

Sons do Rio Grande do Norte:

Tombeca Dantas e o Seu Tempo

MONOGRAFIA APRESENTADA POR
MARJORIE SALÚ MIRANDA SÁ



Departamento de História
CCHLA - UFRN
2003

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA**

**SONS DO RIO GRANDE DO NORTE
TONHECA DANTAS E O SEU TEMPO**

MARJORIE SALÚ MIRANDA SÁ

Natal/RN

2003

MARJORIE SALÚ MIRANDA SÁ

**SONS DO RIO GRANDE DO NORTE
TONHECA DANTAS E O SEU TEMPO**

Monografia apresentada à disciplina Pesquisa Histórica II, ministrada pela Professora Denise Mattos Monteiro, do curso de História da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, sob a orientação da Professora Maria da Conceição Guilherme Coelho.

Natal/RN

2003

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA**

**SONS DO RIO GRANDE DO NORTE
TONHECA DANTAS E O SEU TEMPO**

MARJORIE SALÚ MIRANDA SÁ

Monografia apresentada em de julho de 2003, à Banca Examinadora composta pelos seguintes membros:

Professora Maria da Conceição Guilherme Coelho
Orientador

Membro

Membro

“Vosso domínio é a música, e infame será quem
julgar menos útil cuidar da música que do
algodão”

Mário de Andrade, discurso de paraninfo, 1935.

DEDICATÓRIA

A Miranda Sá

Não posso esquecer daquele pôr-do-sol em Santa Rita, quando lhe falei, pela primeira vez, do desejo de pesquisar Tonheca Dantas para a monografia do curso de História. Sempre falei de “unir o útil ao agradável”, pois concluí que como musicista, eu poderia contribuir falando sobre um tema, íntimo e encantador.

O incentivo entusiasmado que recebi, a assessoria prestada a cada solicitação e paciência com o inevitável estresse, constituíram a base do meu trabalho; por isso resolvi dedicá-lo a você, cúmplice, parceiro, amigo, amor.

Aos meus filhos, Manuela e Maurício, pela paciência de ler e reler este trabalho e apontar dúvidas e falhas, e que mesmo jovens, terminaram cantarolando Royal Cinema como se também compartilhassem de velhas lembranças.

AGRADECIMENTOS

Não poderíamos deixar de agradecer as colaborações emprestadas nesta caminhada. As dificuldades surgiram quando constatamos com tristeza, a quase inexistência de dados sobre Tonheca Dantas, apesar da popularidade inquestionável de suas composições.

À dedicada, exigente e detalhista orientadora, professora Maria da Conceição Coelho, que pelo seu amor e conhecimento das artes em geral, nos ajudou com os termos e colocações usuais da área. Pedimos desculpas, porém, pelo trabalho de defender esta monografia de formato diferente das muitas que ela orientou.

Aos colegas da Banda Sinfônica da Cidade do Natal pela quantidade de histórias de Tonheca conhecidas através dos seus parentes, músicos mais antigos.

Ao professor Raimundo Arrais, por aceitar, de pronto, o tema, e nos ter indicado o livro *Metrópole em Sinfonia*, do historiador José Geraldo Vinci de Moraes, uma das importantes referências para esse trabalho.

À professora Francisca Aurinete Girão, Auri, pela disposição frequente em dar ordem ao caos, sempre com paciência, bom humor e competência.

Agradecemos com especial atenção, ao professor Cláudio Galvão. O seu livro *A Desfolhar Saudades*, nos proporcionou fundamentais informações sobre Tonheca, e o prazer de ler um texto leve, sentimental, quase romanceado dos aspectos humanos da biografia.

A Renato Phaelante, coordenador da Fonoteca da Fundação Joaquim Nabuco, Recife/PE, pelo auxílio prestativo e gentil que obtivemos.

À escritora e pesquisadora Leide Câmara, pela maneira solidária e carinhosa com que nos recebeu para uma entrevista. Leide nos emprestou um material novíssimo, o jornal que noticia a peça de Sebastião Vicente, *Valsa na Varanda*, produzida em 2001 com a trilha sonora de Tonheca Dantas e premiada pelo Ministério da Cultura.

A Tonheca Dantas filho, que no alto dos seus 93 anos ainda se dispôs a nos receber para uma entrevista. Infelizmente não foi possível por problemas alheios à nossa vontade. Falamos algumas vezes por telefone e ele sempre com prazer e disposição em conversarmos sobre seu pai. Fica aqui a promessa de uma visita.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
1- TEMPOS DE MOVIMENTO	12
1.1 Tempo de transição: nos fins do século XIX, nasce um artista	12
1.2 Tempo de aventura: rumo ao Norte em busca do ouro	16
1.3 Tempo de recomeços: a política e a cultura norte-rio-grandense	18
2- TEMPOS DE MÚSICA	24
2.1 Tempo de formação: um artista dos sete instrumentos	24
2.2 Tempo de evolução: do tambor à filarmônica	27
2.3 Tempo de História: a música chega ao Brasil.....	32
3- TEMPOS DE PROJEÇÃO	36
3.1 Tempo de afirmação: caminhos da valsa brasileira	36
3.2 Tempo de críticas: a consagração da valsa de Tonheca	38
3.3 Tempo de extravagâncias: o gênio que se impôs.....	40
CONCLUSÕES	43
FONTES E BIBLIOGRAFIA	45
ANEXOS	

INTRODUÇÃO

Na passagem do século XIX para o século XX a civilização viveu grandes mudanças, colhendo os frutos da Revolução Industrial e os efeitos da ideologia burguesa vitoriosa na Europa e nos Estados Unidos da América. A ciência se desenvolveu e com a eletricidade trouxe as invenções que hoje fazem parte compulsoriamente da vida humana, nos transportes, na comunicação e na ótica.

Para o campo das artes contribuiu com o gravador, o fonógrafo, o rádio, a fotografia e o cinema, proporcionando um extraordinário avanço cultural. A música foi, talvez, a expressão artística que mais se aproveitou dos benefícios da ciência moderna, divulgando-se e massificando-se pelo rádio, reproduzindo-se e multiplicando-se pelo gravador e ideologizando-se pelo cinema.

Esta “revolução cultural”, que adveio da “revolução industrial”, criou um mercado biface, produtor e consumidor para as artes, valorizando a criação, a produção e a execução artísticas e, de outro lado, tornando a sua audiência ampla e mais exigente. A História, ao estudar a evolução das artes, das primitivas manifestações até a modernidade, avança lentamente e poucos dados oferece para a pesquisa da música.

Na realidade, o estudo da História da Música enfrenta dificuldades, como atesta o historiador José Geraldo Vinci de Moraes “[...] é preciso salientar que o trabalho investigativo nessa área da história social e cultural que trata da música permanece pouco explorado, principalmente nos temas relacionados à música popular.”¹

É neste campo que caminhamos, buscando a expressão mais tecnicamente elaborada da música nacional, a valsa brasileira, meio popular e meio clássica. O tema que desenvolvemos, *Tonheca e o seu tempo*, é problemático pela indigência de fontes primárias, mas extremamente relevante para destacar a popularidade de um dos maiores compositores do Rio Grande do Norte.

Acompanhando a historiografia contemporânea, é bom salientar que a popularidade de Tonheca Dantas chegou aos dias de hoje, com surpreendentes aplausos para a sua valsa *Royal Cinema* partindo de todas as camadas da sociedade norte-rio-grandense.

Consideramos a necessidade de caracterizar Tonheca como agente básico na difusão das próprias composições, espalhando-as pelo interior do Rio Grande do Norte e da

¹ Moraes, José Geraldo Vinci de. *Metrópole em sinfonia*. p. 27.

Paraíba e ligando-as ideologicamente à animação nas cenas românticas das primeiras fitas cinematográficas exibidas em Natal.

Cumpre-nos, também, exaltar o entendimento e a projeção para o futuro da Academia Norte-rio-grandense de letras (ANL), fazendo Antonio Pedro Dantas, imortal e patrono da cadeira 33 da instituição.

Nascido em 1870, Antonio Pedro Dantas – conhecido como Tonheca Dantas ou, simplesmente, Tonheca – instrumentista virtuoso e compositor prolífico e diversificado, assistiu a passagem do século XIX para o século XX aos 28 anos de idade, recomeçando a vida pessoal e profissional na capital norte-rio-grandense, Natal.

Deixou o Seridó em virtude da seca de 1897, como consequência da dissolução da Banda de Acari que dirigia, pois a municipalidade não tinha de onde tirar as verbas para mantê-la, provocando o êxodo dos músicos que nela atuavam. Entre os migrantes, partiu também Tonheca, exímio executor de variados instrumentos de sopro, tanto os de bocal como os de palheta.²

Originário dos Dantas de Carnaúbas, de família tradicionalmente ligada à música, iniciou-se tocando flauta e depois o clarinete, instrumento que o consagrou. Conquistou a admiração dos colegas músicos no concurso que prestou para mestre da Banda do Batalhão de Segurança,³ revelando a essência da sua virtuosidade em quase todo instrumental da banda.

Os dramas íntimos e a carreira artística são enfocados de 1898 até 1932, tempo que expõe a inquietação pessoal do músico, com viagens insólitas, instabilidade nos empregos e vários casamentos. Começa do encontro com a nova realidade sócio-cultural da cidade grande e se estende até a conquista da última colocação já em idade avançada.

Perpassa no cenário agitado da conjuntura nacional e da política provinciana, com episódios vividos na vizinha Paraíba e em Belém do Pará, roteiros dificultosos e certamente inóspitos naqueles anos longínquos. Em 1903, encontramos a surpreendente e inusitada substituição do Rio de Janeiro por Belém do Pará, numa viagem projetada com grande antecedência por Tonheca, amigos e protetores. A curiosidade dos pesquisadores sobre a troca do Sul pelo Norte, entretanto, é compensada pela certeza do fascínio que a

² Como exemplo de instrumentos de bocal temos a flauta, trompete, trombone, tuba; como palheta o clarinete, oboé, saxofone, fagote.

³ Denominação da Banda da Polícia Militar em 1898.

chamada corrida da borracha exercia nos sertanejos nordestinos e que o artista seridoense não seria uma exceção entre seus contemporâneos.

Retornando do Pará, onde passou oito anos, Tonheca aportou em Natal em 1910 com novo casamento e renovada disposição para o trabalho, voltando à Banda Militar e atuando nos cinemas que surgiam, apresentando-se nas salas-de-espera e acompanhando com improvisos os filmes mudos.

O agitado período histórico em que Tonheca viveu e produziu as valsas que se eternizaram na memória do povo potiguar, registra os passos mais firmes da República Velha, a partir da eleição de Manoel Ferraz Campos Sales para a Presidência e os embates políticos da luta pelo poder no Rio Grande do Norte, pelas indicações dos cargos federais feitas na capital da República..

Acrescentamos à conjuntura econômica nacional e aos acontecimentos políticos na Província, a evolução da música no processo civilizatório mundial, registrando no Brasil a fusão dos três elementos culturais introduzidos pelos nativos, africanos e europeus, que formaram a música brasileira, popular e clássica. No ensejo, destacamos o sincretismo melódico e rítmico que gerou o maxixe e o samba nas suas várias versões.

Observamos, igualmente, a chegada do romantismo ao Brasil e o seu predomínio influenciando na chamada música-de-salão, que, na corte do imperador Pedro II, projetou um produto brasileiro, a modinha imperial, geratriz da valsa brasileira.

Define-se na valsa brasileira um dos objetivos deste trabalho. Tanto quanto a personalidade do compositor Tonheca Dantas, quisemos distinguir a valsa no mapa da sua variada produção musical, desde a extinta *gavota*⁴ às músicas de procissão, hoje tão pesquisadas.

É a valsa que demonstra o conceito respeitoso que a categoria dos músicos reserva ao colega e o amor que os conterrâneos lhe dedicam. Para a consagração de Tonheca, não há uma orquestra, banda sinfônica ou conjunto musical no Rio Grande do Norte, que não possua as partituras e não execute *Royal Cinema*, uma das composições que se tornou clássica.

Nas retretas domingueiras e nas tocatas exclusivas, a valsa *Royal Cinema* agrada aos ouvintes de todas as idades, arrancando sempre aplausos da platéia.

⁴ Dança de dois tempos, de origem camponesa, que esteve em moda desde do século XVI até o final do século XIX.

A maioria desses fatos foram colhidos em fontes bibliográficas, tendo como suporte, a biografia de Tonheca Dantas do historiador e escritor Cláudio Galvão,⁵ com quem, aliás, fizemos uma rica entrevista, considerando a importância do professor Cláudio como pesquisador da vida e da obra do compositor. Outra entrevista ouviu a escritora e pesquisadora da música do Rio Grande do Norte, Leide Câmara, que nos prestou uma grande colaboração. O conteúdo completo dessas entrevistas estão nos anexos 2 e 3.

Nossas observações, somadas à colaboração de notáveis autores da História do Brasil, da História do Rio Grande do Norte e da História da Música, apresentam um estudo historiográfico com reais limitações, valorizadas apenas pela qualificada bibliografia que fichamos, da qual sobressaem, no geral, as contribuições de José Geraldo Vinci de Moraes, José Ramos Tinhorão e Mário de Andrade. Quanto à literatura específica, destacamos os subsídios levantados pelos norte-rio-grandenses Anchieta Fernandes, Câmara Cascudo, Cláudio Galvão, Gumercindo Saraiva, José Onofre Júnior e Leide Câmara.

Com a pesquisa bibliográfica, fizemos simultânea e comparativamente a leitura e o fichamento dos livros de caráter abrangente e/ou especializado e localizado, examinamos os jornais da época e fizemos as entrevistas citadas.

Quanto às fontes que poderiam subsidiar este trabalho, poucas resistem às intempéries e ao desinteresse dos órgãos governamentais.

O Arquivo Público encontra-se em abandono, com o seu acervo totalmente deteriorado; no Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Norte (IHGRN), examinamos as coleções de jornais da época, assim como nos livros de assentamentos e nos livros dos praças, do arquivo da Polícia Militar do Rio Grande do Norte (PM/RN), comprovando a passagem de Tonheca Dantas naquela instituição.

Como se verá, não tivemos a intenção de dar ao trabalho um roteiro definitivo, mas contribuir para despertar o interesse acadêmico pela musicologia e distinguir o mérito de um compositor norte-rio-grandense e o seu legado cultural.

Sem questionar as tradicionais apresentações monográficas, fugimos ao formalismo e capitulamos este trabalho ordenando-o em três partes que não se prendem a uma ordem numeral na análise histórica, nem um seguimento temporal na avaliação do protagonismo de Tonheca Dantas.

A primeira parte, “Tempos de Movimento”, enquadra o compositor no seu tempo, a travessia do século XIX para o século XX, sua origem, o espírito aventureiro e a

⁵ Galvão, Cláudio. *A desfolhar saudades*.

inadaptação ao mercado de trabalho formal; a segunda, “Tempos de Música”, traça a sensibilidade musical e a formação instrumental, passeando pela História da Música até o surgimento da chamada “valsa brasileira”; a terceira, “Tempos de Projeção”, mostra o amadurecimento pessoal e profissional de Tonheca, sua genialidade, e a consagração da valsa *Royal Cinema*, a composição favorita dos norte-rio-grandenses.

Achamos necessário anexar a esta monografia um disco com músicas do compositor, as principais, no nosso entender, para exemplificar alguns estilos musicais aqui citados. Infelizmente, não tivemos condições de “formatar um disco” com todos os estilos, porque são raras as composições gravadas. O disco é uma reprodução de um vinil produzido pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte, em 1982, e traz a valsa *Royal Cinema*, destacada neste trabalho.

