesquisado, posteriormente estudando aspectos sobre às composições, por fim entendendo os motivos que levaram a morte de Gomes. Na próxima seção serão apresentados e discutidos os fatos sobre a vida e a obra de Agenor Gomes vinculados à Hora da Criança e a Adroaldo Ribeiro Costa.

##### **4.4.1 Fatos sobre a vida e a obra de Agenor Gomes relacionados à Hora da Criança e a Adroaldo Ribeiro Costa**

Como já mencionado, Costa iniciou as tentativas de aproximação com o pesquisado desde a cidade Santo Amaro e continuou o seu aliciamento na cidade de Salvador. Para Costa, apesar de ter conseguido se aproximar de Gomes, ainda em Santo Amaro da Purificação, o deslocamento de Gomes para Salvador surgiu como um novo obstáculo para os seus planos frente pesquisado. Costa (1982), informou que “Não deixamos, todavia, que se rompesse o laço que nos havia unido. A princípio esporadicamente, nos períodos de férias, depois com frequência maior”. O estreitamento dos laços entre Costa e Gomes aconteceu da forma que,

“encontrávamo-nos para longas e divertidíssimas prosas, enquanto perambulávamos pelas ruas da cidade ou tomávamos “um menor” no “Café das Meninas”. (COSTA, 1982, p. 141)

Nesse ínterim, Costa também descreveu como convidou Gomes para compor, arranjar, registrar e reger as músicas do espetáculo “Reinações de Narizinho”. Mencionando que “Meu aliciamento prosseguia e, um dia, abordei francamente o assunto: - Tenho uma opereta infantil chamada ‘Narizinho’ que será um sucesso”. O autor ainda informou que “Compus grande parte das músicas que sei tocar no piano, mas não sei colocar na pauta. Você copia estas e as que ainda vou fazer, harmoniza e instrumenta tudo, eu monto o espetáculo e você vai reger”. (COSTA, 1982, p. 141)

Segundo Costa, Gomes, a princípio se negou a participar de tal empreitada, justificando que não possuía capacidade para realizar tal incumbência, “Ele, negaceou, contestando-me, inclusive, autoridade para julgá-lo capaz de tal cometimento, mas eu já sabia, a essa altura, que a batalha estava ganha”. Mas depois, o pesquisado aceitou as atribuições relativas à composição da Opereta Narizinho, como relata Costa,

“E durante o ano de 1942, quando vivia como lançadeira entre Salvador e Santo Amaro, ia para a casa do Maestro, na Rua da Paz, a fim de escrever as músicas de “Narizinho”. O trabalho era executado no corredor da casa, à luz de um pequenino candeeiro, que ele fazia questão de acender porque dizia que aquilo “dava cor local”. Nesse ambiente, as músicas que eu ditava iam sendo escritas e jamais posso esquecer a emoção com que ouvi a primeira delas, a Ária, executada pelo Gomes ao violão. Até aquele momento jamais eu tinha ouvido alguém executar as minhas músicas...

Sem açodamento, as músicas de “Narizinho” foram tomando forma. Já inteiramente motivado, Gomes discutia comigo o que eu já havia criado e o que ele passara a criar, porque, àquela altura fazia questão de ser co-autor da parte musical da opereta. E o que resultou disto, feito à luz de um pequeno candeeiro, levou as maiores emoções a dezenas de milhares de pessoas. (COSTA, 1982, p. 142)

Ponderamos que Costa havia percebido a importância das habilidades musicais de Gomes, sobretudo por continuar tentando, de forma insistente, convencê-lo a trabalhar no processo de criação da “Opereta Narizinho”, juntamente com ele. Entendemos que a partir do momento em que Gomes aceitou tal proposta, iniciou-se um processo vivenciado entre eles que extrapolou o nível da utilização de técnicas de composição musical, passando a ser uma atividade artística que fortaleceu a amizade entre ambos. Tal processo de produção artístico-musical conseguiu “seduzir” Gomes, fazendo com que ele se interessasse pelas obras de Costa, transformando-os em parceiros de criação de longas datas.

Como informado, interpretamos que o deslocamento de Gomes para Salvador objetivava alcançar melhores condições de trabalho, uma ocupação que lhe proporcionasse

estabilidade financeira. Dessa forma, entendemos que o âmbito social, político e econômico do início da década de 1940, na capital baiana pode ter chamado à atenção de Gomes, tornando-se uma possibilidade de alcançar os objetivos almejados pelo pesquisado. Ao deixar uma cidade do interior e se deslocar para a capital do estado. Assim, tal período foi um momento de desenvolvimento em vários setores da economia soteropolitana, o que incluíam o comércio, as artes, a descoberta do petróleo, os direitos sociais dos trabalhadores, além do desenvolvimento dos programas de rádio.

Já em Salvador, de acordo com os registros contidos na carteira de trabalho de Agenor Gomes, no dia 23 de julho de 1943, o pesquisado foi contratado pela “Rádio Sociedade da Bahia S/A”, localizada na Rua Portugal, que funcionava dentro do Passeio Público da cidade. Ocupando o cargo de assistente musical, percebia por remuneração a quantia de seiscentos cruzeiros mensais. (BRASIL, 1935, p. 7)

**Figura 5: Carteira de trabalho - registro trabalhista Rádio Sociedade da Bahia**

The image shows a two-page document, a Brazilian labor card (Carteira de Trabalho) for Agenor Gomes, dated July 23, 1943. The card is divided into two pages, numbered 6 and 7.

**Page 6: BENEFICIÁRIOS**  
 pessoas que dependem economicamente:  
 NOME | Data do nascimento | Estado Civil  
 Espôsa da | | |  
 José Alves | | |  
 Gomes e | | |  
 filha da | | |  
 irmã | | |  
 Aldegama | | |  
 Gomes.

**CARTEIRAS ANTERIORES**  
 Número | Série | Data da entrega  
		de	de 19
		de	de 19
		de	de 19
		de	de 19

**Page 7: CONTRATO DE TRABALHO**  
 Nome do estabelecimento, empresa ou instituição: Rádio Sociedade da Bahia S.A.  
 Cidade: Salvador  
 Estado: Bahia  
 Rua: Portugal  
 Espécie do estabelecimento: Rádio-difusão  
 Natureza do cargo: Assistente Musical  
 Data da admissão: 23 de julho de 1943  
 Registro n.º: 6  
 Remuneração (especificada): seiscentos cruzeiros mensais  
 "Rádio Soc. da Bahia S/A"  
 Assinatura do empregado (s):  
 Data da saída: | de | de 19 |  
 Aderbal Ribeiro Costa - Gerente

Fonte: BRASIL, 1935.

Como é possível verificar na “Imagem 5”, o contrato de trabalho foi assinado pelo gerente da Rádio, o então Aderbal Ribeiro Costa. De acordo com Aramis Ribeiro Costa<sup>41</sup>, escritor e sobrinho de Adroaldo Ribeiro Costa, Aderbal Ribeiro Costa era o irmão, três anos

<sup>41</sup> Segundo depoimento da entrevista de Aramis Ribeiro Costa, “eram três irmãos, Aderbal, o mais velho, Adroaldo, o do meio, e Aldegar, o mais moço, meu pai. Meu tio Aderbal era bacharel em Ciências Econômicas, e foi diretor financeiro dos Diários e Emissoras Associados, que, na Bahia, englobava os jornais matutinos Diário de Notícias e Estado da Bahia, e a Rádio Sociedade da Bahia, PRA4.

mais velho de Adroaldo (Aderbal era o pai de Aramis). A contratação de Gomes aconteceu dois dias antes da estreia do “Programa Radiofônico da HC” que teve início no dia 25 de julho de 1943. Assim, entendemos que Adroaldo Ribeiro Costa intermediou o ingresso de Gomes na Rádio Sociedade da Bahia, juntamente com o seu irmão Aderbal, que era o “diretor financeiro dos Diários e Emissoras Associados, que, na Bahia, englobava os jornais matutinos ‘Diário de Notícias e Estado da Bahia’, e a ‘Rádio Sociedade da Bahia, PRA4” . (COSTA, 2019) (informação verbal)<sup>42</sup>

Pensamos que a intermediação na contratação de Agenor Gomes na Rádio Sociedade da Bahia por parte de Adroaldo Ribeiro Costa, se justificou pelo seu interesse em suprir a necessidade de Gomes em conseguir a estabilidade financeira, sobretudo, trabalhando na instituição onde o “Programa Radiofônico da Hora da Criança” aconteceria semanalmente. Por outro lado, Costa ao conseguir um emprego para Agenor Gomes, também estava garantindo, decerto forma que o pesquisado participaria dos espetáculos artísticos realizados pela HC. *A priori*, a consequência de Costa ter conseguido um emprego estável para Gomes era fazer com que, o pesquisado não tivesse a necessidade de buscar outras atividades laborais em campos diferentes da música. Como como era o caso de quando ele morava em Santo Amaro e ocupava um cargo no sistema bancário. Abaixo imagem da carteira de trabalho de Agenor Gomes.

**Figura 6: Carteira de trabalho**



Fonte: BRASIL, 1935.

<sup>42</sup> Informação concedida ao autor em entrevista por Aramis Ribeiro Costa, em Salvador, em 20 de novembro de 2019

Abaixo a “Figura 7” apresenta os dados pessoais de Agenor Gomes como filiação: Agostinho Antônio Gomes e Rosa de Souza Gomes; endereço residencial: Rua Aloísio de Azevedo, n. 23; local e data de nascimento: Valença, dia 03-04-1894; estado civil: casado; formação: primária; além de características pessoais como: altura 1,63m; cor: branca; olhos: castanhos; barba: raspada; sem descrição de sinais particulares.

**Figura 7: Carteira de trabalho Agenor Gomes – Dados pessoais**

The image shows a handwritten work card for Agenor Gomes. The card is divided into several sections:

- Nome do portador:** Agenor Gomes.
- Altura:** 1,63
- Cabelo:** gris
- Barba:** raspada
- Olhos:** castanhos
- Estado civil:** casado
- Data de nascimento:** 03 de 04 de 1894
- Local de nascimento:** Valença
- Formação:** primária
- Endereço residencial:** Rua Aloísio de Azevedo n. 23
- Assinatura do empregador:** Maria Alice do Nascimento
- Local e data da expedição:** Salvador, 23 de 07 de 1943

The right side of the card is titled "ESTRANGEIROS" and "FILHOS ESTRANGEIROS". The "ESTRANGEIROS" section includes fields for "Chegado ao Brasil em", "Naturalizado em", "Casado com", "de nacionalidade", "Lugar do nascimento", "Data do nascimento", "Carteira de estrangeiro n.", and "Local de emissão". The "FILHOS ESTRANGEIROS" section is a table with columns for "NOVE", "Lugar do nascimento", and "Data do nascimento".

Fonte: BRASIL, 1935.

Conforme a “Figura 7” a carteira de trabalho de Gomes foi assinada pela funcionária Maria Alice do Nascimento, em Salvador. Apesar da data da expedição registrada no documento demonstrar certa dubiedade na escrita, como se pode constatar na imagem acima. É plausível que a data correta do registro consista na data 09/10/1936, por conta da primeira assinatura ter ocorrido em 23 de julho de 1943, pela Rádio Sociedade da Bahia.

Ponderamos que, ao ser contratado pela Rádio Sociedade da Bahia em 1943, Agenor Gomes passou a se relacionar com um novo universo, que eram as rádios. Esse contexto proporcionou o contato com competentes músicos soteropolitanos da época, a exemplo do maestro Waldemar da Paixão. Em entrevista concedida pelo Mestre Cacau do Pandeiro<sup>43</sup>, ao ser perguntado sobre o maestro Agenor Gomes, o entrevistado informou que “Agenor Gomes era uma pessoa que era mais arranjador”, continuou afirmando que “Quando ele queria ele

<sup>43</sup> Antônio Carlos Cruz conhecido como mestre “Cacau do Pandeiro”, músico soteropolitano, nascido no bairro do Rio Vermelho, atualmente com 90 anos de idade. Tocava bateria e pandeiro com diversos artistas baianos e nacionais. Trabalhou na Rádio Sociedade da Bahia por muitos anos, atuou também em diversas casas noturnas de Salvador como a boate “Rumba Dance”, bem como na Gafieira no Pelourinho, bem como em nos clubes como o Fantoche e Cruz Vermelha. Concedeu entrevista em sua residência. Texto completo da transcrição encontra-se nos Apêndices desse trabalho.

sempre ia na Rádio Sociedade da Bahia. Naquele tempo, entre os anos 1940, por aí [...], ou 1950. Ele se dava muito com o maestro, <sup>44</sup>Waldemar da Paixão, que era o mestre da Polícia Militar da Bahia, muito conhecido e era o maestro da Rádio”. (CRUZ, 2019) (informação verbal)<sup>45</sup>

Mestre Cacau mencionou que tocou como baterista com Waldemar da Paixão na Rádio Sociedade da Bahia, além de ter acompanhado vários cantores, conjuntos e orquestras que se apresentavam na rádio. O entrevistado também comentou que os maestros daquela época eram unidos afirmando que “Adroaldo e Agenor se davam com o maestro Waldemar da Paixão, os maestros naquele tempo se davam, eles se comunicavam muito, eles eram unidos, eram muito amigos, todos eles daquele tempo”. (CRUZ, 2019)

Dessa forma, ponderamos que Agenor Gomes ingressou num contexto que aumentou a sua visibilidade na sociedade soteropolitana da época, pois além de participar como músico semanalmente dos programas da HC, passou a ser funcionário fixo da Rádio Sociedade. Pensamos que ele passou a conviver num ambiente extremamente estimulador para as suas produções musicais, principalmente, porque naquele momento passou a ter contato com diversos artistas da classe musical como cantores, grupos instrumentais, músicos executantes, entre outros. As rádios também eram frequentadas por pessoas de variados extratos da sociedade, como comerciantes, políticos, intelectuais e outros.

Como mencionado, na década de 1940 a Sociedade era a emissora com maior representatividade em Salvador, em virtude do seu pioneirismo no ramo da radiodifusão da Bahia, por possuir maior potência, sendo a única a alcançar ouvintes nas cidades do interior e por trazer artistas de reconhecimento nacional da época, para se apresentarem em temporadas que duravam uma semana ou até mais tempo.

O Programa “Radiofônico Hora da Criança” foi o marco inicial das atividades, do que viria a ser, anos mais tarde um projeto artístico educacional grandioso, que envolveria diversos profissionais, como o artista plástico Álvaro Zózimo da Silva, entre outras personalidades que integraram por diversos anos, as montagens e apresentações teatrais e musicais dos espetáculos que Adroaldo Ribeiro Costa escrevia e Gomes participava efetivamente contribuindo nas partes musicais.

De acordo com Costa (1982, p. 214), a audição inaugural do “Programa Radiofônico da HC” havia sido marcada para o dia quatro de julho de 1943, mas teve que ser adiada, não

---

<sup>44</sup> De acordo com Dantas (2005), Major, músico ligado a Rádio Sociedade da Bahia.

<sup>45</sup> Informação concedida ao autor em entrevista por Antônio Carlos Cruz, em Salvador, em 5 de novembro de 2019.

só naquele dia, mas por algumas vezes, naquele mês. O motivo do primeiro adiamento foi a impossibilidade da presença dos professores Aristides Novis e Álvaro Zózimo da Silva, que não podiam comparecer naquele dia, porém que Costa desejava que estivessem presentes na primeira irradiação. Menciona Costa que, nos dias onze e dezoito daquele mês, o elenco estava a postos e devidamente preparado. Contavam com um número entre 12 a 15 crianças, mas a falta de energia elétrica impossibilitou a realização do programa naquelas datas. (COSTA, 1982, p. 214)

Informou Costa (1982, p. 214) que no dia 25 de julho de 1943, mais uma vez estava presente com o reduzido elenco, no acanhado auditório do estúdio da Rádio Sociedade da Bahia, juntamente com os pais dos meninos, pontualmente às 10 horas da manhã. Segundo o autor, também naquela ocasião não havia energia elétrica, mas ficaram esperando até às dez e cinquenta da manhã e “como tudo continuava na mesma, reuni o pessoal e falei: -Isto já está demais! Vamos fazer o seguinte: acamparemos aqui e a qualquer dia que a energia chegar, entraremos no ar!...”. (COSTA, 1982, p. 214)

A ideia foi acolhida com entusiasmo. As mulheres, sempre mais práticas, logo passaram a discutir como seriam resolvidos os problemas de comida e dormida, as marmitas que providenciariam, os colchões que trariam... então a energia chegou! Enquanto a estação “esquentava” redigi num “cartão de controle” [...], as seguintes palavras, as primeiras que pronunciei ao microfone H.C. : “Entramos no ar com a HORA DA CRIANÇA com 1 hora e 10 minutos de atraso, em virtude de falta de energia no setor em que funciona a estação transmissora.

Ao tempo em que agradeço os inúmeros telefonemas recebidos, que constituem mais um generoso estímulo, quero tornar público que os obstáculos fortuitos ou intencionais que nos forem antepostos só nos conseguirão dar maior vontade de prosseguir, para frente, para cima, pela Bahia, para o Brasil. Devo essa explicação ao público em geral e, com especialidades, a S. Exa. O Sr. Secretário de Educação e Saúde, de quem acabo de receber uma carta que me honra e que constitui o maior incentivo já recebido por mim em toda a minha vida de lutas difíceis. Continuarei”. (COSTA, 1982, p. 214)

A partir da descrição de ARCO sobre as dificuldades em realizar o primeiro “Programa Radiofônico da HC”, percebemos que naquela época, a estrutura da “Rádio Sociedade da Bahia” ainda era incipiente. Contava com salas pequenas e desconfortáveis para o elenco. Os equipamentos elétricos utilizados para as transmissões eram frequentemente acometidos por problemas técnicos.

O programa – ainda temos o “script” guardado, também como uma relíquia – foi integralmente executado. Frederico José de Souza Castro recitou o soneto “Canto”, de autoria do pai; Solange Casé fez um solo de piano; Terezinha Pontual cantou a “Canção do Meirinho”, que minha mãe me ensinara quando

eu era menino; depois de todos os números, o Hino Nacional Brasileiro. Estava inaugurada a Hora da Criança<sup>46</sup>. (COSTA, 1973, p. 5)

Em meio as dificuldades na transmissão da primeira irradiação da Hora da Criança (em diante HC), Gomes teve a ideia de criar um hino para o programa. Sobre a criação do hino Costa informou que foi por sugestão de Gomes, “quando ainda estávamos nos preparativos para o lançamento da primeira audição radiofônica. Lembro-me da tarde em que, no passeio público ele me disse: -Você não acha que seria interessante se nós tivéssemos um hino para o programa que vamos lançar? Rabisquei, enquanto lhe esperava, esta melodia. Veja se gosta...”. (COSTA, 1982, p. 174-175)

Costa (1982, p. 175) afirmou que gostou da melodia e naquele momento, ainda no Passeio Público criou os versos,

**Versos do Hino do Programa radiofônico da Hora da Criança**

Os meninos da Bahia,  
Nesta Hora da Criança,  
A mensagem da esperança  
Vem trazer com alegria.  
Que, na terra em flor,  
Haverá amor,  
Que, nos céus de anil,  
haverá esplendor;  
que, enquanto nós cantarmos,  
haverá Brasil. (COSTA, 1982, p. 174-175)

Segundo Marineide Costa que participou de vários programas radiofônicos por muitos anos, em todos os programas de rádio HC o hino era entoado, geralmente tendo como acompanhamento Agenor Gomes ao piano. Além de criar a melodia, posteriormente Gomes criou os arranjos e a orquestração do hino, oportunidade que teve de expressar certas características composicionais pessoais. A aceitação do hino foi tão grande que ficou sendo executado por todo o tempo em que o programa foi apresentado na rádio, durante as décadas de 1940 e 1950. Após o encerramento do programa, o hino continuou sendo executado, passando a ser a música oficial para o início de todas as atividades da HC. Atualmente ainda continua sendo executado e cantando pelas crianças da Escola Municipal HC, na atual sede, no bairro do Rio Vermelho.

Ao observarmos o contexto histórico do Brasil desde a década de 1930 percebemos que havia uma cultura de criação e utilização de hinos, que tinham a função de fortalecer a

---

<sup>46</sup> Trecho extraído da matéria do jornal A Tarde “Ontem, há trinta anos” redigida por ARCO e publicada em 1973.

ideia de nacionalismo, encabeçada por Getúlio Vargas e difundida por Heitor Villa Lobos quando esteve à frente da “Superintendência de Educação Musical e Artística”, desde o ano de 1932 e disseminou o canto orfeônico nas escolas públicas do Rio de Janeiro e, posteriormente, continuou esse trabalho por várias regiões do Brasil.

Pensamos que o contexto de ideais nacionalistas vivido no Brasil, entre as décadas de 1930 a 1940, influenciou diretamente no processo de criação composicional de Agenor Gomes, motivando e levando-o a criar a melodia e o arranjo musical do “Hino da Hora da Criança”. Ao observarmos o último verso do hino “Enquanto nós cantarmos, haverá Brasil” composto em 1943, parece ser uma síntese do pensamento “vilalobiano” das décadas de 1930, que sinteticamente afirmava, “O povo brasileiro deve cantar”. Ao transcrever a entrevista de Villa Lobos concedida ao periódico “Diário de Notícias” em 23 de fevereiro de 1932, Franco e Lacombe (2001), nos informam que

O Brasil é um dos países mais privilegiados do mundo. O povo tem uma intuição musical profunda. Tudo canta sem querer. O mar, o rio, o vento, a criatura. O canto é, principalmente, um desabafo. A mocidade que canta é mais moça ainda, porque vive a música com uma intenção maravilhosa. Tudo isso que acabo de dizer é banal. Toda gente conhece. Mas parece com a história velha do ovo de Colombo... por isso me animo a repetir, ainda uma vez, o que já afirmei antes, o que afirmarei sempre: **o povo brasileiro deve cantar.** (FRANCO, LACOMBE<sup>47</sup>, 2001, p. 118)

Assim, a utilização de hinos era uma estratégia utilizada pelo governo do Estado Novo, corroborada pelos intelectuais que defendiam que deveriam ser responsáveis pela administração da educação do povo brasileiro. Os hinos eram difundidos nas escolas onde as crianças aprendiam o “Hino Nacional Brasileiro”, “Hino à Bandeira Nacional”, Hino da “Independência do Brasil”. Na Bahia, as crianças, além dos mencionados, aprendiam também o “Hino Dois de Julho”, em homenagem à independência do estado. Nesse contexto, eram difundidas ideias de patriotismo, às quais, enfatizavam o respeito a pátria e os símbolos como a bandeira nacional.

Sobre a popularidade do programa radiofônico a HC iniciado na década de 1943, Costa (1982) informou que o auge dos programas de rádio no Brasil aconteceu, a partir da década de 1940. Nesse contexto, as rádios passaram a melhorar as suas transmissões a cada ano, além dos aparelhos receptores ganharem maior popularidade entre as camadas menos abastadas da sociedade soteropolitana da época, “Não havia casa remediada que não possuísse

---

<sup>47</sup> Transcrição de entrevista de Heitor Villa Lobos concedida ao “Diário de Notícias” em 23 de fevereiro de 1932.

o seu aparelho receptor, mais ou menos possante. E quando chegou a década de 40, o rádio imperava em todo o território nacional”. (COSTA, 1982, p. 174-175)

Conforme menciona Costa (1982), o programa da Hora da Criança se favoreceu enormemente com apogeu do rádio no Brasil, pois dadas as circunstâncias daquela época, onde o rádio era o meio de comunicação mais popular do momento, o qual informava, educava, entretinha, fazia propagandas, entre outras atividades. O programa da HC alcançava Salvador e era, ainda mais popular, em algumas cidades do interior da Bahia.

Para Costa “Isto quer dizer que a influência da HC não se exerceu apenas sobre aquelas que participaram do seu elenco, mas também sobre milhares de outras crianças que acompanhavam, de longe as apresentações, que “A princípio, o repertório não era predominantemente infantil. As canções, por exemplo, embora sofressem uma triagem para evitar inconveniências maiores, eram quase todas adultas, apenas interpretadas por vozes infantis, e neste número se incluíam muitas das que fizemos, Gomes e eu”. (COSTA, 1982, p. 226)

Marineide Costa em entrevista concedida para o desenvolvimento desta pesquisa mencionou informações relevantes sobre o “Programa Radiofônico HC”.

Era um programa feito para criança, por criança, mas também o conteúdo desse programa atingia os pais e professores. Tanto que ele começava o programa com uma chamada: “bom dia senhores pais e professores”, então tinha uma lição sintética que ele dava para os pais e professores, antes de começar. Ele sempre tinha uma orientação para os pais e professores. Ele chamava de lição sintética. E eu fui criança nessa época, ele fazia concursos de cantigas de roda. Nos programas tinha uma plateia, a plateia era livre. Os prêmios eram dados pela *Fratelli Vita* e depois pela *Pelicano* que era uma empresa que fornecia materiais escolar como lápis de cor e cadernos infantis. Ele fazia os concursos dentro desse programa de rádio. (COSTA, 2016) (informação verbal)<sup>48</sup>

Com o passar do tempo, Gomes e Costa foram dando maior destaque à “teatralização de fábulas, à composição de cançonetas e monólogos, ao aproveitamento do folclore que teve o seu ponto alto na colheita e na divulgação de cerca de 500 cantigas de rodas” (COSTA, 1982, p. 227). Nesse contexto,

também eram realizadas nos programas radiofônicos vários tipos de brincadeiras, elaboração de programas pelos próprios componentes do elenco, e quando a faixa etária de permanência foi ampliada para o aproveitamento de elemento juvenil chegamos ao requinte das grandes rádios-teatralizações e dos números de canto caprichosamente montados a três e quatro vozes. As audições normais, tão movimentadas, juntávamos

---

<sup>48</sup> Informação concedida ao autor em entrevista por Marineide Marinho Mariel Costa, em Salvador, em 5 de novembro de 2019.

periodicamente outras de caráter especial. A princípio, os motivos eram gerados pela Guerra Mundial [...]. Programas em homenagem ao Estados Unidos, França, Inglaterra, Rússia [...]. Também especiais eram as audições de aniversário, de despedida do elenco, de comemoração das grandes datas como: Dia de Castro Alves, de Tiradentes, do Trabalho [...]. Essas audições geralmente duravam duas horas ou mais e eram acompanhadas por orquestra, cujos componentes às vezes se recusavam a receber “cachet”. (COSTA, 1982, p. 227)

Com a realização da pesquisa documental encontramos informações relevantes sobre o “Programa Radiofônico a HC” no arquivo digital da “Rádio Educadora FM”<sup>49</sup>. Tivemos acesso a um registro sonoro de uma edição do programa “Memória do Rádio – Dia da Criança<sup>50</sup>”, apresentado e produzido pelo radialista Perfilino Neto. Tal programa tinha o objetivo de lembrar a relação entre as crianças, as brincadeiras infantis e canções de roda das décadas passadas. O radialista utilizou partes de gravações de alguns programas radiofônicos apresentados pela HC e os seus números musicais para rememorar e exemplificar tal relação. Consideramos que, o arquivo sonoro do mencionado programa seja uma fonte sonora de relevância para este estudo, em virtude de detalhar aspectos musicais que aconteciam nas irradiações do programa HC.

O acesso a tal fonte, nos proporcionou o contato com diversos registros sonoros de composições e arranjos elaborados pelo pesquisado e executado por sua orquestra. Ao escutarmos e descrevermos os elementos apresentados no programa “Memória do Rádio – Dia da Criança” com duração de 56 min e 20 segundos, se destacam os seguintes elementos: 1) o radialista Perfilino Neto intercalava suas falas explicando aspectos históricos sobre o programa radiofônico HC, mencionando informações sobre a participação do maestro Gomes; 2) foram utilizados registros sonoros da época em que o programa HC era apresentado.

O programa “Memória do Rádio – Dia da Criança<sup>51</sup>” foi iniciado pelo radialista Perfilino Neto narrando o seguinte texto

Boa noite ouvintes, neste 12 de outubro data que marca a passagem do Dia da Criança, vale salientar que na Bahia, a figura de Adroaldo Ribeiro Costa, identificou por muito tempo a criança nas ondas curtas e médias do Rádio baiano. E tudo começa, quando num domingo 25 de julho de 1943, precisamente às 11:10 min. o professor ARCO, entrava no ar, pela primeira vez, com seu programa Hora da Criança. Antecedendo a voz de Adroaldo era irradiada a mensagem que por muitos anos era ouvida religiosamente todas as manhãs de domingo. (PERFILINO NETO, s/d)

<sup>49</sup> Disponível *online* no site da Rádio Educadora da Bahia.

<sup>50</sup> Infelizmente não conseguimos encontrar a data da primeira apresentação desse programa que foi veiculado pela “Rádio Educadora FM” e tem sido reapresentado por diversos anos, sempre na semana ou no dia doze de outubro, até o ano passado.

<sup>51</sup> Disponível em: <<http://www.irdeb.ba.gov.br/educadora/catalogo/media/view/3765>>. Acesso em: 10 jan. 2020.

Depois de anunciado o texto pelo radialista, o programa foi iniciado com a execução da gravação do “Hino da Hora da Criança”. Ao escutarmos o hino percebemos que registro sonoro começa com uma introdução orquestral executada por instrumentos de cordas friccionadas, entre os quais violino, viola e violoncelo, tendo o piano como instrumento de apoio harmônico. O andamento era “alegro” e a dinâmica da execução meio forte. Após a introdução, um coro de crianças começa a cantar a letra do hino. Intercalado ao cântico das estrofes, escutam-se pequenos floreios instrumentais executado pelos violinos, que continuam por toda parte da composição, acompanhando a melodia, enquanto a letra do hino é cantada. Em suma, uma pequena, mas bela composição. Destacamos os arranjos criados por Gomes e a execução dos instrumentos cordas, bem como o canto do coro infantil<sup>52</sup>.

