

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO
CENTRO DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIAS EXATAS E NATURAIS
CURSO DE MÚSICA LICENCIATURA**

BRUNO HENRIQUE DO PRADO CIPRIANO

**O PAPEL EDUCATIVO DO ACERVO JOÃO MOHANA PARA DIFUSÃO DA
MÚSICA MARANHENSE**

**SÃO LUÍS
2022**

BRUNO HENRIQUE DO PRADO CIPRIANO

**O PAPEL EDUCATIVO DO ACERVO JOÃO MOHANA PARA DIFUSÃO DA
MÚSICA MARANHENSE**

Monografia apresentada ao Curso de
Música Licenciatura – presencial, da
Universidade Estadual do Maranhão para
obtenção do grau de licenciado em Música.

Orientador: Prof. Me. João Costa Gouveia
Neto

SÃO LUÍS

2022

Cipriano, Bruno Henrique do Prado.

O papel educativo do acervo João Mohana para difusão da música maranhense / Bruno Henrique do Prado Cipriano. – São Luís, 2022.

67f

Monografia (Graduação) – Curso de Música, Universidade Estadual do Maranhão, 2022.

Orientador: Prof. Me. João Costa Gouveia Neto.

1.Acervo João Mohana. 2.Música maranhense. 3.Piano. I.Título.

BRUNO HENRIQUE DO PRADO CIPRIANO

**O PAPEL EDUCATIVO DO ACERVO JOÃO MOHANA PARA DIFUSÃO DA
MÚSICA MARANHENSE**

Monografia apresentada ao Curso de
Música Licenciatura – presencial, da
Universidade Estadual do Maranhão para
obtenção do grau de licenciado em Música.

Orientador: Prof. Me. João Costa Gouveia
Neto

Aprovado em: / /

BANCA EXAMINADORA

Prof. Me. João Costa Gouveia Neto (Orientador)

Universidade Estadual do Maranhão

Prof. Me. Ciro de Castro

Universidade Estadual do Maranhão

Prof. Me. Willinson Carvalho do Rosário

Universidade Estadual do Maranhão

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, o Todo-Poderoso, pela vida e por ter me sustentado até o momento, na reta final da minha graduação.

Ao professor Me. João Costa Gouveia Neto, meu orientador, por todas contribuições na minha jornada acadêmica desde que fui seu aluno no primeiro período do curso, posteriormente seu bolsista de Iniciação Científica, FAPEMA e UEMA, e hoje seu orientando. Agradeço também pela paciência durante todos os anos de parceria.

À Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão – FAPEMA, que por seu intermédio pude conhecer a pesquisa do professor João Gouveia e o Acervo João Mohana.

Aos professores, professoras, funcionários e funcionárias do Curso de Música, com os quais sempre pude contar em minhas necessidades como aluno do Curso.

Aos colegas de PIBIC, bolsistas e ex-bolsistas do professor João Gouveia, onde sempre pudemos aprender, compartilhar, informações sobre a música maranhense em nossas reuniões.

Aos funcionários e funcionárias do Arquivo Público do Estado do Maranhão – APEM, que sempre me receberam muito bem nas pesquisas presenciais.

Ao meu pai, Jailson Araújo Cipriano, que sempre me incentivou e foi meu braço forte na conclusão desta graduação.

À minha mãe, Nilma Raquel do Prado Cipriano, que muito me incentivou em todos os momentos.

Ao meu irmão, Nelson Hebert do Prado Cipriano, parceiro de todas as horas.

À Marinilde Nunes Belfort, minha namorada, também parceira e incentivadora.

RESUMO

O objetivo deste trabalho foi reconhecer o papel educativo do Acervo João Mohana para difusão da música maranhense visando incentivar seu uso na educação musical, por intermédio das partituras, nas escolas de música do estado, públicas ou privadas, e por professores particulares. Utilizou-se os métodos de pesquisa bibliográfica e documental. Os seguintes autores foram de suma importância neste trabalho, Mohana (1974), APEM (1997), Carvalho Sobrinho (2004), Fucci Amato (2007), Gouveia Neto (2008, 2010, 2018), Dantas Filho (2010), Pesavento (2012), Salomão (2015), Silva (2015), Cerqueira (2018), Gouveia Neto e Silva (2019). Procurou-se apresentar a importância do acervo João Mohana para a educação musical do Maranhão por meio de levantamento dos dados históricos sobre o acervo, selecionou-se compositores de piano solo, indicando algumas composições, que foram editoradas por meio do programa MuseScore, com fins de estimular a difusão da música maranhense através do meio educacional. Destaca-se a ênfase dada ao desenvolvimento das aulas de música, que na segunda metade do Século XIX, no Maranhão, período estimado das composições, eram praticadas em escolas regulares e também em aulas nas casas dos próprios músicos com predominância de sua execução em teatro, por intermédio de espetáculos musicais orquestrados com maestros e cantores.

Palavras-Chave: Acervo João Mohana. Música Maranhense. Piano.

ABSTRACT

The objective of this work was to recognize the educational role of the João Mohana Collection for the dissemination of music from Maranhão, aiming to encourage its use in music education, through sheet music, in public or private music schools in the state, and by private teachers. Bibliographic and documentary research methods were used. The following authors were of paramount importance in this work, Mohana (1974), APEM (1997), Carvalho Sobrinho (2004), Fucci Amato (2007), Gouveia Neto (2008, 2010, 2018), Dantas Filho (2010), Pesavento (2012), Salomão (2015), Silva (2015), Cerqueira (2018), Gouveia Neto e Silva (2019). We tried to present the importance of the João Mohana collection for the musical education of Maranhão through a survey of historical data about the collection, we selected solo piano composers, indicating some compositions, which were edited through the MuseScore program, with to stimulate the dissemination of music from Maranhão through the educational environment. The emphasis given to the development of music classes is highlighted, which in the second half of the 19th century, in Maranhão, an estimated period of compositions, were practiced in regular schools and also in classes in the musicians' own homes, with a predominance of their performance in theater, through musical performances orchestrated with conductors and singers.

Keywords: João Mohana Collection. Music from Maranhão. Piano.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	07
2	MÚSICA NO MARANHÃO: UM ESTADO DA ARTE.....	10
3	BREVE HISTÓRICO DO ACERVO JOÃO MOHANA	25
3.1	A jornada descrita em “A Grande Música do Maranhão”	25
3.2	Composição atual do Acervo João Mohana do APEM.....	30
4	O PIANO SOLO NO MARANHÃO: PEQUENA SELEÇÃO DE OBRAS	34
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	50
	REFERÊNCIAS	54
	APÊNDICES.....	57
	APÊNDICE A – ELIXIR DE CARNAÚBA (TANGO) – IGNÁCIO CUNHA	58
	APÊNDICE B – NOMADE (VALSA) – CARLOS BARBOSA MARQUES	60
	APÊNDICE C – NID D’AMOUR (SCHOTTISCH) – ALEXANDRE RAYOL	64
	APÊNDICE D – NINHO VAZIO (VALSA) – PAULO ALMEIDA (PAULINO) ..	66

1 INTRODUÇÃO

Aos 9 anos de idade ingressamos na Escola de Música do Estado do Maranhão Lilah Lisboa de Araújo – EMEM, como aluno de Iniciação Musical da professora Lisiane Nina, tendo ingressado no curso Infantil de piano aos 11 anos, primeiramente aluno da professora Leni Nagy, em seguida Helen Benevenuto e finalmente, Ana Neuza Araújo, com quem terminamos o curso fundamental adulto de piano e iniciamos o curso técnico em piano, permanecendo como seu aluno até hoje, com aproximadamente 65% do curso técnico em piano cursado.

Em 2018, já como aluno do curso de Música Licenciatura da UEMA, recebemos o convite do professor João Gouveia para participar do Projeto Institucional de Bolsas de Iniciação Científica – PIBIC, com financiamento por parte da Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão – FAPEMA. Ao todo, fomos bolsista por três anos, de 2018 a 2021, sendo por dois anos bolsista FAPEMA e um ano bolsista UEMA. Esta experiência nos proporcionou uma vivência com o acervo de partituras João Mohana e criou um acentuado gosto pela temática ora pesquisada.

Tivemos a oportunidade de fotografar, pessoalmente no Arquivo Público do Maranhão – APEM, 300 obras, de 35 compositores, com a finalidade de analisar os anos de suas escritas ou publicações, tonalidades utilizadas, para qual tipo de instrumento foram escritas, estado de conservação das folhas, gênero musical em que elas foram escritas e as influências europeias na música escrita aqui no Maranhão entre a segunda metade do século XIX e as duas primeiras décadas do século XX. O interessante é que imergimos na área da musicologia, em especial nas vivências musicais e o contexto sociohistórico em que as músicas do acervo foram produzidas, abordagem utilizada pelo professor João Costa Gouveia Neto.

Durante mais de dez anos como aluno na EMEM, nos cursos fundamental adulto e técnico, tocamos peças brasileiras, como parte obrigatória do programa (currículo), porém nunca recebemos sugestão de peças para piano de compositores maranhenses. E esta é uma lacuna que pretendemos ajudar a diminuir, a partir da organização de uma seleção de peças para piano solo, de compositores maranhenses presentes no Acervo João Mohana, voltada para a utilização no contexto da educação musical instrumental. Este objetivo torna este trabalho diferente dos que já existem ao abordar as peças para piano solo de autores maranhenses no contexto educacional.

Uma investigação da natureza que fizemos é relevante, pois propiciará aos acadêmicos e aos pesquisadores oportunidades de melhor conhecerem a importância social e educacional do acervo João Mohana para a educação musical maranhense. Poderá também estimular estudantes de graduação em música a desenvolverem trabalhos semelhantes nessa área de musicologia maranhense e incentivar o uso da música maranhense na educação musical. Poderá estimular músicos a executar composições de maranhenses, assim como o uso das partituras nas escolas de música do estado, públicas e privadas, e por professores particulares. Este estudo também contribui com a divulgação do acervo de partituras João Mohana e das músicas que nele constam.