A legalidade da cópia teve o parecer do procurador da UFRN, Dr. Lívio Alves, que considerou legítima a sua distribuição por ser exclusivamente para fins acadêmicos e restrita à uma banca examinadora.

1.1 TEMPOS DE MOVIMENTO

1.1.1 Tempo de transição: fins do século XIX, nasce um artista

Ao apagar das luzes do século XIX, em 1898, o músico e compositor Antonio Pedro Dantas, apelidado Tonheca Dantas ou simplesmente Tonheca, chegava à cidade do Natal para se submeter a um concurso para instrumentista da Banda do Batalhão de Segurança.

Há contradições entre os pesquisadores, sobre a data do seu nascimento.⁶ Não há controvérsias, porém, sobre o seu valor artístico.

Nascido de uma família tradicionalmente ligada à música, quando veio para a capital, aos 28 anos de idade, Tonheca já era um músico consumado, que na mais tenra infância se revelara habilidoso flautista, adotando depois o clarinete e tocando com desenvoltura quase todos os instrumentos de sopro, madeiras e metais. Menino ainda, recebeu as primeiras lições de flauta do irmão mais velho, José Venâncio, que regia uma charanga em Carnaubas, então uma pequena vila vinculada a Acari.

Os examinadores da banda do Batalhão de Segurança surpreenderam-se com a sua versatilidade, conforme relata o historiador Cláudio Galvão:

“O comandante Lins Caldas (que comandou a Polícia Militar de janeiro de 1895 a dezembro de 1913), chegou ao alojamento da banda com mais alguns oficiais e chamou os candidatos. [...] Em seguida, foi a vez de Tonheca. O comandante lhe entregou uma partitura diferente da primeira e perguntou ao candidato qual instrumento iria escolher. – “qualquer um...” respondeu. “O senhor diga qual o que quer.” Os membros da comissão se entreolharam, surpresos com a audácia daquele sertanejo moreno e franzino, e resolveram pôr a prova seus conhecimentos mandando que fosse tocando a peça nos diversos instrumentos da banda. Tonheca não teve dúvidas; pôs a música na estante e abriu a caixa da clarineta. Experimentou a palheta e tocou a peça sem hesitações. Depois, guardou o instrumento e apanhou um sax-tenor. Experimentou umas escalas e tocou. Deixando os instrumentos de palheta, pediu um trompete, instrumento de bocal, e tocou tudo com o mesmo desembaraço. Depois, foi a vez da flauta, instrumento de embocadura e afinação diferentes do que antes usara. Quando ia pedir um bombardino, os membros da comissão mandaram parar dizendo que já era suficiente.”⁷

⁶ Cláudio Galvão fala em 1870, Leide Câmara em 1871 e Veríssimo de Melo, em 1872.

⁷ Galvão, Cláudio. Op. cit. p. 47. Este relato de Galvão refere-se a entrevistas feitas por ele à diversos conhecidos de Tonheca em Carnaubas dos Dantas e Acari, portanto sem nenhuma comprovação documental, baseado apenas em história oral, conforme foi informado à autora em entrevista.

Quando deixou o Seridó em busca da sobrevivência na capital da Província do Rio Grande do Norte, fugia das agruras da seca, pois o erário do Município de Acari não suportava o sustento da Banda Municipal; e além disso ao mudar-se, fê-lo sem compromissos de família, pois a sua primeira esposa, Rosa de Lima, deixara-o levando consigo a filha Auta.

Assumindo em 1898 a maestria da respeitada Banda do Batalhão de Segurança do Rio Grande do Norte, Tonheca Dantas passou a ter uma situação financeira estável com um salário equivalente ao de um oficial de carreira, já que a mais alta patente, um tenente-coronel, recebia 350\$000 (trezentos e cinquenta mil réis) e o do músico passou a ser de 115\$000 (cento e quinze mil réis).⁸ Este ano representou também grandes modificações na vida econômica, política e social do país, com a investidura de Manoel Ferraz Campos Sales na Presidência da República.

Encerrara-se dois anos antes o trágico episódio de Canudos e o Brasil ainda não se recuperara das sucessivas crises que vivera: a crise militar, que desacreditou as principais lideranças do Exército e comprometera a Marinha com o revanchismo monárquico, a crise econômica, caracterizada por “*um Tesouro exausto*”⁹ segundo o biógrafo de Campos Sales, Tobias Monteiro, citado por Hélio Silva, e a crise política patrocinada pelo “florianismo,”¹⁰ uma parceria manifesta e radical das classes médias com os militares positivistas.

A transição da Monarquia à República para a consolidação do novo regime trouxera grandes problemas para a administração pública, devidos principalmente ao caráter militar do golpe republicano. Um deles, veio com a implantação da Federação alterando o sistema unitário do império, que provocou uma grande reação política e em consequência, uma grave crise financeira no país.

Com a eleição de Campos Sales, a República assistiu a uma ruptura entre a nova burguesia, com ânsias de enriquecer na esteira do desenvolvimento econômico do país, e o antigo sistema patriarcal dos proprietários rurais. Explica Caio Prado Júnior, (nessa conjuntura) “transpunha-se de um salto, o hiato que separava certos aspectos de uma estrutura ideológica anacrônica e o nível das forças produtivas em expansão”,¹¹

As dificuldades enfrentadas poderiam ter levado o Brasil à bancarrota. O primeiro passo do novo governo foi apelar para uma moratória dos credores externos, tendo Campos

⁸ Livro 2º dos Praças da 1ª Companhia – Arquivo da Polícia Militar do Rio Grande do Norte – Natal.

⁹ Monteiro, Tobias apud Silva, Hélio. *O poder civil*. p. 167.

¹⁰ Fausto, Bóris apud *O Brasil republicano: sociedade e instituições*. p. 130.

¹¹ Prado, Caio Júnior. *História econômica do Brasil*. p. 229.

Sales se encontrado pessoalmente, em Londres, com os titulares da Casa Rotschild e a diretoria do London & River Plate Bank, buscando um entendimento para resolver o problema.

Segundo a interpretação da imprensa brasileira da época, que aplaudia o novo governo, com os acordos creditícios realizados no Exterior e as reformas internas decorrentes deles, deram tempo ao país para reequilibrar as contas públicas e a banca internacional fechou um excelente negócio com os títulos garantidos pelo governo republicano. Na verdade, reabriu-se o mercado financeiro inglês e cresceu a dependência econômica do Brasil.

Embora descortinasse novos rumos para o país, a política nacional não tinha uma interferência relevante no Nordeste Brasileiro, nem para o Rio Grande do Norte em particular, pois a região não fora tocada pelas mudanças, nem na economia, nem na política.

O advento da República mantivera no campo as mesmas relações sociais estratificadas após a abolição da escravatura e o Nordeste, com suas estruturas dependentes do Sudeste, manteve as características estruturais, tanto na distribuição de renda como na concentração da propriedade fundiária.

No Rio Grande do Norte, segundo a historiadora Denise de Mattos Monteiro: “uma única fábrica existiu no estado no período de 1889 a 1930, a Fábrica de Fiação e Tecidos de Natal.”¹² Dessa maneira, a ideologia dominante era rural. Nas vastas extensões sertanejas, dominava o latifúndio da pecuária extensiva que, com as relações familiares ou de compadrio, o grande proprietário de terras estabelecia a convivência dos seus interesses com a vizinhança de sitiantes dedicados à policultura de troca e de subsistência.

Esta geopolítica dos sertões, com os sistemas de comunicação precários e fazendas de gado que se bastavam economicamente, determinou um isolacionismo desses núcleos com os centros urbanos, incentivando a convergência bairrista, familiar e individual para as feiras e as comemorações dos santos padroeiros.

Era na feira que o comércio se realizava, pelo escambo de produtos agrícolas ou de criação, modestas transações de gêneros de primeira necessidade e compra e venda de gado e de terras. Nas festas santificadas, eclesíásticas ou domésticas, desenvolvia-se a vida social, proporcionando aproximações íntimas e a ampliação do compadrio.

¹² Monteiro, Denise Mattos. *Introdução à história do Rio Grande do Norte*. p. 179.

Entre as expressões culturais, destacava-se no Seridó norte-rio-grandense a arte musical, sempre presente nas concentrações das feiras e das festas sacras. Famílias inteiras dedicavam-se à música e entre elas, os Dantas de Carnaúbas.

Como seus parentes, Tonheca encaminhou-se para a música e encarreirou-se na vida artística. Originário da média propriedade rural, não teve saída. Fugiu do anonimato graças as modinhas, dobrados e valsas da sua lavra e conquistou um lugar remunerado para reger a Banda do Acari.¹³

O padrão cultural da região continuava sem receber os estímulos do governo federal para modificar-se, como ocorreu no Sul-Sudeste. Alfredo Bosi¹⁴ comenta que, no Sul/Sudeste agiram positivamente a difusão da educação primária, as escolas normais e técnico-profissionais através do ensino público, além do contato direto com as levadas migratórias européias e as novidades do Velho Continente.

No Nordeste, os filhos de famílias ricas iam estudar fora, São Paulo, Rio de Janeiro, Salvador e Recife, de acordo com as posses familiares e a vocação do jovem. Para os que ficavam, haviam apenas os ofícios mecânicos ou os ditos nobres, convenientes ao meio, como o de alfaiate, barbeiro, carpinteiro, construtor, ferreiro e rábula. No campo das artes, tímidas manifestações atendiam as necessidades comunitárias, entre a escultura e a pintura de imagens, a cerâmica e a música.

O Rio Grande do Norte (como de resto o Nordeste), integrou-se ao contexto republicano a partir da chamada Grande Guerra (1914-1918). Às vésperas do conflito, no governo de Venceslau Brás, o Exército Brasileiro sofreu uma série de reformas ampliando e diversificando as unidades e criando as circunscrições militares como suporte para a implantação do serviço militar obrigatório.

Inúmeros nordestinos e norte-rio-grandenses da baixa classe média foram estimulados a seguir carreira e aproveitar a oportunidade de ascensão oferecida pelas escolas militares. É esta, talvez, a razão do Rio Grande do Norte acompanhar com maior interesse a vida nacional, do que nos primeiros anos da República.

Os militares se politizaram nas escolas militares, politécnicas e nos próprios quartéis, participando do processo histórico nacional. Seus estudos abrangiam a Paz de Versailles, a formação da Liga das Nações e novas idéias vindas da Europa.

¹³ Mais tarde dissolvida por falta de verbas na seca de 1898.

¹⁴ Bosi, Alfredo apud Fausto, Bóris. *O Brasil republicano: sociedade e instituições*. p. 195.

Em consequência, o Brasil como um todo, assistiu aos movimentos tenentistas de 1922 e 1924 e, neste processo, assimilou as opiniões e os conceitos da Semana de Arte Moderna, da Aliança Liberal e da Revolução de Trinta.

A vizinha Paraíba, pela participação do presidente João Pessoa, candidato a vice-presidente da República na chapa aliancista, era um barril de pólvora que veio a explodir com o assassinato do seu líder. Sem dúvida, a proximidade geográfica influenciou o Rio Grande do Norte, os seus políticos e a sua intelectualidade.

Os artistas norte-rio-grandenses, como não poderia deixar de ser, acompanharam, se entusiasmarão e se inspiraram nas idéias nacionalistas e desenvolvimentistas que Getúlio Vargas representava. Tonheca com entusiasmo patriótico compôs, nesse estágio, o Hino ao Duque de Caxias¹⁵ em homenagem ao Exército Brasileiro.

1.2 ^d/₃ Tempo de aventuras: rumo ao Norte em busca do ouro

O aventureirismo de Tonheca Dantas enlouquece os seus biógrafos. Estabelecido em Natal e já com 30 anos de idade, decidiu correr o mundo em busca da fortuna. Todos os conselhos orientavam-no a ir para o Rio de Janeiro, então capital da República, e em 1902, lhe foram dadas muitas cartas de recomendação de personalidades norte-rio-grandenses.

Em livro já citado, o historiador Cláudio Galvão fala que Tonheca se munuiu das referências do Dr. Manoel Augusto de Araújo Galvão, deputado estadual e pai do seu aluno de flauta, Silvino¹⁶, e do coronel Clementino Monteiro de Faria, pai do jovem Juvenal Lamartine de Faria, que se formara em Recife naquele ano de 1897 e já era Juiz de Direito de Acari.

Com tudo arrumado para mais uma viagem em busca de melhores dias, em 1903, Tonheca atravessa o Seridó e vai para a Paraíba rumo a Cabedelo, onde tomará um navio para o Rio de Janeiro. Porém, antes de chegar ao porto, dá uma parada em Alagoa Grande, cidade paraibana próspera pelo plantio, comércio e agroindústria do algodão e da cana.

Conquistando respeito e admiração dos que ouviam o som do seu clarinete e se impressionavam com suas composições, tornou-se professor dando aulas a interessados no uso de instrumentos musicais.

¹⁵ Não foi possível obter a data desta composição.

¹⁶ Silvino Bezerra Neto, desembargador, foi patrono da ANL e sócio efetivo do IHGRN, onde foi seu 2º vice-presidente. O Desembargador faleceu em 17 fev. 1969.

Tendo juntado algum dinheiro em Alagoa Grande, retomou o projeto de viajar; preparou-se para seguir rumo ao Rio de Janeiro, mas, inexplicavelmente, em vez de ir para o Sul, vai para o Norte com destino a Belém do Pará, em maio de 1903.

Talvez tenha ouvido os relatos colhidos dos sobreviventes das ondas migratórias que seguiram do interior nordestino para a Amazônia, fugindo da grande seca que se estendeu de 1877 a 1880, que lá não faltava trabalho para ninguém; se, por um lado, o trabalhador ficasse isolado, fosse espoliado e se escravizasse pelas dívidas com o dono do seringal, de outra parte poderia trabalhar nos transportes fluviais, entrar no comércio ambulante de bebidas e gêneros de primeira necessidade e até conquistar territórios nunca antes atingidos.

Aqueles raros emigrantes que escaparam da febre amarela, das flechas dos índios e dos jagunços do seringalista, eram os únicos que voltavam à terra natal. As pequenas quantias amealhadas representavam grandes recursos para os que tinham ficado; e os relatos das andanças e façanhas, alucinavam o imaginário popular.

Embora o ciclo da borracha estivesse em declínio, persistia entre as populações sertanejas do Nordeste a extensa mitologia sobre as riquezas da Amazônia. Boêmio e sem compromissos, o músico de Carnaúbas pode ter se envolvido com o fascínio das histórias de fortunas facilmente obtidas e prazeres importados da Europa.

Quando Tonheca partiu de Cabedelo, na Paraíba, rumo à Amazônia em 1903, a coleta das seringueiras nativas já subira o rio e ultrapassara os tributários Purus e Juruá, porque as seringueiras do baixo Amazonas situadas na Província do Grão Pará, que haviam sido responsáveis pela maior produção nacional do látex, estavam esgotadas.

Naquele ano, ainda eram encontrados restos da corrida para a fortuna. Belém e Manaus, capitais das províncias do Pará e do Amazonas, viviam na esteira do surto progressista da exportação da borracha.

De pequena cidade colonial, Belém atingira 170 mil habitantes e a população de Manaus, que no início do ciclo era uma simples vila, chegou a 70 mil almas. As duas cidades, viviam em festas promovidas pelos proprietários dos seringais associados aos comerciantes e agiotas locais. Nelas pululava uma multidão de trapaceiros, marginais e parasitas atraídos pela dissipação dos capitais acumulados.

Para o Eldorado construído no seio da floresta tropical, continuava o fluxo de artistas de todo mundo, famosos na Argentina, Estados Unidos e Europa, mas também

árabes, chineses, japoneses e brasileiros, deslumbrados com a prosperidade superficial que persistia.