Após a execução do hino, o apresentador do programa Perfilino Neto informou que “Deste coro de ex-meninos e ex-meninas que vocês acabaram de escutar, dezenas ou centenas, quem sabe de ouvintes são agora avós que naturalmente ainda guardam em suas memórias o que foi a HC em seu tempo de glória no rádio local” (PERFILINO NETO, s/d). Após a fala do radialista foi executada uma gravação de uma récita do poema “Meus oito anos” de autoria do poeta Casimiro de Abreu. A recitação era acompanhada pelo piano que executava alguns arpejos nos momentos em que eram recitados os versos. Outros versos do mesmo poema eram cantados por uma voz feminina solista, intercalando récita com o canto. No final da execução foi introduzido o coro composto por vozes de crianças que cantaram os últimos versos do poema, juntamente com a voz feminina, todos acompanhados pelo piano.

Ainda segundo Perfilino Neto, o programa a HC era apresentado ao vivo pelo professor Adroaldo Ribeiro Costa, no microfone da Rádio Sociedade da Bahia, afirmando que “a HC apareceu numa época em que a emissora operava no Passeio Público de Salvador, o que durou por pouco tempo, até ser transferida para a rua Carlos Gomes, onde o programa teria ganhado outra dimensão, passando a contar com as orquestras dos maestros Agenor Gomes e Waldemar da Paixão”. (PERFILINO NETO, s/d.)

A partir da apreciação do arquivo sonoro foi possível constatar que o programa radiofônico HC era composto por diversas canções de roda. Tais canções eram cantadas, em sua maioria por coro ou solo infantil, acompanhadas por orquestra e/ou piano, como mencionado anteriormente por Marineide Costa. Canções como “Nesta rua tem um bosque”, “Cachorrinho”, “Bela pastora”, “Caranguejo não é peixe”, “Ciranda, cirandinha”, “Estou

---

<sup>52</sup> Disponível em: <<http://www.irdeb.ba.gov.br/educadora/catalogo/media/view/3765>>. Acesso em: 20 mar. 2020.

presa”, entre outras. Também eram realizadas contações de histórias ao vivo, compostas por cantos, récitas e interlúdios instrumentais. Um exemplo dessas histórias era a “Rosa Juvenil”, a qual se pode escutar a participação da orquestra tocando diversos interlúdios melódicos, algo que embelezou a execução daquela canção de roda.

A partir da audição dos números musicais apresentados no programa radiofônico pode-se perceber um clima bastante amistoso, alegre e positivo, expresso nas execuções e nas falas dos participantes. A música era um elemento fundamental naqueles programas ao vivo, se materializando por meio das apresentações dos cantores e das belíssimas execuções da orquestra, sempre presente. Percebemos também a importância de técnicas utilizadas no teatro e na recitação de poesia, o que compelia às irradiações maior nível artístico, nas entonações das vozes que eram expressas pelos atores e cantores, em sua maioria crianças.

Como já mencionado, a década de 1940 foi o período áureo do rádio no Brasil e na Bahia, sobretudo pelo impacto social alcançado pelos diversos formatos de programas radiofônicos. Entendemos que a atuação de Agenor Gomes na “Rádio Sociedade da Bahia”, no “Programa Radiofônico Hora da Criança” fez com que a “música” de Gomes, fosse divulgada pelas duas décadas de funcionamento do programa por Salvador e por outros municípios do interior da Bahia. A execução dos seus arranjos e composições divulgaram o seu estilo composicional, um estilo oriundo da sonoridade das bandas filarmônicas do interior da Bahia, modelado inicialmente nos conhecimentos de seu pai, mas desenvolvido ao longo da vida por Gomes, pelo contato com estilos de música nos diversos espaços que atuou.

Além da atuação mencionado programa, comentaremos outras atividades realizadas por Gomes nos anos que permaneceu trabalhando na HC.

Sobre o ano de 1946, encontramos uma matéria de jornal publicada no periódico “A Tarde” intitulada “TEATRO FANTOCHES”, na qual constava a informação sobre a presença de Agenor Gomes e Adroaldo Ribeiro Costa ensaiando um espetáculo no Clube Carnavalesco Fantoques da Euterpe.

Teatro Fantoques,

Será apresentada em breve no teatro Fantoques a opereta conde de Luxemburgo, por seu quadro de amadores. **Também estão em ensaios o teatro de comédias e o teatro da criança, a cargo do doutor Adroaldo Ribeiro Costa e do maestro Agenor Gomes.** Também no Fantoques sobre o curso de ginástica e danças, as aulas, inteiramente gratuitas e especialmente para as pilhas de sócios são dirigidas pela professora Rosa Santos Gemmal. Horário: quinta-feira das 15 às 17:00; domingos das 8 às 11:00. (A TARDE, 1946, p. 11)

Entendemos que tal matéria tinha o objetivo de divulgar as atividades que estavam sendo desenvolvidas no Clube, além de informar sobre a presença de Agenor Gomes e Adroaldo Ribeiro Costa, que provavelmente já figuravam como pessoas de certa visibilidade e reconhecimento artístico na sociedade soteropolitana da época, possivelmente em consequência da presença deles nos programas radiofônicos e o envolvimento em outras atividades artísticas na cidade.

Ainda como resultado da pesquisa documental encontramos várias matérias de jornal que foram fontes de informações relevantes sobre as apresentações teatrais realizadas pela HC em Salvador, entre as décadas de 1940 a 1950. Assim, em 22 de dezembro de 1947 a HC apresentou a “Opereta Narizinho”, primeira opereta infantil organizada e apresentada no Brasil. Espetáculo que se baseava no conto literário de Monteiro Lobato. Foi encenado no Teatro Guarany, tendo Agenor Gomes como regente da orquestra e parceiro de ARCO na maioria das composições. Gomes, além de coautor das músicas compôs os arranjos orquestrais criados para o espetáculo, a exemplo da “Protofonia de Narizinho” que era executada no início da opereta. Era uma espécie de resumo instrumental de todas as músicas que seriam apresentadas durante os quatro atos da montagem.

De acordo com Zózimo (1998, p. 57), Adroaldo iniciou o espetáculo do dia 22 de dezembro às 20h, tendo na plateia entre os presentes o governador Otávio Mangabeira, Anísio Teixeira e Monteiro Lobato, além de secretários do Governo do Estado da época.

Costa (1982, p. 75-76) informou que a estreia da “Opereta Narizinho” foi um sucesso, pois conseguiu lotar o Teatro Guarany, além de receber pessoalmente os elogios de Lobato, que expressou a sua emoção ante a apresentação da obra. Assim, Monteiro Lobato manifestou o seu interesse em utilizar um grupo de atores profissionais de São Paulo, para adaptar e encenar a Opereta em outras cidades do mundo, divulgando e popularizando a sua obra literária, tendo por base a montagem da “opereta baiana”. Segundo Costa, “Fiquei atordoado. Elenco móvel?! Correr mundo?!”. (COSTA, 1982, p. 75-76).

[Monteiro Lobato afirmou]: -É que, como está feita, “Narizinho” é peça que não pode sair da Bahia. Você não pode pensar em deslocar uma centena de crianças. E nós precisamos de coisa para correr o mundo...

[Pergunta ARCO]: -Correr o mundo?...

-Pois, é meu caro. Não sei se você já percebeu disso, mas o fato é que anteontem surgiu uma coisa nova no Mundo. Eu não tenho notícia nenhuma de coisa parecida. Você tem?

-Não tenho.

-Logo, o Mundo precisa tomar conhecimento disso. E de que modo? Fazendo a peça de jeito que um elenco móvel possa representá-la em todas as grandes cidades do Mundo. Eu tenho esse elenco móvel. Resta-nos, a nós dois, fazermos as modificações necessárias. (COSTA, 1982, p. 82-83)

Fato que não se concretizou em virtude de Monteiro Lobato ter falecido em julho de 1948.

Na pesquisa documental, encontramos uma matéria de jornal no periódico “A Tarde” intitulada “Narizinho: letra e música<sup>53</sup>”, na qual ARCO relatou informações sobre o processo de criação das músicas da “Opereta Narizinho” e a atuação imprescindível de Agenor Gomes na construção e na execução dessa trabalhosa empreitada. Segundo Costa (1972, p. 4), “enquanto eu ia escrevendo o texto as músicas iam nascendo porque Narizinho teria que ser uma peça musicada. Algumas [músicas] já estavam prontas anteriormente, outras iam surgindo das sugestões da história. Eu as compunha no piano e fixava-as na memória”.

Segundo o autor, além disso **“era preciso aquilo no papel, fazer harmonização, instrumentação. E aí eu estava de mãos atadas, não tinha a menor condição para a realização deste trabalho”**. (COSTA, 1972, p.4, grifos nossos) Dessa forma,

Foi então que encontrei aquele que foi a maior amizade que se pode fazer neste mundo, a minha alma-irmã, o maior artista que tive a ventura de conhecer: Agenor Gomes [...]. Ao ver e ouvir o que ele fazia, disse comigo mesmo: É ele! tenho que conquistar esse maestro. **Consegui mais do que isto: trouxe para meu lado aquele iria realizar as belezas musicais de que Narizinho está cheia, trouxe para a luta o mais eficiente e mais leal dos companheiros.** (COSTA, 1972, p. 4, grifos nossos)

Álvaro Zózimo, que participou do espetáculo como artista plástico, responsável pela montagem de cenários, entre outras incumbências, relatou que “Narizinho foi uma obra prima de deslumbramento [de] cores e musicais”. (ZOZÍMO, 1998, p. 86)

Conforme as informações mencionadas, o resultado da montagem e apresentação da “Opereta Narizinho” foi aceito como obra artística de sucesso pelos espectadores, destacando-se Monteiro Lobato, Anísio Teixeira, entre outras personalidades. Pensamos que a qualidade musical, de forma particular, foi um elemento imprescindível para que “Narizinho”, como opereta alcançasse sucesso e aceitação, conseqüentemente, refletindo o resultado do trabalho de Agenor Gomes como compositor e arranjador, no âmbito de peças teatrais.

Ainda como resultado da pesquisa documental foi encontrada uma matéria no periódico “A Tarde” descrevendo a montagem “Infância” que foi o segundo espetáculo cênico-musical apresentado pela HC.

---

<sup>53</sup> COSTA, Adroaldo Ribeiro. **Narizinho: letra e música**. “A Tarde”, Salvador, 14 de Jun. 1972. Caderno 1, p. 4, ano de Ed. 1972.

#### INFÂNCIA NO INSTITUTO NORMAL

Foi levada a cena, anteontem no auditório do “Instituto Normal”, a peça “Infância”, de autoria do prof. Adroaldo Ribeiro Costa. Seu desempenho foi confiado a cento e cinquenta crianças, cada qual mais empenhada no êxito do papel. Começou com “A Cartilha”. Seguiu-se “As Rodinhas”. Depois veio “O Sonho da criança”. O cenário como o vestuário das crianças, despertaram cada vez mais o interesse da assistência, valendo-lhe muitas palmas pela graça e naturalidade destacando-se o Papai Noel e a fada pela naturalidade. [...] No intervalo vieram ao palco os componentes da “Sociedade de Escritores” para prestar uma homenagem ao prof. Adroaldo Ribeiro Costa. Foi interprete o dr. Valter Silveira, elogiou este, o trabalho incansável do homenageado [...]. Para o que tem contado com o apoio de pais e a **ajuda dedicada do maestro Agenor Gomes.** (A TARDE, 1950, p. 4)

Tal matéria reconhece a participação do pesquisado mencionando o seu apoio e dedicação ao desenvolvimento do espetáculo, de forma bastante resumida, quando apenas cita o nome de Gomes.

O ano de 1951 teve como destaque para a HC a segunda montagem e apresentação da “Opereta Narizinho”. Segundo crônica no periódico “A Tarde”, publicada na quinta-feira dia 5 de julho de 1951, a nova montagem e apresentação da “Opereta Narizinho”, trazia inovações no roteiro, figurino e no cenário. Aspectos que foram melhorados, em relação à primeira apresentação (22 de dezembro de 1947), aspectos que conferiu ainda mais brilhantismo a apresentação.

#### “NARIZINHO” NO TEATRO DO INSTITUTO NORMAL

Constituiu acontecimento de maior relevo a apresentação ontem, no Teatro do Instituto Normal, da opereta NARIZINHO, feita pela Hora da Criança, sob a direção do prof. Adroaldo Ribeiro Costa. Levada a cena, pela primeira vez, há alguns anos passados, foi essa opereta considerada o maior empreendimento do teatro infantil nacional, e não apenas pela montagem deslumbrante com que se apresentara, mas principalmente, pelo desempenho artístico de mais de uma centena de crianças em palco, fato inédito na história do nosso teatro.

Voltando ontem a cena, modificada e ampliada, para comemorar o aniversário de morte de Monteiro Lobato, em cujo conto infantil se fundamente, NARIZINHO foi uma surpresa mesmo para os que haviam assistido a sua reapresentação. As modificações nela introduzidas, melhorando a qualidade artística do espetáculo, vieram contribuir para um êxito ainda maior da representação. Os cenários, inteiramente novos, bem como o guarda-roupa, rico e de bom gosto indiscutível, são duas inovações que merecem [ser] ressaltadas, de tal modo contribuem para o sucesso da encenação, ao lado de outros fatores, como os números de bailado **e canto, e a música que as acompanha, dentro da nossa melhor tradição e de autoria do maestro Agenor Gomes.**

O numeroso público que lotou todas as dependências do Teatro do Instituto Normal foi bem recompensado, por isso mesmo que não poupou aplausos, às diversas cenas de NARIZINHO, interrompendo a reapresentação em várias oportunidades. Empreendimento da Hora da Criança, sob a direção do prof.

Adroaldo Ribeiro Costa e sua competente e valiosa equipe de colaboradores, é uma realização que merece registro especial na crônica da cidade. E merece [ser] conhecida em todo o país. Necessitando, apenas, para isso, contar com o apoio oficial, que ainda não lhe foi dado. (A TARDE, 1951, p. 2, grifos nossos)

Sobre a participação do pesquisado na segunda montagem da “Opereta Narizinho”, o articulista fez elogios a Gomes, desta vez, reconhecendo-o não só como regente, mas também como autor da parte musical. Em 1953 como comemoração aos dez anos do projeto HC foi encenada a revista infantil “Enquanto nós cantarmos”. Título que correspondia ao último verso do Hino da HC. Conforme descreveu Costa (1982)

Tinha por objetivo a revista teatral [Enquanto nós cantarmos] recordar os dez anos então vividos, através da apresentação de alguns de seus números de maior sucesso. Estava dividida em quatro atos. No primeiro, apresentávamos fábulas teatralizadas, como a do “Menino Vadio na Floresta”, canções como a “Cantiga de Verão” e “Valsa da Chuva”, terminando com a “Rapsódia Brasileira Nº 1”; o segundo era a reapresentação das cantigas de roda da revista INFÂNCIA; o terceiro era uma teatralização do poema de Castro Alves, o NAVIO NEGREIRO; o quarto era uma “suíte” com os melhores momentos de “NARIZINHO”. (COSTA, 1982, p. 175)

Em 1955 foi organizada e apresentada “Monetinho”, que segundo Costa (1982) foi espetáculo da HC que teve o maior número de reapresentações, vinte e três. Em 1957 foi montada a peça “Timide” que retratava a história de um menino que dormia são e acordava doente.

Outro resultado da pesquisa documental foi encontrar informações que atestaram que a HC se apresentava nas novenas da festa de Nossa Senhora da Conceição da Praia. Na edição do periódico “A Tarde”, de 6 de dezembro de 1958, que teve ARCO como articulista, a matéria informou que, “Entre as mais belas festas da Bahia está a da Conceição da Praia. Sua história longa e rica, nos fala de um culto que nasceu com a fundação da cidade. Pois foi ali, onde antigamente a praia se estendia, que Tomé de Souza, o fundador, elevou a primeira igreja desejoso de que aqui vicejasse o culto que trazia de Portugal” (COSTA, 1958, p. 4). Continuando, o autor mencionou que, há alguns anos naquela basílica, passou-se a celebrar uma das festas mais tradicionais e queridas da cidade de Salvador, a festa da Nossa Senhora da Conceição da Praia. Costa informou que

A Hora da Criança, há vários anos, vem participando dos festejos da sua Padroeira, com a Missa que manda celebrar e acompanha com o seu “Coro infantil-juvenil. A partir do ano passado [1957]. Porém o Mons. Manoel Barbosa, vigário da freguesia, convidou a Hora para acompanhar todas as cerimônias da festa. Este ano, a mesma coisa aconteceu. E lá estamos. Orgulhosos da nossa participação nesse acontecimento por tantos títulos

importantes. Hoje e amanhã serão rezadas as duas últimas novenas, às 20 horas. Amanhã, domingo às 9 horas será celebrada a “Missa das Crianças” a qual seguirá a pequena procissão após a qual será cantado o “Te Deum”. (COSTA, 1958, p. 5)

Em outra matéria de 1962, a HC convidou os soteropolitanos para participarem da Novena da Nossa Senhora da Conceição da Praia, dessa vez ao som das composições de Gomes.

CONVERSA DE ESQUINA - “COMO UM CHARUTO”

No próximo domingo, dia 22, estaremos na Basílica da Nossa Senhora da Conceição da Praia. Às nove horas, pelo Mons. Manoel de Aquino Barbosa, será celebrada Missa gratulatória. Lá estará todo o elenco e a cerimônia será acompanhada pelo Coro Infantil de algumas dezenas de vozes. **Os cânticos entoados são de autoria do maestro Agenor Gomes** e a Rádio Sociedade da Bahia transmitirá a solenidade. Mas desde já convido a todos vocês. ARCO (Adroaldo Ribeiro Costa). (COSTA, 1962, p. 10, grifos nossos)

Observamos que a relação de Gomes com a Igreja Católica é um dos fatores mais relevantes em seu percurso histórico, pois resultou em estimulá-lo a desenvolver uma produção relevante de composições sacras, assunto que será discutido mais a frente. Um exemplo dessa produção é a “Missa Solene”, escrita para três vozes infantis. Em latim, possui acompanhamento escrito para piano e instrumentos da orquestra. Foi composta para ser executada na “Novena de Nossa Senhora da Conceição da Praia<sup>54</sup>”. Uma peça musical emblemática no contexto do repertório das novenas baianas. De acordo com Renato Meirelles Pessoa, ex-integrante da HC.

Fizemos por vários anos a apresentação na Novena de Nossa Senhora da Conceição, que era a nossa padroeira. Então na novena dela no dia 8 de dezembro, e eu cheguei até como adolescente fazendo uma quarta voz, uma terceira voz com aquelas músicas religiosas e ele regendo, talvez até compondo alguma coisa, fazendo arranjos e a gente cantando. Ele enfim era uma beleza, o maestro era uma pessoa única. (PESSOA, 2019)

Assim, também por meio da HC o contexto religioso foi contemplado pela atuação de Agenor Gomes, que desde a sua juventude em Valença e Itabuna já participava de apresentações musicais na Igreja Católica como regente de coro e compositor.

Outro contexto de atuação de Gomes em Salvador foi o âmbito dos registros fonográficos. Nesse sentido, as fontes documentais que tivemos acesso até o momento, informam que Gomes participou da gravação do disco “Os 20 anos da Hora da Criança” (1963) e “Navio Negreiro” (1968) que foram realizados nos estúdios JS. Percebemos que nas

---

<sup>54</sup> Discutiremos os aspectos musicais das partes da “Missa Solene” na próxima seção, quando nos atermos às composições de Gomes. A parte do Glória da Missa Solene se encontra nos “Anexos”.

capas do disco continham textos informativos que descreviam fatos sobre a história da instituição e da atuação de Gomes. A capa do disco “Os 20 anos da Hora da Criança” (1963) informava que Adroaldo Ribeiro Costa foi o diretor da produção e o autor do texto, enquanto a regência das canções esteve a cargo do pesquisado, contando com a participação do coro da HC. Segundo o mencionado texto,

A Hora da Criança nasceu a 25 de Julho de 1943, como um programa de rádio, ao microfone da PRA4, Rádio Sociedade da Bahia. A partir de então e durante esses 20 anos, jamais deixou de ir ao ar todos os domingos. Milhares de crianças passaram pelas suas fileiras e levaram a lares, clubes, asilos e hospitais, sua mensagem de alegria e esperança. Além dessa atividade, a Hora da Criança realizou mais de uma dezena de grandes espetáculos teatrais de extraordinária aceitação pública, que trouxeram a Salvador caravanas vindas de vários pontos do país. Organizou um Salão Infantil de Artes Plásticas e tem apresentado, com a mesma aceitação, programas na Televisão Itapõa Canal 5. Agora, com este LP, inicia nova caminhada. (OS 20 ANOS DA HORA DA CRIANÇA, 1963, capa)

O texto menciona a atuação da Hora da Criança em programas de televisão, evidenciando a ampliação do seu ramo de atuação com a televisão. Em resumo, um percurso que foi iniciado na Rádio Sociedade da Bahia, passando por apresentações teatrais, chegando aos programas televisivos e registrando parte de sua história musical em LP's.

Vale salientar que A HORA DA CRIANÇA não constituiu um grupo selecionado de crianças. Sua tese é a que “toda criança é uma possibilidade”. Em fevereiro de cada ano, abre as matrículas e recebe crianças vindas de todas as camadas sociais. Com elas trabalha, tendo em mira não formar artistas, mas utilizar a ARTE e seus meios de divulgação como instrumentos de educação. Este LP é bem um testemunho disso. Há nele que observar-se fundamentalmente, a autenticidade dos temas e das interpretações. É uma mensagem singela e pura, que esperamos que chegue ao coração de todos. É, em verdade, uma das manifestações mais expressivas da alma bahiana [sim]. (OS 20 ANOS DA HORA DA CRIANÇA, 1963, capa)

O texto da capa do disco traz informações sobre as faixas musicais gravadas e a metodologia utilizada para a escolha das canções. O “Lado A” do disco Os “20 Anos da Hora da Criança” é composto de cinco faixas, entre as quais,

FACE A

FAIXA 1 – CIRANDAS

A HORA DA CRIANÇA, em campanha sistemática, já coletou mais de meio milhar de cantigas de roda. Aqui está um punhado delas, ligadas melodicamente pelo maestro Agenor Gomes. Algumas são conhecidas e cantadas em todo o Brasil, com variantes. Aqui elas se apresentam da maneira por que as cantam as crianças bahianas.

FAIXA 2 – OS DEDINHOS

Cançoneta aproveitando brincadeiras muito populares entre as crianças bahianas e que termina com o “gato” subindo pelo braço, a fazer cócegas.

FAIXA 3 – ESTOU PRESA - Solo e coro a 3 vezes

FAIXA 4 – AS ONDAS DO MAR - Solo e coro a 3 vezes

FAIXA 5 – FUI NO MAR - Solo e coro a 3 vezes

São três canções desenvolvidas de três cantigas de roda. O estribilho é sempre a melodia e o poema original da “rodinha”. A segunda parte é o desenvolvimento melódico e poético do tema. Essas canções fazem parte do repertório da Turma C, que reúne crianças de 11 a 16 anos. (OS 20 ANOS DA HORA DA CRIANÇA, 1963, capa)

Ao mencionar o título das canções de cada faixa integrante do “Lado A” e do “Lado B” do disco, o autor se preocupou em informar detalhadamente diversos itens, como o processo de coleta de canções infantis, as quais provavelmente foram registradas em pauta pelo maestro Gomes. Também são descritas as adaptações realizadas nas canções que foram gravadas, bem como, a faixa etária das crianças que participaram das gravações. Tais informações mostram que os integrantes do coro eram crianças e pré-adolescentes oriundos do projeto a HC. O texto sobre o “Lado B” do disco informou que,

FACE B

FAIXA 1 – A LINDA ROSA JUVENIL

Aqui, a cantiga de roda recebe novo tratamento. Ela conta a famosa história dos GRIMM, “Rosa Silvestre” ou “A Bela Adormecida no Bosque”. A “rodinha” aparece na sua forma original, entremeiada de narração dialogada e em versos, e de cançonetas, que são desenvolvimento do tema original.

FAIXA 2 – TOTOSINHO

Monólogo sobre o fato real, vivido na infância do autor. Feito para a menina Zilma Gantois, em pagamento de um beijo, tem sido um dos maiores sucessos do repertório HORA DA CRIANÇA. (OS 20 ANOS DA HORA DA CRIANÇA, 1963, capa)

Ponderamos que o disco foi uma produção independente, pois foi gravado num estúdio particular. Provavelmente financiado com recursos próprios, pois não encontramos nenhuma referência a patrocinadores entre as informações disponíveis. Os textos da capa do disco descrevem parte da forma de trabalho utilizada no projeto Hora da Criança. Assim, ponderamos que a participação do coro institucional nas gravações do referido LP, pode ser considerada como alguns dos resultados alcançados pelo desenvolvimento do projeto.

Assim, o LP “Os 20 anos da Hora Da Criança”, além de registrar algumas das canções do repertório musical utilizado no projeto HC, também foi um espaço para a divulgação de aspectos relativos à metodologia utilizada no trabalho artístico e educacional desenvolvido por Adroaldo Ribeiro Costa e pelo maestro Agenor Aluísio Gomes. Tal obra pode ser considerada com um registro simbólico muito relevante, no que tange a história da instituição e dos atores relacionados ao projeto. O disco foi um marco na realização dos trabalhos do

projeto, em virtude de comemorar a permanência em duas décadas de realização do programa radiofônico dominical.

O texto informativo da capa do LP informou a participação de Agenor Gomes, como uma personalidade fundamental na realização e desenvolvimento daquele processo artístico-educacional.

Outro resultado da pesquisa documental foi encontrar o LP “Navio Negreiro”. Em 1968 Agenor Gomes dirigiu o musical “Navio Negreiro”, que foi apresentado pela HC no “Teatro do Instituto Isaías Alves” e transmitido “ao vivo” pela “Rádio Cultura da Bahia”. As trilhas do musical que foram gravadas no dia da apresentação, posteriormente integraram o LP com o mesmo título da apresentação. De acordo com Costa (1968)

A Hora da Criança, movimento educativo e artístico que, há vinte e oito anos quase completos, vem atuando no rádio, no teatro, na televisão, no jornalismo baianos, sempre rendeu seu culto a Castro Alves, abrindo inclusive as suas atividades normais cada ano, com uma homenagem ao Poeta dos Escravos.

No dia 21 de abril de 1968, três dias, portanto, após o centenário do poema, apresentou, no teatro do Instituto de Educação Isaías Alves, a versão de “O Navio Negreiro”, feita por Adroaldo Ribeiro Costa, com a intercalação de trechos orquestrais, e canções cujas letras são versos de várias poesias de Castro Alves, inclusive da própria “Tragédia do Mar”.

**[...] A direção musical esteve a cargo do grande e saudoso maestro baiano Agenor Aluísio Gomes, um dos fundadores da Hora da Criança, e autor da quase totalidade das músicas apresentadas.**

Na parte vocal estiveram os seguintes artistas amadores baianos: Fernando Oliveira (Gondoleiro do Amor), Edmundo Costa Lima (A Espanhola), Luigi Salvatore (A Italiana) e Roque Francisco Alves (Canção do Escravo), além de coro feminino, composto pelas seguintes ex-integrantes do elenco da Hora da Criança: Ritalzira Barros, Edineiram Marinho Maciel, Conceição de Maria Estevão Silva, Heciélia Lemos, Marineide Marinho Maciel, Genoveva Amâncio Costa, Miramar Mangabeira Costa e Gamalira Amâncio Matos. Declamação (memorizada) e direção geral de Adroaldo Ribeiro Costa

O musical “Navio Negreiro” em 1968 foi o último espetáculo que a HC produziu e que Gomes participou, quando na época já estava com 74 anos de idade.

O LP “Hora de Cantar” foi mais um projeto de registro fonográfico de canções trabalhadas pela HC, ao longo da sua trajetória. Gravado e lançado em 1981, sem a presença de Gomes, que já havia falecido desde 1970, a HC fez com que outro maestro assumisse a regência e os arranjos do disco.

Este LP deve ser entendido como a retomada, por parte da Hora da Criança, de um processo que as circunstâncias tornaram difícil e intermitente através dos anos. Durante sua fase áurea radiofônica, nas décadas de 40 e 50, não existiam recursos técnicos que pudessem preservar, com a devida fidelidade e a necessária constância, a memória do que estava sendo realizado ao microfone de uma emissora da rádio-baiano, a PRA-4. Mesmo assim,

alguma coisa ficou gravada em alguns poucos rolos. Em 1963, pudemos dar um passo adiante, gravando e lançando o LP comemorativo a “OS VINTE ANOS DA HORA DA CRIANÇA”. Trabalho executado ainda com recursos técnicos precários e que só chegou a termos graças ao extraordinário esforço de Jorge Santos, proprietário da Gravadora JS, e de seus auxiliares. (COSTA, 1981, Capa)

Conforme se observa no texto de Costa, encontrado na capa do disco “Hora de Cantar” percebe-se que, a realização de registros fonográficos, no período entre os anos 1963 até 1981, em Salvador era uma tarefa de difícil realização, pois eram comuns as dificuldades técnicas relacionadas ao processo de gravação, além de haver a dificuldade em adquirir recursos para o financiamento para esse tipo de projeto.

Abaixo a “Tabela 6” apresenta informações sobre o disco “Hora de Cantar”.