A viabilidade desta investigação se dá pela experiência adquirida após 3 anos de pesquisa no PIBIC, pesquisas presenciais no acervo João Mohana, fotografias de fontes primárias acumuladas em banco de dados do projeto do orientador da pesquisa, prof. João Gouveia, além da experiência como pianista e estudante do curso técnico em piano na EMEM.

Em face ao que fora questionado até o presente momento, pergunta-se: como as partituras do Acervo João Mohana podem ser usadas para difusão da música maranhense, através da Educação Musical?

Sendo assim, o objetivo geral deste trabalho é, reconhecer o papel educativo do Acervo João Mohana para difusão da Música Maranhense. Já os específicos, são: levantar dados sobre o histórico do Acervo João Mohana; selecionar compositores do Acervo João Mohana entre os que fizeram composições para o piano solo; indicar alguns exemplos de partituras para piano editoradas no programa MuseScore, para educação musical, e por fim, estimular a difusão da música maranhense.

Para alcançar os objetivos citados anteriormente, além da pesquisa realizada no Acervo João Mohana, utilizamos referências bibliográficas relativas ao tema de forma geral, tais como: Mohana (1974), APEM (1997), Carvalho Sobrinho (2004), Fucci Amato (2007), Gouveia Neto (2008, 2010, 2018), Dantas Filho (2010), Pesavento (2012), Salomão (2015), Silva (2015), Cerqueira (2018), Gouveia Neto e Silva (2019).

A pesquisa tem como método a abordagem qualitativa. Quanto aos objetivos metodológicos, trata-se de uma pesquisa de natureza exploratória, em razão de poucos conhecimentos sistematizados e acumulados sobre este assunto na realidade maranhense.

De acordo com Gil (2008, p. 27): “pesquisas exploratórias, tem como principal finalidade desenvolver, esclarecer conceitos e ideias [...]. Habitualmente envolve levantamento bibliográfico, sendo realizada especialmente quando o tema escolhido é pouco explorado”.

Com relação aos procedimentos, utilizamos a pesquisa documental que “[...] recorre a fontes mais diversificadas e dispersas, sem tratamento analítico” (FONSECA, 2002, p. 32). Recorremos também à pesquisa bibliográfica que é construída “[...] a partir de livros, revistas, publicações em periódicos e artigos científicos, dissertações e teses, com o objetivo de colocar o pesquisador em contato direto com todo o material já escrito sobre o assunto da pesquisa” (PRODANOV; FREITAS, 2013, p. 54).

A imersão em fontes primárias foi realizada no Acervo João Mohana, utilizando o livro do Inventário do Acervo João Mohana como guia, com o intuito de selecionar apenas partituras escritas entre a metade do século XIX até meados do século XX, de compositores maranhenses, do tipo instrumentais, para piano solo, resultando em 27 compositores e 178 obras.

Em seguida, para escolha das partituras a serem editoradas, selecionamos 11 compositores entre os 27, por estarem presentes no acervo digital de obras do projeto do professor Me. João Gouveia, resultando nos seguintes autores: Othon Gomes da Rocha, Alexandre Rayol, Ignácio Cunha, Paulo Almeida, Carlos Barbosa Marques, Pedro Gromwell dos Reis, Adelman Corrêa, Antônio Rayol, José da Costa Rayol, José Belarmino Alcoforado, Leocádio Rayol. Finalmente, chegamos na seleção que apresentaremos ao final do trabalho, de 4 obras desses 11 compositores.

Este trabalho está organizado em três capítulos, assim divididos, o primeiro apresenta um estado da arte acerca da música e músicos maranhenses, contexto social em que a música estava inserida e o Acervo João Mohana. Já o segundo, traça um breve histórico do Acervo João Mohana, desde o início da coleção feita pelo padre Mohana, em 1950, até os tempos mais atuais. O terceiro versa sobre composições para piano solo de compositores maranhenses, selecionando algumas das suas obras para editoração com fins de difusão musical maranhense por meio do ensino de piano.

2 MÚSICA NO MARANHÃO: UM ESTADO DA ARTE

Para investigação desta pesquisa, utilizamos autores que contribuem para as discussões propostas nos objetivos específicos deste trabalho, tornando possível alcançar resultados bem-sucedidos quanto ao tema desta monografia.

Iniciamos com o livro “A grande música do Maranhão”, publicado pela editora Agir, no qual Mohana (1974), narra a sua trajetória por cidades do interior do Maranhão e na capital, em busca de partituras de compositores maranhenses. A sua investigação começou em 1950, na cidade de Viana e durou vinte e três anos. Essa “aventura musical” do padre Mohana resultou no seu acervo de partituras.

Em sua obra, Mohana (1974), lamenta os sinistros e extravios de partituras maranhenses em várias cidades do Maranhão, provocados por cupins, traças, fogueteiros, quitandeiros que embalavam alimentos com os papéis das partituras, parentes negligentes, intempéries naturais, como mofo e umidade, surtos de parentes que incineraram acervos particulares. Por isso algumas partituras encontram-se em fragmentos (MOHANA, 1974).

O livro apresenta dados sobre o acervo original, catalogado pelo próprio Mohana (1974), que conseguiu acumular um total de 1.416 obras, fruto do trabalho de 169 compositores, sendo 158 homens e 11 mulheres. Este acervo original foi dividido em 1.006 obras populares e 410 obras eruditas, pelo próprio João Mohana.

Dentre os autores de destaque por número de obras podemos citar Adelman Corrêa, Antônio Onofre Beckman, Antônio Rayol, Carlos Barbosa Marques, Henrique Ciríaco Ferreira, Ignácio Bílio, Ignácio Cunha, João de Deus Serra, José Gonçalves Martins, Newton Neves, Onofre Fernandes, Othon Rocha, Paulo Almeida (Paulino), Pedro Gronwell dos Reis, Sebastião Pinto, dentre outros.

No último capítulo do livro, Mohana (1974), apresenta uma seleção exclusivamente de músicas religiosas maranhenses, composto de: Missas, Ladainhas e Novenários, Obras sinfônicas, Oratórios, Motetos, Obras instrumentais, Tantuns, Ave-Marias, Salutaris e Jaculatórias, Pastorais e Pastores, Marchas orquestradas para procissão, Marchas fúnebres orquestradas e Hinos, além de outras.

Possivelmente, essa era a parte que mais deixava o padre Mohana satisfeito com seu trabalho, pois mesmo após já haver mencionado essas composições ao falar das obras de cada compositor em capítulos anteriores, ele fez questão de repetir o nome de cada uma delas, adicionado do nome do compositor, e uma informação adicional, o número de vozes e a instrumentação da obra.

A próxima obra analisada é o artigo “A música no Maranhão Imperial: um estudo sobre o compositor Leocádio Rayol baseado em dois manuscritos do Inventario Joao Mohana”, de Carvalho Sobrinho (2004), publicado na Revista Em Pauta, da UFRGS. O artigo objetiva apresentar resultados de sua pesquisa de caráter musicológico e histórico sobre a música no Maranhão com foco em duas obras religiosas do violinista e compositor Leocádio Rayol (1849-1909), que estão presentes no Acervo João Mohana, do APEM.

Carvalho Sobrinho (2004), inicia o artigo com o tópico “Antecedentes históricos”, em que traz a narrativa da primeira missa celebrada no Maranhão, marcada pelo cantar de um *Te Deum*. Relembra os embates travados entre franceses, portugueses e holandeses, com menor ênfase para estes últimos, nas primeiras décadas da fundação de São Luís, predominando a cultura lusitana durante o período Colonial e se fortalecendo no período Imperial.

No segundo tópico, denominado a “Música no Maranhão”, o autor focaliza a cultura musical religiosa católica, assinalado pela presença da Companhia de Jesus, no período Colonial. Práticas essas que foram investidas na formação de cantores e seguido mais tarde na educação de músicos (CARVALHO SOBRINHO, 2004).

Carvalho Sobrinho (2004), menciona um estudo de D. Francisco de Paula e Silva, denominado “Apontamentos para a História Eclesiástica do Maranhão”, citando o cântico de coros em uma igreja católica, e a instituição do cargo de mestre de capela para cerimônias de culto. O autor busca aportes do musicólogo Maurício Dottori, em quem são mencionados dois mestres de capela, instituídos no século XVII. Além do mais, Carvalho Sobrinho (2004) aponta o “Dicionário Histórico-Geográfico do Maranhão” de César Augusto Marques (1970) que descreve a recepção do Frei Francisco de São Tiago, e a posse do bispo D. Frei Luís da Conceição Saraiva, em São Luís com a execução de *Te Deum* de ação de graças nos dois eventos (CARVALHO SOBRINHO, 2004).

O autor Carvalho Sobrinho (2004 p. 13), ainda destaca a presença da música atrelada a festividades religiosas, que reforçava “o poder da igreja para a sociedade da época”. O autor menciona o compositor Vicente Ferrer de Lyra, “primeiro mestre de capela do século XIX da Sé de São Luís”, nascido em Portugal, que faleceu em São Luís em 1857. No acervo João Mohana, estão catalogadas quatro obras de Lyra, que são inclusive as obras mais antigas do acervo, todas sacras: “Ladainha de Nossa Senhora, Miserere, Missa a três vozes, Motetos I a VII” (CARVALHO SOBRINHO, 2004, p. 14).

A importância do Acervo João Mohana, é demonstrada por Carvalho Sobrinho (2004, p. 16), como o “depositário de uma parte da memória musical maranhense”, e discorre sobre a formação desse Acervo:

O Inventário João Mohana é, portanto, constituído de obras de diversos gêneros musicais que representam uma parte da produção musical do século XIX desta região, sendo que sua constituição foi oriunda de diversos espólios pessoais e de corporações musicais pertencentes a um espectro geográfico bem amplo. Sua iniciativa foi de suma importância para a preservação desse repertório, tendo em vista o risco que o cercava em decorrência do declínio das corporações musicais (CARVALHO SOBRINHO, 2004, p. 18).