Tonheca foi mais um dos artistas que aportaram na cidade de Belém do Pará, que, segundo os cronistas da época, era um dos centros culturais mais importantes do Brasil, principalmente no setor musical. O monumental Teatro da Paz, inaugurado em 1878, apresentava orquestras e companhias de ópera vindas diretamente da Europa, tendo o próprio maestro Carlos Gomes¹⁷ se exibido lá.

O governo da Província incentivava as bandas militares existentes, a do Corpo Policial, fundada em 1853 e a do Corpo de Bombeiros, que embora tenha sido criada dez anos antes, estava se reorganizando e se destacando nos círculos dos amantes da música e atendendo o gosto popular nas retretas dominicais.

Sabendo que a Banda do Corpo de Bombeiros passava por uma reestruturação, Tonheca procurou seu regente. Segundo Galvão, o mestre perguntou-lhe qual o instrumento que tocava e o músico norte-rio-grandense esperando uma negativa, respondeu que era trompete.

“Ah, se fosse clarinete... a vaga é de clarinete... Diante disso, Tonheca prontamente interveio, “Pois eu toco clarinete também e queria me candidatar. Aí o mestre responde: Então me procure no quartel ainda agora de manhã.”¹⁸

Repetindo a exibição das suas qualidades, como fizera anteriormente candidatando-se à Banda do Batalhão de Segurança do Rio Grande do Norte, Tonheca sentou praça no Corpo de Bombeiros no mesmo ano da sua chegada ao Pará.¹⁹ Muito prestigiado como músico e compositor, manteve um razoável padrão de vida, e várias de suas composições, impressas na Alemanha, eram encontradas nas casas especializadas de Belém.

No Pará, casou-se em 1906 com Ana Florentina da Silva, com quem teve uma filha, Antonia. Regressou ao Rio Grande do Norte em 1909, trazendo consigo a nova família.

1.3 - Tempo de recomeços: a política e a cultura norte-rio-grandenses

Os quase dez anos passados fora do Rio Grande do Norte, pouco influíram na realidade que Tonheca deixara e conservara na memória.

¹⁷ O maestro Carlos Gomes apresentou-se pela primeira vez no Teatro da Paz em 1881.

¹⁸ Galvão, Cláudio. Op. cit. p. 79.

¹⁹ Livro de Assentamentos de Praças nº 1, Seção do Corpo de Bombeiros Municipal, Corpo de Bombeiros Municipal de Belém do Pará, 1903. Galvão, Cláudio. Op. cit. 89.

“Natal possuía pouco mais de 20.000 habitantes. Não tínhamos senão a Cidade e a Ribeira. Os bondes de burro só apareceriam um ano depois (1908). O primeiro cinema é de 1911. Andava-se a pé. Banho de mar, quando o médico receitava. A Província tinha apenas 37 municípios.”²⁰

Neste quadro que Câmara Cascudo miniaturizou tão bem, a sociedade potiguar recebeu o filho pródigo, percebendo que ele estava mais maduro, trazia ricas experiências de um centro importante, como Belém, e se aprimorara como instrumentista e compositor.

Natal também descortinava novos tempos culturais, como encontramos nas memórias do folclorista, inseridas na sua *História da Cidade do Natal*. Conta Cascudo que a capital do Rio Grande do Norte dos primeiros anos do século XX assistia, com curiosidade e prazer, as performances dos boêmios intelectualizados nas serestas tumultuadas.

De volta à terra, músico respeitado, Tonheca projetou-se na vida artística da Província e do mercado musical, que oferecia melhores condições para os instrumentistas talentosos. Procura o antigo emprego, a banda do Batalhão de Segurança, servindo como músico de 1ª classe.²¹ Permanece no posto por noventa dias.

Com seu comportamento irrequieto, Tonheca, em 1910, resolve ir para Alagoa Grande, na Paraíba, atendendo aos amigos que se correspondiam com ele. Foi sem a família, a fim de montar casa. Nessa estada em Alagoa Grande, trabalhou na banda, deu aulas particulares e tocou em festas e solenidades.

Neste período, compôs valsas e dobrados para presentear os amigos e para atender encomendas remuneradas. Pelo comportamento boêmio e envolvimento com mulheres, sua esposa, Ana Florentina o abandonou. Tonheca retorna a Natal, em 1911, deixando para trás tudo o que havia conseguido em Alagoa Grande.

Na capital norte-rio-grandense estava em funcionamento o Teatro Carlos Gomes, cuja audaciosa construção, na Campina da Ribeira, fora iniciada pelo governador Ferreira Chaves em 1898, ano em que o músico viajara para a Paraíba e depois para o Pará. O teatro mantinha uma orquestra própria, regida por Luigi Maria Smido²² e a banda do Batalhão de Segurança participava das programações.²³

²⁰ Cascudo, Câmara. *Vida de Pedro Velho*. p. 65.

²¹ Livro 3º da 1ª Companhia de Praças – Arquivo da Polícia Militar do Rio Grande do Norte – Natal.

²² Luigi Maria Smido (Itália?- Rio de Janeiro, 1943), esteve em Natal entre 1903 a 1908 e em 1922, por alguns meses.

²³ A República publica no dia 15 jul. 1907 apresentação da banda do batalhão de segurança apud Pires, Meira. *História do teatro Alberto Maranhão*. p. 34.

No ano de 1911 pouco se sabe da trajetória profissional de Tonheca, apenas uma notícia publicada n' *A República* sobre a fundação de uma sociedade musical pelo violoncelista Tomazzo Babini, na sede do Tiro Natalense.²⁴ Entre os participantes se destacavam Joaquim Scipião e Augusto Monteiro (violinistas), Manuel Prudêncio Petit e Luis Carlos Wanderley (flautistas), Tonheca Dantas (clarinete), entre outros.

Os artistas também haviam se organizado, fundando em parceria com os operários e artesãos, a Liga artístico-operária norte-rio-grandense “que prestava aos seus associados um imenso trabalho promocional e assistencialista,”²⁵ de acordo com o professor Itamar de Souza.

Itamar informa ainda a participação dos músicos norte-rio-grandenses no comício de protesto pelo fuzilamento do anarquista espanhol Francisco Ferrer, ato promovido pelos intelectuais Álvaro China, Anfilóquio Câmara, Clodoaldo de Góis, Dioclécio Duarte, Ferreira Itajubá, Gothardo Neto, Paulo Maranhão e Vicente Barreto.²⁶

A manifestação ocorreu em 24 de outubro de 1909 na Praça André de Albuquerque, reunindo uma apreciável multidão que dava vivas a Ferrer e ao Socialismo.

Isso tudo acontecia num período (1898-1910) em que o Rio Grande do Norte vivia um “tempo feliz,” na vivência e no dizer de Câmara Cascudo, que explica adiante, filosofando:

“Dizemo-lo “feliz agora”, na distância que lhe modifica a perspectiva na técnica da interpretação. Quando nos afastamos do objetivo é que o abrangemos em seu conjunto. Antes, incluídos no próprio elemento, não será possível compreender a extensão e profundidade. O peixe nunca saberá o aspecto exterior e total do mar...”²⁷

Esse espaço de tempo, politicamente, foi coberto pela oligarquia Maranhão estabelecida por Pedro Velho, um republicano histórico, “aclamado” presidente da Província na esteira da Proclamação da República.

Acreditando que Deodoro reconheceria os lutadores da causa republicana, o partido fez de Pedro Velho o seu representante no governo provincial, dando-lhe oportunidade para constituir um “ministério”, assinar decretos e demissões.

²⁴ Instituição que proporcionava o serviço militar aos estudantes, fornecendo-lhes certificado de reservista.

²⁵ Souza, Itamar. *A república velha no Rio Grande do Norte*. p. 81.

²⁶ *Ibid.* p. 105.

²⁷ Cascudo, Câmara. *Op. cit.* p. 60.

Dezenove dias depois, o Governo Republicano Provisório, contrariando as expectativas, nomeia Governador do Rio Grande do Norte Adolfo Afonso da Silva Gordo, um paulista de Piracicaba, tão alheio à política local que trouxe secretário e ajudante de ordens consigo.

O descontentamento visível e invisível, movimentou intensamente a política provinciana. Surgiu o Clube Republicano 15 de novembro e Pedro Velho viajou para o Rio de Janeiro, onde já se encontravam vários correligionários em grandes confabulações, pois Adolfo Gordo anunciara que entregaria o governo ainda em 1890.

Deixando a administração em fevereiro daquele ano, passa o cargo para o seu chefe de polícia, Jerônimo Américo Raposo da Câmara, e um mês depois veio governar a província Joaquim Xavier da Silveira Júnior, outro paulista de Santos, mas desta vez escolhido e influenciado por Pedro Velho.

Após presidir as eleições de setembro, no dia 19 do mesmo ano, Xavier da Silveira voltou para a capital da República alegando problemas de saúde da sua esposa. Em novembro, veio o seu substituto, João Gomes Ribeiro, que passou apenas 28 dias no cargo.

Nos onze meses seguintes, o Rio Grande do Norte teve cinco governadores, Manoel do Nascimento Castro e Silva, Francisco Amintas da Costa Barros, José Inácio Fernandes de Barris, Francisco Gurgel de Oliveira e Miguel Joaquim de Almeida Castro.

Chegou, então, a vez de Pedro Velho, sem dúvida o grande condutor da política potiguar, responsável pelas nomeações e renúncias dos primeiros anos da República na Província, de 1889 a 1891. Um golpe de estado derrubou Miguel Castro e uma junta governativa aclamou Pedro Velho, o líder da conjuração.

A indicação de Pedro Velho foi ratificada pelo Congresso Legislativo convocado pela Junta em fevereiro de 1892, e, a partir daí, ele dominou o estado até 1908, quando se encerrou o segundo governo do seu irmão Alberto Maranhão.

Nos governos de Alberto Maranhão, um homem culto, as artes conquistaram um tratamento especial. “Ele gostava de manter estreito contato com os artistas, auscultando-lhes as necessidades e promovendo os meios indispensáveis de minorar-lhes os padecimentos.”²⁸

O Governo de Joaquim Ferreira Chaves (1914-1920), traçou novas perspectivas para o Rio Grande Norte com a construção da Estrada de Automóveis Seridó, que abriu os caminhos do sertão. Nessa fase, como fatos sócio-culturais marcantes, aponta-se a

²⁸ Pires, Meira. *Alberto Maranhão e seu tempo*. p.19.

fundação do jornal *A Imprensa* e da revista *Via Láctea*, que refletiam o pensamento avançado das elites locais.

A *Imprensa*, órgão católico tomista e a *Via Láctea*, revista feminina criada por Carolina e Palmira Wanderley, acompanharam e divulgaram os movimentos progressistas nacionais e abriram caminho para o voto feminino, defendido por Juvenal Lamartine na Câmara Federal e tendo lei eleitoral estadual promulgada pelo governador José Augusto Bezerra de Medeiros.

Estando em Natal, Tonheca Dantas casa-se em 1913 com Francisca Lucas, nascendo-lhe o primeiro filho homem, Antonio Pedro Dantas Filho.²⁹ As suas atividades eram múltiplas: ensinava música na Escola Normal de Natal como professor substituto e tocava nos conjuntos de animação cinematográfica nas salas recém inauguradas, o Cine Pathè e o Cinema Royal.

Ao assumir o governo provincial em 1914, Ferreira Chaves tomou como tarefa fundamental o enxugamento das finanças e seus primeiros atos de economia voltaram-se para a extinção de órgãos culturais criados por Alberto Maranhão, demitindo professores da Escola de Música, afastando instrumentistas da banda do Batalhão de Segurança e encerrando as retretas dominicais por ela executadas. O jornal *A República* comenta que: "...deixou de haver retreta da banda do Batalhão de Segurança por causa da baixa de alguns músicos que a compunham."³⁰

O ano de 1915 encontra Tonheca em Santana do Matos, conforme relata Galvão:

"A nova direção que tomou a sua vida está esboçada no teor da carta que uma pessoa não identificada da cidade de Santana do Matos dirigiu ao jornal "A República", sendo publicada na edição de 24 de março daquele ano: Acaba de chegar a esta vila o conhecido maestro Tonheca Dantas, que vem dirigir a Filarmônica Coronel Carvalho."³¹

No Seridó, sozinho mais uma vez, Tonheca conhece Francisca Lino Bezerra com quem se casa em 1916. Desse, que seria seu último casamento, nascem oito filhos.

Em 1917 Tonheca Dantas foi nomeado guarda de Mesas de Renda.³² Os

²⁹ Único filho daquele casamento, faleceu em Natal em 1964.

³⁰ *A República*, 14 mar. 1914.

³¹ Galvão, Cláudio. Op. cit. p. 176.

³² Como se denominavam as Coletorias Estaduais. Cláudio Galvão, em entrevista à autora, fala que não foi possível determinar data, nem motivos para esta nomeação, possivelmente tenha sido através dos chefes políticos do lugar.

vencimentos do cargo, davam-lhe razoáveis condições de vida, permitindo-lhe realizar seus projetos de instrumentista e compositor. Nos municípios em que trabalhou, Santana do Matos, Apodi e Caraúbas do Apodi, sempre participou das bandas locais, contribuindo para a formação de inúmeros músicos e divulgando as suas composições.

Ao chegar ao governo em 1924, José Augusto Bezerra de Medeiros, primeiro seridoense a ocupar o governo estadual, baixou novas medidas de economia, inclusive demissões de vários funcionários. No Departamento da Fazenda os atos atingiram os guardas do Tesouro que foram licenciados recebendo apenas 50% dos vencimentos. Tonheca estava entre os prejudicados e para ajudar o orçamento doméstico, atendeu aos repetidos convites e voltou a Alagoa Grande, Paraíba, retornando às atividades costumeiras e viajando a Natal apenas para receber os vencimentos.

Na cidade paraibana, recebeu uma carta do ex-aluno e amigo Elysio Sobreira,³³ convidando-lhe para mestrear a banda de música da Banda de Música do Batalhão de Segurança da Paraíba, na capital do Estado, de mesmo nome.

Quando eclodiu a Revolução de Trinta a intelectualidade paraibana estava inserida nos acontecimentos nacionais, seguindo a liderança do presidente João Pessoa e partilhando das idéias reformistas e democráticas defendidas pelo tenentismo, engajado na Aliança Liberal.

O movimento armado que derrubou Washington Luiz e abriu caminho para o longo governo Getúlio Vargas, encontrou Tonheca servindo à Polícia Militar da Paraíba como 1º Sargento Músico, em 1927.

Lá, viveu outro anedótico episódio, quando na noite de 17 para 18 de agosto de 1930, o comandante considerando desnecessária a presença do regente da banda de música no quartel, dispensou-o do pernoite, autorizando-o a dormir em casa. No dia seguinte, o pernoite favoreceu a promoção de todos os 1ºs sargentos a 2º tenente. Tonheca, que tinha ido para casa, perdeu essa oportunidade, permanecendo como sargento.

³³ Elysio Sobreira foi aluno de Tonheca em 1911 e em 1926 era comandante do Batalhão de Segurança da Paraíba.

2 TEMPOS DE MÚSICA

2.1 Tempo de formação: um artista dos sete instrumentos

Vindo do antigo tronco dos Dantas seridoenses, Tonheca era filho do coronel João José Dantas com a escrava alforriada Vicência, mãe de oito filhos do Coronel, com quem se casou após a morte da primeira esposa deste. Todos os rapazes da família, além dos primos e parentes distantes, foram instrumentistas musicais.