**Tabela 6: Faixas componentes do disco Hora de Cantar 1981.**

<b>Título da composição</b>	<b>Autoria</b>	<b>Arranjo</b>
<i>Lado A</i>		
Canto de Natal	Gomes e Adroaldo Costa	Não informado
Cantiga de Papai Noel	Gomes e Adroaldo Costa	
Cançoneta de Papai Noel	Adroaldo Costa	
Ceia de Natal	Adroaldo Costa	
Canção do Ano Novo	Adroaldo Costa	
Meus oito anos	Versos de Casimira de Abreu	Música de Autoria desconhecida
Valsinha Cromática (música instrumental)	Adroaldo Costa	Não informado
<i>Lado B</i>		
Cantiga do Verão	Adroaldo Costa	Não informado
Valsa da Chuva	Adroaldo Costa	
Canção do meu amor	Adroaldo Costa	Agenor Gomes
A Rosa e a borboleta	Autor desconhecido	
Coração do Trá-lá-lá	Adroaldo Costa	Não informado

**Fonte: LP Hora de Cantar.**

Ainda de acordo com as informações constantes na capa do LP, Costa descreveu aspectos sobre os discos anteriores, o de 1963 “Os vinte anos da Hora da Criança” e o “Navio Negreiro” de 1968.

Este LP retoma o caminho interrompido, embora de permeio houvéssemos podido colocar em disco um programa radiofônico especial apresentado no Teatro do Instituto Normal: “O Navio Negreiro”, poema de Castro Alves. Na face A, este “Hora de Cantar” apresenta músicas natalinas compostas na Hora da Criança e pelo seu elenco apresentadas durante muitos anos consecutivos, gravação feita nos estúdios JS para apresentação num programa de rádio. A face B é que estabelece realmente a ligação entre o passado e o presente e vale por uma retomada de caminho. São composições

musicais pertencentes ao arquivo H.C., gravadas no Studio WR, dotadas de recursos técnicos consideravelmente melhores. Estamos aprendendo a usar esses recursos e a prosseguir no caminho que se abre à nossa frente. Adroaldo Ribeiro Costa. (COSTA, 1981, Capa)

Entendemos que o lançamento do vinil “Hora de Cantar” foi um registro importante da história do projeto HC, em virtude de terem sido registradas canções que integraram alguns dos espetáculos e canções do repertório utilizado pela HC.

Ponderamos que nas matérias dos periódicos da época aqui utilizadas, as quais citam Gomes como maestro das montagens, apresentam o pesquisado como apenas um ajudante de Adroaldo Ribeiro Costa. Ao afirmar que a “**ajuda dedicada do maestro Agenor Gomes**”, bem como “**o canto, e a música que as acompanha, dentro da nossa melhor tradição e de autoria do maestro Agenor Gomes**”. Constatamos que tanto os articulistas do periódico “A Tarde”, quanto Costa, quando fizeram menção a Agenor Gomes, não desprezaram o dedicado trabalho, principalmente, deixando de destacar a relevância da música nos espetáculos. Como exemplo dessa prática pode ser citada a crônica “O Homem Gordo”, publicada por Adroaldo Ribeiro Costa em seu livro “Igarapé: História de uma teimosia”. No texto onde o autor mencionou como havia conhecido Gomes em Santo Amaro e outras histórias vividas por eles. Entendemos que a relação entre Gomes e Costa durou mais de trinta anos, porém Costa mencionou fatos entre a sua amizade com Gomes em apenas duas páginas de sua publicação, muito pouco para tanto trabalho realizado.

Dessa forma, entendemos que no contexto dos espetáculos teatrais da HC, no que tange a visão divulgada pelo periódico “A Tarde”, destinava maior visibilidade a Costa e aos atributos teatrais, como o figurino e cenário, conseqüentemente, atribuindo a música e ao maestro um papel secundário.

Nos depoimentos das entrevistas realizadas foi possível perceber pontos de vistas diferente em relação ao impacto da música nos espetáculos. O ex-integrante da HC, Renato Meirelles Pessoa<sup>55</sup>, em entrevista concedida para a realização desta investigação, descreveu aspectos sobre a representatividade das composições nos espetáculos da HC. Segundo Pessoa (2019)

E quando chegou nas peças teatrais, que foram muitas e foram peças monumentais, cuja história, você não vai ouvir mais nunca, porque **todos os nossos espetáculos**, todos, todos, todos, **foi com a orquestra**, peças que nós fazíamos 17, 18 apresentações. Adroaldo com Ele [Agenor Gomes] **compôs coisas lindíssimas sinfonias, protofonias, entreatos, que nos deixava**

---

<sup>55</sup> Atualmente com oitenta anos, ingressou na HC com nove anos de idade. Participou de todos os espetáculos encenados pelo projeto.

**assim, antes de abrir os panos, nos deixava assim, ansiosos, emocionados,** não sabíamos que íamos pertencer a essa história e que no futuro isso ia ser muito importante para a gente. (PESSOA, 2019, grifos nossos) (informação verbal)<sup>56</sup>

Concordando com Pessoa (2019), ponderamos que a música era um elemento imprescindível para o sucesso dos espetáculos apresentados pela da HC. Entendemos que, em alguns casos, a exemplo da “Opereta Narizinho” a música era o elemento central, exigindo um trabalho ainda maior por parte de Agenor Gomes. A professora Regina Cajazeiras em seu depoimento descreveu a importância do maestro Gomes nesse processo de construção musical das montagens, principalmente destacando as dificuldades em ter que se trabalhar com vozes infantis.

Acredito que sem o maestro o professor Adroaldo não poderia colocar [para] ir para frente a ideia dele da hora da criança, não só, pela questão de o maestro saber música, fazer os arranjos e tudo. Mas entrar na ideia de trabalhar com criança, que não é uma coisa que todo mundo pode ter sim, uma facilidade. **Além disso, era necessário ser um maestro, não só um músico, porque teria que fazer arranjo para todas as peças infantis, os programas de rádio, as composições arranjos e só um maestro poderia fazer esse papel. Resumindo sem o maestro, a HC poderia não, a ideia da hora da criança, poderia não ter ido para frente.** (CAJAZEIRAS, 2019, grifos nossos) (informação verbal)<sup>57</sup>

Cajazeiras é a única personalidade entre os entrevistados que reconhece que sem Gomes, talvez a HC “poderia não ter ido para frente”, reforçando a ideia que o sucesso do projeto também foi resultado direto das habilidades musicais, engajamento e do trabalho contínuo do pesquisado. Principalmente em virtude das partes musicais terem sido criações personalizadas para cada montagem, adaptadas para vozes infantis, além de serem executadas por uma orquestra, fatores que exigiam ainda mais trabalho do maestro.

Segundo Cajazeiras (2019) a principal característica pessoal de Gomes era a sua dedicação.

[Agenor Gomes] se dedicava totalmente ao trabalho, porque não era só o trabalho dos ensaios, porque quando tinha uma peça como Narizinho ele se envolvia com tudo, aí entrava uma orquestra que ele ia reger, os arranjos da orquestra, os ensaios da orquestra [...] Tudo, tudo, tudo da música fica com o maestro. Professor Adroaldo tinha muito afazeres, também que era toda a produção. (CAJAZEIRAS, 2019)

<sup>56</sup> Depoimento concedido em entrevista ao autor por Renato Meireles Pessoa, Salvador, em dezembro de 2019.

<sup>57</sup> Depoimento concedido em entrevista ao autor por Regina Célia de Souza Cajazeiras, Salvador, em dezembro de 2019.

Assim, concordamos com os pontos de vistas expostos por Cajazeiras (2019) e Pessoa (2019), ao enfatizarem a extrema relevância da presença e atuação de Agenor Gomes no desenvolvimento das apresentações teatrais, bem como nos programas radiofônicos da HC. Pensamos que, o “aparato musical” dos espetáculos da HC, compostos por Gomes, deveriam ter sido mais valorizados tanto pelas críticas do periódico “A Tarde”, quanto as citações de Costa, as quais eram simplórias e muito resumidas. Tais citações não chegaram a contemplar aspectos artísticos, estéticos e culturais relacionados a música.

Para entender melhor alguns aspectos sobre a relação entre Agenor Gomes e Adroaldo Ribeiro Costa, perguntou-se nas entrevistas **“Qual a relação entre Agenor Aluísio Gomes e Adroaldo Ribeiro Costa?”**<sup>58</sup>. Todos os entrevistados, ex-alunos da “Hora da Criança”, foram unânimes em afirmar que era uma relação de amizade, respeito e companheirismo. Aramis Ribeiro Costa mencionou que “Apesar da diferença de idade, Gomes muito mais velho, eram grandes amigos. Meu tio Adroaldo o considerava o seu melhor amigo fora do círculo familiar” (COSTA, 2019). Almeida Maciel, afirmou que

Era uma relação de muita amizade, até que quando eu era pequena achava que eram irmãos, [...] De um olhar e o outro saber o que vai tocar. [...] Existia essa cumplicidade entre eles. Então, eu acho que eles já tinham uma sinergia, já existia essa amizade de tanto tempo, de saber aquilo que o outro gostaria que acontecesse. (MACIEL, 2019) (informação verbal)<sup>59</sup>

Para Nair Spinelli a relação entre eles era “Uma sintonia assim, um pensava, o outro finalizava e eles faziam uma parceria” (SPINELLI, 2019) (informação verbal)<sup>60</sup>. Segundo Silvia Estrela “Eram personalidades completamente diferentes. A amizade deles era uma coisa muito forte e existia um respeito muito grande. Doutor Adroaldo respeitava muito ele e vice-versa. Então isso, isso era uma coisa que a gente sentia mesmo” (ESTRELA, 2019) (informação verbal)<sup>61</sup>. Ieda Olivais, declarou que nunca tinha visto uma parceria tão perfeita e que quando Agenor faleceu, Adroaldo deu suporte à filha do maestro, que possuía uma família pequena.

Porque Angélica, também era uma musicista, mas totalmente desconhecida. Lá na HC nós conhecíamos, mas vivia de dar aulas. Então ele apoiou Angélica até o final da vida dele, enquanto ele pode, ele colocou ela na prefeitura, deu apoio profissional. Ele deu a filha de maestro um suporte que poucas pessoas teriam dado. (OLIVAIS, 2019) (informação verbal)<sup>62</sup>

<sup>58</sup> O roteiro das entrevistas consta nos “Apêndices”.

<sup>59</sup> Depoimento concedido em entrevista ao autor por Almeida Maciel, Salvador, em dezembro de 2019

<sup>60</sup> Depoimento concedido em entrevista ao autor por Nair Spinelli, Salvador, em dezembro de 2019

<sup>61</sup> Depoimento concedido em entrevista ao autor por Silvia, Salvador, em dezembro de 2019.

<sup>62</sup> Depoimento concedido em entrevista ao autor por Ieda Olivais, Salvador, em dezembro de 2019.

O depoimento de Olivais ao exemplificar as ações de cuidado de Adroaldo Ribeiro Costa, destinadas à filha de Gomes, parece esclarecer que mesmo após a morte do maestro, Costa tentou honrar a amizade de tantos anos. Assim, todos os depoimentos dos entrevistados esclareceram que existia uma relação de profunda amizade, respeito e consideração entre Gomes e Adroaldo, desenvolvida ao longo do trabalho cotidiano, entre eles. Amizade que durou mais de trinta anos e resultou nas belas apresentações, nos diversos contextos apresentados. Entretanto, nos registros publicados por Costa, verificados por nós, parecem enfatizar a sua pessoa pública de forma narcisista<sup>63</sup>.

Nos perguntamos como Agenor Gomes reagia a essa provável postura pública narcisista de Adroaldo Ribeiro Costa. Nesse sentido, optamos por observar alguns aspectos da personalidade do pesquisado e a forma com que ele lidava com as diversas situações em sua vida. Assim, foi solicitado aos entrevistados que destacassem uma característica da personalidade de Gomes. Conforme Fernando Passos, no contexto de convivência entre Costa e Gomes na HC “ele [Agenor Gomes] se contentava com o papel secundário. De forma muito boa, muito bem-humorada” (PASSOS, 2018) (informação verbal)<sup>64</sup>. Para Aramis Costa,

**Era um homem calmo, paciente e tímido. Grande observador,** tinha sempre um comentário espirituoso, irônico ou crítico na ponta da língua. Detestava falar em público, e era uma dificuldade levá-lo ao microfone do programa de rádio da Hora da Criança. Quando Adroaldo conseguia essa proeza, quase sempre apenas no programa radiofônico anual dedicado ao aniversário do Maestro, **ele chegava ao microfone e dizia apenas: "Vamos trabalhar! Vamos trabalhar"**. E mais nada. Sei também que gostava muito de limonada. Era o que sempre pedia, quando ia, com meu tio, à nossa casa. (COSTA, 2019, grifos nossos) (informação verbal)<sup>65</sup>

Percebe-se que entre as características pessoais de Gomes, se destacavam a simpatia e a timidez. Por vezes podia ser irônico e crítico. Segundo os depoentes, ele era homem de poucas palavras, paciente, um homem de trabalho. Gomes era muito bem-humorado conforme afirmou Antônio Gonzales Passos.

A principal característica de maestro **era o bom humor, uma pessoa extremamente humorada**. Ele tinha uma relação com a vida muito bonita, muito bem-humorada, ele sempre tinha uma palavra de carinho para as

---

<sup>63</sup> Outro exemplo de uma personalidade que desenvolveu um trabalho importantíssimo e dedicado na HC foi o artista plástico Álvaro Zózimo, construindo cenários e figurino para os espetáculos, porém é menos mencionado do que Gomes, nas matérias de jornal e nos relatos publicados por Costa.

<sup>64</sup> Depoimento concedido em entrevista ao autor por Fernando Antônio Gonzales Passos, Salvador, em dezembro de 2019.

<sup>65</sup> Depoimento concedido em entrevista ao autor por Aramis Ribeiro Costa, Salvador, em dezembro de 2019.

pessoas. Essa coisa do humor dele estabelecia uma relação muito forte, próxima. (PASSOS, 2018, grifos nossos) (informação verbal)<sup>66</sup>

Almeidina Marinho Maciel, informou que teve contato com Gomes quando ainda muito criança, entre oito e dez anos de idade, ele era o “vovozão” que ela não teve.

**Uma pessoa super calma, tranquila,** parecia que a voz dele era sempre muito tranquila, não subia a voz. Não tinha aquela voz enérgica. Ele tinha a forma dele de ser enérgico sem precisar alterar a voz, e **para mim era aquele “vovozão” que eu gostaria de ter tido, que eu não tive.** [...] Então uma característica dele é essa **tranquilidade, era a calma dele,** na minha lembrança era essa. Aquele “vovozão” que tem nos filmes e histórias, que talvez não exista de verdade, mas era a minha impressão dele. Não via ele levantar a voz. (MACIEL, 2019)

Conceição de Cristo informou que Gomes “Era muito amável, bastante amável” (CRISTO, 2019) (informação verbal)<sup>67</sup>. De acordo com Ogvalda Torres, integrante da “Orquestra da Hora da Criança”, “Ele era elétrico. Ele tinha gestos rápidos até mesmo para reger, para se comunicar com a orquestra. Ele tinha uma ‘papadinha’, eu gostava de ver. Regendo com muito entusiasmo a ‘papadinha’ dele mexia. Era alegre, muito alegre, criativo, se comunicava muito bem com as pessoas”. Ressaltamos que, apesar do comedimento e certa timidez percebida na personalidade de Gomes, nos chama a atenção a informação que o pesquisado possuía boa comunicação com as pessoas. Uma qualidade imprescindível para o bom desenvolvimento das atividades de um maestro como líder de uma orquestra ou outro grupo musical.

De acordo com Marineide Costa que conviveu durante muitos anos com Gomes e sua família,

Era um sujeito muito tranquilo, incisivo nas coisas que ele fazia, o que ele fazia era muito bem feito. E, muito carinhoso, muito cuidadoso, e tinha uma visão de mundo, assim, muito tranquila. [...] largou tudo para fazer música e ele vivia feliz com o que ele tinha. Não vivia nadando em dinheiro, mas era feliz com que tinha. Ele tinha uma personalidade assim: eu sou feliz com o que eu tenho e não com o que eu gostaria de ter, ou com o que eu poderia ter, nem gostaria. Porque se ele quisesse, ia ter, mas eu sou feliz com o que eu faço, eu faço o que eu gosto. Então tinha uma personalidade meio diferente. [...] com essa personalidade de tranquilidade, de pacato, de criatividade. De olhar o mundo de uma forma, que o mundo está quebrando e ele está na dele. Era uma pessoa extraordinária, realmente. Uma personalidade muito forte, ao mesmo tempo, amável. (COSTA, 2020) (informação verbal)<sup>68</sup>

<sup>66</sup> Depoimento concedido em entrevista ao autor por Fernando Gonzales Passos, Salvador, em dezembro de 2018.

<sup>67</sup> Depoimento concedido em entrevista ao autor por Conceição de Cristo, Salvador, em dezembro de 2019

<sup>68</sup> Depoimento concedido em entrevista ao autor por Marineide Costa, Salvador, em dezembro de 2019

Por meio do depoimento de Marineide Costa é possível perceber que o pesquisado vivia uma vida modesta, mas que gozava do contentamento, no que tange a profissão de músico, a qual se dedicava. Ponderamos que, de acordo com os depoimentos expostos Gomes era uma pessoa responsável, dedicado, carinhoso. Um homem de poucas palavras, falava somente o necessário, mas alegre. Uma pessoa que passava tranquilidade e que possuía uma visão de vida positiva. Características que devem ter facilitado a sua convivência com Costa e viabilizado a sua permanência no projeto HC. Pois, era um trabalho que exigia certo nível de sensibilidade dos colaboradores, sobretudo, por ter de lidar com o universo artístico infanto-juvenil.

Entendemos que a personalidade de Adroaldo Ribeiro Costa foi muito influente na vida de Gomes. Foi possível perceber que, a sua insistência em se aproximar de Gomes foi muito salutar para ambos, pois proporcionou uma motivação mútua, principalmente no período em que trabalharam juntos. As informações pesquisadas mostram que, os projetos artísticos em que Costa se envolveu em Salvador, a partir da década de 1940, sempre inseriu Gomes como parceiro. Dessa forma, muitas produções de Gomes foram motivadas pelos projetos de autoria de Costa, e vice e versa. A exemplo da criação do Hino da HC, o qual Gomes teve a ideia de criar e compôs a melodia e a harmonia.

Ainda assim, a atuação de Agenor Gomes junto a HC foi bastante benéfica para o aumento da sua visibilidade diante da sociedade soteropolitana da época. Nesse contexto, Gomes continuava engajado com os ideais de altruísmo, sobretudo, pela sua dedicação e compromisso em estar vinculado a um projeto que não lhe rendia recompensa financeira, mas que visava a formação humana e cidadã de crianças, por meio das artes.

Na próxima seção serão apresentadas outras atividades desenvolvidas por Gomes, as quais estiveram desvinculadas a HC e Adroaldo Ribeiro Costa.

Finalmente foi possível observar como o deslocamento de Agenor Gomes, saindo de Santo Amaro para Salvador, no início da década de 1940, impactou profundamente em sua vida, proporcionando mudanças nunca ocorridas antes. A capital baiana fez com que Gomes potencializasse as suas habilidades musicais, as quais foram aplicadas ao contexto dos programas de rádio, em espetáculos cênicos-musicais, no ambiente da música sacra, na indústria fonográfica, entre outros. Tais contextos foram extremamente importantes para a produção musical de Gomes que reflete aspectos do pensamento de diferentes épocas e dos espaços que o pesquisado transitava.

Na próxima seção serão apresentadas atuações profissionais e outros fatos sobre a vida e a obra de Agenor Gomes.

#### 4.4.2 Atuações profissionais e outros fatos sobre a vida e a obra de Agenor Gomes

Nesta seção serão apresentados e discutidos fatos ainda inéditos na literatura sobre a vida e a obra do pesquisado. Apesar das informações disponíveis sobre o trabalho de Gomes no projeto HC e a sua relação com ARCO, nos perguntamos: Gomes realizou outras atividades musicais no período em que morou em Salvador? Nesse ínterim, a pesquisa realizada nos periódicos da segunda metade do século XX, nos ajudou a ampliar o entendimento sobre as atividades profissionais desenvolvidas por Gomes desvinculadas da Hora da Criança e de Adroaldo Ribeiro Costa. Conforme veremos, o pesquisado atuou em diversos contextos musicais, os quais foram relevantes em sua trajetória profissional. Todas as matérias apresentadas aqui foram encontradas no periódico “A Tarde”.

Na matéria intitulada “Festas” o articulista do periódico “A Tarde”, informou que

Festas

Pela passagem do seu aniversário natalício, a senhorinha Ofélia Penalva, filha do dr. Rui Penalva e d. Helena Martins Penalva, ofereceu na residência de sua família, uma festa artística às pessoas de sua amizade, havendo uma seção literária e outra concertante. Nesta, tomaram parte **o maestro Agenor Gomes**, o barítono si Bemol, a professora Lucila Duarte e a **senhorinha Maria A. Gomes**. A prof. Lucila Duarte destacou-se nos trechos clássicos “Rapsódia” de List[sic]; “Sinfonia” do Guarani e “Hino Nacional”, de Gottschalk. Depois seguiram-se animadas danças. (A TARDE, 1940, p. 5, grifos nossos)

Informando que Gomes apresentou-se numa festa particular de comemoração de aniversário, onde também se apresentaram outros artistas. Na ocasião, contou com a participação da sua filha Maria Angélica Alves Gomes, provavelmente como executante ao piano, instrumento que ela tocava. Infelizmente a matéria não informa maiores detalhes sobre a apresentação musical realizada por Gomes e sua filha. Porém, foram mencionadas algumas das peças executadas, entre as quais, “Rapsódia de Liszt”; “Sinfonia do Guarani” e “Hino Nacional de Gottschalk”, composições do universo da música erudita, o que possivelmente pode indicar que, apesar de ter sido uma festa de aniversário, a comemoração possuía um caráter bastante formal.

Destacamos que tal matéria cita uma informação ainda inédita ao mencionar que, Gomes se apresentava em festas particulares e que, em certas ocasiões contava com a participação da sua filha, provavelmente tentando inseri-la no meio musical e artístico de Salvador, o qual ele frequentava.

Em 1943, encontramos um convite do “Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda<sup>69</sup>” que convocava diversas personalidades e representantes de instituições ligadas ao meio artístico e cultural da cidade.

**O Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda está convidando a comparecer ao Serviço Teatral e de Diversões Públicas** os srs. Pitchard Dias, *Coordinator of inter-American Affairs of the United States of America*; Domingues e Cia; proprietários da Confeitaria Chile; Valter Lopes Teles do Grêmio do Instituto Politécnico da Bahia; Antônio Ribeiro, do conjunto vocal “Acadêmicos do Samba”; João Américo da Rocha, artista; Centro Cultural e Recreativo; Hiate[sic] Clube da Bahia; Antônio Mello Franco, Colégio Antônio Vieira, João Fagundes Alves, da Oficina da Graça; **Agenor Aloísio Gomes, artista**; o Edgard Souza de “Azes de Tópico”, afim de tratarem de assuntos de seus interesses. (A TARDE, 1943, p. 3, grifos nossos)

A matéria não menciona detalhes sobre o objetivo da convocação, mas de acordo com o contexto de atuação do “Departamento de Imprensa e Propaganda”, que era um órgão de controle ligado ao regime do Estado Novo, ponderamos que tal chamado tinha o objetivo de informar algum tipo de norma ou regulamentação que as atividades artísticas e culturais que fossem desenvolvidas em Salvador, deveriam seguir. Provavelmente tinham a finalidade de alinhar a classe artística aos ditames do Estado Novo.

Em 10 de março de 1945, o periódico “A Tarde” publicou na seção “Registro Social” felicitações pelo aniversário da filha de Gomes.

Registro Social  
Aniversários  
Fazem anos hoje e senhoras de ponto  
De senhorinhas.  
Valdelina, filha do sr. Raul da Silva Costa; Edite, filha do sr. Bento Teixeira da Cruz; Maria José, filha do sr. Manoel Batista; Terezinha, filha do sr. Ernesto Dias de Carvalho; Rosalina, filha do sr. Pedro de Souza Guimarães Cristo; Rita, filha do sr. Frederico Hilma; Beatriz filha do sr. José Vicente dos Santos; Jandira filha do sr. Álvaro Oliva; **Maria Angélica, filha do maestro Agenor Gomes**; Avani, filha do sr. Cibele no Assunção professora.

---

<sup>69</sup> De acordo com site do CPDOC-FGV, o Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda, o DIP foi criado por decreto presidencial em dezembro de 1939, com o objetivo de difundir a ideologia do Estado Novo junto às camadas populares. Mas sua origem remontava a um período anterior. Em 1931 foi criado o Departamento Oficial de Publicidade, e em 1934 o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC). Já no Estado Novo, no início de 1938, o DPDC transformou-se no Departamento Nacional de Propaganda (DNP), que finalmente deu lugar ao DIP. O DIP possuía os setores de divulgação, radiodifusão, teatro, cinema, turismo e imprensa. **Cabia-lhe coordenar, orientar e centralizar a propaganda interna e externa, fazer censura ao teatro, cinema e funções esportivas e recreativas, organizar manifestações cívicas, festas patrióticas, exposições, concertos, conferências, e dirigir o programa de radiodifusão oficial do governo.** Vários estados possuíam órgãos filiados ao DIP, os chamados “Deips”. Essa estrutura altamente centralizada permitia ao governo exercer o controle da informação, assegurando-lhe o domínio da vida cultural do país.

Raimunda filha do professor Lino Teixeira do sacramento; Eunice, filha do senhor Everaldo Guimarães Rezende; Valdinéia filha do senhor Emílio. (A TARDE, 1945, p. 5, grifos nossos)

Em dois de julho de 1945 foi publicada uma matéria intitulada “O GRANDE BAILE DE MAIO”. Essa notícia informou sobre a participação de Gomes, num baile que fazia parte das comemorações em homenagem à Independência da Bahia.

**O “GRANDE BAILE DE MAIO” NO FANTOCHES DA EUTERPE -**

Foi uma festa encantadora a de sábado o último, promovida pela “Legião Feminina dos Fantoques da Euterpe”, em homenagem as forças armadas. A inconstância do tempo não impediu que à hora marcada começasse a encher-se o salão e o “rink”. Autoridades, convidados, sócios e suas famílias eram recebidos por uma comissão diretora da “Legião” e do “Clube”. **No salão, em mesa de honra, tomaram lugares representantes do interventor e do prefeito, capitão de mar e guerra Nóveu Ramos, capitão dos Portos, a senhora, o secretário da Segurança Pública e senhora, o comandante do encouraçado “Minas Gerais” e os oficiais americanos Isidor Richmond e Marvin Romig, ladeando-os a senhora Amália Carmo Pereira presidente da “Legião Feminina dos Fantoques”, e os diretores principais deste, srs. Arlindo Gomes, Erico Sabino de Souza, Oscar Torres e Enock Torres, Pedro Pereira e outros.** Logo, fizeram-se as danças no salão, ao som da orquestra, sob a regência do professor Agenor Gomes, que executou um programa escolhido. Notavam-se na presença distinta, como a observância do traje a rigor para os cavalheiros, vestes femininas do maior gosto e luxo.

**Executada a primeira parte com os hinos dos Fantoques, da Inglaterra, Americano e Brasileiro, e depois “Sonho de Valsa”, “Canção dos Marinheiros”, “Lá comparsita”, “Olhos Lindos”, “Aquarela Brasileira”,** fez-se intervalo, para uma homenagem aos representantes das forças armadas ali presentes. [...]

**Foi sempre sobre esse ambiente de alegria animação, que prosseguiram as danças, já no salão e no “rink” podendo-se neste apreciar, no alto, um luar encantador.**

**Encerrou-se a festa como a “Valsa de Despedida”,** quando já a lua descia no horizonte, podendo-se daí avaliar animação que reinou na festa de sábado o último ao final da qual os representantes e demais felicitaram a “Legião Feminina” e o “Fantoques” pelo seu brilho. Incumbiram-se da organização da festa as srs. Amália Catão Pereira, Hilda Leal Simões, Nair Costa e Silva e outras legionários. E.C. (A TARDE, 1945, p. 5)

A matéria dizia respeito à um baile de gala realizado no “Clube Fantoques da Euterpe”, no ano de 1945. A notícia destacou que a “Legião Feminina dos Fantoques da Euterpe”, organizou a confraternização com o intuito de homenagear as forças armadas. Nesse sentido, a publicação destacou a presença de Gomes, que estava à frente da orquestra que se apresentou para autoridades, como o representante do prefeito de Salvador, o representante do interventor do estado da Bahia, entre outros militares. Também se

encontravam presentes sócios do clube e outros convidados, pessoas que integravam a elite soteropolitana da época.

Apesar da matéria não especificar o nome dos músicos e a formação da orquestra que se apresentou, foram mencionadas algumas dos números apresentados naquela ocasião, entre os quais, “**os hinos dos Fantoches, da Inglaterra, Americano e Brasileiro, e depois “Sonho de Valsa”, “Canção dos Marinheiros”, “Lá comparsita”, “Olhos Lindos”, “Aquarela Brasileira”**”. Nesse sentido, o repertório selecionado para tal ocasião foi composto peças cívicas no caso dos hinos, temas instrumentais e canções populares brasileiras. Um misto de patriotismo, somado às composições do repertório dançante, compostas por temas clássicos geralmente executadas nos bailes da época.

Avaliamos que a participação de Agenor Gomes regendo um grupo orquestral numa festa realizada para integrantes da elite soteropolitana da época, indica o alto nível de visibilidade que o pesquisado havia conquistado, desde a sua chegada em Salvador. Situação que pode ser interpretada como sendo indicador do reconhecimento do pesquisado como músico de valor, no contexto musical dos bailes da cidade.