Carvalho Sobrinho (2004), menciona alguns compositores de destaque na sua visão, que inspiram estudos mais aprofundados sobre suas obras, a seguir, “Vicente Férrer de Lyra e António Luis Miró, ambos compositores portugueses [...], e pelo lado maranhense, composições dos irmãos Antônio e Leocádio Rayol, de Francisco Libânio Colas, Ignácio Cunha, Elpídio Pereira, Catulo da Paixão Cearense [...]” (CARVALHO SOBRINHO, 2004, p. 18).

Carvalho Sobrinho (2004), também comenta sobre a produção musical no estado do Maranhão, principalmente no século XIX, onde o autor percebe dois focos, o da música sacra, fruto da forte cultura religiosa do Estado, desde a sua colonização, assim como o da música laica, reforçado após a fundação do Teatro União, em 1817. O autor comenta a importância que esse Teatro teve no Estado, passou a “influenciar fortemente o gosto musical da época, contribuindo para o surgimento de um músico profissional que satisfizesse a um público mais exigente” (CARVALHO SOBRINHO, 2004, p. 33).

É nesse momento que se começa a ter notícias de companhias estrangeiras aportando no Maranhão, e até mesmo de músicos atuando profissionalmente, como os casos de António Luís Miró (como professor e diretor do teatro) e Antônio Rayol (com a sua Escola de Música) (CARVALHO SOBRINHO, 2004, p. 33).

Ao final do seu artigo, Carvalho Sobrinho (2004), relembra a importância do Acervo João Mohana, um intermediário importante nas pesquisas sobre a música maranhense, independentemente do repertório, seja de músicas religiosas ou de músicas laicas (seculares). Ressalta também a importância de ampliar os estudos sobre a música maranhense, sugerindo a “criação de núcleos de pesquisa e de desenvolvimentos de projetos bem direcionados, além da implantação, em médio

prazo, de programas de pós-graduação na região” (CARVALHO SOBRINHO, 2004, p. 34).

Já o artigo “Acervo Musical João Mohana: posição regional, situação documental”, de Dantas Filho (2010), inicia deixando o registro de quão recentes, em comparação com outras regiões do Brasil, são os estudos de musicologia na região Nordeste do Brasil. Estudos em estados como Piauí e Maranhão, surgiram na década de 1990. O autor comenta que nessa época, o repertório presente em coleções e acervos ainda não estava totalmente à disposição dos estudiosos. Dantas Filho afirma que João Mohana, por exemplo, inicialmente protegia sua coleção de maneira exagerada, passando para a Secretaria de Estado da Cultura após sentir que essa coleção seria bem resguardada, em 1987 (DANTAS FILHO, 2010).

O referido autor ainda comenta sobre o Acervo João Mohana, que “[...] tem importância fundamental para a compreensão do desenvolvimento musical do estado e de toda sub-região do Meio-Norte e é peça fundamental para a compreensão desse imenso Brasil musical” (DANTAS FILHO, 2010, p. 51).

Dantas Filho (2010), afirma que existiam, até o momento de publicação do artigo, duas teses de doutorado em que o Acervo João Mohana é o objeto de estudo, entre elas, a tese de João Berchmans de Carvalho Sobrinho, de 2004, com o título, “A Música Religiosa de Leocádio Rayol (1849-1909) e sua relação com o Maranhão do Século XIX: um estudo musicológico, com transcrição, análise e perspectiva histórica”. A segunda é do próprio Alberto Dantas Filho, de 2006, com o título, “O Acervo Musical João Mohana e a Vida Musical Litúrgica no Maranhão Imperial – O ‘Romantismo de Província’ como Ornamentalismo Hegemônico na Ilha de São Luís – 1836-1892”.

Nesse sentido, o Acervo João Mohana é tão importante, não porque é diferenciado em relação a outros acervos do Brasil, mas principalmente pela importância regional, sendo a principal coleção de partituras do Estado do Maranhão, com alto valor histórico e musical (DANTAS FILHO, 2010).

Dantas Filho (2010), reafirma a importância do livro escrito por João Mohana, “A grande música do Maranhão”, apesar de lembrar que o livro sofre várias críticas por apresentar pouca cientificidade e pouca musicologia. Mesmo assim, o livro continua sendo uma das principais referências, sendo indispensável ao se estudar a história da música maranhense (DANTAS FILHO, 2010).

O autor levanta cinco questionamentos, presentes em estudos anteriores feitos sobre o acervo João Mohana:

1. A presença na historiografia musical brasileira da música do Maranhão constitui um *corpus* considerável de referências musicológicas?; 2. O primeiro levantamento descritivo de parte das fontes musicais constantes no Acervo Musical João Mohana, através da criação de um esboço de catálogo de descrição RISM⁶ traz informações diferenciadas ou semelhantes às já existentes em outros arquivos e acervos?; 3. É possível o enquadramento do Acervo, em um contexto mais amplo, no quadro geral das práticas musicais no Brasil, estabelecendo novos modelos de interpretação frente aos sítios musicológicos mais tradicionais?; 4. Qual o papel da arte musical nas regiões periféricas em relação à ideologia hegemônica do Império?; 5. Quais as consequências para os desenvolvimentos posteriores da atividade musical no Maranhão em particular e na região como um todo? (DANTAS FILHO, 2010, p. 5 e 6)

Nas páginas seguintes, o autor busca responder a estas cinco indagações. Sobre a presença do Maranhão na historiografia, é considerada ainda acanhada. Já no segundo questionamento, Dantas Filho (2010), comenta que no repertório, do século XIX, encontrado no Acervo João Mohana, tanto as obras sacras quanto as profanas, estão de acordo com o encontrado em outros acervos pelo Brasil. Sobre a terceira pergunta, o autor apresenta uma diferença encontrada, na forma de contratação de músicos, pela igreja, que não contratava músicos mundanos para o serviço litúrgico, “paradigma às aversas do que aconteceu, por exemplo, nas Minas Gerais que, desde sempre, fomentou um mercado de música e músicos baseado em leilões e outras formas contratuais” (DANTAS FILHO, 2010, p. 55).

Para o quarto questionamento, o autor disserta que no Maranhão percebe-se que o percurso musical foi pautado por modelos importados, do próprio Rio de Janeiro, capital do Império, onde as modificações e mudanças eram “[...] geradas por uma política governamental preocupada em produzir modelos passíveis de serem irradiados às restantes províncias” (DANTAS FILHO, 2010, p. 55).

Já sobre a quinta pergunta, Dantas Filho (2010), afirma que “[...] o referido surto meteórico de vida musical expressiva no século XIX não irá sustentar-se pela insuficiente infra-estrutura (teatros, uma média burguesia incipiente, isolamento cultural etc.) [...]” (DANTAS FILHO, 2010, p. 56). Uma das provas apresentadas pelo autor é a carência de escolas de formação de músicos no Estado (DANTAS FILHO, 2010).

Dantas Filho (2010), apresenta quatro quadros acerca da situação do Acervo João Mohana, a saber: “Quadro 1 – Primeira Inventariação feita por João Mohana”, “Quadro 2 – Situação física de acondicionamento das obras”, “Quadro 3 – Analogia entre as duas inventariações mencionadas”, “Quadro 4 – Outras obras também mencionadas por Mohana”. Prosseguindo, apresenta cinco quadros a respeito do repertório de obras sacras presentes no Acervo: “1 – Tonalidades

encontradas”, “2 – Andamentos encontrados”, “3 – Situação documental das fontes musicais”, “4 – Situação quanto à integralidade das fontes musicais”, “5 – Fórmulas de compasso constantes” (DANTAS FILHO, 2010).

Prosseguindo, o artigo “Acervo João Mohana do Arquivo Público do Estado do Maranhão APEM: algumas observações”, de Cerqueira (2018), teve como objetivo auxiliar intérpretes (cantores, instrumentistas e regentes), musicólogos interessados sobre a pesquisa voltada para o Arquivo Público do Estado do Maranhão e em especial no acervo de partituras João Mohana, que conta com uma significativa coleção de documentos musicais. Nesse artigo, o autor apresenta um breve histórico sobre a formação do atual Acervo de partituras João Mohana.

Cerqueira (2018), inicia sua escrita sobre o acervo comentando o início da jornada empreendida pelo padre João Mohana de preservador da produção musical maranhense, em 1950, prosseguindo por vinte e três anos, até a publicação do seu livro “A grande música do Maranhão”, em 1974. Após completar a sua busca por partituras maranhenses, Mohana guardou muito bem guardado o seu acervo, cedendo pela primeira vez as partituras de uma obra em 1981, para gravação, a “Missa Solemne”, composição de Antônio Rayol (CERQUEIRA, 2018).

Algo interessante sobre o atual acervo João Mohana que está presente no APEM, é que ele é fruto da união de duas coleções, a do padre João Mohana, doada ao APEM em 1987, e a de Ney Oscar da Costa Rayol, recebida em 1988, descendente de Alexandre Rayol. Hoje todas essas partituras estão no mesmo acervo, denominado “Acervo João Mohana”. (CERQUEIRA, 2018).

O autor comenta que em 1997 o APEM lançou o livro “Inventário do Acervo João Mohana – Partituras”, fruto da organização feita por uma equipe da Secretaria de Estado da Cultura, iniciada dois anos antes, com a “contagem, organização e catalogação das peças” pertencentes ao Acervo. Esse inventário é utilizado como guia para consultas ao Acervo João Mohana (CERQUEIRA, 2018, p. 213).

Cerqueira (2018), pontua sobre o livro escrito por João Mohana, que é uma referência primordial para compreender o contexto e a realidade dos músicos compositores maranhenses. Mohana foi também um romancista e escolheu escrever “A grande música do Maranhão” em forma de romance. Sendo assim, não oferece referências sobre o que escreve, mas oferece uma leitura fluida e atraente.