Pulou da flauta para o clarinete ainda bem menino, sempre estimulado pelo irmão José Venâncio, e cedo já se insinuava para participar das tocatas que os seus irmãos faziam nas festas da padroeira. Essa tendência contrariava o pai, conforme ele próprio contou a Gumercindo Saraiva, em entrevista publicada *post-mortem* na Tribuna do Norte.

Esta matéria jornalística, citada pelo historiador Cláudio Galvão, transcreve as advertências de João José ao filho:

“Olha aqui, Tonheca; eu não tenho você para ser tocador como seus irmãos e seus primos, que só pensam em música. Seja a última vez que você deixa de ir para o trabalho para ficar em casa tocando clarinete. O que bota o homem prá frente é o trabalho, é o roçado, é plantar algodão, milho, feijão... é o gado gordo no curral. Se música desse camisa a cristão, Carnaúba dos Dantas seria as Minas do Rei Salomão.”³⁴

Embora a autoridade paterna fosse respeitada pelos filhos, pouco valia no caso da música, que fazia parte da cultura e da vida familiar. Assim, em vez de se afastar, Tonheca incansável na busca de mais conhecimentos, usou toda paciência e dedicação ao estudo dos instrumentos acessíveis e, não satisfeito, desfrutava as experiências dos irmãos, primos e tios.

Dessa maneira, seguiu os seis quilômetros que separavam a povoação de Carnaúba dos Dantas até Acari, na época sede do município. Lá, a intendência mantinha orgulhosamente uma Banda de Música.

Conforme palestra proferida por Silvino Bezerra Neto,³⁵ este conjunto instrumental acariense era composto, quase totalmente, pelos Dantas de Carnaúbas. O mestre era José

³⁴ Entrevista concedida a Gumercindo Saraiva e publicada *post mortem* na Tribuna do Norte em 2 mar. 1974, apud Galvão, Cláudio. Op. cit. p. 32.

³⁵ O desembargador Silvino Bezerra Neto leu o presente trabalho em 31 jul 1965, no IHGRN, na sessão comemorativa do 95º aniversário de nascimento do compositor Antonio Pedro Dantas.

Venâncio, regendo três irmãos mais moços, João Pedro, Manoel Nicolau, Pedro Carlos, recebendo em épocas diferentes os primos José, Pedro Alberto, Manoel Lúcio Filho e Felinto Lúcio e os parentes Francisco Justino e José Maria.

Este harmonioso grupo recebeu Antonio Pedro, que deu o primeiro passo para a carreira artística como instrumentista e compositor. Presença obrigatória nas recepções a autoridades e visitantes ilustres, nos festejos escolares e, principalmente, nas festas da padroeira, Nossa Senhora da Guia, a banda tinha sede e vistoso fardamento, ensaiando três dias na semana.

Extra-oficialmente, os músicos cumpriam contratos nos municípios vizinhos, participavam da programação dos circos-teatro itinerantes e tocavam nos casamentos dos fazendeiros ricos da circunvizinhança.

Em curto período de atuação e enriquecimento do seu repertório, Tonheca destacou-se dentre os demais, devendo isto ao respeito adquirido como organizador e líder da banda e à popularidade da prolífica e variada produção de arranjos e composições da própria lavra. Sua trajetória artística no Seridó desvia-se com a dissolução da Banda do Acari, motivada pela seca de 1887/1889.

Como anteriormente descrito, o músico transferiu-se para a capital da Província, encontrando uma nova realidade cultural, a área urbana. Por menor que fosse a Natal daqueles dias, deparou-se com uma enorme diferença dos costumes; a diversidade começava pela paisagem e abrangia quase todos os setores da vida social.

Diferentemente das suas origens, a formação musical na capital não se prendia ao círculo familiar nem se vinculava a um fim determinado. Este aprendizado era o mais livre possível, à maneira do que ocorria nos grandes centros, como São Paulo, Rio de Janeiro, Salvador e Recife.

Por outro lado, a especialização dependia da divisão do trabalho, isto é, a busca da profissionalização levava o músico adotar o instrumento que oferecia mais oportunidades de emprego e não o da sua inclinação.

Entretanto, se a vocação de determinados instrumentistas fosse prejudicada, o caminho se abria para os capacitados e versáteis, como Tonheca; para estes, havia sempre uma vaga nas bandas de corporações militares formadas nos meados do século XIX. De acordo com Tinhorão,

“...a formação de bandas militares em meados do século XIX deve ter esbarrado na dificuldade em incorporar instrumentistas de sopro num tempo em que seriam raros, dificuldade que logo explicaria, aliás, a posição especial que gozariam os músicos fardados quando se iniciou a sua profissionalização.”³⁶

O que mais caracterizava as bandas das corporações militares era justamente manter uma vaga para os virtuosos. Havia sempre lugar para mais um. Tinhorão ainda explica que:

“Atraídos aos quadros militares por sua rara qualificação, músicos civis vestiam a farda e passavam a fazer parte dos corpos de tropa muitas vezes conservando seus próprios instrumentos, o que os levava a comportarem-se não como militares, mas como funcionários contratados, com equiparação a oficiais, para efeito de soldo.”³⁷

Instituições privadas, principalmente irmandades religiosas e associações de auxílio mútuo, também mantinham bandas ou, pelo menos, pequenos conjuntos semi-profissionalizados, ampliando o mercado de trabalho.

Isso se devia à emulação com as bandas militares. Os organizadores de bandas civis cuidavam com esmero da exibição nos coretos domingueiros, que levavam à população carente de lazer o ensejo de ouvir música instrumental.

Nesta realidade urbana das capitais dos estados, pesquisada também por Tinhorão, registra-se o fato curioso do repertório ser dependente da concorrência, obrigando os regentes civis e militares a alternar e mesmo misturar dobrados e marchas marciais com músicas do agrado popular, como polcas, valsas e xotes.

Isso, conseqüentemente, destacou o compositor, propiciando a Tonheca o ensejo de demonstrar criatividade, fazendo – nas devidas proporções – o que já acontecera no Seridó quando regia a Banda de Acari, e nas cidades da Paraíba onde trabalhou, e em Belém do Pará, onde ficou oito anos servindo na Banda do Corpo de Bombeiros.

A ambivalente condição de instrumentista e compositor dava-lhe prestígio e proporcionava-lhe convites para participar dos conjuntos que tocavam nos cinemas. Isso aumentou-lhe as simpatias dos natalenses, atração decuplicada depois que compôs a valsa *Royal Cinema*, que até hoje suscita debates entre os estudiosos da música no Rio Grande do Norte, sobre a grande popularidade.

³⁶ Tinhorão, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. p. 178.

³⁷ *Ibid.* p. 179.

A explicação dada pelo historiador Cláudio Galvão é clara; perguntado a que atribui a imensa popularidade da valsa, já que Tonheca tem outras valsas de melodias mais puras e melhor elaboradas, respondeu:

“ – Pegou. É a tal história, é como a “Praieira dos meus amores,” tantas modinhas bonitas aqui no Estado... A Praieira pegou. Na realidade, tem também a história do Cinema Royal, que era muito popular na cidade, naquele tempo todo mundo ia, era um ponto de convergência da população; talvez associar o nome ao edifício, ao Cinema...”³⁸

Manoel Onofre Júnior, que se aprofundou no estudo da Música Popular Brasileira, organizando uma antologia e tecendo lúcidos comentários sobre diversas composições, refere-se à valsa *Royal Cinema* como a mais notável peça de um autor potiguar. No seu entusiasmo, até exagera um pouco referindo-se a ela: “Indispensável no programa de toda retreta, de toda alvorada. É uma valsa solene, boa para as grandes ocasiões. Pequena obra-prima – e não é favor dizê-lo assim – faz jus à fama que goza...”³⁹

Nesse contexto, distinguidos o autor e sua obra, convém voltar nos anos e anotar que pouco lhe renderam, em termos pecuniários, as suas composições e no bojo delas a famosa valsa *Royal Cinema*. Do ponto de vista histórico, porém, a vida e a obra de Tonheca trouxeram-lhe a glória como compositor, o prestígio adquirido junto ao povo e o respeito dos colegas músicos.

2.2 - Tempo de evolução: do tambor à filarmônica

Em qualquer manual de antropologia encontra-se a aceção de que a música é tão antiga quanto a humanidade, sendo uma criação do homem que o acompanha em todas as suas atividades.⁴⁰

O cotidiano da sociedade humana está envolvido numa invisível capa de vibrações, que fazem do ciclo vital uma ininterrupta sugestão de sons. O processo de evolução do homem, da barbárie à civilização, proporcionou um desenvolvimento auditivo que lhe

³⁸ Entrevista concedida à autora em 30 abr. 2003.

³⁹ Onofre, Manoel Júnior. *MPB principalmente*. p. 45.

⁴⁰ Dobzhansky. T. *O Homem em evolução*. p. 354-355.

permite distinguir a nítida procedência, espécie e qualidade dos múltiplos agentes sonoros que o cercam.

É praticamente impossível estudar o tipo de música praticada pelo homem primitivo, mas os nossos ancestrais certamente usaram-na como um meio de comunicação, um sucedâneo da linguagem.

As hordas, tribos e nações que chegaram aos tempos modernos vivendo a Idade da Pedra, foram observadas e estudadas, registrando o musicólogo espanhol Manuel Valls Gorina que em Uganda “[...] foi vista uma bateria com 15 tambores, em que cada instrumento executava uma parte rítmica diferente.”⁴¹

Gorina, referindo-se à música ugandense de percussão, diz que ela parece sempre relacionada com atos públicos, celebrações, cerimônias guerreiras e festas religiosas. Na verdade, na medida em que o homem aperfeiçoou os instrumentos musicais, esse avanço tecnológico – podemos dizer assim – também educou-se no uso do som, observando os seus efeitos.

É ainda Valls Gorina quem esclarece, “[...]o homem nota que uma cantilena apenas sussurrada adormece os sentidos,” e verifica ainda “[...] a repetição de determinada figura rítmica produz uma excitação combativa ou guerreira,” concluindo que neste estágio pré-histórico, “surge a música que o feiticeiro põe a serviço da comunidade para conjurar malefícios, implorar chuva, conseguir fecundidade para os iniciados do amor ou curar enfermidades.”⁴²

A humanidade, no caminho do progresso, reconheceu o valor que o homem pré-histórico dava a música e acumulou as experiências adquiridas no passar do tempo. A História da Civilização nos oferece dados conclusivos sobre a influência da música no ser humano, principalmente na sua função religiosa (mágica) e medicinal (curativa).⁴³

A professora Clotilde Espínola Leinig, no seu Tratado de Musicoterapia, cita o antropólogo inglês Flandres Petrie, que encontrou em Kahun, Egito, papiros médicos anteriores a Era Cristã, “esses papiros datam de milênios de anos antes de Cristo e se referem ao encantamento da música, atribuindo-lhe influência na fertilidade da mulher.”⁴⁴

Na Bíblia há uma interessante referência à terapêutica musical, realizada com David e sua harpa, para acalmar um dos ataques do rei Saul, “quando o mal espírito se

⁴¹ Gorina, Valls. *Que é a música?* p. 37.

⁴² Ibid. p. 88.

⁴³ Durant, Will. *História da civilização*. p. 86 e 94.

⁴⁴ Flandres, Petrie apud Leinig, Clotilde Espínola. *Tratado de musicoterapia*. p. 13.

apoderava de Saul, David tomava sua harpa e Saul se acalmava, punha-se melhor e o espírito maligno dele se afastava.”⁴⁵

Na Grécia e em Roma, na Idade Média, na medicina do Islã e na Renascença, em todos os estágios da civilização, a música esteve presente, libertando-se pouco a pouco das cadeias da superstição e assumindo o seu lugar na ciência e na arte.

A manifestação musical chegou aos nossos dias como transcendência da expressão religiosa e do canto gregoriano. Na Baixa Idade Média, as Cruzadas estabelecem uma nova realidade na Europa, com a abertura em direção ao Oriente e um intercâmbio cultural que coincide com a decadência do latim e a chegada do teatro popular: jograis, cômicos, equilibristas e músicos.

Os trovadores, agradando o povo nas feiras e nas tabernas, e os nobres nos seus castelos, criaram uma nova dimensão para a música, tornando-a uma arte para agradar e divertir. Assim ampliou-se socialmente o gosto pela música e firmou-se uma figura especial nesta arte, o compositor, responsável pela arquitetura polifônica.⁴⁶

Dessa maneira, a música adquiriu a auto-suficiência baseada em componentes instrumentais variados e essenciais, que evoluíram da tibia perfurada até o teclado eletrônico. Esta música instrumental foi apurando a sua técnica, encantando os seus amantes com as fugas e os prelúdios de Bach,⁴⁷ no século XVIII.

Com a música de Bach – que exemplifica a produção dos seus contemporâneos – tivemos a passagem da música elaborada à margem do povo e dirigida às reuniões íntimas de príncipes, bispos e aristocratas eruditos, para um público que se avolumou desejando escutar, comentar e julgar a criação e a interpretação das composições sinfônicas.

Esta nova audiência, o público musical, é heterogênea socialmente e disforme em termos de erudição, mas sente e reage às peças executadas, tornando-as artigos de consumo que, como tal, precisam cativar, sensibilizar e satisfazer o consumidor.

Iniciado o século XX, se impuseram três agentes divulgadores da música: o rádio, o cinema e o disco, processando uma transformação do gosto musical vigente na Europa, nos Estados Unidos da América e no Brasil.

Nesta época, no Nordeste Brasileiro, o romantismo da canção cedia lugar ao romantismo da valsa na cultura dos salões, das serenatas e dos coretos. Tonheca Dantas,

⁴⁵ Bíblia Sagrada. *Antigo testamento*. I Samuel Capítulo VI, Versículo 23. p. 305.

⁴⁶ Polifonia define-se como várias melodias simultâneas que se desenvolvem independentemente, mas dentro da mesma tonalidade.

⁴⁷ Johann Sebastian Bach, compositor alemão (1685-1750).

compositor de gêneros musicais variados e numerosos, produziu valsas que até hoje são executadas nas bandas sinfônicas do Rio Grande do Norte, sua terra de origem, e divulgadas por todo território brasileiro.

Ao escrevermos esta monografia, uma produção musical de Tonheca de 1913, a valsa *Royal Cinema*, pontifica na trilha sonora do premiado texto teatral de Sebastião Vicente,⁴⁸ *Valsa na Varanda*, que alcançou o 3º lugar no IIº Concurso Nacional de Textos Teatrais Inéditos, promovido pelo Ministério da Cultura.

Aliás, a história de *Royal Cinema* dá conta de que, durante a Segunda Guerra Mundial, a orquestra da BBC de Londres chegou a executar e transmitir a valsa. O desembargador Silvino Bezerra Neto, assim descreve:

“Na fase da última guerra européia, quem tinha rádio procurava ouvir o noticiário dos últimos acontecimentos. À noite, eu sempre ouvia, em casa, as emissões da estação da BBC de Londres, que, ao fim, nos seus estúdios exibía uma parte musical. Em certa noite, ouvi nitidamente daquela potente estação internacional de rádio, a música da valsa *Royal Cinema*, precedendo o espíquer do esclarecimento de que se tratava de uma valiosa produção de compositor brasileiro.”⁴⁹

A escritora Leide Câmara comenta sobre a valsa *Royal Cinema* ter sido ouvida em Londres: “Existe essa informação sim, que ela foi ouvida na BBC, mas até agora nada foi achado, nenhum comprovante escrito, nenhuma gravação.”⁵⁰

Constatando afeição popular e a permanência da valsa de Tonheca Dantas por quase cem anos, atentamos para o fato curioso de tratar-se de uma composição bastante criticada pelos eruditos, o que nos levou a inquirir e pesquisar o porquê da sua indiscutível popularidade.