Como já mencionado, um dos contextos de atuação de Gomes desde a sua juventude era o no âmbito da Igreja Católica. Segundo o periódico “A Tarde” de 1945,

Vida católica

#### O ENCERRAMENTO DAS FESTAS JUBILARES EM NAZARÉ

Terminou hoje, as conferências com as dos srs. pe. Jorge Soares, C. M. sobre as **obras a que se consagra a Sociedade de S. Vicente de Paulo** e dr. Jorge Gama Abreu, que discorrerá sobre os benefícios prestados às famílias pobres, pela conferência de nossa Senhora de Nazaré.

Como significativa homenagem a “Obra de Assistência aos Pobres e aos Menores Vendilhões” organizou o seguinte programa de arte lítero musical:

**I - Overture pela orquestra Agenor Gomes.** II – Mendelson - Capricho, piano pela senhorinha Maria Manso. III – Runisksync[sic] y Kosshoff [sic]– Amant la rose - Canto pela senhora Alzira Oliveira. IV – Álvaro Moreira – Sinfonia da Cidade, declamação pela senhorinha Zoraide Aranha. V – Saint Saens – O cisne. Oboé – A. Mendes. VI – Schumann – Reverie. Violoncelo, João Jatobá. VII – Carlos Chiacchio – As andorinhas – Declamação senhorinha Zoraide Aranha. VIII – Chopin. Noturno n.º 7 piano pela senhorinha Maria Manso. **IX – Bethoven [sic] – Minueto quinteto, orquestra Agenor Gomes.** X – Ruben Dário – Os motivos do lobo, declamação pela senhorinha Zuraide Aranha. XI – Felix de Otéro – A flor e a fonte, canto pela sra. Alzira Oliveira. XII – **Hino de S. Vicente – Coro e Orquestra.** (A TARDE, 1945, p. 3, grifos nossos)

A matéria informa sobre a participação do pesquisado e a sua orquestra numa apresentação musical realizada na Paróquia de Nazaré. Tal comemoração dizia respeito às

obras consagradas a Sociedade São Vicente de Paulo. Como já mencionado, Gomes já havia atuado, em tal instituição de ação social, no período da sua juventude na cidade de Valença, quando foi regente da Banda Harpa Vicentina.

Ponderamos que, o retorno da participação de Gomes em eventos promovidos pela Sociedade São Vicente de Paulo, pode ter sido um provável reestabelecimento das suas relações com aquela instituição. Como já mencionado, o pesquisado possuía uma personalidade que demonstrava certas características altruístas, além da sua participação ser mais uma comprovação da sua atuação junto à Igreja Católica.

Na ocasião do encerramento das “Festas Jubilares em Nazaré” foram regidas pelo pesquisado composições do repertório erudito como “Overture” (sem indicação do compositor), um “Minueto” de autoria de L. van Beethoven e o Hino de São Vicente de Paulo, estando a frente de uma orquestra e um coro. De acordo com a matéria é possível compreender que, entre os integrantes da celebração estavam presentes cantores, pianistas, outros músicos e poetas.

Em 1950, encontramos uma matéria onde Agenor Gomes apresentou números musicais como executante ao piano.

#### Homenagens

Por motivo de sua ordenação, no dia 14 do corrente, foi o revd. padre Alcebiades Andrade vigário có-adjutor da paróquia de Santana, alvo de homenagens, constando uma hora de arte no salão paroquial à rua Álvaro Tiberio. **Constou o programa de números de piano, executados pelo maestro Agenor Gomes**, pela menina Avanita Queiroz e menino Álvaro Queiroz, alunos da Escola Paroquial, pelo sr. Antônio de Carvalho e outros de canto e declamação, sendo todos muito aplaudidos. (A TARDE, 1950, p. 4, grifos nossos)

Essa matéria é outro indício da proximidade de Gomes com os eventos relacionados à Igreja Católica. Dessa vez, participando de uma apresentação musical como executante ao piano, na Paróquia de Santana, em Salvador, na ordenação de um padre.

Em 1961, encontramos uma publicação que informava sobre a participação de Agenor Gomes como candidato integrante de uma chapa eleitoral no “Sindicato dos músicos profissionais do Estado da Bahia”. O pesquisado constava na listagem dos candidatos a ocupar o cargo no Conselho Fiscal da instituição. Segundo o periódico “A Tarde”, dia 12 de outubro de 1961,

#### **Sindicato dos músicos profissionais do Est. da Bahia**

De acordo com o disposto no artigo 6º das instruções baixadas Com a portaria ministerial n. 146 de 18 de outubro de 1957, Faço saber aos que virem este edital ou dele tomarem conhecimento que as chapas registradas

concernentes a eleição a ser realizada no dia 16 de outubro de 1961 no Sindicato dos Músicos Profissionais do Estado da Bahia foram as seguintes:

**CHAPA I**

**DIRETORIA:**

ALDO RUBIM DE CARVALHO  
WILSON SAMPAIO DO PRADO PINTO  
OSCAR ORNELAS DOS SANTOS  
AFRO NOVAES BARBOSA  
FLORISVALDO DE SOUZA MEIRELLES  
ARCHIMEDES EDSON PINHEIRO

**SUPLENTE:**

GILBERTO BATISTA  
DEMerval SALLES  
CID AZEVEDO GUIMARÃES  
LUIZ FERNANDO DO SACRAMENTO  
ORLANDO LÍRIO DA SILVA  
JACQUES MILITÃO

**CHAPA I**

**CONSELHO FISCAL**

PEDRO HUGO TORRES  
OSVALDO RAIMUNDO PIMENTA  
AGENOR ALOYSIO GOMES

**SUPLENTE:**

WALTER BOAVENTURA  
HUMBERTO PORTUGAL DE LIMA  
ANTÔNIO FÉLIX GONÇALVES

**CHAPA II**

**DIRETORIA:**

ELYR ALVES DE BRITO  
HEITOR CÂNDIDO RIBEIRO  
WILSON SAMPAIO PRADO PINTO  
DEMerval SALLES  
JOSÉ OLIVEIRA SANTOS  
GERALDO CONCEIÇÃO RAMOS

**SUPLENTE:**

OSCAR ORNELAS DOS SANTOS  
FLORISVALDO DE SOUZA MEIRELLES  
ANTÔNIO FÉLIX GONÇALVES  
GERALDO RODRIGUES NASCIMENTO  
TOÓFILO LUIZ DA CONCEIÇÃO  
NELSON TELES DA SILVA

**CHAPA II**

**CONSELHO FISCAL**

ODILON SANTOS  
EDUARDO RAMOS DE MENEZES  
ALMÉRIO ABADE DE SOUZA

**SUPLENTE:**

FRANCISCO BATISTA DE OLIVEIRA  
CLOVES SOUZA RAMOS  
NELSON MACIEL DOS SANTOS

SALVADOR, 11 DE OUTUBRO DE 1961.  
ANTÔNIO DA SILVA MORAES – PRESIDENTE N. 6793  
(A TARDE, 1961, p. 6, grifos nossos)

Não foi possível identificar qual o resultado do certame, porém entendemos que, a apresentação de Gomes como candidato junto à “Ordem dos Músicos do Brasil” pode ser interpretada como a tentativa de ingressar numa instituição regulamentadora na classe dos músicos da época. Talvez como uma forma de tomar parte nos processos decisórios da classe profissional dos músicos. Entre as fontes concedidos por Marineide Costa, constava um cartão de inscrição na “Ordem dos Músicos do Brasil, do Conselho Regional do Estado da Bahia”<sup>70</sup>, infelizmente não informa a data de filiação.

Em 1962, uma matéria informou que Gomes integrou, a comissão julgadora do concurso para a escolha dos melhores compositores de samba e marchas carnavalescas, daquele ano.

200 composições inscritas para concurso: Turismo

Com êxito invulgar, encerraram se ontem no departamento de turismo da prefeitura, as inscrições para o concurso promovido pela prefeitura, para escolha dos melhores compositores de sambas e marchas do Carnaval que se aproxima.

#### NÚMERO DE INSCRIÇÕES

Não obstante os sucessos anteriores, deste ano o concurso revestiu-se de interesse invulgar, registrando se nada menos de 120 marchas e aproximadamente 80 sambas. Como afirmamos, os números evidenciam claramente o interesse dos concorrentes, que com composições inéditas prometem fazer um Carnaval bastante em criações musicais.

Ontem, foram encaminhadas as músicas inscritas para a sub-comissão que fará o julgamento preliminar.

#### DIA 5: CONCURSO

No próximo dia 5, as 8 e 30 horas em diante, no clube carnavalesco Fantoques da Euterpe, a rua Democrata, realizar-se-á o concurso. Nesse mesmo dia se saberá quais os vencedores. O prefeito prestigiará pessoalmente concurso comparecendo.

#### COMISSÃO JULGADORA

A comissão julgadora do concurso de músicas para o Carnaval de 1962 está assim composta: **maestros Agenor Gomes** e Paulo Jatobá; regente Carlos Lacerda; compositor Carlos Coqueiro Costa; jornalistas: Nilde Almeida, Cláudio Tavares (D. Associados) e Genésio Ramos (A Tarde) e um representante da Associação de Cronistas Carnavalescos. (A TARDE, 1962, p. 10, grifos nossos)

<sup>70</sup> A imagem do cartão se encontra no “Anexo – A”.

O concurso foi promovido pela prefeitura de Salvador. Observamos que tal certame, possuía alto nível de representatividade no meio musical da cidade, sobretudo, pela grande quantidade de composições inscritas naquele ano, que teve como número de duzentas. Segundo a matéria, a “edição” do concurso de 1962, se destacou em relação aos anos anteriores, ao afirmar que “Não obstante os sucessos anteriores, deste ano o concurso revestiu-se de interesse invulgar”. Nesse sentido, verificou-se que, entre as composições inscritas para concorrer ao certame constaram de 120 marchas e, aproximadamente, 80 sambas, indicando que no carnaval da década de 1960, as marchas eram provavelmente o gênero musical de maior predominância.

Pensamos que a divulgação do comparecimento do prefeito no concurso deve ter elevado a importância do evento no meio musical. Juntamente com Agenor Gomes, os maestros Paulo Jatobá<sup>71</sup> e o regente Carlos Lacerda<sup>72</sup> integravam a comissão julgadora. Reconhecidas personalidades do meio artístico musical de Salvador, daquela época.

Assim, por meio das fontes documentais apresentadas, foi possível verificar que Gomes atuou em contextos como as comemorações promovidas pela elite soteropolitana da época, seja em bailes nos clubes, como em comemorações particulares. Continuou desenvolvendo atividades em paróquias e igrejas, aproximou-se de instituições regulamentadoras das atividades musicais, por fim, foi reconhecido pela Prefeitura de Salvador como membro apto a integrar comissão julgadora em certame de grande visibilidade na cidade.

Ainda sobre o contexto das atividades desenvolvidas por Agenor Gomes desvinculadas da HC, umas das questões propostas nesse estudo foi questionar qual era a relação que o pesquisado possuía com o ensino de música, sobretudo, no período em que residiu em Salvador. Até o momento, nenhuma informação a respeito dessa questão foi encontrada na

---

<sup>71</sup> Paulo Irineu Jatobá filho de Pedro Irineu Jatobá, maestro, professor e fundador da Escola Normal de Música da Bahia. Substituiu o pai no cargo de diretor da referida escola. Atuou com personalidades entre as quais o cineasta baiano Alexandre Robato Filho em documentários cinematográficos, bem como o artista plástico Caribé e o escritor Jorge Amado.

<sup>72</sup> De acordo com Roberto Luís, “Carlos Alberto Freitas de Lacerda, (Salvador, 26/10/1934-12/11/1979), foi um pianista, maestro, compositor e arranjador, que iniciou os seus estudos pianísticos ainda na infância, posteriormente estudos nos Seminários Livres de Música, onde cursou regência e orquestração com H. J. Koellreutter. Carlos Lacerda foi músico da fase áurea da cena radiofônica, tocando na Rádio Sociedade da Bahia. Acompanhou os primeiros anos da Gravadora JS (que perdurou de 1960 a 1982), vindo a ser diretor musical da mesma. Permanecia durante todas as tardes nos estúdios da JS, em permanente contato com os artistas que circulavam entre a recém criada “TV Itapoan” (primeira emissora de TV da Bahia, da qual Lacerda foi também diretor musical) e a gravadora de Jorge Santos” (LUIS, 2010). Disponível em: <<https://tempomusica.blogspot.com/2010/10/carlos-lacerda.html>>. Acesso em: 08 jan. 2020.

revisão bibliográfica, pois os autores que se referiram a Agenor Gomes não mencionaram nenhuma informação sobre essa questão.

Nesse sentido, elaboramos uma pergunta sobre tal questão, que foi feita nas entrevistas. Assim, a questão de número 3 da entrevista perguntou aos entrevistados “**Gomes ensinava música? Como ele ensinava música?**”

Foram entrevistadas dezesseis pessoas, apenas duas afirmaram ter feito aulas de instrumento com Agenor Gomes, entre eles Marineide Maciel Costa e Silvia Estrela.

Entre os entrevistados que tiveram aulas com Gomes, a professora Marineide Maciel Costa foi a que mais concedeu informações. Na primeira entrevista em 2016<sup>73</sup> ela mencionou que,

**Maestro [Agenor Aluísio Gomes] era um professor por excelência, era um professor há 50 anos à frente**, para ele o que valia era primeiro a vivência, depois a teoria [musical]. **O maestro como professor de instrumento – Ele aproveitava o que o aluno trazia. Na época em que eu estudava não se podia estudar música de ouvido. O maestro já fazia há 40 anos atrás.** E o que nós levávamos para a sala de aula ele aceitava, tanto ele quanto Angélica. Nessa época quem estudava piano, violino ou violão não podia tirar música de ouvido, era proibido. (COSTA, 2016, grifos nossos) (informação verbal)

A entrevistada informou que no período em que teve aulas com Gomes, estudava piano com a sua filha Maria Angélica. Menciona Marineide que, em geral naquela época não era permitido executar música sem a utilização da partitura, porém nem Agenor Gomes quanto Maria Angélica, normalmente não proibiam que ela executasse música usando a memória, sem consultar algum tipo de registro. De acordo com a sua visão, em virtude de tal “abertura metodológica”, na forma de ensinar utilizada pelo maestro, ele estaria adiantado cinquenta anos à frente do seu tempo. Costa (2016) continuou informando que,

Mas nós, alunos de maestro e Angélica, podíamos. E o que eles faziam, quando nós chegávamos com uma música, eu aprendi essa música. Ah! Eu ouvi no rádio, eu toquei, gostei, aprendi, tirei no piano, recebia parabéns, mas **tinha que escrever aquela música, fazer a partitura daquela música.** Então o que eles faziam, aproveitavam a nossa ideia, o nosso prazer de tocar, **mas precisava escrever**, porque estava aprendendo a teoria e a percepção musical. Era a forma de fundamentar o que a gente aprendia empiricamente, **mas tinha que escrever.** Então a gente aprendia a escrever música. (COSTA, 2016, grifos nossos) (informação verbal)<sup>74</sup>

Tal citação revela que, apesar do pesquisado e sua filha permitirem certo tipo de abertura no aprendizado, como a utilização da memória musical, por vezes sem a obrigação

<sup>73</sup> Depoimento concedido em entrevista ao autor por Marineide Costa, Salvador, em dezembro de 2016.

<sup>74</sup> idem.

do uso de uma partitura constantemente para a execução de uma peça. A afirmação, “**mas tinha que escrever aquela música, fazer a partitura daquela música**”. Indica que a leitura e a percepção musical estavam presentes naquele processo de aprendizagem e eram uma condição determinante. Marineide Costa informou que Gomes afirmava

**‘O bom músico devia ler música como se lê jornal’, ele exigia muito da gente o solfejo, a gente tinha que pegar uma partitura e solfejar, e ouvir [internamente] essa música tocando.** Era uma forma de fazer com que o aluno tivesse o prazer em tocar, ter prazer em ouvir música, ter prazer em repetir aquela música, refazer, fazer uma releitura daquela música. (COSTA, 2016) (informação verbal)

As informações concedidas pela entrevistada esclareceram que, no que dizia respeito ao processo de ensino-aprendizagem musical, um dos elementos destacados pelo pesquisado era a necessidade do domínio da prática do solfejo. Ponderamos que tal crença tenha sido uma herança da sua relação com a cultura das bandas filarmônicas do interior da Bahia, onde recebeu a sua formação musical inicial e depois atuou como regente e instrutor de banda. O aprendizado musical nas bandas, geralmente se inicia por lições de teoria e solfejo, após o domínio de certo número de exercícios é que o aprendiz terá acesso ao instrumento.

A entrevistada Silvia Estrela, mencionou algo diferente do depoimento de Marineide Costa. Afirmando que,

Eu tenho um lance com ele [que foi] o seguinte, ele [Agenor Gomes] inventou que tinha de me ensinar violino, entendeu que eu tinha que aprender a tocar violino. Eu não estava muito a fim de tocar violino, mas ele começou a incentivar, e eu enfim né [...]. **Mas para eu tocar o instrumento, eu teria que aprender música, solfejar. Se eu não soubesse ler música eu não podia. Então, ele me deu o livro de solfejo, eu comecei a estudar.** Mas eu achava tão difícil, eu aí pedi a ele, maestro lia aí [a lição] [d]o solfejo. Ele aí, lia, ele não está sabendo que era sabedoria minha. Ele lia o solfejo todo, a lição que eu tinha que levar para casa, eu pegava de ouvido, que eu tinha um ouvido bem, um ouvido bom. Pegava de ouvido e aí no outro dia estava uma beleza [risos da entrevistada]. Eu decorava [risos], não aprendia nada. **Mas quando ele descobriu ele aí não me ensinou mais. Aí pronto, eu me desestimulei e acabou a aula de violino. Não cheguei nem a pegar no violino. Todo mundo tinha que aprender solfejo antes de pegar no instrumento.** (ESTRELA, 2020, grifos nossos) (informação verbal) (Informação verbal)<sup>75</sup>

Outra entrevistada que forneceu informações sobre a atuação do pesquisado como professor de música foi Regina Cajazeiras, ao mencionar a postura dele no projeto HC.

<sup>75</sup> Ex-integrante do projeto HC, concedeu entrevista ao autor, na casa de Nair Espinelli, em Salvador, em janeiro de 2020.

Eu nunca me considerei aluna dele, na verdade, nem ele, nem professor Adroaldo tinham aquela postura de professor, quem era a professora que ensinava a música todinha era Dona Maria. Agora Dona Maria eu considero a professora de música, porque quando eu fui dar aula de música na Escola Dinâmica, eu ainda não estava formada, mas quando eu entrei na sala de aula eu fiz o que Dona Maria fazia, exatamente, foi a minha primeira professora de música.

**Eu não tenho maestro como uma pessoa que me ensinava [...].** Na verdade quando ele fazia uma introdução para a gente entrar ele estava ensinando, mas ele não dizia isso [...]. **Ele não falava “vou fazer a introdução para vocês entrarem” [...]. Dona Maria dizia isso, quando maestro tocar aí vocês entram, ela fazia o trabalho junto com ele e dando as ordens que ele certamente, talvez passasse para ela, não sei bem. Ele nunca dizia chegue aqui até o piano, olhe que aqui essa nota é dó, o piano tem tecla preta e branca, nunca ensinou música nesse sentido[...]. Ensinava se a gente, digamos assim, acelerasse, entendeu[...].** As vezes menino gostam de acelerar, vai acelerando, vai passando o ritmo ele parava de tocar aí dona Maria chegava talvez o que ele estivesse pensando[...]. Não, não pode correr, vamos fazendo assim[...]. As vezes ela mandava bater palmas para a gente sentir o ritmo. **Mas eu não tinha ideia de que eu era aluna do maestro. Maestro tinha uma relação de maestro, de talvez como músico, como regente.** Porque o regente com os músicos, os músicos não se sentem alunos do regente, embora faça o que o regente está mandando. Então eu acho que **a postura dele era de regente**, ele podia chegar e dizer “canta mais baixo um pouco”, não demonstrava a gente como era cantar mais baixinho, ou mais lento, nada, quem fazia isso era Dona Maria. (CAJAZEIRAS, 2019) (informação verbal)

Cajazeiras (2019), informou que Gomes exercia na HC a função de maestro, regendo o coro e conduzindo a orquestra. Ainda destacou Dona Maria como a professora que ensinava música. Assim, de acordo com os depoimentos de Marineide Costa, Silvia Estrela e Regina Cajazeiras concluímos que Agenor Gomes não desenvolvia a atividade de ensino de música como forma regular, principalmente para obter rendimentos financeiros. O que os depoimentos esclarecem é que Gomes detinha os conhecimentos e habilidade para ensinar teoria musical e/ou instrumentos musicais diversos, pois dominava a técnica de vários instrumentos como piano, violão, bandolim, violino, flauta-transversa e outros, além de deter os conteúdos de teoria musical e composição. Mas como nos casos de Marineide Costa e Silvia Estrela, só ensinava em situações esporádicas. As principais atividades desenvolvidas pelo pesquisado era a de maestro e compositor.

Outra atividade desvinculada a HC desenvolvida por Agenor Gomes, desenvolvida ao longo da sua permanência na cidade de Salvador foi a elaboração de arranjos musicais. Em entrevista Fernando Passos, ex-integrante do projeto a HC e ex-aluno da filha do pesquisado,

o depoente afirmou que era comum que militares fardados procurassem Gomes em sua residência, para que ele compusesse arranjos em músicas militares. Segundo o entrevistado, “[...] uma das características de maestro e onde ele ganhava muito dinheiro, ele trabalhava com arranjos para bandas militares, bandas de corpo. Era muito comum na casa dele você ver os soldados irem lá, para ele fazer arranjos para bandas. Ele desenhava arranjos, fazia arranjos, entendeu”. (PASSOS, 2018) (informação verbal)

Apesar de, até o momento, não conseguirmos encontrar nenhuma nova composição musical de autoria de Gomes, ao estilo executados por bandas militares, como marchas ou dobrados, já foi possível identificar que o pesquisado dominava os processos composicionais em tais estilos. Destacadamente, tal estilo está presente na introdução e nos arranjos do Hino do Esporte Clube Bahia.

Em entrevista concedida por Marineide Costa, ela revelou que Agenor Gomes também escrevia arranjos e melodias para qualquer pessoa que o procurasse. Costa informou que presenciou na casa do pesquisado alguns cantores, compositores e instrumentistas que, por vezes, compunham suas canções ou temas instrumentais e precisavam de alguém para escrever a melodia na pauta. Segundo a entrevistada, para a realização dessa atividade o pesquisado cobrava honorários, era uma das fontes de remuneração do maestro. (COSTA, 2016) (informação verbal)

Destacamos que Gomes possuía uma vida artística pública desvinculada da HC bastante atuante, na qual desenvolvia diversas atividades musicais. Interessante foi notar que a maioria dos entrevistados (apenas Marineide Costa e Fernando Passos mencionaram algum tipo de informação sobre atividades laborais desenvolvidas por Gomes fora da HC, por terem sido alunos de Maria Angélica e frequentarem a residência de Gomes) não souberam mencionar. O que parece indicar que Gomes era discreto e não se autopromovia, destacando as outras atividades que desenvolvia em outros espaços. Ressaltamos que, a discrição era uma das características pessoais mais marcantes em Gomes, algo que não atrapalhou o desenvolvimento da sua vida profissional. Tais atividades mostram a versatilidade das várias habilidades musicais que o pesquisado possuía. Habilidades técnicas como regente, compositor, executante de instrumentos musicais, copista e arranjador, além de ter sido “administrador” de grupos musicais como coros, orquestra e grupos de câmara, exercendo a liderança nos mesmos, entre outras.

É importante ressaltar que as atividades desenvolvidas por Gomes fora da HC, coexistiram com o mesmo momento em que trabalhava com Adroaldo Ribeiro Costa no

projeto, bem como, quando trabalhava na Rádio Sociedade da Bahia. Porém, todos indícios demonstram que o pesquisado soube administrar e lidar de forma responsável com todos os seus compromissos, conseqüentemente, obtendo maior visibilidade o que lhe proporcionava mais trabalhos. Percebemos também que a diversidade dos contextos musicais em que Gomes atuava, estavam diretamente ligados aos vários tipos de repertórios e formações musicais. Nesse sentido, Gomes transitava em vários espaços ligados à música, onde teve contato com diversas personalidades da classe artística. Esteve ao lado dos, reconhecidos maestros soteropolitanos, Paulo Jatobá e Carlos Lacerda, como avaliador de vários compositores de Salvador. Uma trajetória laboriosa, diversa e vitoriosa, que teve como consequência a produção numerosa de composições de vários gêneros como chorinho, valsa, música sacra, entre outras.

Na próxima seção serão aprestados alguns aspectos das habilidades composicionais e discutidas informações sobre as composições autorais de Agenor Gomes.

#### 4.4.3 Composições de Agenor Aluísio Gomes

Sobre as habilidades composicionais que Agenor Gomes possuía, autores como Costa (1982), Santana e Santos (1998), Zózimo (1998), Costa (2020), informaram que essa era uma das suas destacadas características. Gomes compunha com certa rapidez, de forma criativa, em diferentes gêneros musicais para várias formações instrumentais, vocais e mistas. Instrumentações como o arranjo do hino do Esporte Clube Bahia e o hino da Hora da Criança, são exemplos de belas orquestrações que podem ser escutadas até os dias atuais. Mas a maioria das peças que Gomes compôs, as quais são fruto da sua atuação nos diversos contextos aqui já descritos, ainda são desconhecidas pelo público em geral e pela comunidade musical. Um dos objetivos dessa pesquisa era encontrar composições ainda inéditas de Gomes. Assim, apresentaremos aspectos sobre as composições do pesquisado.

Álvaro Zózimo, em seu livro “A Hora da Criança que vivi”, descreveu uma situação, na qual o pesquisado teria usado as suas habilidades compositivas, destacando a criatividade e rapidez de Gomes. Segundo o autor, Gomes era “Possuidor de invejável capacidade musical, ele compunha com extrema facilidade uma belíssima peça como a ‘Protofonia de Narizinho’, síntese de toda opereta, ou então a saltitante Dança das Libélulas, de difícilíssima execução” (ZÓZIMO, 1998, p. 93). Ainda segundo Zózimo (1998), ao presenciar a composição da melodia que faria fundo ao transporte do poleiro do “Louro Bicudo”, pelas formiguinhas, da “Turma A” da HC se impressionou com a habilidade compositiva do pesquisado. Segundo o autor,

Como maior precaução para evitar qualquer acidente, construí o poleiro mais reforçado (estávamos remontando Narizinho, no Teatro ICEIA) com tábuas mais grossas. Adroaldo vendo este novo material de cena, achou-o muito pesado e impossível de ser transportado como estava previsto pelas formiguinhas. Contestei arguindo que o peso seria dividido pelas 10 ou 12 crianças e que se tornaria leve para cada uma delas. E propus que fizéssemos um teste, o que foi aceito por Adroaldo. Ao ser decidida a experiência, a professora Noêmia, minha saudosa esposa que comandava o guarda roupa, e também se achava no palco propôs que se provasse também as roupas das formigas. E, em poucos instantes ei-las no palco, como se fossem formigas de verdade...

Iniciada a cena que serviria de teste, Adroaldo se entusiasmou com a desenvoltura daquelas atrizes mirins e virou-se para o Maestro que a tudo assistia debruçado do recinto da orquestra sobre a ribalta e lhe disse:

-Maestro faça aí, uma música de formiga...

-O Maestro sorriu e lhe respondeu.

- Música de formiga? Vamos ver.