Comentando sobre as cidades do Maranhão e as partituras encontradas, três são apontadas como mais importantes, São Luís, Viana e Alcântara. Da cidade de Viana, o músico e professor de maior destaque foi Miguel Arcanjo Dias, formado

em São Luís na Casa dos Educandos Artífices, que dava aulas em sua casa gratuitamente. Já em Alcântara, destaca-se Francisco Maranhense Freire de Lemos, regente de banda e professor de outros músicos e compositores importantes do Estado, entre eles Honorio Joaquim Ribeiro, e possivelmente Henrique Ciríaco Ferreira, sendo este último um compositor de destaque no “Acervo João Mohana” (CERQUEIRA, 2018).

Cerqueira (2018), percebe alguns “exageros” na escrita do padre João Mohana, entre eles, a expressão “Atenas Musical”, uma clara referência ao termo “Atenas Brasileira”, que focava a literatura. Sendo assim, a expressão utilizada por Mohana parece tentar chamar a atenção para a importância da música feita no Maranhão no passado, em vez de olhar somente para a literatura (CERQUEIRA, 2018).

O artigo “O ensino de Música em São Luís na Segunda Metade do Século XIX”, de Gouveia Neto e Silva (2019) teve como objetivo entender como se processava o ensino de música na capital maranhense e qual a importância da música para a sua sociedade. A pesquisa aponta que o ensino de música na capital maranhense era realizado em escolas regulares, que a tinham como componente curricular, além de que, professores também davam aulas particulares em suas casas, assim como em uma escola particular de música dirigida por Antônio Rayol.

A pesquisa foi realizada em almanaques e jornais do Século XIX que fazem parte do acervo da biblioteca pública Benedito Leite, pertencente ao Estado do Maranhão, localizada na capital de São Luís. O estudo teve como método uma pesquisa bibliográfica e o uso da pesquisa documental. Os autores iniciam o artigo com a revisão de literatura citando o trabalho de Marcos Napolitano, História & Música, que faz um breve histórico sobre as mutações e apropriações na música popular ocorridas no Brasil. No que diz respeito à música maranhense, os autores afirmam que, o Guia de Fontes, publicado pela Fundação Cultural do Maranhão, denominado “A Música no Maranhão” (1978), traz poucas referências sobre a música no Século XIX.

Outro trabalho citado por Gouveia Neto e Silva (2019), é o de José Jansen (1974) intitulado, Teatro do Maranhão que apresenta a história da fundação do teatro no século XIX, faz menção a espetáculos musicais, orquestras, maestros e cantores. Os autores também utilizam o livro de Mohana (1995) dada a importância da obra já abordada anteriormente. Além desses autores, utilizam a dissertação de Kátia Salomão (2015), com o título: O Ensino da Música no Maranhão de 1860 a 1912 dando

ênfase nos livros escolares de Domingos Thomaz Vellez Perdigão e Antônio Claro dos Reis Rayol, defendida em 2015.

Ainda no trabalho de Gouveia Neto e Silva (2019), no tópico “a música na sociedade ludovicense”, destaca-se a importância da presença musical e cultural de São Luís por meio de publicações de anúncios de professores em jornais, onde ofereciam seus préstimos para o ensino. É relevante e notório o destaque dado pelos autores de que a música não possuía status em razão de inicialmente ser praticada, no Brasil, por mão de índios e negros, sendo, portanto, considerada como artes manuais e por consequência não era valorizada. Somente com a chegada da Família Real a música passou a ter maior valor por ser praticada por brancos que atuavam nas festividades promovidas por Dom João VI.

A partir da coroação de Dom Pedro II a música passou a ser ainda melhor valorizada pelas elites. Foi inaugurado um Conservatório de Música Imperial em 1848 e em 1857 as artes musicais ganharam ainda mais destaque com a criação da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional. Neste contexto, destaca-se a escolha da carreira musical por diversos membros da família Rayol.

No próximo tópico, “o ensino de música em São Luís”, os autores afirmam que havia diferenciação entre os músicos que tocavam de ouvido e os que tocavam música a partir da leitura de partituras. Arelado a este momento histórico, ampliaram-se anúncios em jornais da capital ludovicense, oferecendo a venda de partituras e aulas pelos professores, destacando-se Antônio Rayol, João G. da Silva, Artur de Costa Ferreira, Dona Deoclécia R. de Souza e Agostinho Santos, estes músicos professores anunciavam a venda de partituras em diversos jornais e livrarias que colocavam à venda partituras de músicas, além de vários anúncios no jornal Imprensa, com várias músicas para diversos instrumentos, escritas por diversos autores (GOUVEIA NETO; SILVA, 2019).

Segundo os autores, não havia nenhuma escola de música pública aos modos de conservatórios europeus. Durante todo o século XX a única escola particular que tínhamos no Maranhão, era em São Luís e dirigida pelo tenor maranhense Antônio Rayol.

O trabalho de dissertação de João Costa Gouveia Neto “Ao som de pianos, flautas e rabecas... estudo das vivências musicais das elites na São Luiz da segunda metade do século XIX”, publicada em 2010 teve como finalidade estudar as vivências musicais das elites de São Luís, capital da província do Maranhão nos idos da segunda metade do século XIX. Aponta a tendência europeia influenciando as

músicas das elites ludovicenses como sinônimo de elegância e refinamento. O trabalho foi realizado a partir de periódicos, jornais, códigos de posturas municipais e almanaques que circularam em São Luís no século XIX, e os trabalhos realizados nos casarões ludovicenses frequentados pelas elites, casarões e teatros que utilizavam vivências musicais para se diferenciar dos demais extratos sociais da cidade.

O autor inicia com o “Prelúdio”, apresentando um breve Memorial que atrela seu percurso, desde a graduação, apontando como se envolveu nesse tipo de pesquisa. Suas pesquisas foram realizadas em jornais, Arquivo Público do Estado do Maranhão – APEM, na biblioteca Pública Benedito Leite, locais estes em que conseguiu uma ampla documentação sobre notícias relacionadas à música, cantores, bailes, festas religiosas, espetáculos líricos. O autor destaca quatro trabalhos principais que formaram o lastro de sua pesquisa de dissertação, a saber: a “Música no Maranhão”, “Teatro no Maranhão”, “A grande música do Maranhão” e o “Inventário do Acervo João Mohana – partituras”.

Gouveia Neto (2010) afirma que em meados do século XIX a prática musical estava mais voltada para pessoas dos setores socioeconômicos mais baixos da sociedade. No entanto, houve uma mudança significativa a partir da ação da família real vinda da Europa para o Brasil trazendo uma europeização na capital ludovicense. Na sessão três, “no palco do teatro: música em cena”, informa que nos idos da segunda metade do século XIX muitos jovens foram estudar na Europa, os filhos das elites, que buscavam no ideal francês de civilidade e modernidade seus aparatos, e produtos caros importados da Europa, inclusive a cultura musical.

O autor deixa claro que a igreja era um espaço mais democrático devido as pessoas comuns poderem entrar e sair livremente, porém no teatro apenas a elite possuía tais direitos. Nesse tempo, o teatro mais importante de São Luís denominava-se teatro União, posteriormente, em 1852 ele passou a ser chamado teatro São Luís. O teatro União foi inaugurado em São Luís em 1817 e em 1850 foi obrigado a fechar por estar correndo riscos de acidente por problemas estruturais. Foi reaberto com o nome de teatro São Luís em 14 de março de 1852. O teatro passou a ser manchete de jornais como o Globo, por exemplo. Por vários anos ofereceu seus espetáculos e vendas de bilheteria com várias apresentações de músicas lusitanas, italianas, inglesas, francesas e brasileiras, além do teatro nos gêneros drama e comédia. O interessante é que entre um ato e outro havia apresentações culturais de música.

No subtópico, “o regulamento e a civilidade no teatro São Luís”, o autor afirma que o teatro lírico se tornou uma paixão elitista. Desta forma para manter a

ordem fora criado um regulamento, como se pode perceber na escrita de Gouveia Neto (2010) “o jornal O Constitucional, na edição do dia 13 de março, publica o regulamento para a polícia interna do Teatro, instituído por lei de 2 de setembro de 1851 e contendo onze artigos” (GOUVEIA NETO, 2010, p. 93). Interessante é pontuar o aspecto discriminatório que o artigo 3º do regulamento trazia consigo, proibindo a entrada de escravos no Teatro.

Outro ponto de destaque são as récitas de teatro lírico acompanhadas por músicas, publicitado pelos jornais “O Semanário Maranhense” e “A Flecha”. Estes davam ampla cobertura a todo o processamento dos shows de óperas e orquestras e espetáculos líricos que ocorriam no Teatro São Luís. O Teatro era considerado um lugar de recreio e escola de moral.

Na sessão, “terceiro movimento – os músicos e as vivências musicais soando na imprensa maranhense”, o autor começa a informar como a música erudita desempenhava um papel social no desenvolvimento da “sociabilidade e civilidade dos cortesãos” especialmente entre as “famílias aristocráticas e pela nascente classe burguesa em busca de status social” (GOUVEIA NETO, 2010, p. 118).

Os instrumentos mais comercializados para as elites foram os pianos, seguidos de rabecas, flautas e clarinetas e os violões para os menos abastados. Também é digno de nota a venda de partituras por renomados músicos que habitavam em São Luís para os maranhenses que apreciavam a prática dos instrumentos a partir da leitura musical. Estas partituras eram comercializadas pelas livrarias e os préstimos de docência de diversos instrumentos eram ministradas nas casas dos músicos, a maioria residia no Centro da capital maranhense. Estes davam aulas para estudantes das elites, enquanto que os professores que moravam mais distantes do centro lecionavam para os menos abastados. Sem contar que, existia uma escola particular de música cujo dono era Antônio Rayol (GOUVEIA NETO, 2010).

É relevante o destaque da música maranhense desenvolvida pela família Rayol, principalmente nos campos lírico e religioso. Ganha destaque Antônio Rayol, cantor lírico e compositor, que aprofundou seus conhecimentos sobre a música na Europa, mais precisamente na Itália, e após retorno ao Brasil, contribuiu grandemente para o desenvolvimento da música no Maranhão (GOUVEIA NETO, 2010).

O autor fala sobre diversos afinadores de piano e luthiers de pianos e de outros instrumentos. Discorre também sobre bailes, inclusive os de máscaras, que ocorriam em clubes e no Teatro, assim como fala de regulamentos para o controle da ordem durante os mesmos.