Uma das razões deste prestígio das valsas de Tonheca, o seu romantismo, é desenvolvida pelo pesquisador da música popular brasileira, Manoel Onofre Júnior, ao comentar que “Hoje, tanto romantismo pode até beirar o ridículo, mas “*in illo tempore*”⁵¹ bem que fazia o enlevo dos nossos avós.”⁵²

⁴⁸ Sebastião Vicente, nascido em Parelhas/RN, é jornalista, atualmente radicado em Brasília.

⁴⁹ Bezerra, Silvino Neto. Op. cit. p. 106.

⁵⁰ Entrevista concedida à autora no dia 15 mai. 2003.

⁵¹ Termo em latim, significando “em outros tempos”, *Dicionário latim-português*. p. 76.

⁵² Onofre, Manoel Júnior. Op. cit. p. 46.

Outro motivo que apontamos para que esta valsa de Tonheca tenha conquistado o público musical, foi a sua divulgação na abertura das sessões do Cinema Royal, uma das casas pioneiras na exibição de filmes na capital norte-rio-grandense.

Única exibidora da Cidade Alta, a casa era muito freqüentada. Segundo o jornalista Anchieta Fernandes: “A orquestra do Royal Cinema era uma das melhores de Natal. Ao piano o maestro Paulo Lira, violino Augusto Coelho, clarinete João Morais, flauta Manoel Petit e contrabaixo Calazans Carneiro. Só a música pagava o ingresso.”⁵³

Diariamente, esses virtuosos executavam o tema de abertura das sessões, *Royal Cinema*, antecipando as emoções dos que aguardavam o filme. Os compassos do arranjo intervinham muitas vezes na exibição da fita, justificando o enredo e provocando novos efeitos psicológicos no público.

No cinema mudo, o acompanhamento musical correspondia às variações estético-ideológicas que impregnavam o inconsciente do espectador – que nem se dava conta de que era obrigado a ouvi-lo.

O crítico cinematográfico e pesquisador do Cinema, Jean-Patrick Lebel falando da significação da associação da música com o filme, escreve que “[...] no entanto, a imagem é uma realidade homogênea (de um ponto de vista técnico-sensorial), aquilo a que chamamos som não o é.”⁵⁴

Acrescente-se à acumulação psicológica da música, o seu aspecto romântico, pois o romantismo era naqueles tempos uma supraestrutura da ideologia dominante que, inequivocamente, incorporou-se à valsa de Tonheca Dantas através dos seus elementos estruturais, o ritmo, a melodia e a harmonia.

Com isso, se os seus arranjos não possuíam dele a perfeição mecânica dos douts, atingiu frontalmente as massas contemporâneas das retretas, das serenatas e, freqüentadores do Cinema Royal.

Mais um aspecto que contribuiu para a popularidade da valsa Royal Cinema e do seu autor, foi a sua personalidade irrequieta. Tonheca foi uma daquelas pessoas que não se acomodam a uma situação.

Suas viagens eram freqüentes e repetidas. Exceto em Belém do Pará onde residiu quase oito anos, correu quase todas as regiões do Rio Grande do Norte e várias cidades da

⁵³ Fernandes, Anchieta. *Écran natalense*. p. 43.

⁵⁴ Lebel, Jean-Patrick. *Cinema e ideologia*. p. 204.

Paraíba. Nos dias que vivemos, a facilidade das viagens pelo território norte-rio-grandense e nas cidades paraibanas fronteiriças serão consideradas irrelevantes.

Poder-se-á pensar que são fáceis, corriqueiras e cômodas, mas é interessante ter em mente que, por ocasião da Segunda Guerra Mundial, nos anos quarenta do século passado, deslocar-se de Natal para a Base Aérea de Parnamirim era considerado uma longa jornada; e uma excursão para o banho de mar de Ponta Negra era passeio para um dia de caminhada.

Por isso, os deslocamentos de Tonheca tiveram muita importância para o reconhecimento público, levando-se em conta que ele, como instrumentista, fazia exibições virtuosas; como regente distribuía pautas, como professor, construía sólidas amizades e, como boêmio, completava sua sociabilização em todos os níveis.

Então não é por acaso a conquista da afeição popular, do respeito profissional, da solidariedade de classe e da divulgação de sua obra.

2.3 - Tempo de História: a música chega ao Brasil

No seu livro *Folclore no Brasil*, Câmara Cascudo escreve que desde a colônia, os viajantes europeus que visitam o Brasil, preocupam-se em registrar o amor que os brasileiros têm pela música e pela dança. Cascudo cita Hans Staden, Claude Abbeville e Fernão Cardim, no século XVI, e Saint Hilaire e Henry Koster mais tarde, no século XIX; esses viajantes assistiram, admiraram-se e escreveram sobre manifestações musicais dos ameríndios, dos africanos e de ambos, em fusão cultural.

O português – particularmente os emigrantes da Estremadura, alentejanos, beirões e transmontanos – trouxe, com o *vibrato*,⁵⁵ vários instrumentos musicais também herdados dos árabes. Na sua alegre bagagem musical vieram diversos tipos de guitarras (avoengos do nosso violão), instrumentos de cordas friccionadas; entre os de cordas e de arcos, a rabeca e a viola; de sopro, a flauta, gaitas, oboé e trombeta; e, de percussão, os atabales, pandeiros, tamborins e tímbalos.

A convivência dos três povos que construíram a nacionalidade brasileira produziu um raro sincretismo artístico e, principalmente, musical. Os jesuítas acrescentaram o

⁵⁵ Efeito técnico que consiste em produzir uma ligeira oscilação na altura de um som, a fim de reforçar o valor expressivo das notas.

alaúde, o machete (espécie de cavaquinho) e a viola, de origem provençal e espanhola.⁵⁶ Numa pesquisa realizada nos arquivos da Igreja Nossa Senhora das Vitórias, em Salvador, Bahia, a professora Marieta Alves encontrou documentos que apontam o uso de vários desses instrumentos musicais em 1750, através de recibos de pagamentos de músicos, de um “Salvador de Sousa Coutinho, de fevereiro de 1750, por tímboles, trombeta e oboé tocados na véspera da festa”⁵⁷ e, no Arquivo da Santa Casa, em outra longa lista iniciada em 1774 com o pagamento de “insignificante importância” a Domicio Nunes pelas “rabecas e atabales” tocados na porta da igreja.

A contribuição do afro-brasileiro e do nativo foi a cadência das danças primitivas, decisiva na marcação da futura música brasileira e traduzida no ritmo dos instrumentos de percussão. Esses instrumentos representam a evolução das palmas de mão e batidas de pé no chão, executados pela fricção ou choques de um objeto sobre o outro; são principalmente os vários tipos de tambores e atabaques dos africanos arabizados e os brasileiríssimos chocalhos, ganzás, maracás e reco-recos.

Fluindo nos quatro cantos das terras brásicas, a música foi glorificada nos sertões, compartilhando com os romances de cavalaria, a cantoria improvisada, o teatro cantado, a cavalhada e as encenações de autos religiosos. Como se vê, chegou à colônia com todo o arremedo feudal das capitâneas hereditárias e da catequese jesuíta.

Aqui, como já vimos, enriqueceu-se com as contribuições do índio e do negro. É certo, como constata Mário de Andrade, que:

“[...] os caracteres mais salientes da música indígena se modificaram profundamente ao contato das contribuições européia e africana que fazem o brasileiro; mas, segundo o pesquisador, [...] ainda se pode reconhecer a proveniência indígena em certos processos de cantar que são comuns a todo país, especialmente o timbre nasal, muito usado pelas diversas raças indígenas aqui existentes, e permanecido na voz brasileira.”⁵⁸

Está comprovado, também, que alguns instrumentos primitivos dos índios, como a flauta de cinco furos, o maracá e, segundo alguns autores, a cuíca, foram incorporados ao instrumental da música brasileira, popular e erudita.

⁵⁶ Ver mais em Tinhorão, José Ramos. Op. cit. p. 161.

⁵⁷ Alves, Marieta apud Tinhorão, José Ramos. Op. cit. p.159.

⁵⁸ Andrade, Mário. *Música de feitiçaria no Brasil*. p. 37.

Por sua vez, os africanos, além do instrumental já referido, concorreram também com a sua extraordinária musicalidade. É indiscutível que a participação africana no gosto pelos sons instrumentais quase se iguala à europeia, porque a sua participação, em vez de ser absorvida como a indígena, influenciou a música ibérica. Pela influência portuguesa a música sempre foi largamente difundida.

Os pioneiros da formação histórica do Brasil, na sua simplicidade, legaram aos pósteros o amor pela música. Assim, desde o início da colonização, eram poucas as fazendas interioranas que não possuíam a sua própria banda de música formada pelos familiares dos proprietários, escravos e libertos.

A música tinha um caráter lúdico e os músicos eram amadores. Somente a partir do século XIX tornaram-se semi-profissionais, isto é, atuavam espontaneamente ou pediam ajuda de viagem e hospedagem de cama e mesa, como os cantadores nordestinos até hoje fazem.

Nas apresentações festivas, audições e bailes, tocava-se de tudo, desde peças clássicas aos arranjos populares em voga, xotes, maxixes, modinhas e valsas, que induziam e inspiravam composições.

Os autores dessas partituras tornavam-se os mais requisitados para as tocatas das casas grandes e das igrejas, sendo difícil, porém, tomar conhecimento dos seus nomes e da produção musical.

De acordo com um estudioso no assunto, o historiador José Geraldo Vinci de Moraes, “É preciso salientar que o trabalho investigativo nessa área da história social e cultural que trata da música permanece pouco explorado, principalmente nos temas relacionados com a música popular.”⁵⁹

No ambiente urbano, existia uma conjuntura sócio-econômica muito diferente, e o mercado de trabalho para músicos estava aberto para quem tivesse realmente qualidade. Além das tocatas dominicais nas praças e nos saraus promovidos pelos ricos, surgiam no Sudeste nos fins do século XIX, as primeiras salas para exibição de filmes, empresa que logo se espalhou por todo o território nacional.

Em meados de 1911, inaugura-se o Cinema Internacional, o primeiro surgido em Natal, vindo a seguir, em dezembro do mesmo ano, o Politheama. Conforme relata o crítico cinematográfico Anchieta Fernandes, as demais salas de exibição de filmes chegaram dois anos depois:

⁵⁹ Moraes, José Geraldo Vinci de. Op. cit. p. 27.

“O ano de 1913 foi muito feliz (não deu azar a terminação em 13) para a Sétima Arte em Natal, pois foi o ano em que se inauguraram dois cinemas em nossa cidade: o Pathè Cinema, de propriedade de Antonio Serrano, situado à Avenida Tavares de Lira e inaugurado numa quarta-feira, dia 19 de fevereiro de 1913; e o sempre lembrado Royal Cinema (que deu até nome à conhecida valsa de Tonheca Dantas), de propriedade da firma Paiva & Irmão, situado na Cidade Alta (aliás, foi o primeiro cinema a se inaugurar naquele bairro) entre as ruas Vigário Bartolomeu e Ulisses Caldas, e inaugurado numa segunda-feira, dia 13 de outubro de 1913.”⁶⁰

Os filmes eram mudos e os instrumentistas acompanhavam o roteiro da fita. De acordo com uma entrevista prestada por Alfredo da Rocha Viana Júnior – o Pixinguinha⁶¹ – “...O público parece ter gostado mais (da música) do que do próprio filme.”⁶²

Com certeza, os improvisos, floreios e variações, passaram a fazer parte do filme e os solistas eram reconhecidos pelos freqüentadores dos cinemas. No Rio Grande do Norte, nesta seara, como foi lembrado no texto de Anchieta Fernandes, Tonheca Dantas teve destacada participação como compositor, com suas valsas para ilustrar cenas de amor.

Também nas emissoras de rádio, popularizadas desde o seu surgimento, a música e os músicos tiveram um papel destacado. Foi graças ao pioneirismo e a popularização do rádio que os instrumentistas passaram a ser respeitados na sociedade e a música nacional foi prestigiada pela *intelligentsia*⁶³ brasileira. Além disso, abriu caminho e incentivou a indústria fonográfica no país.

No século XX, a “cultura brasileira” passou a ser homenageada; primeiro timidamente, depois, explodindo com a Semana de Arte Moderna, na década de 1920, quando, concorrendo com o cinema, o rádio e o disco, o teatro não restringia as suas apresentações aos virtuosos estrangeiros, passando a apresentar e incentivar a “prata da casa”.

Não foi diferente no campo da música e com os seus compositores e executores, convocados para atuar em todas as frentes de manifestação da arte nacional. No Rio Grande do Norte, Tonheca, mesmo encontrando-se fora de Natal, teve uma composição apresentada nas comemorações do Centenário da Independência, a valsa *Saudades de minha filha*.⁶⁴ A música recebeu um tratamento sinfônico, sendo tocada por uma orquestra composta de bandolins, violões, flautas, oboé, fagote, clarone, violinos e contra-baixos.⁶⁵

⁶⁰ Fernandes, Anchieta. Op. cit. p. 45.

⁶¹ Entrevista na Rádio Mayrink Veiga, Rio de Janeiro, em 28 maio de 1941.

⁶² Tinhorão, José Ramos. *Teatro e cinema*. p. 234-235.

⁶³ Termo do latim *intelligentsia*, significando qualquer elite intelectual.

⁶⁴ Composta em 1922 e dedicada à filha Antonia Dantas da Silva.

⁶⁵ Saraiva, Gumercindo. Revista do IHGRN, nº 1/2, 1975. p. 43.

3 – TEMPOS DE PROJEÇÃO

3.1-Tempo de afirmação: caminhos da valsa brasileira

As tentativas de fazer uma análise mais aprofundada dos estilos musicais vigentes no contexto temporal que emoldura a vida e a obra de Tonheca Dantas, esbarram nas dificuldades apontadas por José Geraldo Vinci de Moraes, que comenta:

“[...] No Brasil, a situação das pesquisas em torno da música, de maneira geral, e da popular em especial, é bastante desigual e repleta de paradoxos. De um lado, a bibliografia reproduziu até há poucos anos de modo evidente esse quadro genérico, seguindo a linha descritiva do fato musical, ou foi explicada exclusivamente pela biografia do autor.”⁶⁶

Mais compositor do que instrumentista, Tonheca – autodidata e pragmático – acumulou uma complexa e variada produção, onde descobrimos a maioria dos estilos conhecidos na sua época.

Dele, herdamos dobrados, hinos e marchas, composições musicais de ritmo marcial, usados em desfiles militares e para exaltação patriótica até ladainhas religiosas de acompanhamento de procissões, como aparece ao lado de outros compositores num disco gravado e editado com músicas do gênero, com o apoio da Fundação Joaquim Nabuco, Recife/PE.⁶⁷

No seu baú recolhemos um gênero desaparecido, a gavota, música européia de origem camponesa que foi executada desde a povoação até o reinado, desaparecendo, lenta e gradualmente, enquanto permaneceu nos sertões.

Encontramos, também, polcas, e xotes, da mesma família. Estes, incorporando o ritmo sincopado do lundu africano, abriram caminho para o maxixe, o samba e sua tradução cantada, o samba choro, outras composições do acervo de Tonheca.