**Sentou-se ao piano onde seus dedos correram magistralmente compondo uma melodia em colcheias e fusas, inspirado nos movimentos**

**muito indecisos e graciosos das formigas, lembrando o mutirão das mesmas ao transportarem sua preciosa carga para o formigueiro...**

**Um estrondoso aplauso foi o final da cena.**

**E o maestro com sua característica simplicidade, perguntou para Adroaldo. Gostou?**

Ante a resposta unânime: maravilhoso, o Maestro voltou para o seu posto, pegou do papel e grafou toda aquela música... (ZÓZIMO, 1998, p. 93-94, grifos nossos)

De acordo com Zózimo, “Com a mesma facilidade que compunha um clássico, uma música em estilo russo, espanhol ou português, fazia uma canção dolente de um escravo para sua amada distante. A canção do Navio Negreiro é a prova disso”. (ZÓZIMO, 1998, p. 94)

Concordando com as mencionadas informações, alguns dos entrevistados também relataram em seus depoimentos, a destacada habilidade na escrita musical que o pesquisado possuía. Segundo Silvia Estrela, ex-aluna do projeto a HC, ao conceder-nos depoimento nos informou que, Gomes “Era uma torneirinha. Uma torneira musical. Era só abrir que saia música. Eu nunca vi uma pessoa com tanta capacidade, com tanto dom para fazer música. Doutor Adroaldo pensava e ele executava tudo que Adroaldo queria”. (ESTRELA, 2020) (informação verbal)

Ieda Olivais, também entrevistada e ex-aluna da HC esclareceu que, a facilidade que ele tinha em escrever música era comparada a habilidade de se escrever um texto, “para mim era tão natural, porque eu cresci vendo aquilo. Depois, muitos anos depois, foi que eu fui entender o quanto ele era sábio”. (OLIVAIS, 2020) (informação verbal)<sup>76</sup>

João Gonzales Passos, também entrevistado informou que

Eu considerava ele assim, aquele mágico que uma vez eu vi em um teatro e que alguém pedia “me dá leite”! Ele aí abria uma torneirinha e saia leite. “Me dá água”, aí ele vinha e dava água. Então eu vi que era assim, Adroaldo pedia “maestro eu quero uma música para essa situação assim, tal, tal, tal, tal. Ele se sentava assim, rapidinho ele escrevia como nós estamos escrevendo uma carta, uma coisa qualquer. Isso para mim me admirava, porque eu achava uma coisa tão difícil escrever música e ele escrevia com a maior facilidade do mundo. (PASSOS, 2019) (informação verbal)<sup>77</sup>

Fernando Gonzales Passos argumentou que Gomes possuía a habilidade de escutar e escrever música na pauta de forma rápida, “Adroaldo se sentava no piano tocava a música e ele pegava, imediatamente ele fazia a pauta da música. Ele desenhava a música, ele copiava a

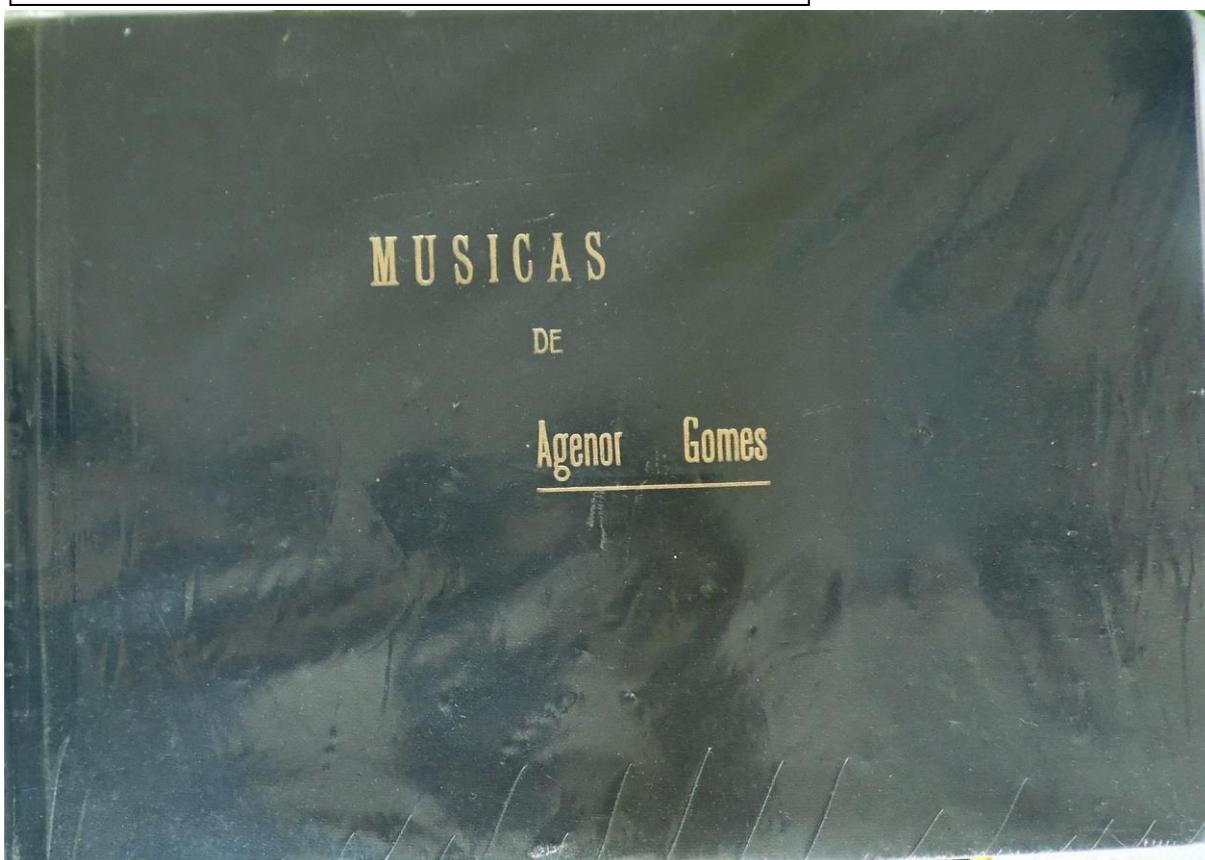
<sup>76</sup> Depoimento concedido em entrevista ao autor por Ieda Olivais, Salvador, em dezembro de 2020.

<sup>77</sup> Depoimento concedido em entrevista ao autor por João Gonzales Passos, Salvador, em dezembro de 2019.

música na partitura e fazia arranjos dessas músicas de Adroaldo, de forma extremamente clara, maravilhosa, sem problema nenhum”. (PASSOS, 2018) (informação verbal)<sup>78</sup>

Marineide Costa nos concedeu acesso a uma compilação, organizada ainda em vida por Gomes, contendo muitos de seus manuscritos musicais autógrafos. Esta compilação é composta de 145 páginas numeradas, que estão dispostas em formato paisagem, possui uma encadernação resistente que conservou a fonte documental em excelente estado. Na parte interna, constam pautas musicais impressas, formadas de cinco linhas e quatro espaços, onde foram manuscritas as composições. Notamos que as páginas se encontram organizadas e bem conservadas. Abaixo a “Figura 8” mostrando a capa da coletânea intitulada pelo autor de “Músicas de Agenor Gomes”, escritas em letras douradas.

**Figura 8: Capa da compilação “Músicas de Agenor Gomes”**



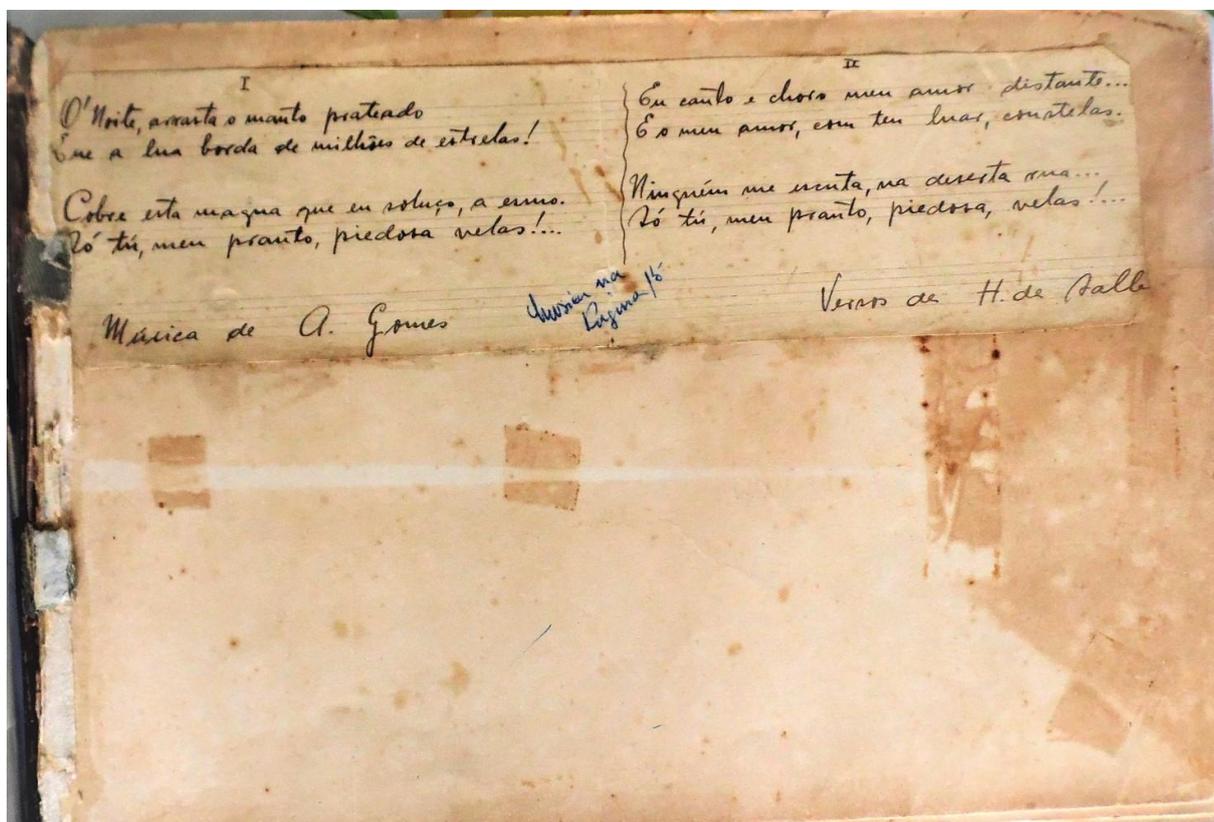
**Fonte: Agenor Aluísio Gomes.**

Abaixo a “Figura 9” mostra a contracapa da compilação, onde foram manuscritos os versos de um poema de autoria de Heráclio Salles, que foi musicado por Gomes. Salles era

<sup>78</sup> Depoimento concedido em entrevista ao autor por Fernando Antônio Gonzales Passos, em Salvador, em dezembro de 2019

cidadão santamarense e amigo do pesquisado, desde o período em que morou em Santo Amaro. Provavelmente deve ter sido um dos parceiros musicais do pesquisado, ao longo de sua vida.

**Figura 9: Contracapa da compilação “Músicas de Agenor Gomes” - poema de Heráclio Salles.**



Fonte: Compilação “Músicas de Agenor Gomes”.

Abaixo transcrição dos versos do poema de autoria de Heráclio Salles, que consta na contracapa da compilação.

I

Ó Noite, arrasta o manto prateado  
E se a lua borda de milhões de estrelas!  
Cobre esta magna que eu soluço, a esmo  
Só tu, meu pranto, piedosas velas!...

II

Eu canto e choro meu amor distante...  
E o meu amor, com teu luar, constelas.  
Ninguém me escuta, na deserta rua...  
Só tu, meu pranto, piedosa, velas!...  
Versos de Heráclio Salles (GOMES, contracapa, s/d.)

A compilação “**Músicas de Agenor Gomes**” contém um conjunto de manuscritos musicais autógrafos que foram compostos e copiados cuidadosamente pelo autor. Nessa coletânea, Gomes selecionou e organizou apenas composições musicais individuais, salvo o mencionado poema, destacado na contracapa, que Gomes musicou. Nos chama a atenção, o fato de Gomes ter escolhido e incluído, apenas composições individuais para integrar a compilação. Apesar de não conter a data em que o pesquisado organizou a compilação, refletimos que, sobretudo, pela grande quantidade de manuscritos (no total de 71 composições) esse trabalho deve ter sido elaborado, no período em que Gomes já gozava de uma idade mais avançada.

Assim, nos perguntamos qual teria sido a motivação que levou o pesquisado a organizar tal coletânea? Defendemos que tal escolha teria sido uma tentativa de conservar a sua obra para a posteridade. Nesse sentido, as suas composições estariam reunidas e protegidas numa estrutura física resistente às intempéries do tempo, que comumente acometem as fontes documentais. Parece que Gomes selecionou as suas composições mais significantes e adicionou à coletânea, que representa o resultado do seu trabalho composicional em diversos contextos de atuação.

Marineide Costa ao ser perguntada se sabia, qual a motivação que levou o pesquisado a organizar a compilação, respondeu que não tinha informações sobre o motivo, mas que Maria Angélica possuía muito zelo pela coletânea, afirmando que “Ela tinha muito ciúmes do livro e não deixava ninguém pegar”. (COSTA, 2020) (informação verbal)<sup>79</sup>

Com o intuito de melhor apresentar o conteúdo informacional da compilação, elaboramos a “Tabela 7” que contém a listagem das composições, contendo o título e outras informações.

**Tabela 7: Listagem dos manuscritos musicais autógrafos da compilação “Músicas de Agenor Gomes”**

<b>N.</b>	<b>Título da composição</b>	<b>Orquestração</b>	<b>Outras informações</b>
1	Meditação	Piano e violino	[Dedicada a Valdelice Lacerda]
2	Saudades do Ceará	Orquestra e solo de clarineta	Valsa
3	Gavota	Para violão	[?]
4	Quatro valsas tipo serenata – Coração Materno [valsas] n.1	[violão?]	Valsa

<sup>79</sup> Depoimento concedido em entrevista ao autor por Marineide Marinho Maciel Costa, em Salvador, em maio de 2020.

5	Meiga [valsas] n. 2	[violão?]	Valsa
6	Amorosa [valsas] n. 3	[violão?]	Valsa
7	Recordação n. 4	[violão?]	Valsa
8	Recordação saudosa [valsas]	violino	Valsa
9	Amemos a Jesus	música vocal	sacra – [letra da Lira da Guarda de Honra] [p. 256] [composta em 1940]
10	Inocente	[somente a linha melódica] [clave de sol] [violão?]	Valsa
11	Saudades de Ontem	[somente a linha melódica] [clave de sol] [violão?]	Valsa
12	Canção da noite	voz e piano	Música de Agenor Gomes, versos de Heráclio Salles [Canção]
13	O Coração	voz e piano	Música de Agenor Gomes, letra de Castro Alves
14	Namorando	[piano?]	<i>Foxtrot</i>
15	Berceuse	Violoncelo e piano	[?]
16	Valsa Dinorah	Piano	Valsa
17	Divertimento (n. I)	[para piano] [orquestra?]	Inseriu um guia [possui versão para orquestra]
18	Melodioso (choro)	Piano	Choro
19	Sarambeque	Piano	Tango
20	Arroufos	Piano	Oferecido e dedicado a minha filha Maria Angélica; Tango
21	Mimoso (tango)	Piano	Oferecido e dedicado a minha filha Maria Angélica
22	Flor da Madrugada	Canção Apenas linha melódica	Música Agenor Gomes Letra de João Muniz
23	Murmúrio da tarde	Voz e [piano]	p. 75 do livro Espumas Flutuantes de Castro Alves [1946] Letra de Castro Alves
24	Divertimento n. 2	[redução para piano] [orquestra]	Música Instrumental
25	Marcha defendendo a vida	[orquestra?][redução para piano?]	Marcha
26	Malaguêna	2 violões	Oferecida e dedicada a minha filha Maria Angélica
27	Minha Viola	voz e violão	(toada) letra de Roberto Correa
28	Valsa ao Luar	[apenas linha melódica] [clave de sol]	Música Instrumental
29	<i>Ecce Panis Angelorum</i>	2 vozes e harmônio	Música vocal/Música sacra
30	Ave Maria	3 vozes e harmônio	Música vocal/Música sacra
31	Consagração ao estudo	voz e harmônio	Música sacra [Lira da Guarda de Honra p. 183]
32	Salva o Brasil	voz e harmônio	Música cívica/ letra de Maria Luiza de Souza Alves
33	Misericórdia - Cântico ao	voz [apenas linha	Música sacra

	coração de Jesus	melódica]	
34	Eis-nos a teus pés (Hino a Nossa Senhora)	voz [apenas linha melódica]	Música sacra/ [letra de Maria Luiza de Souza Alves]
35	Jaculatória	voz [apenas linha melódica]	Música sacra
36	Coh Jesu	voz [apenas linha melódica]	Música sacra
37	Salve! Salve! Oh! Maria.	voz [apenas linha melódica]	Música vocal/música sacra
38	Ave Maria Cheia de Graça	2 vozes e harmônio	música sacra
39	Mãe do Senhor	Voz e harmônio	Letra de Adroaldo Ribeiro Costa
40	Ramalhete	2 vozes e harmônio	Música sacra
41	Ave oh! Maria	piano e voz	Música sacra/ Maria Luísa de Souza Alves – [choir the cantiques fl. 46-77]
42	Vem Salvar-me	voz [apenas linha melódica]	música sacra
43	<i>Tantum Ergo</i>	voz e harmônio	música sacra
44	Ave Maria	2 vozes e harmônio	música sacra
45	<i>Tota pulchra és Maria</i>	3 vozes e harmônio	música sacra
46	<i>Tantum Ergo</i>	2 vozes e harmônio	música sacra
47	<i>Tantum Ergo</i>	2 vozes e harmônio	música sacra
48	<i>Tantum Ergo</i>	Solo, coro, uníssono	música sacra
49	<i>Salutaris</i> [1]	2 vozes e harmônio	música sacra
50	<i>Salutaris</i> [2]	2 vozes e harmônio	música sacra
51	<i>Salutaris</i> [3]	2 vozes e harmônio	música sacra
52	Ave Maria	2 vozes e harmônio	música sacra
53	<i>Deus in Adjutorium</i>	2 vozes e harmônio	Novena da Nossa da Conceição da Praia
54	<i>Veni Sancte Spiritus</i>	2 vozes e harmônio	Novena da Nossa da Conceição da Praia
55	Ladainha – Santa Maria	2 vozes e harmônio	Novena da Nossa da Conceição da Praia
56	Ladainha - Agnus	2 vozes e harmônio	Novena da Nossa da Conceição da Praia música sacra – [povo responde]
57	Ladainha – Nossa Senhora	2 vozes e harmônio	Novena da Nossa da Conceição da Praia -música sacra
58	Santa Maria	2 vozes e harmônio	Novena da Nossa da Conceição da Praia
59	Salve Virgem Poderosa	2 vozes e harmônio	[Letra de Maria Luiza de Souza Alves]
60	Aceita nosso Amor	2 vozes e harmônio	música sacra
61	<i>Salutaris</i>	2 vozes e harmônio	música sacra
62	Ladainha – Nossa Senhora – Kirye, Santa Maria e Agnus	[linha melódica]	música sacra
63	Ladainha	2 vozes e harmônio [peça inacabada] [parte do harmônio sem ser terminada]	música sacra

64	Feliz quem te serve oh Maria!	piano e voz	[Letra de Maria Luiza de Souza Alves]
65	Capricho Libanês	violino e piano	[Oferecida e dedicada a D. Berlinda Bridgite]
66	Mocidade em flor	violino e piano	[Oferecida e dedicada a D. Sônia Oliveira]
67	Meditação	violino e piano	[Oferecida e dedicada ao amigo Norberto C. F. Alves]
68	Bandolim	Piano e dois violinos	
69	Valsa recordação	Clarineta	
70	Romance	Violino e piano	
71	Ave Maria	Voz e harmônio	[Oferecida e dedicada a senhorita Edna Mello dos Santos – 1969]

Fonte: Elaboração do autor.

A numeração estabelecida na “Tabela 7” respeitou a ordem em que os manuscritos aparecem na compilação. Ao observarmos os títulos e características das composições integrantes da coletânea, realizamos outra organização considerando características de semelhanças de gênero. Percebemos que a maioria dos manuscritos são composições sacras. Abaixo, a “Tabela 8” mostra a listagem das composições sacras, mantendo a numeração que indica a ordem em que aparecem na compilação.

**Tabela 8: Listagem das composições sacras de Agenor Gomes.**

N <sup>80</sup> .	Título da composição	Orquestração	Outras informações
9	Amemos a Jesus	música vocal	sacra – [letra da Lira da Guarda de Honra] [p. 256] [composta em 1940]
28	<i>Ecce Panis Angelorum</i>	2 vozes e harmônio	Música vocal/Música sacra
29	Ave Maria	3 vozes e harmônio	Música vocal/Música sacra
31	Consagração ao estudo	voz e harmônio	Música sacra [Lira da Guarda de Honra p. 183]
33	Misericórdia - Cântico ao coração de Jesus	voz [apenas linha melódica]	Música sacra
34	Eis-nos a teus pés (Hino a Nossa Senhora)	voz [apenas linha melódica]	Música sacra/ [letra de Maria Luiza de Souza Alves]
35	Jaculatória M. Santíssima por Jesus	voz [apenas linha melódica]	Música sacra
36	Coh Jesu	voz [apenas linha melódica]	Música sacra
37	Salve! Salve! Oh! Maria.	voz [apenas linha melódica]	Música vocal/música sacra
38	Ave Maria Cheia de Graça	2 vozes e	música sacra

<sup>80</sup> Optou-se por manter a numeração original da ordem que os manuscritos aparecem na compilação.

		harmônio	
39	Mãe do Senhor	Voz e harmônio	Letra de Adroaldo Ribeiro Costa
40	Ramalhete	2 vozes e harmônio	música sacra
41	Ave oh! Maria	piano e voz	Música sacra/ Maria Luísa de Souza Alves – [choir the cantiques fl. 46-77]
42	Vem Salvar-me	voz [apenas linha melódica]	música sacra
43	<i>Tantum Ergo</i> <sup>81</sup>	voz e harmônio	música sacra
44	Ave Maria	2 vozes e harmônio	música sacra
45	<i>Tota pulchra és Maria</i>	3 vozes e harmônio	música sacra
46	<i>Tantum Ergo</i>	2 vozes e harmônio	música sacra
47	<i>Tantum Ergo</i>	2 vozes e harmônio	música sacra
48	<i>Tantum Ergo</i>	Solo, coro, unísono	música sacra
49	<i>Salutaris</i> <sup>82</sup>	2 vozes e harmônio	música sacra
50	<i>Salutaris</i>	2 vozes e harmônio	música sacra
51	<i>Salutaris</i>	2 vozes e harmônio	música sacra
52	Ave Maria	2 vozes e harmônio	música sacra
53	<i>Deus in Adjutorium</i>	2 vozes e harmônio	Novena da Nossa da Conceição da Praia
54	<i>Veni Sancte Spiritus</i>	2 vozes e harmônio	Novena da Nossa da Conceição da Praia
55	Ladainha – Santa Maria	2 vozes e harmônio	Novena da Nossa da Conceição da Praia
56	Ladainha - Agnus	2 vozes e harmônio	Novena da Nossa da Conceição da Praia música sacra – [povo responde]
57	Ladainha – Nossa Senhora	2 vozes e harmônio	Novena da Nossa da Conceição da Praia -música sacra
58	Santa Maria	2 vozes e harmônio	Novena da Nossa da Conceição da Praia
59	Salve Virgem Poderosa	2 vozes e harmônio	[Letra de Maria Luiza de Souza Alves]
60	Aceita nosso Amor	2 vozes e harmônio	música sacra
61	<i>Salutaris</i>	2 vozes e harmônio	música sacra
62	Ladainha – Nossa Senhora – Kyrie, Santa Maria e	[linha melódica]	música sacra

<sup>81</sup> Na coletânea aparecem quatro composições diferentes, porém com este mesmo nome e orquestração.

<sup>82</sup> Na coletânea aparecem três composições diferentes, porém com este mesmo nome e orquestração.

	Agnus		
63	Ladainha	2 vozes e harmônio [peça inacabada] [parte do harmônio sem ser terminada]	música sacra
71	Ave Maria	Voz e harmônio	[Oferecida e dedicada a senhorita Edna Mello dos Santos – 1969]

Fonte: Elaboração do autor.

Como mencionado, Agenor Gomes atuava no contexto da Igreja Católica como executante, compositor e regente de coros, desde a sua juventude em Valença, passando por Santo Amaro, continuando essa relação até Salvador. Na “Tabela 8” verificou-se trinta e oito composições sacras, frutos do trabalho de Gomes desenvolvido em templos católicos. Destacamos entre as obras, algumas que foram dedicadas e louvores à Nossa Senhora como as “Ave Marias”, “Ladainhas”, entre outras.

Peças componentes da “Novena de Nossa Senhora da Conceição da Praia”, algumas compostas em latim como “*Deus in Adjutorium*”, *Veni Sancte* “*Spiritus*”, “*Kyrie*”, “*Sancta Maria*”, “*Agnus Dei*”, “*Glória*” e outras.

Como já mencionado, a “Missa Solene” foi composta para três vozes infante juvenis, duas vozes femininas e uma voz masculina. Tendo por acompanhamento harmônio. Além das vozes, Gomes também compôs as partes individuais para instrumentos como flauta transversal, trompete, trombone, violino, tímpanos e outros. Percebemos que, a maioria das composições sacras de Gomes contém o acompanhamento escrito em “clave de sol” e “clave de fá”, semelhante à escrita para piano. Em entrevista Marineide Costa nos informou que, sobre as peças sacras, apesar de não existir indicação, a escrita do instrumento de acompanhamento corresponde ao harmônio. Segundo a depoente, o harmônio era o instrumento comumente utilizado nas igrejas católicas nas décadas entre 1940 a 1970, e que ela havia cantado algumas das composições listadas em cerimônias de casamento, juntamente como o pesquisado. Os textos das composições sacras utilizados nas composições de Gomes eram oriundos da tradição católica, se baseando em orações, textos litúrgicos e não litúrgicos como hinos, louvores a Nossa Senhora, Jesus Cristo, Espírito Santo e outras.

Abaixo a “Figura 10” mostra a imagem do início da parte do “Glória” da “Missa Solene”<sup>83</sup> composto por Gomes para a “Novena da Nossa Conceição da Praia”.

**Figura 10: Imagem do início do “Glória” da “Missa Solene”.**

<sup>83</sup> A parte completa editada do “Glória da Missa Solene” se encontra na seção dos “Anexos”.

# GLÓRIA

Missa Solene

Agenor Aluisio Gomes

alto.

Et in terra posuisti pedes tuos, Domine Deus Sabaoth.

Et in terra posuisti pedes tuos, Domine Deus Sabaoth.

Et in terra posuisti pedes tuos, Domine Deus Sabaoth.

*f*

Ativar o Windows  
Acesse Configurações

Fonte: Compilação “Músicas de Agenor Gomes”.

As composições “*Tota pulchra és Maria*”, “*Salutaris*” “*Tantum Ergo*” são exemplo de outras peças sacras também escritas em latim. Composições em louvor à devoção do Coração de Jesus como “Misericórdia - Cântico ao coração de Jesus”. Assim, também é possível verificar outras peças do repertório sacro como “Aceita o nosso amor”, “Ramallete”, “Canção ao estudo”, “Amemos a Jesus”, “*Coh Jesu*” e outras.

É perceptível que o âmbito da música sacra soteropolitana foi um dos contextos em que Gomes desenvolveu uma grande quantidade de trabalhos, ao longo de toda a sua vida. A relação entre Gomes e a Igreja Católica foi bastante motivadora para a sua produção composicional. As paróquias eram espaços que pagavam pelas apresentações musicais nos variados tipos de celebração, tornando-se mais um campo de trabalho.

Ainda sobre as composições de Gomes constantes na compilação “Músicas de Agenor Gomes”, agora no que diz respeito às peças musicais seculares, aquelas desvinculadas da influência da religiosidade, comentaremos alguns aspectos relacionados as mesmas. Observamos na listagem apenas uma peça cívica, intitulada “Salve ó Brasil”, escrita para voz e harmônio, com a letra de Maria Luiza de Souza Alves. Tal peça, reflete o ambiente de civismo o qual o Brasil passou, desde o período do Estado Novo e que perdurou por décadas

no país. Abaixo, apresentamos a “Tabela 9” contendo a listagem das composições seculares de Agenor Gomes constantes na coletânea dos manuscritos musicais autógrafos.

**Tabela 9: Listagem das composições seculares de Agenor Gomes.**

<b>N.</b>	<b>Título da composição</b>	<b>Orquestração</b>	<b>Outras informações</b>
1	Meditação	Piano e violino	[Dedicada a Valdelice Lacerda]
2	Saudades do Ceará	Orquestra e solo de clarineta	Valsa
3	Gavota	Para violão	[?]
4	Quatro valsas tipo serenata – Coração Materno [valsa] n.1	[violão]	Valsa
5	Meiga [valsa] n. 2	[violão]	Valsa
6	Amorosa [valsa] n.3	[violão]	Valsa
7	Recordação n. 4	[violão]	Valsa
8	Recordação saudosa [valsa]	violino	Valsa
10	Inocente	[somente a linha melódica] [clave de sol] [violão?]	Valsa
11	Saudades de Ontem	[somente a linha melódica] [clave de sol] [violão?]	Valsa
12	Canção da noite	voz e piano	Música de Agenor Gomes, versos de Heráclio Salles [Canção]
13	O Coração	voz e piano	Música de Agenor Gomes, letra de Castro Alves
14	Namorando	[piano?]	<i>Foxtrot</i>
15	Berceuse	Violoncelo e piano	[?]
16	Valsa Dinorah	Piano	Valsa
17	Divertimento (n. I)	[para piano] [orquestra?]	Inseriu um guia [possui versão para orquestra]
18	Melodioso (choro)	Piano	Choro
19	Sarambeque	Piano	Tango
20	Arroufos	Piano	Oferecido e dedicado a minha filha Maria Angélica
21	Mimoso (tango)	Piano	Oferecido e dedicado a minha filha Maria Angélica
22	Canção Flor da Madrugada	Canção Apenas linha melódica	Música Agenor Gomes Letra de João Muniz
23	Murmúrio da tarde	Voz e [piano]	[p. 75 do livro Espumas Flutuantes de Castro Alves] [1946] Letra de Castro Alves
24	Divertimento n. 2	Para piano [redução para orquestra]	Música Instrumental

25	Marcha Defendendo a vida	[redução para piano]	Marcha
26	Malaguêna	2 violões	Oferecida e dedicada a minha filha Maria Angélica
27	Minha Viola	voz e violão	(toada) letra de Roberto Correa
28	Valsa ao Luar	[apenas linha melódica] [clave de sol]	Música Instrumental
65	Capricho Libanês	violino e piano	[Oferecida e dedicada a D. Berlinda Bridgite]
66	Mocidade em flor	violino e piano	[Oferecida e dedicada a D. Sônia Oliveira]
67	Meditação	violino e piano	[Oferecida e dedicada ao amigo Norberto C. F. Alves]
68	Bandolim	Piano e dois violinos	[sem informações]
69	Valsa recordação	Clarineta	[sem informações]
70	Romance	Violino e piano	[sem informações]

**Fonte: Elaboração do autor.**

Ao observarmos as informações constantes na “Tabela 9” que indicam as composições seculares de Agenor Gomes percebe-se que são descritas composições instrumentais e composições mistas. No que tange às peças instrumentais, nove são valsas compostas para diversas formações. Entre as peças escritas para a execução do violão estão a “Gavota”, “Quatro valsas tipo serenata: Coração Materno [valsa] n.1”, “Meiga [valsa] n. 2”, “Amorosa [valsa] n.3”, “Recordação n. 4”, “Malaguêna” [Oferecida e dedicada a minha filha Maria Angélica], para dois violões, entre outras. Destacamos a peça “Malaguêna”, composta para ser executada por dois violões, Marineide Costa declarou que, “Essa era uma das que Agenor Gomes gostava de tocar juntamente com a sua filha Maria Angélica. As vezes ele fazia o primeiro violão e as vezes ela fazia. Eles tocavam violão muito bem”. (COSTA, 2020)

Percebeu-se também um conjunto de composições escritas para serem executadas para duos como piano e violino, entre as quais “Capricho Libanês” [Oferecida e dedicada a D. Berlinda Bridgite], “Mocidade em flor” [Oferecida e dedicada a D. Sônia Oliveira], “Meditação” [Oferecida e dedicada ao amigo Norberto C. F. Alves], “Bandolim” [para piano e dois violinos], “Romance” [violino e piano] e “Saudades do Ceará” [para solo de clarineta e piano].