A dissertação de Kátia Salomão (2015), “O ensino de música no Maranhão (1860 a 1912): uma ênfase nos livros escolares de Domingos Thomaz Vellez Perdigão e Antônio Claro dos Reis Rayol”, aborda o ensino da música nas instituições escolares maranhenses no período de 1860 a 1912. Dá ênfase às obras destes autores, analisando-as por meio de pesquisa bibliográfica e da pesquisa documental.

Na “Introdução”, a autora descreve que é possível encontrar na Biblioteca Pública os dois livros, seu trabalho é norteado pelas perguntas: “Quais instituições escolares de São Luís oferecem ensino de música? ”; “Quem eram os professores que ensinavam música no período? ”; “Que lugares eles ocupavam na vida musical do local? ”; “Qual o método de ensino e os materiais que eles utilizaram em sala de aula? ”; “A que propósitos sociais e políticos esse ensino servia? ”; “Quais os conteúdos priorizados nos impressos utilizados? ”; “Qual a representatividade de Antônio Rayol e Domingos Perdigão no ensino da música da época? ”; “Os assuntos tratados em seus impressos contemplam o programa de ensino de música adotado nas escolas formais de São Luís? ”; “Quais as diferenças e semelhanças nos livros de Rayol e Perdigão? ” (SALOMÃO, 2015).

A autora também usou fontes documentais como os jornais, Diário do Maranhão, a Pacotilha, Publicador Maranhense e o Federalista, e os documentos oficiais como regulamentos, programas curriculares, leis e decretos, mensagens do presidente da província e dos governadores e os relatórios de instrução pública. A consulta a esses documentos públicos foi através de fontes da Biblioteca Pública Benedito Leite – BPBL e no Arquivo Público do Estado do Maranhão – APEM.

Salomão (2015) afirma categoricamente na sua dissertação que o ensino da música esteve ligado, a princípio, diretamente à igreja entre os Séculos XVII e XIX, e teve como predominância a origem europeia, portuguesa, alemã, italiana e francesa. A dissertação também aborda sobre a construção do teatro a princípio chamado União, depois Teatro São Luís e atualmente denominado Teatro Arthur Azevedo.

As atividades musicais de São Luís para as elites locais contrastavam com outras músicas dos negros, dos indígenas e as de cunho popular praticadas pelas classes menos abastadas, as quais eram praticadas nos subúrbios da cidade. A autora narra diversos espetáculos artísticos e musicais realizados no Teatro São Luís durante o período do século XIX em sua segunda metade e aponta a músicos que se destacaram como os irmãos Rayol, o maestro João Pedro Ziegler, os quais tocavam nas festas religiosas, novenas, ladainhas, missas, motetos, com cantores, orquestras e banda. A autora cita os trabalhos de João Mohana no livro escrito por ele que

cataloga 169 compositores e como expoentes destacam-se Vicente Ferrer Antônio, Luiz Miró, Sérgio Marinho, Perdigão e os irmãos Rayol.

No segundo capítulo, “Ensino Musical nas Instituições Escolares Maranhenses” a autora menciona a vida musical praticada na cidade de São Luís dentro das instituições de instrução primária, secundária e profissional e algumas aulas particulares que foram ministradas, para as elites, na sua grande maioria. Menciona a baixa remuneração dos professores que ministravam aula e recebiam seus valores a partir do *subsídio literário* ainda com resquícios do século anterior, século XVIII para as escolas formais do estado. No entanto, os professores praticavam aulas particulares para complementar sua renda.

O ensino era praticado nas escolas públicas e também nas escolas particulares. Estas aulas eram ministradas com os assuntos: rudimento da música, com exercício de solfejo e cântico para ambos os sexos com idade de 7 a 14 anos. Estudavam música vocal, piano, além de outros instrumentos como a rabeça, o violão, a flauta, o clarinete. Até 1854, 80% das escolas já ofereciam a disciplina de música e o ensino de piano predominantemente frequentado por pessoas do sexo feminino (SALOMÃO, 2015).

A autora afirma que o governador do Estado atendeu ao apelo de Antônio Rayol para a fundação de uma escola de música do Estado a qual teve sua inauguração em 1º de abril de 1901. As cadeiras que eram ministradas na escola de música como a teoria musical, o solfejo, o canto coral, canto solo, violino, flauta, clarinete, oboé, piano elementar. O primeiro aluno a receber o diploma de habilitação nos cursos de teoria e solfejo foi Adelman Brasil Corrêa, em 27 de fevereiro de 1902.

Em 1904, com o falecimento de Antônio Rayol, a escola ficou na direção da professora, senhora Almerinda Nogueira. A escola foi reorganizada em 27 de julho de 1907 pelo decreto n. 96 estabelecendo um novo regulamento que oferecia conteúdos como: teorias, solfejos e piano, sendo instalados os demais cursos à medida em que se tornasse oportuno. O curso de piano foi dividido em elementar e superior.

A autora fala sobre aulas particulares de música no capítulo “Práticas do ensino de música”, mencionando anúncios de vendas de piano, partituras e outros instrumentos que eram anunciadas nas livrarias, nos almanaques e nos jornais de circulação da época, pianos de origem diversas, alemães, franceses. Neste capítulo existe um tópico chamado “Método de ensino”, em que apresenta o método mútuo de Lancaster além de outros tipos de métodos como: intuitivo, o ensino teórico-prático, o

método de João de Deus, métodos ativos musicais e método sintético que parte do particular para o geral, assim como o método tradicional (SALOMÃO, 2015).

No tópico chamado “Conteúdos”, Salomão (2015) aponta ritmos, melodias, harmonias, exercícios de composição, prática de solfejo, conhecimento das notas, compassos, claves, entonação, divisão rítmica, intervalo simples e intervalos compostos, divisão rítmica. Estes cursos variavam de 7 a 9 anos e este modelo de ensino era pautado no modelo conservatorial de cultura europeia, buscando o caráter civilizatório oriundo da cultura dominante. As músicas africanas e as populares eram vistas como não civilizadas, ou seja, destinadas para o público menos abastado. Isto aconteceu devido a influência do modelo Republicano com raízes elitizantes, que predominava no final do século XIX (SALOMÃO, 2015).

No tópico “Material escolar impresso”, a autora afirma que os livros eram pautados em tratados, métodos, manuais, livros, artinhas e compêndios. Essas obras foram mencionadas no acervo de obras raras da Biblioteca Pública Benedito Leite, como “Princípios elementares de música: em 10 lições”, de Domingos Thomaz Vellez Perdigão para as aulas do Colégio Perdigão e “Noções de música: extraídas dos melhores autores”, de Antônio Claro dos Reis Rayol, destinado aos alunos da Escola de Música e da Escola Normal.

Na quarta sessão, a autora analisa os livros escolares de Perdigão e Rayol com títulos já mencionados. A autora cita aportes de Bittencourt (2008) que afirma que os “livros didáticos foram concebidos para que o estado pudesse controlar o saber a ser divulgado pela escola como uma produção cultural feita para uma elite que procurava se inserir no mundo civilizado”. Esses livros eram produzidos em uma tipografia maranhense e comercializados em livrarias como a Econômica, Frias, livraria Universal. E essas obras eram anunciadas nos jornais da cidade (SALOMÃO, 2015, p. 134).

O livro “História & História Cultural”, de Pesavento (2012), tem grande importância para esta pesquisa, pois aborda sobre a História Cultural, importante linha da História moderna, que abrange cinco conceitos: “representação, imaginário, narrativa, ficção e sensibilidades”. Nosso foco é principalmente no conceito de “representação” (PESAVENTO, 2012).

Nesse sentido, comentando sobre o conceito de “representação”, uma categoria central da História Cultural, a autora nos diz que “[...] Indivíduos e grupos dão sentido ao mundo por meio das representações que constroem sobre a realidade” (PESAVENTO, 2012, p. 39). Pesavento (2012) continua, “representar é, pois,

fundamentalmente, estar no lugar de, é presentificação de um ausente; é um apresentar de novo, que dá a ver uma ausência. A ideia central é, pois, a da substituição, que recoloca uma ausência e toma sensível uma presença” (PESAVENTO, 2012, p. 40).

Sendo assim, ao utilizar as “representações”, a proposta da História Cultural é, “decifrar a realidade do passado por meio das suas representações, tentando chegar àquelas formas, discursivas e imagéticas, pelas quais os homens expressaram a si próprios e o mundo” (PESAVENTO, 2012, p. 42).

Esta tarefa não é fácil, pois o pesquisador historiador precisa interpretar e estudar registros que não são do seu tempo, com linguagem do passado. “A rigor, o historiador lida com uma temporalidade escoada, com o não visto, o não vivido, que só se torna possível acessar através de registros e sinais do passado que chegam até ele” (PESAVENTO, 2012, p. 42).

Esses “registros e sinais do passado”, são representantes daquilo que aconteceu, sendo encarados pelo historiador como fontes para sua pesquisa, são “representações do passado que se constroem como fontes através do olhar do historiador” (PESAVENTO, 2012, p. 42).

Pesavento (2012), reforça que o pesquisador cultural trabalha com regimes de verdade, e não com afirmações absolutas:

Mas no campo da História Cultural, o historiador sabe que a sua narrativa pode relatar o que ocorreu um dia, mas que esse mesmo fato pode ser objeto de múltiplas versões. A rigor, ele deve ter em mente que a verdade deve comparecer no seu trabalho de escrita da História como um horizonte a alcançar, mesmo sabendo que ele não será jamais constituído por uma verdade única ou absoluta. O mais certo seria afirmar que a História estabelece regimes de verdade, e não certezas absolutas (PESAVENTO, 2012, p. 42).

A História Cultural encontra inúmeras fontes, um rol quase infinito para investigação, entre elas, fontes tradicionais, “como relatórios, correspondência oficial, anais do poder legislativo, mensagens de governador, legislação e códigos de posturas, discursos de políticos [...]” (PESAVENTO, 2012, p. 97).