O maxixe, segundo a opinião autorizada do maestro e compositor Guerra Peixe, não representa um estilo musical, sendo mais uma forma de execução do que um gênero: “[...] nada mais era do que a transposição para os instrumentos de registro grave da banda –

⁶⁶ Moraes, José Geraldo Vinci. Op. cit. p. 34

⁶⁷ A Companhia Editora de Pernambuco – CEPE – lançou o cd *Marchas de procissão*, onde estão reunidas juntamente com um livro, 12 partituras de marchas de procissão. O trabalho teve a colaboração do jornalista e historiador Leonardo Dantas, com pesquisa sobre a importância da marcha de procissão na história de Pernambuco. Esse cd traz uma composição de Tonheca Dantas, intitulada “Republicana”.

tuba, bombardino e trombone – do efeito de baixaria dos violões do choro, ou seja, o contracanto da parte grave do instrumento.”⁶⁸

Recém-nascido, o samba tem um nome de batismo *quibundo*, uma corruptela de *semba*, a umbigada com que o dançador de batuque, em Angola, passava a vez de dançar para outro componente da roda que o cercava. Como africano, existiu apenas como uma dança de terreiro; como música de compasso binário e acompanhamento obrigatoriamente sincopado, apropriando-se dos brasileiríssimos chocalho, cuíca e reco-reco é genuinamente nacional.

Na produção de Tonheca além de todos esses gêneros, destaca-se a valsa, que sobreviveu e perpetuou-se na cultura erudita e popular norte-rio-grandense. Quando amadureceu, porém, a canção havia se fundido com a valsa, numa miscigenação bem brasileira, e “explodia” com a linda composição de Carlos Gomes *Quem sabe?*.⁶⁹

Fruto deste momento histórico, o compositor norte-rio-grandense produziu belíssimas valsas, sendo indiscutivelmente a mais popular delas *Royal Cinema*.

Como gênero musical, a valsa nasceu do casamento da polca com o xote, ambos naturais da Hungria e com muitas semelhanças, entre as quais o compasso binário e o andamento alegre. Dessa maneira, para fazer justiça, embora conhecida como valsa vienense, a valsa não é puramente austríaca.⁷⁰

No mundo civilizado dos sons, o surgimento da valsa representou a vitória e a essência do romantismo. Nos compositores românticos, injetou a força da criação individual e o predomínio da sensibilidade, da imaginação e da fantasia de cada um.

O compositor alemão Carl Maria Von Weber, é historicamente considerado um precursor do romantismo. Uma das suas principais obras é uma peça para piano, *Convite à Valsa*, garimpada das lendas populares germânicas. De acordo com a professora Maria Luiza Priolli, numa conferência pronunciada no Museu Nacional de Belas Artes, esta composição de Weber “...é tão cheia de encanto que se tornou popular na Alemanha, sendo tocada em todos os bares e cafés-concerto (as boates daquele tempo).”⁷¹

⁶⁸ Peixe, Guerra apud Tinhorão, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. p. 186.

⁶⁹ Carlos Gomes compôs esta modinha em 1859, ainda em sua fase de estudante de música. As modinhas foram muito frequentes nas festas de salões do Rio de Janeiro e São Paulo no século XIX.

⁷⁰ Ver Grande Enciclopédia Larousse Cultural. p. 354. vol. 16.

⁷¹ Priolli, Maria Luiza. *Da música barroca ao período moderno*. p. 43.

Pouco depois, a valsa foi introduzida na Ópera de Viena por Gustav Mahler⁷², interpretando Richard Straus⁷³, espalhando-se – literalmente – pela Europa e atravessando os sete mares. O fascínio e encantamento da valsa encontraram no Brasil um estilo barroco tropicalizado, a modinha, que levava o violão à corte de Pedro I, onde foi apelidada de “modinha imperial”.

3.2- Tempo de críticas: a consagração da valsa de Tonheca

A fim de esclarecer a qualidade das composições de Tonheca Dantas, é preciso colocar de um lado as críticas – algumas bastante contundentes – de uma minoria limitada à técnica orquestral, e do outro lado, colher a avaliação positiva alargando os limites que equilibram a criatividade do autor à receptividade social de sua obra.

Temos ouvido de alguns eruditos e assistido discussões entre profissionais músicos sobre as valsas deixadas pelo compositor, tanto do ponto de vista do arranjo, como no desenvolvimento harmônico. Nenhuma intervenção, entretanto, explica a notável popularidade de *Royal Cinema*. Todos concordam que a peça “caiu no gôto do povo”, como se diz vulgarmente. É como nos contou o historiador Cláudio Galvão:

“Eu vi coisas sobre Royal Cinema incríveis! Um dia desses (5 anos atrás), houve um lançamento de um livro do Prof. Hélio Dantas em Macau, e eu fui como representante do Instituto Histórico. O Hélio Dantas viu uma banda se aproximar tocando um dobrado, aí disse pro maestro: Eu queria ouvir uma música. Qual é? perguntou o maestro. Royal Cinema. O mestre não teve dúvida, já sabia decorado; Pessoal, Royal Cinema, 1, 2, 3...e atacou a valsa.”⁷⁴

A Academia Norte-rio-grandense de letras, em abril de 1967, reuniu-se em Assembléia Geral para reformular os seus estatutos e aumentar o número de suas cadeiras, de trinta para quarenta. Entre os dez novos sócios eleitos, o escritor e musicista Oswaldo de Sousa escolheu o nome de Tonheca Dantas como patrono da cadeira de nº 33.

Oswaldo de Sousa, tomando posse na ANL, analisando os arranjos orquestrais da produção de Tonheca, diz serem:

⁷² Compositor austríaco, foi diretor da Ópera Imperial de Viena. (1860-1911).

⁷³ Compositor alemão, famoso sucessor de Wagner. (1864-1949).

⁷⁴ Galvão, Cláudio. Entrevista concedida à autora em 30 abr. 2003.

“[...] singelos, pois parcos eram os seus conhecimentos musicais... notamos que a maioria de suas composições é harmonicamente pobre, embora ele demonstre, por vezes, poder criador bem mais razoável, desenvolvendo com originalidade motivos rítmico-melódicos, dentro de suas possibilidades.”⁷⁵

Ainda Oswaldo, discursando na Academia, referindo-se às introduções orquestrais do seu patrono, considera-as “verdadeiros pileques de harpejos entremeados de trinados, autêntica pirotécnica de musicalidade mirim.”⁷⁶

Indiscutivelmente, a música de Tonheca é muito simples, sem as elaborações exigidas pela técnica, entretanto toca diretamente na sensibilidade dos seus ouvintes. O próprio Oswaldo de Sousa, reconhece e encontra “[...] uma produção é legitimamente popular e brasileira e mais psicologicamente dedicada ao povo, ao entendimento do povo, à alma do povo que a ouvia, amava e aplaudia.”⁷⁷

Profundo conhecedor da música e crítico equilibrado e altruísta do seu patrono, Oswaldo confirma a notoriedade dele, quando, referindo-se às suas produções, atesta: “Dirão que era mediana, pobre, comum... Mas era a música indispensável, a música tradicional, a música-alimento das almas populares.”⁷⁸

É mais ou menos esta a opinião do maestro Pedro Ferreira de Souza sobre a valsa de Tonheca, escrevendo: “Bem maior foi o seu talento do que a formação sistemática que quase não teve.”⁷⁹ O maestro vai além, considerando o valor de Tonheca:

“Fez (da música) um instrumento vivo para a expressão profundamente popular de sentimentos humanos e simples. Constatou-se ter sido ela fiel à vocação sadia e natural do compositor. Fê-lo ser o hoje histórico Tonheca Dantas: pesquisado, transcrito, interpretado, admirado. Nas suas veias de inspirado, correu o sangue de milhares de notas de som e ritmo, vivificado no coração de sua sensibilidade, para, no sempre presente, fluírem as melodias consagradas no reconhecimento de quem também é sensível.”⁸⁰

Com a mesma tese, o historiador Cláudio Galvão entra na polêmica, exemplificando: “A música mais simples que eu conheço na minha vida é a melodia da

⁷⁵ Melo, Veríssimo de. *Patronos e acadêmicos*. p. 203.

⁷⁶ *Ibid.* p. 203.

⁷⁷ *Ibid.* p. 204.

⁷⁸ *Ibid.* p. 204.

⁷⁹ O maestro Pedro Ferreira escreveu apresentando o disco da Banda de Música do Catre “*Royal Cinema*”, produzida pelo Projeto Memória – 26, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, em 1983. O maestro, atualmente está à frente do coral “Canto do Povo” do estado do Rio Grande do Norte.

⁸⁰ *Ibid.*

Nona Sinfonia de Beethoven, é bem infantil. No entanto, é a música mais famosa do mundo...”⁸¹

É também Galvão, que ultrapassando a sua atividade profissional do magistério e da literatura, com pesquisas no Brasil e no Exterior sobre a música erudita e popular, encerra o debate com uma reflexão pragmática:

“O que vale muito na música – se você for fazer a análise – pegar compasso por compasso, complica muito... Talvez uma música cheia de incorreções caia no gosto do povo e essa é que é a verdade. Quem manda é o povo, o consumidor da música é quem diz que ela é boa... Aí chega o crítico e diz não, essa música não presta, porque aquilo assim devia ser um si bemol mas não é, ele faz isso, ele teve tais e tais erros de harmonia... O povo não está notando isso, mas está gostando, e daí?”⁸²

3.3- Tempo de extravagâncias: o gênio que se impôs

Os seus contemporâneos descrevem Tonheca Dantas como um tipo de cabeça grande e chata, baixa estatura, meão e delgado; a despeito desta descrição simplista, suas fotografias mostram-no como um bonito tipo de homem. Em conformidade com o site oficial da Academia Norte-rio-grandense de letras, o músico e também acadêmico Oswaldo de Sousa, refere-se ao compositor como: “boêmio e jogador, assim mesmo era um homem bom, bem humorado, humilde, nunca falando de ninguém e por isso muito estimado. Gostava danadamente de um rabo-de-saia – dizem os seus antigos companheiros.”⁸³

A escritora Leide Câmara transcreve em seu dicionário o artigo do jornalista Aluizio Alves escrito por ocasião da morte de Tonheca sob o título *Terra, vida, obra e morte de um músico*.⁸⁴ A argúcia do então jovem repórter levanta a cortina psicológica do compositor, ao escrever:

“[...] Quantos dramas, porém, não se desenrolaram no palco íntimo de sua vida simples, ignorados por todos, longe de conhecer as privações, as

⁸¹ Entrevista concedida á autora em 30 abr. 2003.

⁸² Ibid.

⁸³ Referência tirada do site www.academiarn.com.br. Oswaldo Câmara de Sousa (1904-1995), escritor, pesquisador, compositor, ocupou a cadeira de número 33 cujo patrono foi Tonheca Dantas, em agosto de 1968.

⁸⁴ Publicado no jornal “A voz da caserna”, nº 1, ano I, em junho de 1940.

canseiras morais, as alegrias, as glórias, as decepções, misturadas, instante a instante, numa continuidade desconcertante e trágica!”⁸⁵

Aluízio sintetizou nesta análise jornalística da personalidade de Tonheca, as causas psico-patológicas da instabilidade emocional e as extravagâncias de um gênio.

Realmente. A inconstância do musicista é visível na atuação profissional, sem se fixar num emprego nem mesmo numa atividade; seja como instrumentista, quando deixava uma tocata remunerada para apresentar-se num cabaré, seja como maestro e regente, que não se acomodava na função, seja como compositor, que não se limitava a um gênero, apesar da projeção das suas valsas.

Em toda bibliografia pesquisada, perfis, biografias, reportagens e artigos de jornais, não encontramos uma só referência ao apego de Tonheca às honrarias. Nunca lhe encantaram as condições empregatícias, os cargos e os postos.

Quando precisava de dinheiro, procurava trabalho. Por suas qualidades profissionais inquestionáveis, submetia-se a concursos, e, quando não os havia, recorria às amizades e ao compadrio.

O maior exemplo disso é o seu último emprego em Natal. Voltando ao Estado em 1931, após ser jubulado pela Polícia da Paraíba por causa da idade avançada, encontrava-se desempregado e com numerosa família para sustentar

Procurou o Regimento Policial Militar,⁸⁶ como passou a se chamar o Batalhão de Segurança depois da Revolução de Trinta, mas, embora mantivesse grandes amigos na corporação, estava difícilimo, quase impossível, conseguir uma colocação.

Para obtê-la, já em 1932, apelou para um curioso e emocionante recurso, relatado pelo historiador Cláudio Galvão.

Segundo Galvão, indo ao Regimento, Tonheca encontrou o seu primo, Enéas Hipólito Dantas, mestre da banda, que relatou-lhe dificuldades de aproveitá-lo, dizendo-lhe que ele seria fatalmente reprovado no exame de saúde por causa da idade:

“Os colegas músicos, ansiosos pela sua volta, ficaram decepcionados, e um deles chamou Tonheca em particular. Faça uma valsa e ponha o nome da esposa do comandante e traga para a gente tocar. Assim, você chama a atenção dele e, quem sabe... “Como se chama a esposa do Comandante?”

⁸⁵ Câmara, Leide. *Dicionário da música do Rio Grande do Norte*. p. 428-430.

⁸⁶ O Batalhão de Segurança, pelo Decreto nº 469, de 4 de fevereiro de 1930, passou a se denominar Regimento Policial Militar.

Perguntou o compositor. Lydia... Lydia Cavalcanti,...”⁸⁷ respondeu o amigo.

Dias depois Tonheca entregou na banda as partituras da valsa *Dona Lydia Cavalcanti*.⁸⁸ Os colegas ensaiaram e o mestre, seu primo, convidou o comandante para ouvi-la.

O Primeiro Tenente do Exército, Sandoval Cavalcanti, que comandou o Regimento de agosto de 1931 a junho de 1932, ficou encantado com a composição e perguntou ao regente quem era o autor, que lhe foi assim apresentado na ocasião, “com elogios a um dos mais renomados compositores do estado e ao seu desembaraço no uso de vários instrumentos”.⁸⁹

Sabendo que Tonheca estava recém-chegado da Paraíba e desempregado, perguntou porque não era aproveitado na Banda. Informado das dificuldades de um homem de quase sessenta anos para se incorporar, dispensou as formalidades e a própria inspeção médica, alegando que músico não precisava do estado físico de um praça de pré.

Voltando a participar da Banda Militar, em 1932, foi colocado à disposição de várias prefeituras do interior para organizar e reger bandas municipais. Esteve em Açu, Santana do Matos e São José do Mipibu, mantendo um impressionante ritmo de trabalho, regendo, escrevendo arranjos e lecionando, até o fim da sua vida, no dia 07 de fevereiro de 1940.

⁸⁷ Galvão, Cláudio. Op. cit. p. 212.

⁸⁸ Não se tem referência sobre a data da composição da valsa “D. Lydia Cavalcanti”, porém foi executada pela primeira vez, em retreta, pela Banda do Regimento Policial do Estado, a 31 de março de 1932, na praça 7 de Setembro. Notícia retirada do jornal A República, do mesmo dia.

⁸⁹ Galvão, Cláudio. Op. cit. p. 213.

CONCLUSÕES

O indivíduo e a sua função social

Ao ocuparmo-nos em inserir o compositor norte-rio-grandense Tonheca Dantas no contexto histórico, seja sintetizando a evolução da música em termos universais e suas manifestações no Brasil, seja mostrando a conjuntura sócio-política da sua época, desejamos pôr em relevo a formação intelectual e as condições de trabalho de um músico na sociedade do princípio do século XX.

Conforme esclarecemos na apresentação deste trabalho, a nossa pretensão foi apenas incentivar a pesquisa histórica na vertente pouco explorada da expressão musical no Rio Grande do Norte e do registro de um indivíduo entre os muitos que contribuíram para a valorização da cultura local.

Em virtude do caráter limitado dos estudos realizados nesse campo, sugerimos um maior aprofundamento na busca de fontes primárias, indícios, sinais, exposições e descobertas, como o pensar histórico exige.

Confiamos que uma futura pesquisa nos dê mais segurança e nos permita capitular a História da Música no Rio Grande do Norte, trazendo ainda mais subsídios sobre Tonheca Dantas e a sua obra, abordando o conjunto das atividades e da produção musical dos seus contemporâneos.