Destacaremos alguns aspectos sobre a peça “Saudades do Ceará<sup>84</sup>” como um dos exemplos de composição de Gomes que também integra a compilação “Músicas de Agenor

<sup>84</sup> A transcrição completa da peça se encontra na seção dos “Anexos”.

Gomes”. Em depoimento Marineide Costa (2016) explicou o significado do título da peça e a motivação que levou o pesquisado a criá-la.

Tem uma música chamada “Saudades do Ceará”. Saudades do Ceará foi composta com dois objetivos, tinha um músico que tocava clarinete e queria ser solista, mas ele não tinha uma técnica muito boa para solar, as músicas que já vinham prontas para a orquestra. Então ele fez essa [música] com um solo para clarineta com um nível que o clarinetista podia solar. E ele se sentiu feliz porque foi solista. E saudades do Ceará porque, porque minha mãe ficava choramingando com ele que tinha saudade do Ceará que era a terra que nunca mais ela voltou, e ela realmente faleceu sem voltar para a terra dela. E ele fez Saudades do Ceará. Ele aproveitava as coisas da vida como o poeta. (COSTA, 2016)

Peça instrumental, a versão copiada na compilação de Gomes foi escrita para piano e clarineta. Composta de 38 compassos, foi escrita em compasso 3/4. A tonalidade é “fá maior”.

**Figura 11: Imagem do manuscrito “Saudades do Ceará”.**

Agenor Aluisio Gomes

The image shows a musical score for the piece "Saudades do Ceará" by Agenor Aluisio Gomes. It is written in 3/4 time and consists of two systems. The first system features a clarinet solo (S) and piano accompaniment (Pno.). The second system continues the piece, also with piano accompaniment. The score includes a repeat sign at the beginning of the first system and a dynamic marking of 'p' (piano) in both systems.

**Fonte: compilação “Músicas de Agenor Gomes”**

Em “Saudades do Ceará”, destacamos a beleza do tema, a expressividade do solo de clarineta (expresso em 16 compassos) e o acompanhamento da peça, escrito para o piano. “Saudades do Ceará” é uma das peças de Gomes que continuam sendo tocadas atualmente, sobretudo por alguns grupos de câmara, que utilizam um arranjo para orquestra de cordas.

Ainda sobre as informações integrantes da “Tabela 9” composições mistas, Marineide Costa informou que geralmente “O maestro não escrevia letras para música” (COSTA, 2020). Assim, utilizava os versos de poemas como os de Castro Alves, como “Murmúrio da tarde” e “O Coração”. Ou versos do poeta Heráclio Salles “Canção da noite”; ou ainda “Canção Flor da Madrugada” que tinha a letra de João Muniz. Todas compostas para voz e piano.

Sobre as informações constantes na “Tabela 9” é possível perceber que algumas das composições de Gomes eram dedicadas à sua filha, como mencionado, mas também podiam ser dedicadas a amigos como Norberto C. F. Alves, D. Berlinda Bridgite, D. Sônia Oliveira, entre outras personalidades.

Entre as composições para piano solo se encontravam o “Divertimento (n. I)”, [Gomes também criou uma versão para orquestra], “Melodioso (choro)”, “Sarambeque” (Tango), “Arroufos” [Oferecido e dedicado a minha filha Maria Angélica], “Mimoso (tango) [Oferecido e dedicado a minha filha Maria Angélica]. Marineide Costa declarou que as peças

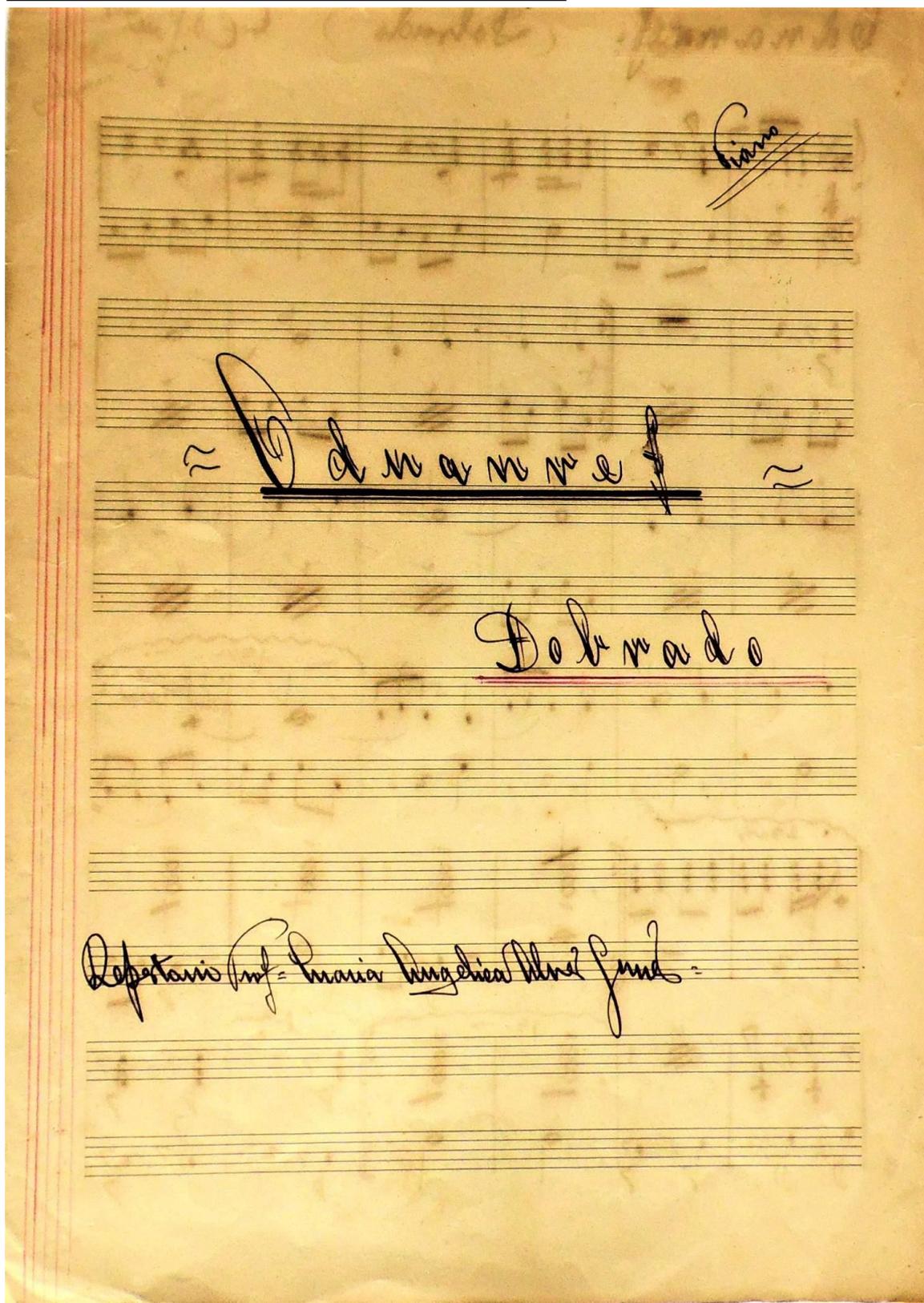
“Arroufos” e “Mimoso” eram bem executadas por Maria Angélica que era professora de piano.

No contexto das composições criadas no cotidiano de Gomes “ODINREF” é um dos exemplos que utilizaremos para ilustrar aspectos do processo criativo de Gomes. Dessa forma, o entrevistado e ex-aluno de Maria Angélica Fernando Passos, afirmou que Gomes compôs uma peça musical em sua homenagem, “E ele na época, ele fez uma música para mim, uma valsinha para mim e ele botou o nome da música ‘ODINAREF’, que é o meu nome ao contrário (De acordo com o depoente a palavra ODINAREF foi criada por Gomes, sendo construída a partir da leitura do final para o início do nome Fernando). (PASSOS, 2018)

Marineide Costa descreveu o processo de criação da composição “ODINAREF”, que teria sido composta num dia comum, em que Fernando Gonzales Passos foi assistir aula na casa do pesquisado, com a sua filha Maria Angélica Alves Gomes. Segundo Marineide, Fernando ainda pré-adolescente, chegou na casa de Gomes emitindo sons com uma gaita nova que havia ganhado, porém sem saber tocar o instrumento. Agenor Gomes, teria aproveitado a oportunidade e compôs uma música para piano e gaita, onde a gaita deveria emitir apenas dois sons num determinado momento. A música teria sido composta rapidamente, enquanto Fernando se preparava para ter aula com Maria Angélica. Com a peça pronta, Maria Angélica tocou a parte do piano e Fernando ficou responsável em tocar as duas notas na gaita.

Por meio de Marineide Costa tivemos acesso a composição “ODINAREF”, que foi transcrita e editada por nós. Apresentaremos uma descrição de alguns dos aspectos musicais componentes da peça. Abaixo imagem do frontispício do manuscrito “ODINAREF”

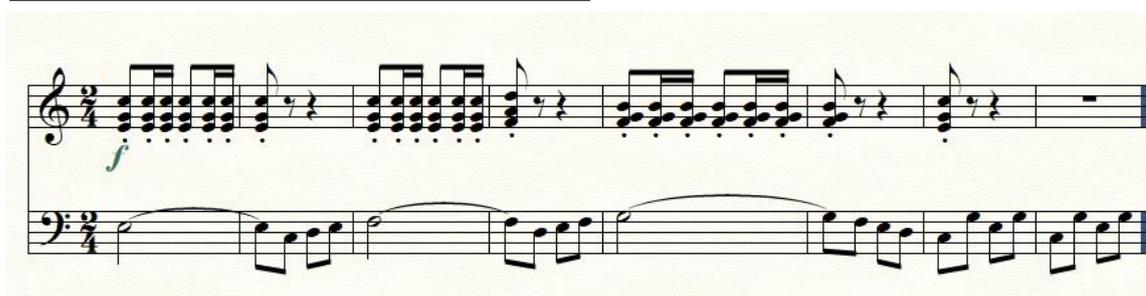
Figura 12: Frontispício do manuscrito ODINAREF.



Fonte: "Músicas de Agenor Gomes".

Na capa constam as informações sobre o instrumento para que foi composta a peça “piano”, o nome da composição “ODINAREF”, aparecendo a palavra “Dobrado”, que indica o gênero da peça e a palavra “Repertório Inf. Maria Angélica Alves Gomes”, indicando que a finalidade da peça era utilizá-la como parte do repertório infantil nas aulas de piano de sua filha. A escrita foi feita por Agenor Gomes utilizando a sua bela caligrafia. A peça “ODINAREF” foi composta em compasso 2/4, constituída por 73 compassos, divididos em duas seções e um “Trio” ou interlúdio. Abaixo “Figura 9” mostra a introdução da peça (comp. 1-8).

**Figura 13: Introdução de “ODINAREF”.**



Fonte: “Músicas de Agenor Gomes”.

A tonalidade utilizada na primeira seção da peça é “dó maior”. A sonoridade escrita na introdução tem o objetivo de lembrar o som de uma banda tocando um dobrado, sonoridade executada pelo piano. Abaixo a “Figura 14” ilustra o tema da primeira parte da peça na tonalidade de “dó maior” (compassos 9-24).

**Figura 14: Tema de “ODINAREF”.**

Fonte: “Agenor Gomes”.

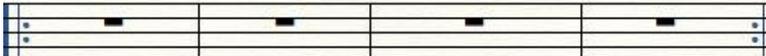
Abaixo a “Figura 15” apresenta o “Trio” composto de 4 compassos (compassos 38-41). No “Trio” uma gaita deverá realizar um solo utilizando uma *apogiatura* formada pelas notas “mi 4” e “fá 4”, sem o acompanhamento do piano. Como destacado por Marineide Costa, o solo da gaita foi criado para ser facilmente executado pelo aluno de Maria Angélica, tendo que prestar a atenção a leitura de toda a peça, para conseguir entrar no momento específico do solo e manter o andamento que vinha sendo executado.

**Figura 15: Trio - solo de gaita “ODINAREF”.**

"solo de gaita"



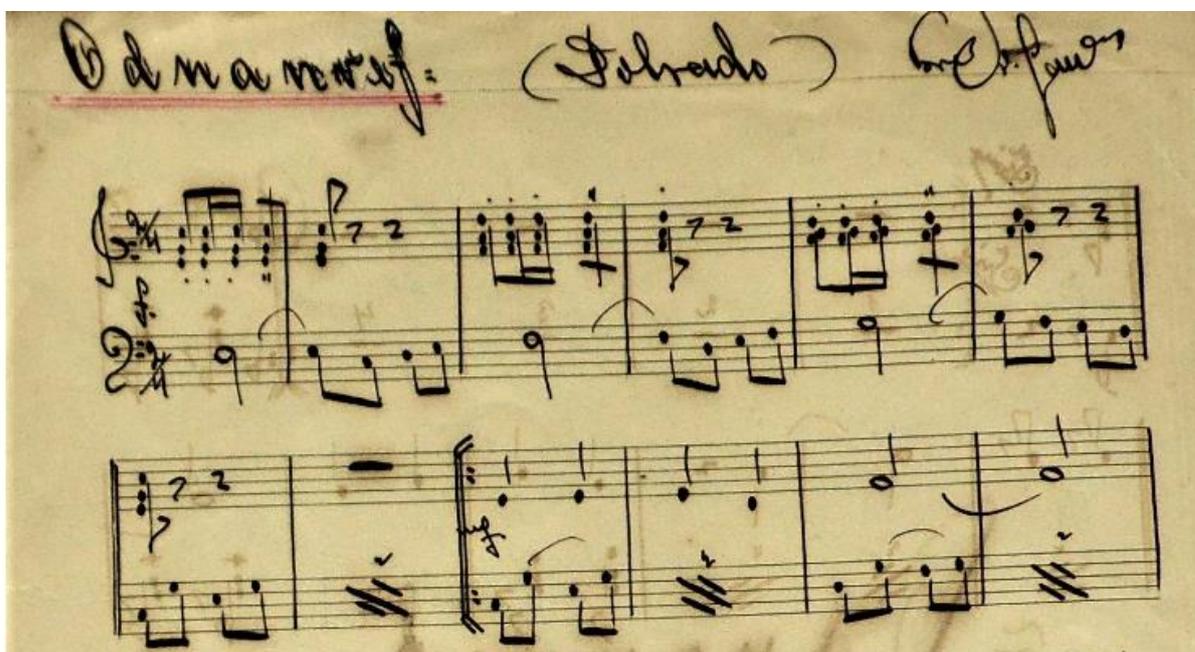
Trio



Fonte: “Músicas de Agenor Gomes”.

Abaixo a “Figura 16” apresenta imagem do manuscrito original de “ODINAREF”.

**Figura 16: Imagem do manuscrito “ODINAREF”.**



Fonte: “Músicas de Agenor Gomes”.

A peça ODINAREF completa se encontra no “Anexo - B” desse trabalho. Assim, “ODINAREF” é uma peça que foi composta para ser executada por estudantes iniciantes de piano, com o apoio de um gaitista, que também pode ser iniciante. Conforme informação de Marineide Costa, a peça foi escrita de uma só vez, de forma rápida para a realização de uma atividade numa aula de Fernando Passos, lecionada pela professora Maria Angélica.

Assim, percebemos que entre as peças musicais seculares compostas e selecionadas por Gomes para integrar a compilação “Músicas de Agenor Gomes”, constam várias peças para serem executadas por conjuntos de câmara, como peças para piano e violino, piano e violoncelo e piano e clarineta, como “Saudades do Ceará”. Entre tais peças, também podem ser encontradas composições instrumentais como solos para piano e solo para violão, além de composições mistas, geralmente compostas para piano e voz, ou ainda para violão e voz como no caso da “Minha Viola”. Entre os principais gêneros observados se perceberam as valsas, sendo a maioria das composições, mas também tangos, divertimentos, toadas, entre outros gêneros. Assim, proporcionamos um panorama sobre as composições integrantes da compilação “Músicas de Agenor Gomes”, bem como uma composição criada numa situação cotidiana como “ODINAREF”.

Ao observarmos as dedicatórias das peças compostas por Gomes destinadas à sua filha, bem como os depoimentos de Costa (2020) ao afirmar que “Ela tocava as músicas dedicadas pelo pai de forma belíssima” ou “Essa era uma das que Agenor Gomes gostava de tocar juntamente com a sua filha Maria Angélica. As vezes ele fazia o primeiro violão e as vezes eles trocavam”, constatamos que a música era uma das formas de vinculação e aproximação entre Agenor Gomes e sua filha Maria Angélica, a qual também se tornou musicista e compositora, além de executante das peças do pai. Perfazendo assim uma linhagem que foi iniciada entre Gomes e o seu pai Agostinho Antônio Gomes em Valença e continuada entre Gomes e Maria Angélica desde Itabuna, passando por Santo Amaro e em Salvador.

Muitas foram as composições criadas em parceria entre Agenor Gome e Adroaldo Ribeiro Costa, a mais popular, de maior sucesso e que ainda continua sendo tocada até os dias atuais é o emblemático hino do Esporte Clube Bahia. Segundo Paulo Luna (2011), em sua publicação *No Compasso da Bola*<sup>85</sup>, o hino é de autoria de Adroaldo Ribeiro Costa e Agenor

---

<sup>85</sup> Publicação que trata de aspectos históricos sobre os clubes de futebol do Brasil, menciona nomes de alguns compositores dos hinos, versões mais conhecidas, personalidades da Música Popular Brasileira que se referiram aos clubes, torcidas, curiosidades nesse âmbito, entre outras informações futebolísticas.

Gomes. Concordando com Luna, Aramis Ribeiro Costa, integrante da Academia de Letras da Bahia e sobrinho de Adroaldo Ribeiro Costa, informou que o hino foi criado em 1946, e, em 1956 o tio tornou a composição pública, deu uma carta de cessão total dos direitos ao Esporte Clube Bahia. (ARAMIS COSTA, 2017, p. 2)

Casaes e Reis descreveram como foi gestado o hino, informando que o responsável pela feitura do hino foi o jornalista e professor Adroaldo Ribeiro Costa, que já era tricolor desde 1931. Os autores mencionaram que, segundo relato de Adroaldo, “Numa tarde de 1946, no Clube Carnavalesco Fantoches da Euterpe, foi Adroaldo procurado por um grupo de torcedores, tendo à frente Amado Bahia Monteiro. Dispunham-se eles a formar uma ‘Torcida Uniformizada’ para o lado B do Campo da Graça, e precisavam de um canto que animasse a turma”. Dessa forma, “Estavam ali para encomendar o hino e pediam pressa, porque se aproximava um jogo com o Vitória e ainda teriam que ensaiar a moçada”. Segundo os autores, a ideia agradou a Adroaldo que “tinha em si, aceso, o entusiasmo tricolor. Não seria difícil fazer o canto e não o foi, realmente. No dia seguinte, já estava em casa, ao piano, procurando pôr em ordem os motivos que iria tratar”. (CASAES; REIS, 1999, p. 34)

Em primeiro lugar, pensou que deveria caracterizar o canto da torcida tricolor. Naquele tempo era a torcida do Bahia, minoria, no Campo da Graça. Praticamente todos os adeptos se concentravam no lado B, arquibancada e sombra. O lado A ficava para o Galícia e o Vitória, a geral para o Ypiranga, ciculando-o Botafogo. Todavia, a inferioridade numérica era compensada por uma vibração incomum, característica da torcida do Bahia em todos os tempos. Então, nasceram os primeiros versos:

“Somos a turma tricolor

Somos a voz do campeão

Somos do povo um clamor

Ninguém nos vence em vibração!...”. (CASAES; REIS, 1999, p. 34)

No processo de construção da letra do hino, os autores informaram que naquela época o Bahia possuía quantidade maior de títulos, do que todos os seus adversários juntos, incentivados pela torcida, que “era a voz que incentivava aos triunfos com o grito de guerra tradicional: Bahia! Bahia! Bahiiiiiaa!”. Baseado nesse contexto teriam sido elaborados os outros versos, “Vamos avante esquadrão!; Vamos, serás o vencedor!; Vamos, conquistar mais um tento!; Bahia! Bahia! Bahia!; Ouve esta voz que é seu alento!; Bahia! Bahia! Bahia! (CASAES; REIS, 1999, p. 34)

Segundo os autores, a expressão “Esquadrão de Aço”, foi um apelido pelo qual o time do Bahia ficou conhecido, nos idos de 1936, quando “assinalava tentos e a torcida, frenética, insatisfeita, reclamava: ‘Mais um! Mais um! Bahia’. E os títulos, os troféus, iam formando a lista e a galeria mais extensa de todo o Nordeste do país”. Consequentemente, os versos

formulados foram “Mais um! Mais um, Bahia! Mais um, mais um título de glória!; Mais um, Bahia!; É assim que se escreve a sua história!”. Depois de composta a letra, Adroaldo criou a melodia usando o piano. Mostrou aos seus pais, que teriam elogiado a composição. Já os integrantes da torcida uniformizada, também gostaram muito do hino e “aprenderam-no de ouvido, copiaram a letra e lá se foram levando-o para os ensaios”.

Conforme Casaes e Reis (1999, p. 35) a torcida uniformizada não durou por muito tempo, “Talvez a turma fosse independente demais para se sujeitar à disciplina do uniforme”. Apesar de não saberem as justificativas para a dissolução da torcida uniformizada da época, ainda assim, os autores informaram que “a letra do hino foi impressa e distribuída, alguns cantaram, mas a maioria ficou indiferente. E em pouco tempo, o hino estava esquecido”. Nesse processo, por volta de dez anos depois, o então diretor do Bahia, João Palma Neto, planejou a campanha por 10000 sócios, que “Era um grande movimento, apoiado, numa vasta publicidade e que se propunha a conseguir auto-suficiência financeira do clube, através do aumento do seu quadro social”. (CASAES; REIS, 1999, p. 35-36)

Para a execução de tal campanha, afirmam Casaes e Reis, que precisavam de um canto entusiasmante “um hino que sacudisse a turma. O hino já existia, e naquele instante, Adroaldo, ao piano, cantava-o. [...] O maestro Agenor Gomes fez a instrumentação para a banda”. Para a gravação, “João Palma Neto arregimentou um coro de torcedores, de que ele também fazia parte, conseguiu a banda do Corpo de Bombeiros e realizou a gravação”. (CASAES; REIS, 1999, p. 36)

Em depoimento concedido por meio de entrevista, Fernando Passos, ex-aluno de Maria Angélica Alves Gomes e frequentador da residência de Agenor Gomes, informou que,

Ele [Agenor Gomes] era muito ligado em hino, [...] Tanto é interessante que se você pegar o Hino do Bahia, o Hino do Bahia, Adroaldo Ribeiro Costa fez o hino “somos da turma tricolor”, mas toda parte de arranjo, aquele brilho que o hino tem, aquele negócio [o entrevistado solfeja a introdução do Hino do Bahia] isso é de maestro, isso tem uma característica musical muito de banda. Se você olhar, tanto que foi gravado, por conta dele, que foi ele que gravou, com a Banda do Corpo dos Fuzileiros Navais, ou, ou dos Bombeiros. A primeira gravação do hino do Bahia foi a Banda do Corpo de Bombeiros com o arranjo de Maestro. Então ele tinha uma relação muito forte com bandas. (PASSOS, 2018) (informação verbal)

No que diz respeito à popularidade do hino do Bahia, afirmam Casaes e Reis (1999, p. 34), que na Bahia ocorreu um fenômeno muito interessante e, principalmente, inédito, “O hino transbordou de seus limites naturais, virou música carnavalesca entoada, gritada e pulada em todos os carnavais, sacudida pelos ‘trios elétricos’ em qualquer oportunidade que venham

as ruas, querido e louvado por tricolores e não tricolores, maior sucesso enfim, dos carnavais de rua”. (CASAES; REIS, 1999, p. 34)

Conforme Luna (2011), o hino goza de grande destaque no cenário nacional, no contexto das equipes de futebol e dos torcedores do Esporte Clube Bahia. “Ele [o Hino do Esporte Clube Bahia] foi gravado por Gilberto Gil e lançado no LP Barra 69 Caetano e Gil ao vivo na Bahia no teatro Castro Alves, registrado em show de Caetano Veloso e Gil em Salvador, antes de seguirem para o exílio, e lançado em 1972” (LUNA, 2011, p. 112). Sobre a apresentação do hino no mencionado show, Gil e Zappa (2013, p. 139), mencionam que “quando Caetano cantou o hino do Bahia todo o público acompanhou o músico, mesmo quem era de outro time. Nesse momento refletiram-se na parede as cores azul, vermelho e branco”.

Para Luna, “Essa gravação tornou-se um marco porque, na década de 1960, muitos intelectuais de esquerda viam o futebol como elemento de alienação política do povo brasileiro e isso fizera, de certa forma com que certos artistas da época rejeitassem a temática do futebol” (LUNA, 2011, p. 113). Assim, ainda sobre o hino do Bahia, “A gravação de Gil e Caetano imprimia outra ótica a questão, pois permitia que o futebol fosse pensado de maneira mais ampla e pudesse ser visto como um elemento de identificação cultural para todos”. (LUNA, 2011, p. 113)

No que diz respeito aos direitos autorais acerca do hino do Bahia, Casaes e Reis (1999, p. 37), concordam com Aramis Costa, ao afirmar que “Quando o hino foi entregue ao Bahia, Adroaldo o fez com uma carta na qual transferiu para o Clube todos os proventos que lhe fossem devidos pelos direitos autorais. Fez, mais: impôs a condição de que jamais fosse revelada a autoria do hino. É que o autor queria que fosse considerado um canto espontâneo, nascido da torcida tricolor”.

Assim, ao analisar as narrativas mencionadas, entendemos que a composição da letra e da melodia do hino do Esporte Clube Bahia são de autoria de Adroaldo Ribeiro Costa, e que posteriormente, a pedido de Costa, Gomes compôs uma introdução e os arranjos executados por instrumentos de metal, aos moldes das músicas compostas e executadas por bandas militares. Nesse sentido, a afirmação do entrevistado Fernando Passos “Ele era muito ligado em hino”, e “toda parte de arranjo, aquele brilho que o hino tem, aquele negócio isso é de maestro, isso tem uma característica musical muito de banda” (PASSOS, 2018), corrobora com a ideia que o pesquisado possuía, enquanto compositor, habilidades de criar arranjos para bandas militares, arranjos de instrumentos de metais para hinos.

Infelizmente quando, geralmente se comenta sobre o hino, pouco se menciona sobre as habilidades compositivas de Agenor Gomes e a sua contribuição na elaboração do tema da introdução e dos arranjos musicais, executados pelos instrumentos de metal. Pensamos que, em virtude do mencionado, o hino do “Esporte Clube Bahia” só ganhou visibilidade e aceitação popular, depois de terem sido inseridos os arranjos instrumentais criados por Gomes se concretizando com a realização da gravação com a presença da “Banda do Corpo de Bombeiros da Bahia. Deixamos um apelo, para que os aspectos descritos sobre a beleza composicional dos arranjos do hino, apontados aqui, para passem a ser mais valorizados, sobretudo pelos executantes e pela mídia, os quais fazem uso constantemente da composição.

#### 4.4.4 Morte de Agenor Gomes

Conforme as informações contidas na “Certidão de Óbito”<sup>86</sup> de Agenor Aluísio Gomes, a data do falecimento ocorreu no dia seis de julho de 1970, no Hospital Edgar Santos, em Salvador.

Sexo masculino; de cor branca; natural de Valença – Bahia; profissão músico; estado civil viúvo; com setenta e sete anos de idade; filho de Agostinho Antônio Gomes e dona Rosa Gomes, falecidos; sendo a causa da morte [...] ‘insuficiência respiratória – broncopneumonia’; e foi sepultado no cemitério das Quintas dos Lázaros. Era viúvo de Maria José Alves Gomes, de cujo consórcio deixou uma filha de nome: Maria Angélica Alves Gomes. 14 de julho de 1970. (BRASIL, p.1, 1970)

De acordo com o referido documento, a causa da morte teria sido “insuficiência respiratória – broncopneumonia”, deixando a sua filha a musicista Maria Angélica Alves Gomes. Nesse período Gomes residia no bairro do Barbalho, em frente ao “Colégio Instituto Central de Educação Isaías Alves”. Renato Meirelles ex-integrante relatou em depoimento como se sentiu ao participar do sepultamento do pesquisado.