As partituras, jornais, almanaques, livros didáticos, são categorizados por Pesavento (2012) como fontes de “documentação não oficial”:

[...] como as crônicas de jornal, os almanaques e revistas, os livros didáticos, os romances, as poesias, os relatos de viajante, as peças teatrais, a música, os jogos infantis, os guias turísticos, todos os materiais relativos às

sociabilidades dos diferentes grupos, em clubes, associações, organizações científicas e culturais (PESAVENTO, 2012, p. 97 e 98).

A autora afirma ainda que os documentos mencionados são importantes, porém para se tornarem fontes, precisam do pesquisador para revelar seus sentidos. O pesquisador encontra os documentos e os torna fontes, desde que exista um questionamento proposto, sendo as potenciais fontes, resolução para esse questionamento (PESAVENTO, 2012).

Para enriquecer o capítulo “4 O piano solo no Maranhão: pequena seleção de obras”, utilizamos o livro “Uma história do piano em São Luís do Maranhão”, de Silva (2015), bem como o artigo “O piano no Brasil: uma perspectiva histórico-sociológica”, de Fucci Amato (2007), sem contar com o livro “Inventário do Acervo João Mohana – partituras” de APEM (1997).

O artigo “O piano no Brasil: uma perspectiva histórico-sociológica”, de Fucci Amato (2007), apresenta reflexões sobre a valoração dada à prática e à educação pianística no Brasil, desde o século XIX. Trata-se de uma pesquisa bibliográfica multidisciplinar com entrevistas realizadas com 11 ex-alunos e ex-professores de um conservatório musical. A autora afirma que a prática do piano esteve voltada exclusivamente para nobres até o fim do século XIX, passando a ser difundida entre as classes alta e média no início do século XX, até meados de 1970, com predominância da participação majoritariamente feminina, e a partir dos finais de 1970 até a primeira década do século XXI, passou a ter a função de atuação profissional com a presença de diversas classes sociais.

3 BREVE HISTÓRICO DO ACERVO DE PARTITURAS JOÃO MOHANA

Este capítulo apresenta uma breve descrição da trajetória da formação do Acervo de partituras João Mohana, desde sua fase inicial, em 1950 até 1974, quando da publicação do livro “A Grande Música do Maranhão” pelo padre João Mohana, seguindo até a aquisição do acervo pelo Arquivo Público do Estado do Maranhão – APEM, em 1987, chegando até a formação atual do Acervo.

3.1 A jornada descrita em “A Grande Música do Maranhão”

Sabemos que existem duas edições desse livro, a primeira de 1974, publicada pela Editora Agir, assim como a segunda, de 1995, publicada pela SECMA. Embora a segunda edição seja denominada como “Revista e aumentada”, Cerqueira (2018) comenta que esta edição apresenta a mesma relação de obras presentes na primeira de 1974, porém retira a seção final, presente no primeiro livro, que é uma seleção de Obras Sacras. É aconselhado então o uso da primeira edição, de 1974 (CERQUEIRA, 2018).

Outra justificativa para utilização da primeira edição, é o fato de ser esta a que encontramos no APEM, tendo sido digitalizada para uso pessoal e consultas posteriores.

Em dezembro de 1950, João Miguel Mohana, em visita à sua irmã Laura, na cidade de Viana – MA, foi convidado a assistir um auto de Natal, denominado “Pastor”, na residência da senhora Anica Ramos. Nessa ocasião, o interesse pela música totalmente maranhense foi despertado no padre, médico e escritor João Mohana. Durante essa estada em Viana, passou a frequentar o sobrado das irmãs Dias, onde ouvia missas, ladainhas, obras religiosas de maranhenses. Por intermédio de Raimundo José Nunes Mendonça, clarinetista, Mohana ouvia obras maranhenses populares, como, valsas, dobrados, schottisches e quadrilhas. Tais experiências o ajudaram a imergir na música maranhense (MOHANA, 1974, p. 9-10; GOMES, 2013).

Porém, o maior *start* foi quando em São Luís, conheceu o músico Pedro Gromwell, que o ajudou redigindo notas biográficas sobre compositores e fatos musicais maranhenses. Gromwell vendeu para Mohana todo o seu arquivo pessoal sobre a música maranhense. Após a morte de Pedro Gromwell, João Mohana passou a empregar grande parte do seu tempo livre na procura de partituras de compositores

maranhenses, em que se destaca o arquivo de Odylo Ribeiro, que não estava mais vivo, porém foi entre essas partituras que Mohana encontrou as obras de Vicente Lyra, organista e mestre de capela da Sé de São Luís, “provavelmente esse é o mais antigo compositor erudito do Maranhão” (MOHANA, 1974, p. 11-12).

Um grande avanço aconteceu quando se encontrou com a viúva e a filha de Ignácio Cunha, considerado por Adelman Corrêa, “o príncipe dos compositores maranhenses”. Mohana então propôs comprar todo material musical deixado por Ignácio Cunha, proposta aceita pelos familiares (MOHANA, 1974, p. 13).

Fato interessante a ser mencionado é que algumas partituras desse arquivo, de Ignácio Cunha, haviam sido destruídas por cupins, a exemplo da “Rapsódia Maranhense”, porém Mohana ainda contava com a ajuda de Pedro Gromwell, que estava vivo nessa ocasião e por ter tocado várias vezes essa obra e possuir uma memória musical acima da média, redigiu uma cópia desta composição, ao que Mohana exclama aliviado, “assim, possuímos hoje, totalmente restaurada, essa obra cuja perda frustraria qualquer pesquisador” (MOHANA, 1974, p. 13 e 14).

Ainda em São Luís, nessa primeira fase, Mohana descobriu as obras de Othon Rocha, “modelo de homem organizado”. A viúva de Othon colaborou prontamente com Mohana. O compositor havia deixado como legado um catálogo de suas obras, uma espécie de inventário (MOHANA, 1974, p.14).

Após concluir a primeira fase de sua procura na capital, São Luís, João Mohana iniciou uma nova busca, pelo interior do Maranhão, pois percebeu que encontraria material musical também nas cidades do interior. A maior parte das viagens para o interior foram feitas de táxi aéreo, como narra Mohana: “Viva o Tecoteco meus amigos. Nesse pequeno transporte alado realizei a maioria de minhas viagens como caçador de música” (MOHANA, 1974, p.14).

O primeiro destino dessa jornada foi a cidade de Viana, onde Mohana encontrou José Piteira, “pistonista de fôlego e calígrafo primoroso”. Piteira recomendou que Mohana mandasse chamar Romana Soeiro, antiga cantora de igreja, que sabia várias músicas decoradas, aprendidas por tradição oral. Romana Soeiro cantava então as belas melodias e Zé piteira “copiava tão fiel como o melhor gravador (na época não havia)” (MOHANA, 1974, p. 14).

Ainda em Viana, Mohana encontrou na biblioteca abandonada do já falecido músico Edgard, cujo solar de sua falecida irmã Dona Coya Carvalho era saqueado por ladrões de semana em semana, um grande álbum com mais de 100

músicas de compositores maranhenses “copiadas em linda caligrafia”. João Mohana então tomou esse álbum para salvá-lo de um triste destino na mão de ladrões.

Continuando em Viana, Mohana procurou o arquivo de Miguel Dias que havia sido professor de música e regente de banda. O arquivo de Miguel chegou a ter três armários de 2 metros de altura, cheios de partituras, além de partituras em caixões de querosene, porém, após a morte de Dias, o filho Odilon ateou fogo em diversos cestos cheios de música, sendo assim muita música maranhense foi transformada em cinzas. A esposa de Miguel Dias, Dona Mariana, vendia e doava aos quilos, partituras de música maranhense para os fogueteiros.

Mohana (1974), comenta uma curiosidade sobre os papeis usados para escrita de partituras:

Os fogueteiros preferiam papel de música, pois, como se sabe, produz melhores tampinhas do que qualquer outro ponto desse modo, muita valsa estourou nos céus vianenses. (Depois constatei que isso aconteceu não apenas no interior. Também na capital) (MOHANA, 1974, p. 15).

Mohana conseguiu ainda salvar oito quilos de partitura de serem estourados por fogueteiros no céu vianense, este material estava com um fogueteiro de Viana chamado João Serra.

Retomando sobre o arquivo de Miguel Dias, restaram partituras que ainda enchiam um grande baú. Depois de algumas negociações este baú foi parar na Paróquia de São Vicente de Ferrer. Ao saber disso Mohana viajou para lá de táxi aéreo ansioso para resgatar aquele rico material. Foi recebido então pelo Padre Heitor Piedade, que anunciou a triste notícia de que os cupins haviam chegado primeiro, até o baú havia sido consumido. Partindo de Viana, João Mohana viajou de canoa para Cajari, onde encontrou uma cópia de uma ladainha de Alpheu Vasconcelos, uma viagem bem-sucedida.

Em algumas viagens, Mohana não obtinha sucesso, como a viagem feita para Monção, onde deveria existir o arquivo de Osias Mendonça. Desta viagem, João Mohana não conseguiu trazer nada, as traças haviam consumido tudo (MOHANA, 1974, p.17).

Não só Viana representou um apogeu musical maranhense, mas também Alcântara. Mohana partiu então para esta cidade a procura de tesouros musicais maranhenses. Em Alcântara, a música já estava assim como as ruínas da cidade, arruinada. Tempos áureos haviam se passado, restando as partituras em completo abandono.

João Mohana encontrou toda produção de Antônio Onofre Beckman dentro de um caixão molhado. Este compositor, que havia escrito “quadrilhas, pastorais, Reis, valsas, schotisches, sambas (que na época chamaram “tangos”) e vários outros gêneros de música”, agora vivia sozinho em um casebre de chão batido (MOHANA, 1974, p. 17).

Ainda em Alcântara, Mohana adquiriu um saco cheio de partituras de um indivíduo que infelizmente havia sido contaminado pela lepra. Este homem, outrora fora clarinetista, quando possuía saúde plena (MOHANA, 1974, p. 18).