Através da pesquisa, concluímos e não vacilamos em afirmar que a popularidade das composições de Tonheca e, destacadamente, da valsa Royal Cinema, é um fato irrefutável. Esta constatação baseia-se em fortes argumentos, tais como as partituras espalhadas nas constantes viagens do autor pelo interior do Estado e na Paraíba, e a grande divulgação proporcionada pelo cinema.

Tonheca Dantas e a sua obra

As fontes bibliográficas, fruto do esforço inaudito de alguns poucos pesquisadores e historiadores, e as raras fontes documentais quase exclusivamente referentes à passagem de Antonio Pedro Dantas nos quadros da Polícia Militar do Rio Grande do Norte, ensejaram esta monografia.

Com o material colhido, fugimos às generalizações fáceis, buscando tão somente a explicação histórica dos fatos onde o compositor esteve inserido, relatando inclusive casos pessoais até com abordagem humorística, já que em vários momentos da pesquisa sentimos que muitos relatos colhidos, já fazem parte do folclore. O velho dito popular “quem conta um conto, aumenta um ponto”.

O testemunho corporativo dos profissionais da música e a avaliação dos eruditos têm relevância para suplantar as minguadas críticas, levando-nos a concordar que não foi por acaso que as composições⁹⁰ de Tonheca Dantas venceram o tempo, e chegaram aos nossos dias com a marca de excepcional qualidade.

Em especial alusão, fizemos questão de distinguir a valsa *Royal Cinema* no rico acervo do compositor. Trata-se de um fenômeno quase único, em termos de espaço e de tempo, vencendo as enormes distâncias da primeira década do século passado, sem os meios multiplicadores de divulgação hoje conhecidos.

Por tudo isso, desejamos reafirmar a ampla expressão do nome de Tonheca e o valor da sua obra em todos os níveis da sociedade norte-rio-grandense, concluindo que não há dúvida quanto ao merecimento da estima popular pelo autor e sua música.

⁹⁰ As composições de Tonheca que representam os diversos estilos musicais se encontram no anexo 1.

FONTES E BIBLIOGRAFIA

FONTES MANUSCRITAS

Acervo do arquivo da Policia Militar do Rio Grande do Norte:

Livro 2º dos Praças da 1ª Companhia. Arquivo da Polícia Militar do Rio Grande do Norte – Natal, 1898.

Livro 3º dos Praças da 1ª Companhia. Arquivo da Polícia Militar do Rio Grande do Norte – Natal, 1910.

FONTES IMPRESSAS

Acervo do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Norte:

Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Norte, vol. 68/69.1976-1977.

Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Norte, nº 1/2, 1975.

Revista da Academia Norte-rio-grandense de letras, ano 20, nº 9, 1971.

JORNAIS

A República. Natal, 14 mar. de 1901.

A República. Natal, 18 jan. 1914.

A República. Natal, 31 mar. 1932.

A República. Natal, 11 set. 1959.

Diário de Natal, Natal, 11 set. 2001.

Jornal do Comércio. Natal, 3 ago. 1957.

Tribuna do Norte. Natal, 27 out. 1974.

FONTES ELETRÔNICAS

Academia Norte rio-grandense de letras. Referência a Tonheca Dantas pelo prof^o. Oswaldo de Sousa. Disponível em: < www.academiarn.com.br > Acesso em 17 de mai de 2003.

Site de Leide Câmara. artigos sobre músicas do Rio Grande do Norte. Disponível em: < www.leidecamara.hpg.ig > Acesso em 15 de mai de 2003

Fundação Joaquim Nabuco. Fonoteca, lançamento do CD “Marchas de Procissão”. Disponível em: < www.fundaj.gov.br > Acesso em: 10 de abr de 2003.

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Mário de. *Música de feitiçaria no Brasil*. 2.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, INL, 1983.

_____. *Música, doce música*. 2.ed. São Paulo: Martins, INL, 1976.

BÍBLIA SAGRADA. *Antigo Testamento*. I Samuel Capítulo VI, Versículo 23. 58.ed. São Paulo, 1987.

CÂMARA, Leide. *Dicionário da música do Rio Grande do Norte*. Natal: Fundação José Augusto, 2000.

CARONE, Edgard. *A República Velha: instituições e classes sociais (1889-1930)*. 5.ed. S. Paulo: Bertrand Brasil, 1998.

CASCUDO, Luís da Câmara. *História da cidade do Natal*. 3.ed. Natal: RN Econômico, 1999.

_____. *História da República no Rio Grande do Norte*. Rio de Janeiro: Ed. Val, 1965.

_____. *O livro das velhas figuras: pesquisas e lembranças na história do Rio Grande do Norte*. Natal: Edição do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Norte, 1976.

_____. *Vida de Pedro Velho*. Natal: Departamento de Imprensa, 1956.

_____. *Folclore no Brasil: pesquisas e notas*. 2.ed. Natal: Fundação José Augusto, 1980.

DOBZHANSKI, Teodosius. *O homem em evolução*. São Paulo: Polígono Ed.da Universidade de São Paulo, 1968.

DURANT, Will. *História da civilização*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1942. tomo 1.

FARIA, Ernesto. *Dicionário latino-português*. 4. ed. Departamento Nacional de Educação. Rio de Janeiro, 1967.

FARIA, Octávio de. *Pequena introdução à história do cinema*. São Paulo: Martins, [s.d.].

FAUSTO, Bóris.(Org.) *História geral da civilização brasileira*. 4.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990. Vol. 8.

FERNANDES, Anchieta. *Écran natalense*. Natal: Edição do Sebo Vermelho, 1997.

ENCICLOPÉDIA Larousse Cultural. São Paulo: Círculo do livro, 1986. Vol. 25.

GALVÃO, Cláudio. *A Desfolhar saudades: uma biografia de Tonheca Dantas*. Natal: Departamento Estadual de Imprensa, 1998.

GORINA, Manuel Valls. *Que é a música?: reflexões em torno do fato musical*. Lisboa: Editorial Verbo, 1972.

JOFFILY, José. *Revolta e revolução: cinquenta anos depois*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. *Distorções e revisões*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

LEBEL, Jean Patrick. *Cinema e ideologia*. Lisboa: Ed. Stampa, 1992.

LEINIG, Clotilde Espínola. *Tratado de Musicoterapia*. São Paulo: Sobral Editora, 1977.

MARIZ, Marlene da Silva; SUASSUNA, Luiz Eduardo B. *História do Rio Grande do Norte: Império e República (1822-1934)*. Natal: Gráfica Santa Maria, 1999.

MARIZ, Marlene da Silva. *A revolução de 30 no Rio Grande do Norte: 1930-1934*. Dissertação apresentada ao curso de mestrado em História da Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 1982.

MELO, Veríssimo de. *Patronos e acadêmicos: Academia Norte-rio-grandense de letras*. antologia e biografia. Rio de Janeiro: Ed. Pongetti, 1972.vol. 1.

MONTEIRO, Denise Mattos. *Introdução à história do Rio Grande do Norte*. Natal: EDUFRN, 2000.

MORAES, José Geraldo Vinci de. *Metrópole em sinfonia: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

ONOFRE, Manoel Júnior. *MPB principalmente*. Natal: Clima, 1992.

PIRES, Meira. *Alberto Maranhão e o seu tempo (1872-1944)*. Natal: Edição da Divisão de Cultura da Secretaria de Estado de Educação e Cultura, 1963.

_____. *História do teatro Alberto Maranhão*. Natal: Fundação José Augusto/SEEC-RN, 1980.

PRADO, Caio Júnior. *História Econômica do Brasil*. 10.ed. São Paulo: Brasiliense, 1968.

PRIOLLI, Maria Luíza. *Da música barroca ao período moderno*. Rio de Janeiro: Ciclo de conferências promovidas pelo Museu Nacional de Belas Artes, 1981.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *O campesinato brasileiro*. São Paulo: Vozes, 1973.

SILVA, Hélio. *O poder civil (1895-1910)*. São Paulo: Ed. Três, 1975.

SILVA, Marcos. *Sons de História*. Revista de história contemporânea. entre o passado & futuro. São Paulo: Ed. Xamã, 2002. p. 104-126

SOUZA, Itamar de. *A República velha no Rio Grande do Norte (1889-1930)*. Natal: Centro gráfico do Senado Federal, 1989.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: teatro & cinema*. Petrópolis: Vozes, 1972.

_____. *História social da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Vozes, 1976.
cap. 3.

A N E X O S

ANEXO 1 - Discografia¹ de Tonheca Dantas representada pelos estilos musicais comentados nesta monografia:

Valsas: Royal Cinema (1913), A desfolhar saudades (s. d.), Delírio [s.d.], Dagmar Dantas (1938), Saudades de minha filha (1922).

Xote: Zuzuca [s.d.].

Dobrados: Gumercindo Saraiva [s.d.], Sargento Luís Gonzaga (1933), Capitão André Fernandes (1944).

Polca: Aí barrigudo. Segundo Cláudio Galvão, em obra citada, p. 287, é uma das composições mais antigas de Tonheca.

Marchas: Republicana (marcha de procissão, [s.d.], Triunfo da virgem [s.d.], Batalhão de Segurança (1913).

Maxixes: Sou imperoso porque posso (1909), Xiquexique [s.d.], Os três corcovados [s.d.].

Gavotas: Troca de beijos (1932).

Samba-choro: O velho sabido [s.d.].

Samba: Pinto não é galo [s.d.].

Choro: Zé grande [s.d.].

Hino: Hino ao Duque de Caxias [s.d.]

¹ A referida discografia foi extraída do livro *A desfolhar saudades*, de Cláudio Galvão e *Dicionário da música do Rio Grande do Norte*, de Leide Câmara.

ANEXO 2 - Entrevista autorizada com o Historiador e escritor Cláudio Galvão, concedida à autora no dia 30 de abril de 2003.

Marjorie Salú: Professor, poderia me dizer qual a sua opinião sobre a popularidade de Tonheca Dantas?

Cláudio Galvão: Não sei a que se deve realmente, mas acho que às composições e às suas andanças pelo interior do Rio Grande do Norte, ao contrário de outros músicos que saem do interior e nunca mais voltam, ele andou por quase todo o interior do estado. Ele foi a Currais Novos, ia sempre a Carnaúba dos Dantas, São José do Mipibú. Teve uma cidade (Caraúbas do Apodi) que somente depois que escrevi o livro eu descobri que ele andava por lá.

Marjorie Salú: Foi fazer o que lá?

Cláudio Galvão: Reger bandas, era chamado pra reger, ficava lá e passava uma temporada, voltava, ia pra outra cidade. Foi na fase que ele estava meio solto, desempregado. Até mesmo quando ele estava na polícia, o pessoal pedia (...) Um amigo dele em São José do Mipibú, o João Humberto Dantas, era dono de um engenho², fabricava açúcar e uma aguardente muito conhecida na década de 40. Tonheca fez uma valsa para a filha dele, chamada Dagmar Dantas.³ É viva ainda, tá vem velhinha... Ele fazia essas incursões e excursões pelo interior, eu acredito que por isso ele se tornou tão popular, tão conhecido, até amado.

Eu vi coisas sobre a valsa “Royal Cinema” incríveis. Um dia desses,⁴ houve um lançamento de um livro em Macau, o livro do Professor Hélio Dantas, e eu fui como representante do Instituto Histórico e Geográfico e tive uma oportunidade de falar na solenidade. Ao meio-dia, quando chegamos à cidade estava aquele sol, de sertão... aí lá vem uma banda tocando. Pára na frente da igreja, aí toca um dobrado, o Hélio Dantas disse pro maestro: “O senhor poderia me fazer um favor? Eu queria ouvir uma música.” “Qual é?” Royal Cinema. Aí a o mestre não teve dúvida, já sabia decorado. “Pessoal, Royal Cinema,...um, dois, três... entrou.”

² Engenho “Olho d’Água”, em São José de Mipibú.

³ A valsa “Dagmar Dantas” foi composta em 1938. Cláudio comenta que essa, possivelmente pode ter sido sua última composição.

⁴ Não soube com precisão a data da viagem, porém acha que deve ter sido há uns cinco anos.

Durante a noite essa mesma banda voltou a tocar. Tinha muita gente para ouvir e na minha frente havia um casal, uma mocinha e um rapaz, pareciam recém-casados, aí quando a banda entrou a mocinha disse assim pro rapaz: “Se essa banda tocar Royal Cinema eu não sei o que vai ser de mim.” Ela ia ficar emocionada. Se fosse um casal de idosos, um pessoal mais antigo... Veja só como a valsa atinge gente de todas as idades, até hoje. Ouviu já aquele cd de Luíza Maria⁵ que ela toca Royal Cinema no piano? Gravou agora, recentemente. E antes do disco ela deu um recital na Escola de Música com as músicas do cd. Tocou todas as músicas normalmente, chegou a hora do Royal Cinema todo mundo levantou e bateu palmas.

Marjorie Salú: Por isso que eu resolvi fazer minha monografia sobre Tonheca e Royal Cinema, porque desde que cheguei em Natal essa valsa me impressiona pela sua popularidade.

Cláudio Galvão: É interessante você falar nisso porque comprova que a valsa encanta até quem não é daqui. Eu me lembro, minha mãe quando ouvia Royal Cinema no rádio, a banda tocava nas retretas, minha mãe começava a chorar. Eu perguntava porque chorava e ela dizia: “saudade”. Saudade do quê? “não sei.” Desperta uma emoção, uma coisa saudosa, uma sensação estranha, a pessoa fica meio triste.

Marjorie Salú: Professor, como o senhor conseguiu transcrever a conversa entre o mestre da banda do Batalhão de Segurança do RN e Tonheca, naquele episódio do concurso que ele prestou para mestrear a banda, em 1898, e tocar vários instrumentos?

Cláudio Galvão: Informações de diversas pessoas do interior que eu entrevistei, onde ele nasceu. Cada um soltava um pedacinho de uma coisa, um pedacinho de outra. Não só em Acari como em Carnaúba dos Dantas (onde ele tem alguns parentes). Além desses fatos, eu notei que muitos outros formam já um folclore sobre Tonheca. A tradição oral vai passando... aquela história de quem conta um conto aumenta um ponto. A gente vai colhendo e não sabe a verdadeira. No final você tira uma média só pra

⁵ Luíza Maria é professora de piano na Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, e lançou um cd em junho de 2002, com composições de Tonheca Dantas.

dar uma demonstração de que a popularidade dele é ainda hoje, tamanha, que ainda corre pelo interior esses fatos pitorescos relacionados à ele. Eu citei, além desses, vários fatos pitorescos. Alguns coloco as fontes. Essas histórias mais recentes é bem provável que tenha sido relatada pelo próprio filho dele, Tonheca Filho. As mais antigas são coisas que estão aí pelo folclore do sertão, onde ele viveu.

Marjorie Salú: A que o senhor atribui a popularidade de Royal Cinema, já que ele tem outras valsas mais elaboradas?

Cláudio Galvão: Pegou. É a tal história, é como a Praieira dos meus amores, tantas modinhas bonitas aqui no Estado, a praieira pegou. Também tem a história do cinema Royal que era muito popular na cidade, naquele tempo todo mundo ia, era ponto de convergência da população, talvez associar o nome ao edifício, ao cinema...

Marjorie Salú: O que o senhor acha da posição de Câmara Cascudo em relação à Tonheca? Ele se omitiu, já que encontramos tão poucas referências sobre ele?