[...] E talvez, dentro da HC, para mim foi o sepultamento, foi o enterro mais dolorido. O de Adroaldo eu não tive coragem de ir, eu já adulto, mas no dele eu fui, e foi uma coisa assim, forte, nós homens, adultos carregamos o caixão dele, no sepultamento. Para você ver a amizade era grande, a gente já adulto, muitos já casados. Eu acho que já estava casado, já, devia ser por sessenta e nove por aí, [...]. Foi em setenta, pois é, então a gente tirar o caixão da igreja e colocar no carro funerário, e aí, então foi muito, muito triste. E na casa dele também, no tempo dele vivo, para algum recado, não era uma coisa simples, ligeira, porque o jeito dele era que prendesse a gente um pouquinho. (MEIRELLES, 2019) (informação verbal)

A imprensa também informou sobre a morte de Gomes. No dia seis de julho de 1970, o periódico “A Tarde” publicou a matéria intitulada “O Maestro: Agenor Gomes marcou a sua passagem na história da nossa música”. Tal matéria informou detalhes do sepultamento

##### **Desaparece maestro baiano**

Cercado do carinho dos seus familiares, veio a falecer, ontem aos 77 anos de idade, o maestro Agenor Alves[sic], figura das mais estimadas nos círculos musicais da Capital. Seu corpo permaneceu em câmara ardente, na Igreja de Nossa Senhora de Nazaré, até as 10 horas de hoje, quando foi sepultado no cemitério da Quinta dos Lázaros.

Filho do professor Agostinho Gomes com a Sra. Rosa Gomes, o pranteado maestro nasceu a 3 de abril de 1893[sic], no município de Valença. Deixa viúva a Sra. Maria José Alves, filha do Coronel Firmino Alves, fundador da cidade de Ilhéus, onde exerceu várias atividades, sendo mais constante a de músico. Dado o seu amor e dedicação pela música, organizou e dirigiu

<sup>86</sup> A cópia da Certidão de Óbito de Gomes se encontra nos “Anexos” desse trabalho.

filarmônicas, conjuntos e corais em cidades do Interior, além de ministrar aulas aos iniciantes e amadores.

Em Salvador, durante alguns anos, foi maestro da Rádio Excelsior da Bahia. A 25 de julho de 1945, quando a Hora da Criança foi fundada, passou a diretor musical do programa e a compor em co-autoria com os colegas, várias músicas ali apresentadas. Deixa uma filha, a professora Maria Angélica Alves Gomes, da Escola de Música da Bahia e de outros estabelecimentos da Capital. (A TARDE, 1970, p. 1)

Outra matéria publicada no periódico “A Tarde” foi a crônica de Adroaldo Ribeiro Costa, intitulada “Adeus meu maestro”. Esta foi uma homenagem póstuma de Costa ao pesquisado, onde foram descritas informações por Adroaldo relacionadas ao período de convivência deles na Hora da Criança.

### **Adeus, meu maestro!**

Sofreu a Hora da Criança o golpe mais profundo quanto já lhe foram desferidos pelo destino, ou lá o que for: o desaparecimento do Maestro Agenor Gomes.

E com isso sofri, eu a perda de um dos mais íntimos, dedicados e queridos amigos que a vida já me proporcionou.

Eu o conheci há 32 anos, em Santo Amaro, quando ele exercia as funções de gerente de uma agência do Banco de Administração que se abriu por lá.

Fosse ele, realmente, um bancário, e dificilmente desse encontro teria nascido essa amizade que nos ligou por um período tão longo de tempo.

Não que os bancários infensos a sentimentos dessa natureza, evidentemente. Mas é que faltaria a motivação que nos aproximou irresistivelmente um do outro, que nos fez companheiros de trabalho, e de todas as horas, boas ou más.

A motivação foi a música. A exemplo do que tinha feito na sua cidade natal, Valença, ou na outra, adotiva onde constituiu família, Itabuna, polarizou vocações e sensibilidades, organizando, acompanhando e dirigindo coros para as igrejas ou conjuntos instrumentais que punham a cidade em reboição. Logo aos primeiros contatos, percebi que estava diante de um músico de excepcional qualidade. E me senti atraído como a mariposa pela luz, eram longas e deliciosas horas que ele enchia com seu espírito cintilante, com o jorrar inesgotável de sua inspiração.

Poucos anos mais tarde, já aqui em Salvador, eu o consegui fisgar para a grande aventura que me incendiava o espírito e o coração: a opereta NARIZINHO.

Já estava escrito o texto, que fora, inclusive, aprovado por Lobato. E grande parte das músicas estava composta, mas todas elas guardadas na cabeça, que eu não sabia leva-las à pauta.

Vencidas as resistências que os desencantos da vida haviam levantado em torno do meu amigo, eu o tive em 1942, a copiar minhas melodias, a retocá-las, a por-lhes harmonia. E, progressivamente pelo prazer da criação, logo o tive também a compor outras músicas que faltavam.

E veio a Hora da Criança em, 1943. Assim que a possibilidade surgiu corri para ele. Disse-lhe que ali estava a possibilidade da concretização do velho sonho, e partiram juntos.

Daí em diante, contar o que se passou, é contar a vida toda da Hora da Criança, as peripécias vividas e sofridas nesses longos vinte e sete anos que se completarão a 25 de julho próximo.

Companheiro da primeira hora, ele as viveu todas as demais comigo, minuto a minuto, segundo a segundo. Como resumir semelhante história, nas angústias de espaço de uma crônica, escrita numa outra angústia a de tempo, porque escrevo na manhã de terça, poucos minutos antes de ter que sair para ir sepultá-lo?

Como dizer o que representou ele para milhares de crianças, que o chamavam “Maestrinho”, que o beijavam e lhe machucavam e sujavam as roupas, e mais tarde, já crescidas, sempre o cercavam do carinho que merecem os vovôs mais queridos?

Como dizer o que representou ele para dezena de músicos baianos, que o tinham como um mestre indiscutível, e que também o cercavam de todo afeto e todo o respeito, dando-lhe inclusive, nas tardes de sábado a alegria e o conforto das tertúlias da orquestra da H.C.?

Como falar de sua incomum inspiração, que jorrava mesmo como uma fonte, produzindo centenas e centenas de músicas belíssimas, fossem espontâneas ou de encomenda?

Como descrever a sua extraordinária habilidade no manejo de todos os instrumentos, o que o fazia conhecedor íntimo e profundo de cada um deles, e lhe dava assim uma categoria ímpar de arranjador e instrumentador?

Como, sobretudo, desenhar no tumulto em que me encontro, o perfil desse homem extremamente bom, puro, ingênuo, leal, espirituoso, que tive por tantos anos, a meu lado?

Impossível dizer essas coisas do modo por que deveriam ser ditas, fazer como de justiça, o necrológio desse Amigo que agora me falta, e que até o último instante, confiou em mim!

E, no entanto, nada posso fazer, além de leva-lo para a última viagem! E quem sabe se o não invejo, porque não sente esta saudade infinita que estou sentindo, e que se vem somar as outras incuráveis que me vão levando pela vida?

Adeus, meu Maestro! Repousa em paz, tu que viveste uma vida difícil e sofrida, mas digna e generosa, por que sobre o teu tumulto estão caindo agora as bênçãos de milhares de crianças de companheiros e de amigos, da Bahia, a quem tanto deste! Adeus, meu Maestro! (COSTA, 1970, p. 1)

Avaliamos que a morte de Agenor Gomes impactou profundamente Costa, sobretudo por terem tido uma amizade que levou mais de trinta anos, a qual proporcionou o sucesso dos espetáculos e as atividades da Hora da Criança, até o ano de 1970. Entendemos que tal matéria tenha levado Costa à comoção, provavelmente motivando-o a escrever uma homenagem digna ao maestro Gomes. Infelizmente, não temos informações para avaliar se alguma homenagem desse quilate foi feita ao maestro em vida por Costa. Perceptível é que havia uma relação de cumplicidade e de parceria entre os dois, e que com a morte de Gomes, Costa deixou de ter ao seu lado um grande amigo e competente, criativo e versátil músico. Talvez, a herança mais importante nessa relação tenha sido o legado deixado pelo fruto da parceria entre os mencionados, resultado de muitos anos trabalho e dedicação a arte.

Na próxima seção serão apresentadas as considerações finais e as perspectivas de futuro desta pesquisa.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com o objetivo de elaborar e investigar a biografia de Agenor Aluísio Gomes foi utilizada uma pergunta norteadora para o desenvolvimento desta investigação. Assim, perguntou-se: “Como o contexto histórico, social e musical influenciou as composições de Agenor Aluísio Gomes”? Por meio da análise de informações, oriundas de fontes documentais primárias, fontes orais, matérias de jornal, fontes imagéticas e da pesquisa bibliográfica, conseguiu-se desenvolver uma visão histórica sobre a trajetória de vida do pesquisado, relacionando-a aos aspectos dos contextos, dos períodos aqui discutidos. Para melhor analisar o percurso histórico de Gomes, optou-se por estudar os fatos de sua vida agrupando-os em fases históricas.

Na “Primeira Fase histórica da vida de Agenor Gomes” confirmou-se que a formação do pesquisado foi desenvolvida no âmbito das bandas filarmônicas do interior da Bahia. A banda foi a instituição que lhe proporcionou habilidades musicais como compositor, arranjador, copista e executante de vários instrumentos musicais. Tudo isso, tendo como o primeiro modelo o seu pai, que era músico, maestro de banda e compositor de relevância no contexto das filarmônicas da região Sul da Bahia. Destacamos aqui que Agostinho Antônio Gomes, seja uma personalidade que precisa ter as suas obras musicais estudadas e divulgadas, com o intuito de entender aspectos acerca da História da Música da Bahia.

Constatou-se, também, que Gomes já atuava como maestro desde a sua juventude trabalhando com diferentes formações instrumentais e vocais. A exemplo da Banda Harpa Vicentina, que era mantida pela Sociedade São Vicente de Paulo. Naquele momento, se verificou que a principal prioridade de Gomes era a dedicação à música, o que lhe proporcionou uma base musical de solidez e versatilidade, habilidades que seriam desenvolvidas ao longo da sua vida. Naquele período o pesquisado obteve como resultado certa visibilidade na cidade de Valença e em cidades vizinhas, tendo alguns dos seus trabalhos divulgados pela imprensa local e em outros estados, como o Rio de Janeiro. Como mostraram as críticas de jornais apresentadas.

Além da formação musical adquirida na primeira fase histórica da vida de Agenor Gomes, destacaram-se os deslocamentos entre as cidades de Valença, Ilhéus e Itabuna. Contexto histórico com poucas informações disponíveis, notadamente, uma das dificuldades no desenvolvimento desta pesquisa. Situação que fez com que não conseguíssemos ter acesso a composições autorais do pesquisado, oriundas do período concernente à sua juventude.

Na “Segunda fase histórica da vida de Agenor Gomes”, período que viveu em Santo Amaro da purificação e constituiu família, observamos que as atividades musicais figuraram em segundo plano. Naquele momento, a sua prioridade era estar vinculado a uma atividade laboral formal, que lhe proporcionasse estabilidade financeira com o intuito de ter condições de manter o sustento dos seus familiares. Período em que Gomes era gerente de banco e que as atividades musicais passaram a ser realizadas esporadicamente, tendo como consequência a diminuição da sua visibilidade pública. Não conseguimos nenhuma informação sobre Gomes, por meio dos periódicos de época, depoimentos e nem pelos autores que se referiram ao pesquisado, exceto Adroaldo Ribeiro Costa. Destacamos que as informações mostraram que Gomes continuava desenvolvendo atividades musicais relacionadas à Igreja Católica, prática que permaneceu por toda a sua vida.

Na terceira e mais extensa fase histórica da vida do pesquisado, percebeu-se que houve uma nova inversão nas prioridades, no que diz respeito à relação do pesquisado com a música. Naquele momento, a música passou a ser prioridade novamente, tendo como consequência o aumento da visibilidade de Gomes na sociedade soteropolitana da época. O que fez com que ele encontrasse maior quantidade de ofertas de trabalho, em diferentes âmbitos do meio musical soteropolitano.

Em suma, observou-se que, se na primeira fase histórica a prioridade de Gomes era a dedicação às atividades musicais, tendo como consequência o aumento da sua visibilidade e atuação em contextos correlatos. Na segunda, houve uma inversão de prioridades. A prioridade passou para a atividade laboral formal, representado pelo emprego junto ao Banco do Brasil. Época em que o pesquisado realizava atividades musicais ocasionalmente. Na terceira fase, aconteceu algo inusitado, quando Gomes retomou a música como prioridade em sua vida. Conseguiu se vincular a uma atividade laboral formal no campo da música, quando foi contratado para trabalhar na “Rádio Sociedade da Bahia”, tendo como consequência o aumento da sua visibilidade e a conquista da sua almejada estabilidade financeira.

No que tange aos deslocamentos entre cidades realizados por Gomes, foi observado que, em alguns períodos da vida, o pesquisado mudou-se para localidades que possuíam certo nível de desenvolvimento econômico e cultural. Percebeu-se que o seu primeiro deslocamento aconteceu saindo da cidade de Valença para se fixar em Itabuna. Provavelmente, transitou entre Itabuna e Ilhéus, cidades próximas que gozavam de níveis socioeconômicos parecidos, sobretudo pela cultura cacauicultora. Depois deslocou-se para Santo Amaro, região do Recôncavo baiano. Posteriormente fixando-se em Salvador, cidade da capital do estado. Tais

deslocamentos podem ser entendidos, como sendo uma busca por melhorias na sua condição social e financeira. Motivos que fizeram com que o pesquisado partisse das cidades do interior, aproximando-se paulatinamente da capital. Mudando a sua atuação de contextos musicais interioranos, para um contexto musical e cultural citadino.

A contratação de Gomes pela “Rádio Sociedade da Bahia” pode ser entendida como uma situação bastante motivadora, no que tange ao desenvolvimento das suas atividades musicais. Tendo como um dos resultados, a potencialização da sua criatividade no campo musical, o que provavelmente influenciou o aumento da sua produção composicional. Nesse sentido, constatamos que a estabilidade alcançada pelos contratos com a Rádio Sociedade da Bahia, depois com a Rádio Excelsior, proporcionou que Gomes atuasse em outros contextos musicais, ao mesmo tempo em que trabalhava na radiofonia.

Assim, ao mesmo período em que trabalhava nas rádios, o pesquisado também se apresentava em bailes realizados em clubes tradicionais de Salvador, em comemorações particulares, no âmbito da Igreja Católica como executante e regente, no teatro juntamente com Costa, em sua casa como copista, entre outros espaços. Atividades que as vezes eram realizadas concomitantemente.

Avaliamos que, a insistência de Adroaldo Ribeiro Costa em se aproximar de Gomes foi bastante benéfica para ambos, pois proporcionou o alcance dos objetivos de Costa, em criar e manter o projeto a Hora da Criança e as suas produções artísticas. Como propiciou a Gomes a ampliação da sua experiência em âmbito orquestral (dessa vez, orquestra sinfônica), atividade que continuaria a desenvolver até o final da sua vida. Experiência que também foi motivada e aprimorada pela sua atuação nas rádios e pelo contato com maestros como Waldemar da Paixão e Camerino Salles.

Apesar de ter levado uma vida modesta, foi possível observar que Gomes transitou por diversos espaços, correspondentes às várias classes sociais de Salvador. Fato lhe proporcionou a convivência com outros maestros reconhecidos em Salvador, como os já mencionados Waldemar da Paixão, Camerino Salles, Paulo Jatobá, o regente Carlos Lacerda, e outros. Situação que também propiciou ter tido contato com outros compositores, jornalistas, intelectuais, poetas, cantores, médicos, personalidades do clero, músicos em geral, militares e outras personalidades.

O trabalho com a história das rádios soteropolitanas foi outra dificuldade encontrada nessa investigação. Detectamos que há uma grande precariedade no que diz respeito à disponibilização de informações históricas sobre as Rádio Sociedade da Bahia e a Rádio

Excelsior. Infelizmente essas instituições não possuem arquivos históricos, nem informações disponíveis sobre as personalidades que ali atuaram. Situação que demonstra certo descaso com o patrimônio histórico e cultural da Bahia e do Brasil.

Compreendemos que, os diversos espaços em que Gomes atuou, motivaram e influenciaram as suas produções composicionais. O pesquisado conseguiu reconhecimento no meio musical de sua época, sobretudo por conta da versátil e qualificada produção musical, resultante de vários anos de trabalho no meio musical soteropolitano.

Como foi possível perceber, para Gomes a música além de ter sido o campo de trabalho na maioria dos anos da sua vida, também era um elemento que fortalecia as suas relações interpessoais. Tanto na relação desenvolvida com os seus amigos, quanto na sua relação familiar, seja com o seu pai ou com a sua filha. Maria Angélica teve Agenor Gomes como modelo musical, que teve Agostinho Antônio Gomes como mentor, perfazendo um ciclo iniciado pelo seu avô e encerrado por ela como executante, compositora e professora de música. Uma linhagem musical iniciada no interior da Bahia com a tradição das bandas filarmônicas pelo pai de Gomes, desenvolvida e divulgada no contexto urbano das rádios de Salvador e outros espaços por Gomes, e encerrada no âmbito pedagógico e musical por Maria Angélica.

Ente os objetivos específicos alcançados pelo desenvolvimento dessa investigação, destacamos a localização de mais de cinquenta composições autógrafas, ainda inéditas do pesquisado, além de termos discutido a importância das práticas musicais desenvolvidas por Gomes, em diversos contextos concernentes à História da Música da Bahia.

Entre as perspectivas de futuro para esta pesquisa, ressaltamos que a tese de doutoramento foi o primeiro passo para a realização do estudo da vida e da obra de Gomes e seus contextos. Almejamos desenvolver futuramente, a edição de todos os manuscritos musicais encontrados, organização do acervo do pesquisado, bem como a divulgação em instituições de ensino musical como universidades, escolas de música, bandas filarmônicas e outros. Pretende-se promover a realização de concertos musicais, com o intuito de incentivar à execução das composições de Gomes, bem como divulgar a sua obra. Além divulga-la, por meio de mídias eletrônicas e publicações físicas. Pois entendemos que, as composições de Agenor Aluísio Gomes podem ser consideradas como um elemento do patrimônio histórico e cultural da Bahia, as quais podem levar a desvelar parte da História da Música do estado.

## REFERÊNCIAS

AROSTEGUI, Júlio. **A Pesquisa Histórica: teoria e método**. Trad. Andréa Doré. São Paulo: EDUSC, 2006.

ARQUIVO NACIONAL (BRASIL). **Dicionário brasileiro de terminologia arquivística (DIBRATE)**. Rio de Janeiro. ARQUIVO NACIONAL, 2005. 232p. Publicações Técnicas; nº 51. Disponível em: <[http://conarq.arquivonacional.gov.br/conarq/images/publicacoes\\_textos/dicionrio\\_de\\_terminologia\\_arquivistica.pdf](http://conarq.arquivonacional.gov.br/conarq/images/publicacoes_textos/dicionrio_de_terminologia_arquivistica.pdf)>. Acesso em: 6 Ago. 2019.

BARBOSA, M. **História cultural da imprensa: Brasil 1900-2000**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

BELLOTTO, H. L.. **Como fazer análise diplomática e análise tipológica de documento de arquivo**. São Paulo: Arquivo do Estado/ Imprensa Oficial do Estado, 1991. 120 p. (Projeto Como Fazer, 8). Disponível em: <[http://www.arqsp.org.br/arquivos/oficinas\\_colecao\\_como\\_fazer/cf8.pdf](http://www.arqsp.org.br/arquivos/oficinas_colecao_como_fazer/cf8.pdf)>. Acesso em: 25 jun. 2018.

BLOCH, Marc. **Apologia da História**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BORKO, H. Information Science: What is it? **American Documentation**, v.19, n.1, p.3-5, Jan. 1968. Disponível em: <<http://www.josesales.com.br/arquivos/BORKO%20Harold%20-%20Ci%C3%Aancia%20da%20informa%C3%A7%C3%A3o.pdf>>. Acesso em: 06 Ago. 2017.

BRANDÃO, P. A. SOTUYO BLANCO, P. O arquivo musical da Banda de Música Maestro Wanderley da Polícia Militar da Bahia. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE ICONOGRAFIA MUSICAL, 4., & CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E SISTEMAS DE INFORMAÇÃO EM MÚSICA, 2., 2017, Salvador. **Anais eletrônicos...** Salvador: RIDIM-BR, 2017. Disponível em: <[http://www.portaleventos.mus.ufba.br/index.php/CBIM\\_RidIM-BR/4CBIM-2IAMLBR/paper/viewFile/159/194](http://www.portaleventos.mus.ufba.br/index.php/CBIM_RidIM-BR/4CBIM-2IAMLBR/paper/viewFile/159/194)>. Acesso em: 06 Jan. 2020.

BRASIL. Ministério do Trabalho Indústria e Comércio. Departamento Nacional do Trabalho. Serviço de Identificação Profissional. **Carteira Profissional**. N. 55169, série 55.

BURKE, Peter. (Org.). **A escrita da História: Novas perspectivas**. Trad. Magda Lopes. 7. ed. São Paulo: UNESP, 1992.

\_\_\_\_\_. **A Revolução Francesa da Historiografia: A escola dos Annales (1929-1989)**. 2. ed. São Paulo: UNESP, 1992B.

CAJAZEIRAS, R. C. de S. **Educação Continuada a distância para músicos da Filarmônica Minerva: gestão e Curso Batuta**. Salvador: PPGMUS-Universidade Federal da Bahia, 2004. Disponível em:

<<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/9086/1/Doutorado%2520Regina%2520Cajazeira%2520seg.pdf>>. Acesso em: 02 Jan. 2020.

CAMPELATO, M. H. R. Estado novo: Novas Histórias. In: \_\_\_\_\_. **Historiografia brasileira em perspectiva**. 6 ed. São Paulo: Contexto, 2007. Parte I, p. 183-232.

CASTILLO, L. E. O que é que a Bahia tem?. **Rev. Hist. de São Paulo**, no.173 São Paulo, Jul/Dez. 2015. Epub, Set. 2015. Disponível em: <[https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0034-83092015000200529&script=sci\\_arttext&tlng=pt](https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0034-83092015000200529&script=sci_arttext&tlng=pt)>. Acesso em: 20 Jan. 2020.

CAZAES, M. E. M. Cidade, Memória e Patrimônio Cultural: Um estudo sobre a Filarmônica Minerva Cachoeirana da Cidade de Cachoeira (1960- 1980). In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 27., 2013, Natal. **Anais eletrônicos...** Natal: UFRN, 2013. Disponível em: <<http://www.snh2013.anpuh.org/site/anaiscomplementares>>. Acesso em: 07 Jan. 2020.

CAZES, Henrique. **Choro – Do Quintal ao Municipal**. São Paulo: Editora 34, 1998.

CONGRESSO DA ANPPOM, XX., 2010, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis: UDESC, 2010.

COSTA, Adroaldo Ribeiro. Igarapé: **Histórias de uma teimosia**. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 1982.

COTTA, André Guerra; SOTUYO BLANCO, Pablo (Org.). **Arquivologia e patrimônio musical**. Salvador: EDUFBA, 2006.

COTTA, A. H. G. **O tratamento da Informação em Acervos de Manuscritos Musicais brasileiros**. 2000. 291 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Escola de Biblioteconomia, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000.

COUTO, E. S. **Tempo de festas: homenagens a Santa Bárbara, N. S. da Conceição e Sant'Ana em Salvador (1860-1940)**. 2004. 215 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2004. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/103165>>. Acesso em: 24 Jan. 2020.

CRUZ NETO, O. O trabalho de campo como descoberta e criação. In:\_\_\_\_\_. **Pesquisa social: Teoria, Método e Criatividade**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1994. cap. III, p. 51-66. Disponível em: <<https://wp.ufpel.edu.br/franciscovargas/files/2012/11/pesquisa-social.pdf>>. Acesso em: 04 Out. 2019.

DANTAS, Fred. **Exercícios diários com o instrumento e leituras complementares contendo: Lições para esquentamento diário, lições para o desenvolvimento dia a dia, treinamento uníssono, em conjunto, duos e trios**. Salvador: Casa das Filarmônicas, 2005.

DEPARTAMENTO NACIONAL DO TRABALHO. **Carteira de Trabalho de GOMES, A. A.** Carteira de Trabalho.

DRUCKER, Peter F. **The new realities**. New York: Harper & Row, 1989. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books> >. Acesso em: 5 Ago. 2017.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. 2, Ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fundação do Desenvolvimento da Educação, 1995. (Didática 1).

FEDERICO, Maria Elvira Bonavita. **História da Comunicação: Rádio e TV no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1982.

FREITAS, S. M. de. **História oral: possibilidades e procedimentos**. 2. ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006. Disponível em: < <http://www.memoria-historia.com.br/artigos%20e%20textos/historia-oral.pdf>>. Acesso em: 15 Out. 2018.

GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. Trad. Ana Luísa Faria. 4.ed. S. Paulo: Atlas, 2002.

GILBERTO, Gil; ZAPPA, Regina (Org.). **Gilberto bem perto**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

GOMES, R. A Análise de dados em pesquisa qualitativa. In: \_\_\_\_\_. **Pesquisa Social: Teoria, Método e Criatividade**. 21ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2002. cap. IV, p. 67-80.

GUIMARÃES, D. C. P. **Música urbana em Salvador: O papel educativo das orquestras que se apresentavam no rádio nas décadas de 1940 e 1950**. Salvador: Universidade do Estado da Bahia-Faculdade de Educação, 2010. Disponível em: <<http://livros01.livrosgratis.com.br/cp152361.pdf>>. Acesso em: 15 abr. 2016.

HAUSSEN, D. F. O rádio na ficção latino-americana: imaginários do século XX. **FAMECOS**, Porto Alegre, n. 20, vol. 3, pp. 634-647. Set./dez. 2013. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/15554/10789>>. Acesso em: 11 abr. 2016

HENTSCHKE, J. R. A Era Vargas e os seus legados a longo prazo: Entrevista com Jens R. Hentschke. **Impulso** (Piracicaba), Brasil, 2002. vol. 13, n. 31, Mai-Ago, pág. 165-173, 2002. Disponível em: <<https://biblat.unam.mx/es/buscar/-a-era-vargas-e-os-seus-legados-a-longo-prazo>>. Acesso em: 15 Nov. 2018.

JAMBEIRO, O. **Tempos de Vargas: o rádio e o controle da informação**. Salvador: EDUFBA, 2004. Disponível em: <<http://books.scielo.org/id/3yd/pdf/jambeiro-9788523212414.pdf>>. Acesso em: 15 Nov. 2018.

KLÖCKNER, Luciano; PRATA, Nair (Orgs). **Mídia Sonora em 4 dimensões: História da Mídia Sonora – Vol. II. Dados Eletrônicos**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2011. Disponível em: < <http://editora.pucrs.br/midiasonoraII.pdf> >. Acesso em: 03 Jan. 2020.

LAPUENTE, R. S. O Jornal impresso como fonte de pesquisa: delineamentos metodológicos. In: ALCAR 2015 - ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA DA MÍDIA, 10., 2015, Porto Alegre. **Anais eletrônicos...** Porto Alegre: UFRGS. Disponível em: < <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/10o-encontro-2015/gt-historia-da-midia-impressa/o-jornal-impresso-como-fonte-de-pesquisa-delineamentos-metodologicos/view> >. Acesso em: 02 Jan. 2020.

LAVANDER, Sandro Macassi. **Recepción y consumo radial una perspectiva desde los sujetos**. Lima: Revista Diálogos, 1995.

LEAL, Geraldo da Costa. **Pergunte ao seu Avô**. Salvador: [s.n.], 1996.

LE GOFF, J. **História e Memória**. Trad. Bernardo Leitão... [et al]. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 1990. Disponível em: <<https://www.ufrb.edu.br/ppgcom/images/Hist%C3%B3ria-e-Mem%C3%B3ria.pdf>>. Acesso em: 04 Jan. 2020.

LE GOFF, J. (Org.). **A História Nova**. 2. ed. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

LEVI, Giovanni. Sobre a micro-história. In: BURKE, P. (Org.). **A escrita da História: Novas perspectivas**. 7ª reimpressão. Trad. Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1992. p. 133-162.

LIMA, Henrique Espada. Micro História. In: \_\_\_\_\_. **Novos Domínios da História**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012. cap. XI, p. 206-223.

LISBOA JÚNIOR, Luiz Américo. **81 temas da Música Popular Brasileira**. Itabuna-Bahia: Gráfica Agora, 2000.

LOPES, A.; MOTA, C. G. **História do Brasil: Uma interpretação**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

LUBISCO, N. M. L.; VIEIRA, S. C. **Manual de estilo acadêmico: trabalhos de conclusão de curso, dissertações e teses**. 5ª ed. rev. e amp. Salvador: EDUFBA, 2013.

LUÍS, R. Carlos Lacerda: um músico da Bahia. **Tempo: Estudos Cronológicos**. Salvador, out. 2010. Disponível em: <<https://tempomusica.blogspot.com/2010/10/carlos-lacerda.html>>. Acesso em: 10 Jan. 2020.

LUNA, Paulo. **No compasso da bola**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2011.

MACEDO, N. D. de. **Iniciação à pesquisa bibliográfica: guia do estudante para a fundamentação do trabalho de pesquisa**. 2. ed. revista. São Paulo: Edições Loyola, 1994. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=2z0A3cc6oUEC&pg>>. Acesso em: 23 Ago. 2017.

MACHADO, H. C. **Como implantar arquivos públicos municipais**. São Paulo: Arquivo do Estado, 1999. (Projeto como fazer; v. 3). Disponível em: <[http://www.arqsp.org.br/arquivos/oficinas\\_colecao\\_como\\_fazer/cf3.pdf](http://www.arqsp.org.br/arquivos/oficinas_colecao_como_fazer/cf3.pdf)>. Acesso em: 05 Ago. 2018.