Se por um lado alguns fatos citados anteriormente deixaram João Mohana triste com o que encontrou em Alcântara, um fato chamou a atenção de Mohana, o encontro com a viúva do compositor Henrique Ciríaco, que recebeu o padre muito bem. As partituras estavam muito bem guardadas em um “pacote cor-de-rosa (até com laço de fita)” (MOHANA, 1974, p. 18).

Mohana passa a narrar a sua experiência quando participante da MIRA – Missão Intermunicipal Rural Arquidiocesana, um projeto criado por Dom José Delgado, enquanto bispo do Maranhão. Nessa equipe, Mohana era o médico. Dado o caráter itinerante dessa missão, Mohana pode visitar mais vezes o interior do Estado, sempre a procura nas horas vagas, de música maranhense, principalmente partituras.

Alguns fatores deixavam Mohana bastante preocupado, consciente da urgência que a sua missão exigia:

[...] Urgia estar em toda parte, o mais cedo possível, antes dos cupins, antes das traças, antes dos fogueteiros, antes dos netos negligentes, antes da regressão cultural, antes dos quitandeiros. (Em Penalva meu amigo José Muniz cansou de ver quitandeiros embrulharem sabão, farinha e arroz com partituras de Alpheu Vasconcellos...) (MOHANA, 1974, p. 19).

Uma maneira encontrada por Mohana para otimizar sua procura era escrevendo cartas endereçadas a outras cidades, sempre à procura de partituras maranhenses. Através dessas cartas, Mohana descobriu que em Codó, Anselmo Freitas, também médico, havia se preocupado em preservar as obras do compositor Sebastião Pinto. Anselmo advertiu os filhos de Sebastião Pinto que as composições de seu pai eram de grande valor, conservando assim as composições deste importante autor. Essas partituras se juntaram ao acervo de Mohana.

Algo ainda deixava Mohana insatisfeito, o fato de não haver composições de Alfredo Belleza em seu acervo. Alfredo havia sido o "mestre maior da banda Euterpe Cariman", de Caxias. Mohana viajou então para Caxias em busca de

composições desse compositor, mas foi impactado com a triste notícia dada por Mário, filho de Alfredo. "Meu irmão Durval, Padre Mohana, num acesso de alucinação, tocou fogo em todo o arquivo da Cariman". Desoladora notícia para o padre Mohana (MOHANA, 1974, p. 20).

Mohana comenta que esse arquivo da banda Euterpe Cariman era um dos mais completos do Maranhão novecentista. Nele haviam inúmeras composições autógrafas de Alfredo Belleza. O padre ainda iria se entristecer em Caxias, ao buscar os arquivos da União Artística e do Centro Artístico Caxiense, Mohana encontrou apenas restos de partituras, haviam sido comidas por traças e cupins, pois estavam mal armazenadas e não eram manuseadas e nem executadas há anos (MOHANA, 1974).

João Mohana relata que recebeu colaboração daqueles que possuíam o que ele estava à procura, partituras de compositores Maranhenses. Onofre Fernandes, José Ribeiro Sampaio, por exemplo, enviaram para Mohana as suas obras. E continua, "até pouco tempo, Francisco Borges dos Santos, Lídia Martins, Mabel Shaw e Josias Belleza cartearam-se comigo" (MOHANA, 1974, p. 20).

No livro que estamos utilizando como base para este tópico, João Mohana apresenta um endereço, a fim de receber notícias sobre a música maranhense, algum tesouro que ele ainda não houvesse encontrado. "Qualquer correspondência pode ser endereçada para Rua Formosa, 119 - 65.000 São Luís – Maranhão" (MOHANA, 1974, p. 20).

Ao final da primeira seção, "A Odisseia que Homero não contou", do Livro "A Grande Música do Maranhão", o padre Mohana (1974) afirma:

[...] o resultado de todos esses anos de fascinante cansa e dispendiosa responsabilidade permitiram-me a alegria de ver em minha casa uma pilha de partituras não mais destinada aos foguetes; agora defendida dos cupins. Uma pilha de dois metros e trinta e seis centímetros de altura, na maior parte constituída de partituras escritas pelos próprios autores. As que não são documentos autógrafos, são cópias muito próximas das fontes. 124 quilos (cento e vinte e quatro) de música maranhense, cujo valor histórico é incontestável, e cujo valor artístico pode ser comprovado. Os especialistas dirão a última palavra (MOHANA, 1974, p. 20).

Percebemos nestas palavras de Mohana, a satisfação de ter conseguido reunir este acervo de composições maranhenses, o padre descreve até o peso em quilos e a altura das partituras empilhadas. Após vinte e três anos, mesmo em meio a desafios por toda parte, ele havia obtido sucesso.

No segundo tópico do livro, intitulado “O tesouro”, João Mohana apresenta uma primeira catalogação do seu acervo, que apresentava 169 compositores, divididos em 158 compositores homens e 11 compositoras mulheres. Já o número de obras, era de 1.416, divididas segundo Mohana em duas categorias, que somam 410 eruditas e 1.006 populares (MOHANA, 1974, p. 23).

Mohana passa a citar as obras eruditas, citando o gênero musical ou subcategoria, adicionado da quantidade de obras daquele tipo. Após essa etapa, o autor passa a mencionar o nome dos compositores por ordem alfabética, acrescentando as músicas de cada compositor, com o gênero musical escrito na partitura, além de informações adicionais em algumas obras.

O terceiro tópico é intitulado “Pedras que não estão na coroa”, onde João Mohana lamenta a ausência de alguns compositores maranhenses em seu Acervo, por não ter encontrado composições dos tais autores. Também relata obras específicas de compositores presentes em seu Acervo, mas que não foram encontradas.

Mohana (1974), faz uma lista de alguns compositores que não estão em seu Acervo, pelo sumiço de suas obras:

Moacir Olegário Carvalho, Clemente José Muniz, Alcino Billio (Caxias), Francisco Barbosa (pai de Nestor), José da Providência (Barra do Corda), Liberalino Miranda (Cururupu), João da Cruz e Miguel Sodré (ambos mestres da Banda da Polícia do Estado, nos áureos tempos das retretas dominicais na “Pracinha”), Mundiquinho Borges (Alcântara), Cláudio Moraes Rego (Pedreiras), Luís Gama (Penalva) e Francisco Borges dos Santos (São Luís) (MOHANA, 1974, p. 87-88).

Algumas obras, de compositores maranhenses presentes no Acervo, são citadas também como não encontradas, entre elas, “Inspiração” e “Symphonia Maranhense”, de Adelman Corrêa; “Entre-acto”, de Themístocle Lima; “Symphonia” e “Hymno a Dom Francisco”, de Carlos Marques; “Iracema”, ópera de Antônio Rayol. Os nomes das obras estão escritos de acordo com o português arcaico (MOHANA, 1974).

3.2 Composição atual do Acervo João Mohana do APEM

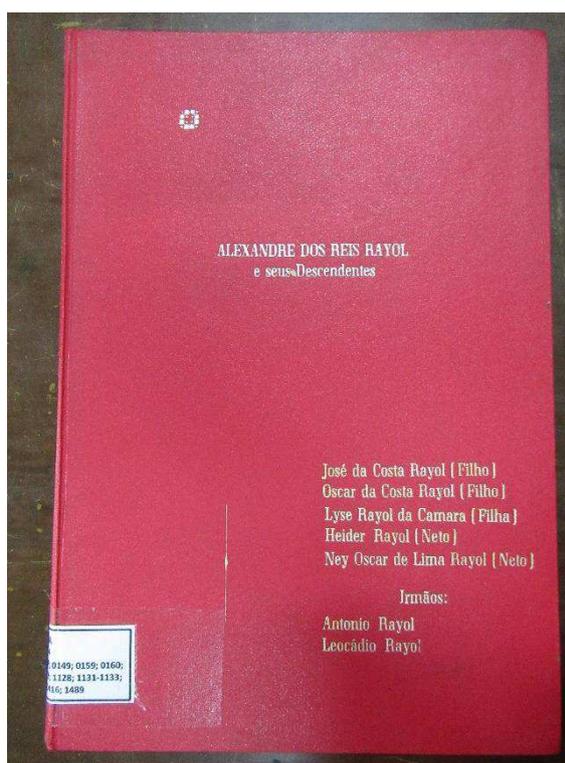
De acordo com Cerqueira (2018), o padre João Mohana decidiu doar sua coleção para o Arquivo Público do Estado do Maranhão – APEM em 1987, após certificar-se de sua garantida preservação. Esta coleção do padre possuía 1.416 obras, de acordo com o descrito no livro “A grande música do Maranhão”.

A partir da doação para o APEM, ocorreu um fato interessante de ser mencionado. Em 1988, o APEM recebeu uma coleção do neto de Alexandre Rayol, Ney Oscar da Costa Rayol. Esta coleção do neto de Alexandre era composta exclusivamente de composições de músicos da família Rayol. Cerqueira (2018), comenta que as duas coleções foram unidas em um mesmo Acervo, ao qual chamamos de “Acervo João Mohana”, porém sem divisão clara entre as coleções originais (CERQUEIRA, 2018).

Existem duas características perceptíveis na coleção de Ney Oscar da Costa Rayol. Cerqueira (2018) comenta que as obras estão encadernadas em capa dura, em vários volumes, além de que os compositores dessas obras encadernadas são todos descendentes da família Rayol (CERQUEIRA, 2018).

Pudemos comprovar essas informações ao pesquisar presencialmente no Acervo João Mohana, como ilustrado na Imagem 1.

Imagem 1 – Álbum de composições de Alexandre, seus descendentes e irmãos.



Fonte: Acervo João Mohana (Dados coletados durante vigência do Projeto PIBIC)

Neste álbum de partituras encadernado, encontramos muitas partituras de obras já editadas em gráfica (Imagem 2), a maioria aparenta ser cópias xerocopiadas das versões originais.