Cláudio Galvão: No dia da missa de 7º dia de Tonheca, Câmara Cascudo publicou uma crônica com assunto totalmente diferente na sua coluna diária d'República. Eu estranhei. Mas Tonheca não foi o único a ser omitido. Ele já tinha também se omitido sobre Eronides de França.⁶ Ele contava histórias de Eronides, mas nunca escreveu nada sobre ele. Eu não consigo compreender porque ele não escreveu sobre Tonheca, que era uma pessoa tão popular.

Marjorie Salú: Quem mais escreveu sobre Tonheca foi Gumercindo Saraiva?

Cláudio Galvão: É exatamente. Foi Gumercindo que o entrevistou e até uma das entrevistas foi responsável pela fixação das datas do seu nascimento. Tonheca dizendo “eu nasci no dia 13 de junho (...), por isso que meu nome é Antônio, por causa do dia de Santo Antônio.” Aí todo mundo faz polêmica sobre isso.

Marjorie Salú: Tem inclusive a polêmica do ano.

Cláudio Galvão: Mas parece que nessa mesma entrevista ele diz 1870. Agora pelo fato

⁶ Eronides de França foi um dos grandes compositores de modinhas potiguares. Compôs músicas para poemas de Auta de Souza entre outros poetas.

dele ter alterado a idade, muitas vezes pra poder ser contratado pelas bandas, ele sempre diminuía pra demonstrar ser mais moço... só que quando chegou a idade limite dele, lá na Paraíba, ele já tinha passado da idade limite há muito tempo.⁷

Marjorie Salú: E essa história do Pará, tendo tantas referências para ir ao Sul?

Cláudio Galvão: Ia para o Rio de Janeiro e inesperadamente pegou o navio e foi pro Norte. Não consegui descobrir o porquê.

Marjorie Salú: Será que conheceu alguma mulher bonita no Porto?

Cláudio Galvão: Mulher bonita ele conheceu lá no interior, na Paraíba. A Olívia, mãe da Marfiza... Ele teve muitas mulheres, era mulherengo. Então essa é a história que se sabe. Chegando no Porto de Cabedelo para embarcar para o Rio embarca para o Norte. Certamente houve alguém que ia e disse: *não, o Norte é que tem dinheiro da borracha.*

No Rio não parece que havia assim tão farta uma possibilidade de trabalho. E até que no Norte ele demorou um pouco pra conseguir.

Marjorie Salú: O senhor tem notícia da fundação do Conservatório de Música criado no governo de Alberto de Maranhão?

Cláudio Galvão: Alberto Maranhão era um cara especial, porque ele era musicista, ele era cantor, participou de diversas instituições musicais. No tempo de rapaz, moço, tem até uma notícia no jornal onde um grupo se apresentou numa determinada residência, e ele cantou algumas peças numa voz de barítono. Cascudo dizia que ele era de uma família de melômanos⁸, os Albuquerque Maranhão. A irmã tocava piano, o irmão dele (Joaquim Scipião) era violinista. Amaro Barreto Filho era um grande pianista, era professor do antigo Instituto de Música, que hoje é a escola de música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Todos da família Maranhão eram ligados à música, sendo que Scipião e Amaro foram profissionais.

Marjorie Salú: Porque Tonheca teve uma cadeira na Academia Norte-rio-grandense de Letras?

⁷ No livro *A desfolhar saudades*, p. 206, Galvão relata: “Para a Polícia Militar do Estado da Paraíba, Tonheca está sendo desligado por ter chegado à sua idade limite para ser soldado, que era a de 48 anos. Declarara haver nascido em 1883 e assim consta de seus assentamentos iniciais. Sua idade naquele ano era, efetivamente, 61 anos pois nascera em 1870 e, assim, enganou a corporação desde o dia em que foi incorporado...”

⁸ Paixão doentia, exagerada, pela música.

Cláudio Galvão: Não sei. Eu pesquisando lá no Pará no Corpo de Bombeiros, disse que Tonheca era patrono de uma cadeira na Academia Norte-rio-grandense. Aí foi uma surpresa, todos se admiraram, até o comandante! Eu acho que essa característica dele, essa popularidade foi que fez com que o premiassem.

Marjorie Salú: Porque encontramos algumas críticas sobre a simplicidade da música de Tonheca, em termos de elaboração?

Cláudio Galvão: A música mais simples que eu conheço é a melodia da Nona Sinfonia de Beethoven, é bem infantil. No entanto, é a música mais famosa do mundo. O que vale muito na música – se você for fazer a análise- pegar compasso por compasso, complica muito... Talvez uma música cheia de incorreções caia no gosto do povo e essa é que é a verdade. Quem manda é o povo, o consumidor da música é quem diz que ela é boa... Aí chega o crítico e diz, não, essa música não presta, porque aquilo assim devia ser um si bemol mas não é, ele faz isso, ele teve tais e tais erros de harmonia... O povo não está notando isso, mas está gostando, e daí?.

ANEXO 3 - Entrevista autorizada concedida á autora pela escritora e pesquisadora da música do Rio Grande do Norte, Leide Câmara, no dia 21 de maio de 2003.

Marjorie Salú: Como é que você vê a grande popularidade da valsa Royal Cinema?

Leide Câmara: Primeiro que é uma valsa belíssima! É uma valsa que nos toca. Eu acho inclusive, que é a primeira afinidade que a gente tem com ela. E a nível de curiosidade foi a minha primeira referência consciente da música do Rio Grande do Norte, foi com a valsa Royal Cinema. Quando realmente eu vim ter na verdade essa consciência da produção do Estado. Mas eu acho que a popularidade dela tem um fator importante que é o fato dela ter sido tocada na época do cinema mudo, na época do Cinema Royal, cinema daqui. Antes do filme as pessoas ouviam a valsa. Eu acho que isso é um fator. O outro fator que eu acho importante é que ela é uma constante em todos os repertórios de banda no Estado. O Rio Grande do Norte tem uma história muito grande sobre a questão das bandas, e a valsa Royal Cinema faz parte do repertório de todas elas. Isso tem feito com que ela tenha se tornado muito popular. Outro fato também importante é Tonheca ter viajado muito pelo interior do Estado. Foi a Paraíba, Pernambuco e até Belém do Pará. Nesses lugares ele foi deixando sua marca. Acho que na Paraíba se não me engano, ele passou um tempo grande, daí ele também teve a oportunidade de passar essa música e ela também ser muito tocada. Essa música é tocada por qualquer sanfoneiro, qualquer músico de banda toca Royal Cinema, flautista toca, pianista, o pessoal do saxofone, todos os instrumentos tocam, interpretam. Essa popularidade dela também vem por uma questão, eu usaria as palavras de Alúcio Alves que, quando definiu a morte de Tonheca, ele disse: “Valsa cheia de gemido e de dor”, então pra mim é a melhor definição que eu tenho da valsa Royal Cinema.

Marjorie Salú: Essa valsa não é conhecida só aqui, mas também fora. Dizem que foi ouvida até na BBC de Londres. Você tem essa informação?

Leide Câmara: Existe essa informação, que ela foi tocada, ela foi ouvida na BBC, mas até agora nada foi achado, nenhum comprovante escrito, nenhuma gravação

que ela tenha sido. Eu acho que isso foi algo que a gente precisa ter uma prova documental. Mas existe esse registro, essa informação oral. Ele passou muito tempo também em Santana do Matos, ele viajou por Macau, ele viajou todo esse interior daqui, ele fez um trabalho, principalmente no Seridó. O Seridó é muito fértil em bandas, né? Então essa circulada dele, esse círculo de vida dele, esse círculo contribuiu muito para essa divulgação de Royal Cinema.

Marjorie Salú: Quando você estava fazendo suas pesquisas para o dicionário, soube se ele foi desestimulado pelo pai para a música, já que todos os irmãos estavam envolvidos?

Leide Câmara: Não, na verdade o que eu sei é que pela árvore genealógica de Tonheca, já uma tradição, todos já tinham a música no sangue, todos já eram músicos. Já tinha toda uma referência, um histórico de música, e a gente sempre sabe da cultura do interior que o pai não quer quando o filho se interessa por música, quer uma outra profissão, talvez nisso aí sim, mas eu desconheço que ele tenha sido proibido de tocar.

Marjorie Salú: E essas excentricidades dele, de ir de um lugar para outro, todas essas mulheres, esses relacionamentos...

Leide Câmara: Eu acho que é a genialidade. O gênio a gente não tenta explicar, a gente procura entender, e Tonheca era um gênio. Você veja que as músicas dele, o trabalho dele é de uma genialidade...é uma coisa imensurável, a gente não tem nem como definir, traçar, mas na verdade ele era um gênio. E como todo gênio tem esses momentos, tem essas fases. Ele na verdade tinha isso, e você veja que ele foi ser militar já tarde, né? Porque quando voltou de Belém, ele foi aceito na Corporação, com idade já avançada. E talvez essas próprias andanças, essas próprias coisas dele ter viajado tanto, tenha contribuído para essas emoções, porque o gênio, você sabe, tem emoções fortes. A obra foi produzida de muita emoção, contagiava as pessoas. Então eu acredito que isso tenha feito esse ciclo cheio de emoção, essas histórias de muitas mulheres, de filhos (...), tem fatos muito pitorescos da vida dele. A gente ouve vários depoimentos das pessoas, e elas dizem que ele era doido. A gente sabe que não é essa a

expressão, mas era gênio, era o gênio. Tonheca foi essa pessoa excêntrica.

Marjorie Salú: Ele foi uma pessoa muito querida?

Leide Câmara: Tinha um carisma que contagiava as pessoas. As pessoas que viram Tonheca dizem que ele não era uma pessoa bonita. Na verdade ele conquistava as pessoas, a própria música era a alma dele, e com essa alma ele fazia essa relação afetiva com as pessoas. Você ouvindo as músicas dele vê que é a sensibilidade pura, a alma que ele retratava nas suas músicas.

Marjorie Salú: Como você viu a indicação de Tonheca para a Academia norte-riograndese de Letras?

Leide Câmara: Eu acho que ele era um poeta da música, acho que é o lugar certo pra ele. Foi essa poeticidade musical que o levou para lá. Se ele não fez um livro, em compensação ele era um poeta da música. Toda sua obra musical foi por aí.

Marjorie Salú: Nas suas pesquisas, você notou alguma coisa sobre a omissão de Câmara Cascudo em escrever sobre Tonheca?

Leide Câmara: Na verdade eu não fiz essa busca assim, pra fazer um parâmetro que ele foi omissor ou não. Eu não fiz uma pesquisa direcionada pra isso, então não posso dizer que houve omissão. Na verdade não foi uma linha da minha pesquisa. Eu não consideraria. Porquê Câmara Cascudo iria fazer isso, sendo uma pessoa que tanto valorizou do erudito ao popular?

Marjorie Salú: Justamente por isso. Eu também estranhei não ter encontrado nada já que ele tinha tanto interesse nas expressões artísticas populares.

Leide Câmara: Você sabe que Cascudo pra mim é sempre uma surpresa, porque o que eu descubro de trabalhos, de material, de referência sobre Cascudo, então eu acho que quem sabe se não tem e ainda não chegou às nossas vistas? Olha, até prefácio de disco Cascudo tem. E como eu tenho quase toda a obra de Cascudo é uma coisa que eu vou passar a observar, mas eu não consideraria uma omissão. Porquê ele faria isso, um homem que pesquisou tanto o popular?

Marjorie Salú: Inclusive, além de eu não ter encontrado nada a respeito, ainda por cima eu li um texto dizendo que no dia da missa de sétimo dia da morte de

Tonheca, Cascudo não fez nenhuma referência na coluna diária que mantinha na República. Isso também me chamou a atenção.

Leide Câmara: Aí eu pergunto a você: Você encontrou em Cascudo alguma referência sobre outro músico?

Marjorie Salú: Não procurei.

Leide Câmara: A partir de agora eu terei um olhar diferente. Mas eu não consideraria uma omissão. Eu acho que Cascudo é sempre uma surpresa, porque o que ele abordou, o que ele falou, qualquer obra, você pega Mário de Andrade, o que você pegar você encontra referências a Cascudo. Não acredito como omissão, será que não está perdido? É uma coisa que só o tempo vai nos dizer.

Marjorie Salú: Aquele trabalho burocrático que Tonheca teve em Santana do Matos, você tem notícia se foi só aquele?

Leide Câmara: Ele trabalhou também em Macau, mas também como guarda de Mesas de Renda.

Marjorie Salú: Uma das coisas interessantes nele é ter conseguido viver tantos anos, vivendo praticamente de música.

Leide Câmara: Mas ele também era professor, ele não vivia só da música, e depois ele foi regente...várias bandas do interior o requisitavam.

Marjorie Salú: Como foi a vida financeira dele?

Leide Câmara: Pelo que eu pesquisei foi uma pessoa pobre, viveu pobre, morreu pobre. E você veja que os seus próprios descendentes são pessoas simples, são pessoas que não têm uma referência melhor, não tem aquele lastro de família bem estruturado, então eu acho que isso daí veio de geração a geração; essa coisa de herança, não teve.

Marjorie Salú: O filho dele, Tonheca Dantas Filho, foi o único que se ligou á música?

Leide Câmara: Não. Além de Tonheca Filho, tem Mércia (neta), ela compõe e mora em Brasília. Tem outra neta que canta na noite aqui em Natal, e tem Antônio Madureira (nasceu em Natal), que tem até música dedicada a ele. É hoje uma pessoa que se tornou fenômeno no Movimento Armorial em Recife. Altamente citado por Ariano Suassuna. Tem o Antúlio Madureira (neto, nascido em Natal) também uma pessoa de renome, hoje vive em Recife.

Antulho toca Ave Maria até com o serrote. Então são dois fenômenos musicais que eu acredito venham da herança genética da musicalidade de Tonheca.

ANEXO 4 – Programações especiais que se referem a Tonheca Dantas nos anos de 1998, 2001 e 2002.

- 1.- CD “Marchas de Procissão”, reúne 12 composições. Este cd, lançado em Recife/PE, 1998, pela CEPE – Companhia Editora de Pernambuco, foi fruto de pesquisa sobre as marchas de procissão na história de Pernambuco. Esse disco traz uma composição de Tonheca Dantas, intitulada “Republicana”.

- 2.- Peça teatral “Valsa na varanda”, escrita pelo jornalista potiguar Sebastião Vicente. Ganhou o 3º lugar no IIº Concurso Nacional de Textos Teatrais Inéditos, promovido pelo Ministério da Cultura, no Rio de Janeiro, em setembro de 2001. O texto é ambientado na década de 1950, ao som da valsa Royal Cinema, trilha sonora que homenageia o “hino nordestino” composto por Tonheca Dantas.

- 3 - Lançamento do Cd “Tonheca Dantas”, com composições executadas pela pianista e professora da Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Luíza Maria, em 2002.

ANEXO 5 – CD Seleção de composições de Tonheca Dantas.

Reprodução do disco "Royal Cinema, Tonheca Dantas". Músicas executadas pela Banda de Música do CATRE, Natal/RN. Produzido pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) no Projeto Memória - 26. Colaboração do SESC/RN. (1983)

CD anexo à monografia "Sons do Rio Grande do Norte": Tonheca Dantas e o Seu Tempo.



MONOGRAFIA APRESENTADA POR
MARJORIE SALÚ MIRANDA SÁ

Departamento de História
CCHLA - UFRN

Sons do Rio Grande do Norte:
TONHECA DANTAS E O SEU TEMPO

1. ROYAL CINEMA	4:42
2. DELÍRIO	7:51
3. LUCIA DIDES LEMOS	4:58
4. A DESFOLHAR SAUDADES	6:44
5. MELODIA DO BOSQUE	5:40
6. JOSÉ DAULINO	4:53

Divulgação restrita à Banca Examinadora da monografia apresentada por Marjorie Salú Miranda Sá