MENDES, H. Com 372 igrejas: Salvador tem roteiro turístico que conta história da cidade. **G1 Bahia**, Salvador, jan. 2014, Verão 2014. Disponível em: <<http://g1.globo.com/bahia/verao/2014/noticia/2014/01/com-372-igrejas-salvador-tem-roteiro-turistico-que-conta-historia-da-cidade.html>>. Acesso em: 10 Jan. 2020.

MOREIRA, Marcos dos Santos. **História das mulheres nas bandas de música: uma visão do Nordeste do Brasil e do Norte de Portugal.** Santa Maria de Feira-Portugal: Cardoso & Conceição, 2014.

MOURA, A. S. Música: Linguagem formadora de identidades sociais. SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS, 3., 2007, Salvador. **Anais... EDUFBA**, 2007. 232-236p.

OLIVEIRA, K. R. de. **Panorama da Educação Musical: Práticas metodológicas em duas escolas de música de Goiânia – GO.** Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2011. 79 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2011.

PANOFSKY, E. **Iconografia e Iconologia: Uma introdução ao estudo da arte da Renascença.** In: Significado nas Artes Visuais. Tradução: Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2ª ed., 1986, p. 47-65.

PERFILINO NETO. **Memória do Rádio.** Salvador: Perfilino Neto, 2009.

PRINS, G. História Oral. In: \_\_\_\_\_ **A escrita da história: Novas perspectivas.** Trad. Magda Lopes. 7. ed. São Paulo: Unesp, 1992.

RÁDIO. In: LONGMAN dicionário escolar [Inglês, Português-Português, Inglês]. Endinburg: Pearson Education limited, 2004.

RADIODIFUSÃO. In: MICHAELIS Moderno Dicionário de Português online. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1998-2009. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?typePag=sobre&languageText=portugues-portugues>>. Acesso em: 5 abr. 2016.

REIS, Normando; CASAES, Carlos. **Esporte Clube BAHIA: Uma história de lutas e glórias.** Salvador: Contexto e Arte Editorial, 2000.

RIBEIRO, Amandina Angélica; SANTOS, Milta de Azevedo. **Talentos Musicais da Bahia: dos inéditos aos inesquecíveis.** Salvador: GKB, 1998.

SAMPAIO, Mário Ferraz. **História do rádio e da televisão no Brasil e no mundo: memórias de um pioneiro.** Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

SANTOS, Gutemberg. **Adroaldo Ribeiro Costa.** Blog do Gutemberg. Disponível em: <<http://blogdogutemberg.blogspot.com.br/2006/06/adroaldo-ribeiro-costa.html>>. Acesso em: 15 Mai. 2015.

SANTOS FILHO, J. C. dos. GAMBOA, S. S. (Org.). **Pesquisa educacional: quantidade-qualidade.** 8. ed. São Paulo: Cortez, 2013. (Coleção Questões da Nossa Época; v. 46.).

SCHWEBEL, Horst Karl. **Bandas, filarmônicas e mestres na Bahia.** Salvador: Centro de Estudos Baianos da Universidade Federal da Bahia, 1987.

SILVA, M. P. da; FRANCO, G. Y. Imprensa e Política no Brasil: considerações sobre o uso do jornal como fonte de pesquisa histórica. **Revista Eletrônica História em Reflexão**. Mato Grosso do Sul - UFGD – Dourados, vol. 4 n. 8, jul/dez 2010. Disponível em: <<http://ojs.ufgd.edu.br/index.php/historiaemreflexao/article/view/941/575>>. Acesso em: 27 Dez. 2019.

SIQUEIRA, M. N. de. Reflexões sobre o fazer e o pensar arquivístico relativos aos documentos audiovisuais, iconográficos e sonoros. In: \_\_\_\_\_. **Ampliando a discussão em torno de documentos audiovisuais, iconográficos, sonoros e musicais**. Salvador: EDUFBA, 2016. p. 29-46.

SOSA, D. A. C. **A história política do Brasil (1930-1934) sob a ótica da imprensa gaúcha**. Rio Grande: Fundação Universidade Federal do Rio Grande, 2007.

SOTUYO BLANCO, P.; SIQUEIRA, M. N. de; VIEIRA, T. de O. (Org.). **Ampliando a discussão em torno de documentos áudio visuais, iconográficos, sonoros e musicais**. Salvador: EDUFBA, 2016. Disponível em: <<http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/20828>>. Acesso em: 20 Nov. 2019.

\_\_\_\_\_. **Damião Barbosa de Araújo (1778-1856): Novas Acheugas biográficas e musicais**. Salvador: Fundação Gregório de Mattos. EDUFBA, 2007.

\_\_\_\_\_. Mudanças na Relação Institucional entre Performance e Ensino Musical na Bahia dos Séculos XIX e XX. In: Congresso da ANPPOM, 19., Curitiba, 2009. **Anais...** Curitiba: 2009.

THOMPSON, P. **A Voz do Passado: História Oral**. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

TINHORÃO, José Ramos. **Do gramofone ao Rádio e TV**. Ática: São Paulo, 1988.

VECCHIA, Fabrício Dalla. **Iniciação ao trompete, trompa, trombone, bombardino e tuba: processos de ensino aprendizagem dos fundamentos técnicos na aplicação do Método *Da Cappo***. Salvador: PPGMUS - Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, 2008. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/5626/1/Vecchia2008disserta%c3%a7%c3%a3o.p%20%20df.pdf>>. Acesso em: Jan. 2020.

VEIGA, Manoel. **Impressão Musical na Bahia**. Disponível em: <<http://www.nemus.ufba.br/artigos/imb.htm>>. Acesso em: 12 Jan. 2020.

WILLEMS, Edgard; SIMÕES, Raquel Marquês (Coord.). **Solfejo: Curso Elementar**. São Paulo: Fermata do Brasil, 2000.

ZÓZIMO, Álvaro. **A Hora da Criança que vivi**. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo – EGBA, 1998.

## REFERÊNCIAS DAS MATÉRIAS DE JORNAIS

A SSVP: A Sociedade de São Vicente de Paulo. **Site da Sociedade São Vicente de Paulo**, Rio de Janeiro. s.d. Disponível em: <<http://www.ssvpbrasil.org.br/a-ssvp/>>. Acesso em: 12 Jan. 2020.

COMISSÃO JULGADORA. **A Tarde**, Salvador, 03 de Fev. 1962, Caderno 1, p. 10.

CONVOCAÇÃO. **A Tarde**, Salvador, 2 de Dez. 1943. Notas Diversas, p. 3.

COSTA, Adroaldo Ribeiro. **Conversa de esquina** – Como um charuto. A TARDE, 19 de Jul, 1962, Caderno 1, p. 10.

COSTA, Adroaldo Ribeiro. **Narizinho: letra e música**. A Tarde, Salvador, 14 de Jun. 1972. Caderno 1, p. 4, ano de Ed. 1972, número da edição 19773.

COSTA, Adroaldo Ribeiro. **Ontem, há trinta anos**. A TARDE, 08 de Jan. 1973.

O GRANDE BAILE DE MAIO NO FANTOCHES DA EUTERPE. **A Tarde**, Salvador, 2 de Jul. 1945. Página de Femina[sic], Registro Social, p. 5.

FAZEM ANOS HOJE. **A Tarde**, Salvador, 10 de Mar. 1945. Registro Social, Aniversários. p. 4.

FESTAS. **A Tarde**, Salvador, 14 de Dez. 1940. Registro Social, Festas, p. 5.

HOMENAGENS. **A Tarde**, Salvador, 18 de Jul. 1950. Caderno 1, Registro Social, p. 4.

INFÂNCIA NO INSTITUTO NORMAL. **A Tarde**, Salvador. 6 de Set. 1950. Caderno 1, Registro Social, p. 4

NARIZINHO NO TEATRO DO INSTITUTO NORMAL. **A Tarde**, Salvador. 05 de Jul. 1951. Caderno 1, p. 2.

O BANDOLIM em ação. **O Malho**, Rio de Janeiro – 1902-1953. 1912, Edição: 0519 (1). Disponível em:

<<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=116300&PagFis=22453&Pesq=vicentina>>. Acesso em: 15 Jan. 2020

O CULTO A MÚSICA. 1909 Ed. 0372 (2) **O Malho**, Rio de Janeiro 1902-1953. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=116300&pesq=theatro>>. Acesso em: 12 Jan. 2020.

O ENCERRAMENTO DAS FESTAS JUBILARES EM NAZARÉ. **A Tarde**, Salvador, 21 de Jul. 1945. Registro Social, Vida Católica. p. 3.

PARÓQUIA DE SANTANA. **A Tarde**, 17 de setembro de 1949. Vida Católica, p. 3.

PERFILINO NETO. Rádio Sociedade da Bahia. **Diário da Bahia**, Salvador, 17 out. 1925. Capa, p. 1.

RIBAS, C. Música que vem de longe. **Jornal da Bahia**, Salvador, 14 e 15 de jun. 1970.

SINDICATO DOS MÚSICOS PROFISSIONAIS DO EST. DA BAHIA. **A Tarde**, Salvador, 12 de Out. 1961. Caderno 1, p. 6.

**FONTES DOCUMENTAIS SONORAS**

CORAL INFANTIL HORA DA CRIANÇA. **Hora de cantar**. Salvador: JS Produções: JS Studio, 1981. 1 disco sonoro (45 min), 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.

CORO DA HORA DA CRIANÇA. **20 Anos da Hora da Criança**. Salvador: JS Produções: JS Studio, 1943. 1 disco sonoro (45 min), 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.

PERFILINO NETO. Memória do Rádio: Dia das crianças. Educadora FM Salvador, Bahia. Disponível em: <<http://www.irdeb.ba.gov.br/educadora/catalogo/media/view/3765>>. Acesso em: 10 Jan. 2020.

**FONTES ICONOGRÁFICAS**

GOMES, A. A. **Retrato de Agenor Aluísio Gomes**. ca. 1938. 1 fotografia, p. e branca. 10cm x 15 cm.

COSTA, M. M. M. **Formatura na Escola de Música da Bahia**. Salvador, 12 Dez. 1968. 1 fotografia, p. e branca. 10cm x 15cm.

## REFERÊNCIAS DOS MANUSCRITOS MUSICAIS

GOMES, A. A. **Ao Luar**. Salvador: [manuscrito não editado], Valsa, [s.d.]. 1 partitura (1 p.). [Apenas linha melódica, sem descrição de instrumento].

\_\_\_\_\_. **Amemos a Jesus**. Salvador: [manuscrito não editado], 1940. 1 partitura (1 p.). Voz e Harmônio.

\_\_\_\_\_. **Arroufos**. Salvador: [manuscrito não editado], Tango, [s.d.]. 1 partitura (2 p.). Piano.

\_\_\_\_\_. **Ave Maria**. Salvador: [manuscrito não editado], [s.d.]. 1 partitura (2 p.). 3 Vozes e Harmônio.

\_\_\_\_\_. **Ave Maria**. Salvador: [manuscrito não editado], Música sacra, [s.d.]. 1 partitura (1 p.). 2 Vozes e Harmônio.

\_\_\_\_\_. **Ave Maria cheia de graça**. Salvador: [manuscrito não editado], Música sacra [s.d.]. 1 partitura (2 p.). 2 Vozes e Harmônio.

\_\_\_\_\_. **Ave oh! Maria**. Salvador: [manuscrito não editado], Música sacra, letra retirada do livro Maria Luísa de Souza Alves – [*choir the cantiques* fl. 46-77], [s.d.]. 1 partitura (2 p.). 2 Vozes infantis e Harmônio.

\_\_\_\_\_. **Berceuse**. Salvador: [manuscrito não editado], [s.d.]. 1 partitura (3 p.). Violoncelo e Piano.

\_\_\_\_\_. **Canção da noite**. Salvador: [manuscrito não editado], versos de Heráclio Sales, [s.d.]. 1 partitura (1 p.). Voz e Harmônio.

\_\_\_\_\_. **Coh Jesu**. Salvador: [manuscrito não editado], Música sacra, [s.d.]. 1 partitura (1 p.). Voz.

\_\_\_\_\_. **Consagração ao estudo**. Salvador: [manuscrito não editado], Música sacra, Letra no livro A Lira da Guarda de Honra p. 183, [s.d.]. 1 partitura (3 p.). Voz e Harmônio.

\_\_\_\_\_. **Divertimento n. 1**. Salvador: [manuscrito não editado], [s.d.]. 1 partitura (3 p.). Piano e [instrumento solo].

\_\_\_\_\_. **Divertimento n. 2**. Salvador: [manuscrito não editado], [s.d.]. 1 partitura (3 p.). Piano e Orquestra.

\_\_\_\_\_. **Ecce Panis Angelorum**. Salvador: [manuscrito não editado], [s.d.]. 1 partitura (1 p.). 2 Vozes e Harmônio.

\_\_\_\_\_. **Eis-nos a teus pés**. Salvador: [manuscrito não editado], Hino a Nossa Senhora, letra de Maria Luíza de Souza Alves, [s.d.]. 1 partitura (1 p.). Voz e Harmônio.

\_\_\_\_\_. **Flor da madrugada**. Salvador: [manuscrito não editado], Canção [apenas linha melódica], Letra de João Muniz, [s.d.]. 1 partitura (1 p.). Voz.

- \_\_\_\_\_. **Gavota**. Salvador: [manuscrito não editado], [s.d.]. 1 partitura (1 p.). Violão.
- \_\_\_\_\_. **Inocente**. Salvador: [manuscrito não editado], [s.d.]. 1 partitura (1 p.). [Violão?].
- \_\_\_\_\_. **Jaculatória**. Salvador: [manuscrito não editado], Música sacra, [s.d.]. 1 partitura (1 p.). Voz.
- \_\_\_\_\_. **Mãe do Senhor**. Salvador: [manuscrito não editado], Música sacra, Letra de Adroaldo Ribeiro Costa, [s.d.]. 1 partitura (1 p.). Voz.
- \_\_\_\_\_. **Malaguêna**. Salvador: [manuscrito não editado], [s.d.]. 1 partitura (3 p.). 2 Violões.
- \_\_\_\_\_. **Marcha defendendo a vida**. Salvador: [manuscrito não editado], canção, letra de Castro Alves, 1946. 1 partitura (6 p.). Piano e [orquestra?].
- \_\_\_\_\_. **Meditação**. Salvador: [manuscrito não editado], [s.d.]. 1 partitura (3 p.). Violino e Piano.
- \_\_\_\_\_. **Melodioso**. Salvador: [manuscrito não editado], Choro, [s.d.]. 1 partitura (2 p.). Piano.
- \_\_\_\_\_. **Mimoso**. Salvador: [manuscrito não editado], Tango, [s.d.]. 1 partitura (2 p.). Piano.
- \_\_\_\_\_. **Misericórdia**. Salvador: [manuscrito não editado], Cântico ao Coração de Jesus, [s.d.]. 1 partitura (1 p.). Voz e Harmônio.
- \_\_\_\_\_. **Minha viola**. Salvador: [manuscrito não editado], letra de Roberto Correa, [s.d.]. 1 partitura (1 p.). Voz e Violão.
- \_\_\_\_\_. **Missa a 3 vozes, Nossa Senhora da Conceição da Praia**. Salvador: [manuscrito não editado], [s.d.]. 1 partitura (7 p.). Coro infantil.
- \_\_\_\_\_. **Murmúrio da Tarde**. Salvador: [manuscrito não editado], Letra de Castro Alves, 1946. 1 partitura (1 p.). Piano e Voz.
- \_\_\_\_\_. **Namorando**. Salvador: [manuscrito não editado], [s.d.]. 1 partitura (2 p.). [Piano?].
- \_\_\_\_\_. **O coração**. Salvador: [manuscrito não editado], canção, letra de Castro Alves, 1946. 1 partitura (2 p.). Voz e Harmônio.
- \_\_\_\_\_. **Quatro valsas tipo serenata: Coração Materno (Valsa n. 1)**. Salvador: [manuscrito não editado], [s.d.]. 1 partitura (2 p.). Violão.
- \_\_\_\_\_. **Quatro valsas tipo serenata: Meiga (Valsa n. 2)**. Salvador: [manuscrito não editado], [s.d.]. 1 partitura (2 p.). Violão.
- \_\_\_\_\_. **Quatro valsas tipo serenata: Amorosa (Valsa n. 3)**. Salvador: [manuscrito não editado], [s.d.]. 1 partitura (2 p.). Violão.

\_\_\_\_\_. **Quatro valsas tipo serenata:** Recordação (Valsa n. 4). Salvador: [manuscrito não editado], [s.d.]. 1 partitura (2 p.). Violão.

\_\_\_\_\_. **Ramalhete.** Salvador: [manuscrito não editado], Música sacra, [s.d.]. 1 partitura (2 p.). 2 Vozes infantis e Harmônio.

\_\_\_\_\_. **Recordação saudosa.** Salvador: [manuscrito não editado], [s.d.]. 1 partitura (1 p.). Violino.

\_\_\_\_\_. **Salutaris [1].** Salvador: [manuscrito não editado], Música sacra, [s.d.]. 1 partitura (2 p.). 2 Vozes e Harmônio.

\_\_\_\_\_. **Salutaris [2].** Salvador: [manuscrito não editado], Música sacra, [s.d.]. 1 partitura (1 p.). 2 Vozes e Harmônio.

\_\_\_\_\_. **Salutaris [3].** Salvador: [manuscrito não editado], Música sacra, [s.d.]. 1 partitura (1 p.). 2 Vozes e Harmônio.

\_\_\_\_\_. **Salva o Brasil.** Salvador: [manuscrito não editado], Música cívica, letra de Maria Luiza de Souza Alves, [s.d.]. 1 partitura (2 p.). Voz e Harmônio.

\_\_\_\_\_. **Salve! Salve! Oh! Maria.** Salvador: [manuscrito não editado], Música sacra, [s.d.]. 1 partitura (1 p.). Voz.

\_\_\_\_\_. **Sarambeque.** Salvador: [manuscrito não editado], Tango, [s.d.]. 1 partitura (2 p.). Piano.

\_\_\_\_\_. **Saudades do Ceará.** Salvador: [manuscrito não editado], [s.d.]. 1 partitura (2 p.). Clarinete e Piano.

\_\_\_\_\_. **Saudades de Ontem.** Salvador: [manuscrito não editado], [s.d.]. 1 partitura (1 p.). [Violão?].

\_\_\_\_\_. **Tantum Ergo.** Salvador: [manuscrito não editado], Música sacra, [1981?]. 1 partitura (1 p.). 2 Vozes e Harmônio.

\_\_\_\_\_. **Tantum Ergo.** Salvador: [manuscrito não editado], Música sacra, [s.d.]. 1 partitura (2 p.). 2 Vozes e Harmônio.

\_\_\_\_\_. **Tantum Ergo.** Salvador: [manuscrito não editado], Música sacra, [s.d.]. 1 partitura (1 p.). Voz.

\_\_\_\_\_. **Tantum Ergo”B”.** Salvador: [manuscrito não editado], Música sacra, [s.d.]. 1 partitura (1 p.). Voz e Harmônio.

\_\_\_\_\_. **Tota pulchra és Maria.** Salvador: [manuscrito não editado], Música sacra, [s.d.]. 1 partitura (3 p.). 3 Vozes e Harmônio.

\_\_\_\_\_. **Valsa Dinorah.** Salvador: [manuscrito não editado], [s.d.]. 1 partitura (4 p.). Piano.

\_\_\_\_\_. **Vem salvar-me.** Salvador: [manuscrito não editado], Música sacra, [s.d.]. 1 partitura (1 p.). Voz.

**APÊNDICE A – Roteiro para entrevista para os ex-alunos da Hora da Criança****Nome:****Endereço:****Idade:****Formação/Atuação:****Tipo de contato com o pesquisado:****Contato:****Local:****Data da entrevista:**

- 1) Qual a sua relação com Agenor Aluísio Gomes?**
  
- 2) Quais práticas musicais Gomes desenvolveu ao longo da vida?**
  
- 3) Gomes ensinava música? Como ele ensinava música?**
  
- 4) Destaque alguma(s) característica(s) da personalidade de Gomes?**
  
- 5) Qual a relação entre Agenor Aluísio Gomes e Adroaldo Ribeiro Costa?**



ANEXO B – “ODINAREF”

Odinaref

Dobrado

Agenor Gomes

*f*

7 *mf*

16 3 3

25 2a vez

2

Odinaref

33

Musical notation for measures 33-34. Measure 33 features a treble clef with a series of four chords: G4-B4-D5, G4-B4-D5, G4-B4-D5, and G4-B4-D5. The bass clef contains a single half note G2 with a long hairpin crescendo extending over the entire system.

34

2a vez

Musical notation for measures 34-36. Measure 34 continues the treble clef chords from the previous system. A first ending bracket spans measures 34 and 35, ending with a repeat sign. Measure 35 has a treble clef with a half note G4, a quarter rest, and a half note G4. Measure 36 has a treble clef with a half note G4, a quarter rest, and a half note G4. The bass clef has a half note G2 in measure 34, followed by quarter notes G2, A2, and B2 in measures 35 and 36.

37

"Solo de gaita"

Trio

Musical notation for measures 37-42. Measure 37 has a treble clef with a half note G4, a quarter rest, and a half note G4. Measure 38 has a treble clef with a half note G4, a quarter rest, and a half note G4. Measure 39 has a treble clef with a half note G4, a quarter rest, and a half note G4. Measure 40 has a treble clef with a half note G4, a quarter rest, and a half note G4. Measure 41 has a treble clef with a half note G4, a quarter rest, and a half note G4. Measure 42 has a treble clef with a half note G4, a quarter rest, and a half note G4. The bass clef has a half note G2 in measure 37, followed by four measures of rests, and then a half note G2 in measure 42.

43

Musical notation for measures 43-50. Measure 43 has a treble clef with a half note G4, a quarter rest, and a half note G4. Measure 44 has a treble clef with a half note G4, a quarter rest, and a half note G4. Measure 45 has a treble clef with a half note G4, a quarter rest, and a half note G4. Measure 46 has a treble clef with a half note G4, a quarter rest, and a half note G4. Measure 47 has a treble clef with a half note G4, a quarter rest, and a half note G4. Measure 48 has a treble clef with a half note G4, a quarter rest, and a half note G4. Measure 49 has a treble clef with a half note G4, a quarter rest, and a half note G4. Measure 50 has a treble clef with a half note G4, a quarter rest, and a half note G4. The bass clef has a half note G2 in measure 43, followed by quarter notes G2, A2, and B2 in measures 44-46, and then a half note G2 in measure 50.

51

Musical notation for measures 51-58. Measure 51 has a treble clef with a half note G4, a quarter rest, and a half note G4. Measure 52 has a treble clef with a half note G4, a quarter rest, and a half note G4. Measure 53 has a treble clef with a half note G4, a quarter rest, and a half note G4. Measure 54 has a treble clef with a half note G4, a quarter rest, and a half note G4. Measure 55 has a treble clef with a half note G4, a quarter rest, and a half note G4. Measure 56 has a treble clef with a half note G4, a quarter rest, and a half note G4. Measure 57 has a treble clef with a half note G4, a quarter rest, and a half note G4. Measure 58 has a treble clef with a half note G4, a quarter rest, and a half note G4. The bass clef has a half note G2 in measure 51, followed by quarter notes G2, A2, and B2 in measures 52-54, and then a half note G2 in measure 58.

Odinaref

3

59

Musical notation for measures 59-66. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 59 starts with a half note G4. Measures 60-61 contain eighth notes: G4-A4, B4-A4, G4-F4, E4-D4. Measure 62 has a quarter note G4 followed by a quarter rest. Measure 63 has a quarter note G4 followed by a quarter rest. Measure 64 has a quarter note G4 followed by a quarter rest. Measure 65 has a quarter note G4 followed by a quarter rest. Measure 66 has a quarter note G4 followed by a quarter rest.

67

Musical notation for measures 67-74. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 67 starts with a half note G4. Measures 68-69 contain eighth notes: G4-A4, B4-A4, G4-F4, E4-D4. Measure 70 has a quarter note G4 followed by a quarter rest. Measure 71 has a quarter note G4 followed by a quarter rest. Measure 72 has a quarter note G4 followed by a quarter rest. Measure 73 has a quarter note G4 followed by a quarter rest. Measure 74 has a quarter note G4 followed by a quarter rest.

ANEXO C – Saudades do Ceará

SAUDADES DO CEARÁ

Agenor Aluísio Gomes

§

*p*

S

Pno.

6

11

S

Pno.

2

SAUDADES DO CEARÁ



16

S

CLARINO

Pno.

1° VOZ P. 2° MAIS FORTE

20

S

Pno.

23

S

Pno.

1.

SAUDADES DO CEARÁ

3

27 2. **D.S. al Coda**  $\oplus$

S

Piano Solo

Pno.

Rall dim....

*p*

32

S

*mp* *dim.* *ppp*

Pno.

*pp*

*pp*

## ANEXO D – “Glória” da “Missa Solene” composição de Agenor Aluísio Gomes

## GLÓRIA

Missa Solene

Agenor Aluísio Gomes

alto.

Et in ter ra pox ho mi ni bus bo nae vo lum

Et in ter ra pos bo mi ni bus bo nai vo lum

Et in ter ra pos bo mi ni bus bo nai vo lum

S  
Ta tis Be ne di ci mus te glo ri fi ca mus te

A  
ta tis lau da mus te a do ra mus te glo ri fi ca mus te

B  
ta tis glo ri fi ca mus te

<sup>2</sup>/<sub>11</sub> sdo menos

S GLÓRIA  
gra ti as a gi mus ti bi propter magnam glo ri am tu am

A

B

11 menos

15 tutti 1° tempo

S Do mi ne De us Rex coe les tis

A Do mi ne De us Res coi les tis

B Do mi ne De us Res coi les tis

15

19

S  
De us Par ter om ni po Tens Do mi ne Fi li u ni

A  
De us Par ter om ni po Tens Do mi ne Fi li u ni

B  
De us om ni po Tens

GLÓRIA

19

S  
ge ni te Je su chri ste Do mi ne Deus ag nus

A  
Je su chri ste Do mi ne Deus ag nus

B  
Je su chri ste Deus agnus

24

24

## GLÓRIA

28 menos

S  
Dei fi li us Pa tris

A  
Dei fi li us Pa tris

B  
Dei fi li us Pa tris

32

S  
Qui to lis pe ca ta mun di mi se re re no bis Qui

A  
mun di mi se re re no bis

B

32

## GLÓRIA

37

S Tol lis — pec ca ta mun di Sus ci pe de pre ca ti o nem nos tram Qui

A lis — pec ca ta mun di Sus ci pe de pre ca ti o nem nos tram

B Sus ci pe de pre ca ti o nem nos tram Qui

41

S se deX ad deX te ram Pa tris mi se re re no bis

A ad — des te ram Pa tris mi se re re no bis

B se des ad des te ram Pa tris mi se re re no — bis

6

45 **1° tempo** **GLÓRIA**

S Quo — ni am tu So lus Sanctus tu so — lus Do mi nus tu

A tu so — lus Do mi nus

B tu so lus — Do mi nus

49

S So lus al tis si mus Je — su chri — ste — Cum Sancto Spi ri tu in

A Tu so lus al tis si mus Je — su chri — ste — Cum Sneto Spi ri tu in

B Tu so lus al tis si mus Je — su chri — te Cum Sancto Spi ri tu in

GLÓRIA

54

S glo ri a Dei Pa tris a

A glo ri a Dei Pa tris a

B glo ri a Dei Pa tris a

59

S men

A men

B men

**ANEXO E – ANEXO E – Fotografia da formatura de Marineide Marinho Maciel Costa  
- Maestro Agenor Gomes e sua filha Maria Angélica Alves Gomes**



## ANEXO F – Fotografia de Agenor Alúcio Gomes



**ANEXO G – Fotografia de Agenor Aluísio Gomes II [1938?]**

## ANEXO H – Atestado de Óbito



**REPÚBLICA DOS ESTADOS UNIDOS DO BRASIL**  
**ESTADO DA BAHIA**  
**COMARCA, TÊRMO, DISTRITO DO SALVADOR**  
**SUB-DISTRITO DE SANTO ANTÔNIO**

N.º 467

Certidão resumida do falecimento de Agenor Aloísio Gomes.

*EGBERTO SANTOS CRUZ, Oficial do Registro Civil do Sub-distrito de Santo Antônio, da Comarca, Têrmo e Distrito do Salvador, Capital do Estado da Bahia, etc.*

CERTIFICO a todos que a presente certidão virem que em meu poder e cartório do dito  
ofício em que presentemente sirvo, encontra-se o livro C n.º 95 e dele às folhas 87 v  
consta o têrmo número 44.665 referente ao falecimento de Agenor Aloísio  
Gomes ocorrido aos seis dias do mês de  
julho de mil novecentos e setenta em o Hospital  
Professor Edgar Santos, nesta cidade  
do sexo masculino, de cor branca, natural de Valença - Bahia  
profissão músico  
estado civil viúvo, com setenta e sete anos de idade, filhos de  
Agostinho Antônio Gomes e de dona Rosa Gomes, falecidos  
sendo a causa da morte, segundo atestado passado  
pelo doutora Vanize de Oliveira Macêdo - " Insuficiência respiratória -  
broncopneumonia "  
e foi sepultado no cemitério das Quintas dos Lazaros. Era viúvo de Maria José Al-  
ves Gomes, de cujo consórcio deixou uma filha de nome: Maria Angéli-  
ca Alves Gomes.

Eu, Jella Cruz Oficial do Registro Civil subscrevi e dou fé.  
Cartório do Sub-distrito de Santo Antônio, 14 de julho de 19 70.

Jella Cruz  
Suboficial

CARTÓRIO, PIAÇA DA LAPINHA N.º 2  
Firma registrada em todos os Cartórios dos Tabelães desta Capital