Imagem 2 – Partitura de “Arlete” de Ney Rayol

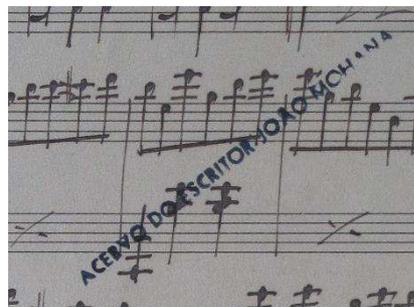


Fonte: Acervo João Mohana (Dados coletados durante vigência do Projeto PIBIC)

A marca das bordas na Imagem 2, nos fez inferir que é uma cópia xerocopiada da partitura original editada.

Já sobre as obras pertencentes à coleção original do padre João Mohana, percebemos um sinal, o carimbo colocado na posição diagonal das folhas, em caixa alta com a inscrição “ACERVO DO ESCRITOR JOÃO MOHANA”, conforme a Imagem 3.

Imagem 3 – Carimbo do “Acervo do escritor João Mohana”



Fonte: Acervo João Mohana (Dados coletados durante vigência do Projeto PIBIC)

Esse carimbo infelizmente cobre algumas notas das músicas, dificultando em vários casos o trabalho de editoração, transcrição, ou análise das obras.

Com a união dos acervos, o de João Mohana e o de Ney Oscar Costa Rayol, o atual “Acervo João Mohana” do APEM tem desde 1977, 2.125 obras, de 270 compositores no Acervo, segundo o livro *Inventário do Acervo João Mohana - partituras* (APEM, 1997).

Em 1995, a SECMA – Secretaria de Estado da Cultura, organizou a catalogação das obras presentes no Acervo, que resultou no “*Inventário do Acervo João Mohana – partituras* (1997), livro utilizado até hoje para consulta do Acervo e somente em 2009 o Acervo iniciou um projeto para melhoria do acondicionamento, preservação, descrição e divulgação, porém tal projeto nunca chegou a ser concluído (CERQUEIRA, 2018).

Embora a maior parte do acervo seja de partituras de autores nascidos no Maranhão, no acervo também existem partituras de autores que nasceram fora do Maranhão, ou até fora do Brasil, mas moraram por algum tempo no Maranhão. Há um número reduzido de obras de autores que não moraram no Maranhão e autores estrangeiros sem relação com o referido Estado.

Entre as obras pertencentes ao Acervo, existem músicas de gêneros diversos, música para voz e instrumento e também músicas instrumentais. Nele encontra-se gêneros e formas musicais de influências ou origens europeias: Bolero, Fantasia, Opereta, Pas de Quatre, Petite-Gavotte, Polka, Schottish, Sinfonia, Tango, Valsa. Há também bastante música religiosa: Credos, Missas, Ladainhas, Missas de Réquiens. Além desses gêneros estrangeiros, estão presentes gêneros mais brasileiros e populares, como: Baião, Batuque, Choro, Maxixe, Música folclórica, Lundu Africano, Samba, Modinha de Carnaval (APEM, 1997).

No Acervo existem obras da primeira década do século XIX até aproximadamente a metade do século XX. Esse contexto era o ápice do Romantismo.

4 O PIANO SOLO NO MARANHÃO: PEQUENA SELEÇÃO DE OBRAS

O século XIX foi marcado em quase sua totalidade pelo movimento Romântico na Música, tendo sua origem na Europa, no espaço temporal compreendido entre 1810 e 1910. O Romantismo foi um movimento com diversos braços, na literatura, na pintura e também na música. Os compositores românticos alcançaram uma liberdade criativa jamais vista em períodos anteriores, revelando com frequência em suas composições os seus sentimentos interiores e angústias (BENNETT, 1986).

Bennett (1986, p. 57), comenta que os músicos românticos “[...] eram ávidos leitores e tinham grande interesse pelas artes plásticas, relacionando-se estreitamente com escritores e pintores. Não raro, uma composição romântica tinha como fonte de inspiração um quadro visto pelo compositor, ou algum poema ou romance que lera”. E continua:

Dentre as muitas ideias que exerceram enorme fascínio sobre os compositores românticos, temos: as terras exóticas e o passado distante; os sonhos, a noite e o luar; os rios, lagos e florestas; a natureza e as estações; as alegrias e tristezas do amor (especialmente o dos jovens); as lendas e os contos de fadas; o mistério, a magia e o sobrenatural (BENNETT, 1986, p. 57).

Percebemos que a imaginação, a fantasia e o espírito aventureiro configuram os ingredientes desse formato romântico (BENNETT, 1986). Complementando acerca dos músicos românticos, Lovelock (2001) afirma que os seus objetivos fundamentais:

[...] eram, em termos gerais, liberdade e auto-expressão. Os resultados musicais desses objetivos foram (a) maior apreciação do som como tal; (b) uma descontração e ampliação da atitude em face da importância e função da forma; (c) expressão livre e irrestrita da emoção pessoal; (d) uma tendência para aliar a música a algum pano de fundo literário ou de natureza não-musical. Podemos também assinalar o cultivo de obras em pequena escala e a concentração na canção solo (LOVELOCK, 2001, p. 216).

No Brasil, o gosto musical europeu se intensificou com a vinda da família real portuguesa para o Rio de Janeiro, no início do século XIX, cidade que abrigaria alguns anos depois a “corte imperial brasileira”. Gouveia Neto (2018) comenta que “[...] os incentivos dados ao ambiente cultural como um todo, a revitalização de Instituições musicais e a criação de novas foi decisivo para ratificação do gosto musical europeu no Brasil do século XIX” (GOUVEIA NETO, 2018, p. 424).

Comentando sobre a música romântica feita no Brasil como um todo, Volpe (2000), esclarece:

A produção musical romântica brasileira sugere questões bastante complexas do ponto de vista estilístico. Tendo assimilado em poucas décadas um conjunto de práticas bastante diversificado, teria amalgamado as várias tendências e estilos com os quais tivera contato, ora de modo mimético, ora de modo original, mostrando a influência de Chopin, Schumann, Liszt, Wagner, de franceses como Cesar Franck ou Fauré, da ópera italiana, para mencionar apenas as alusões mais comuns (VOLPE, 2000, p. 42).

Nesse período, a partir da segunda metade do século XIX, as elites ludovicenses viviam um momento de folga econômica, incentivada, entre outros fatores, pela guerra civil norte americana, que aumentou o mercado maranhense das exportações de algodão, o que possibilitou que essas elites desejassem possuir não só patrimônios físicos, mas também hábitos que vinham da Europa, e especificamente da França, representante do ideal de civilidade e refinamento. É importante mencionar que as elites queriam parecer cultas e refinadas sem obrigatoriamente possuírem tal refinamento (GOUVEIA NETO, 2008; 2018).

Como indica Gouveia Neto (2008):

Assim como se verificava em outras províncias do império, as elites de São Luís também lutavam para se adequar e fazer com que a população assimilasse e adequasse seus hábitos e práticas cotidianas aos ideais “vivenciados” e irradiados pela Europa, mais especificamente, pela França, por ser considerado o modelo ideal de povo e cidade. E, no que se refere ao Brasil, ao Rio de Janeiro, onde estava instalado o poder central e a corte imperial (GOUVEIA NETO, 2008, p. 8).

Acrescentando sobre a influência francesa na São Luís Imperial, e primeiras décadas de República, Lacroix (2008) escreve, “pessoas nascidas nas últimas décadas do século XIX e que viveram algumas décadas do século XX, vez por outra falavam expressões francesas, tais como, *tout le monde, partout, jubé d’homme, laissez faire, toujours*, etc.” (LACROIX, 2008, p. 54).

Alguns compositores maranhenses falavam idiomas estrangeiros, principalmente o francês, e outros tinham origem luso-brasileira. Sobre isso o padre João Mohana (1974), comenta:

Não raro os compositores maranhenses davam, a suas obras, títulos em francês, inglês, italiano, latim. E não apenas os da Capital, que viajavam com frequência. Também os do interior (Sebastião Pinto, João de Parma, João de Deus Serra e outros). Longe de me parecer um traço negativo, alienado ou esnobe, reflete o nível cultural da época em que viveram e forjaram. Alguns,

como Adelman Corrêa, Antônio Rayol, Moraes Filho, João Nunes, falavam três ou quatro idiomas. Sendo que quase todos falavam francês (MOHANA 1974, p. 52).

Para enriquecer as vivências musicais da sociedade maranhense, era necessário a presença de instrumentos musicais. Gouveia Neto (2008, p. 120), comenta que, em São Luís, “[...] nos jornais que circulavam pela cidade semanalmente ou quinzenalmente, eram frequentes os anúncios de venda, aluguel de instrumentos musicais e tudo o que fosse necessário para a sua boa utilização”. Entre os instrumentos mais presentes nos anúncios, estavam o piano e também o violão (GOUVEIA NETO, 2008).

O piano chegou ao Brasil provavelmente juntamente com a família real, em 1808. “Os navios da comitiva real, repletos de inovações e costumes que a colônia não conhecia, trouxeram o piano, iniciando a era do instrumento que seria símbolo de bom gosto e requinte no país, assim como já o fazia na Europa” (SILVA, 2015, p. 41).

Fucci Amato (2007), revisitando o período do Segundo Império e as imigrações no Brasil do século XIX, comenta que “a valorização do estudo e da prática pianística se inseria ao início da imigração brasileira na vida cultural das classes dominantes, acompanhando o cenário predominante já na Europa” (FUCCI AMATO, 2007, p. 2).

E continua:

No Brasil, tal valor atribuído ao piano, instrumento caro e não-portátil, gerou novos hábitos sócio-culturais: o surgimento de professores particulares (geralmente imigrantes), de cursos, saraus, recitais de piano, sociedades, lojas de música e a criação dos conservatórios musicais” (FUCCI AMATO, 2007, p. 3).

Nesse contexto, a presença do piano nos lares das elites trouxe grande importância social, representando um bom status para quem o possuía e trazendo novidade de hábitos e novas vivências musicais. Socialmente, nesses primeiros anos da presença do piano no Brasil, o aprendizado do piano era “um fator geralmente atribuído às moças. [...] A integralidade das moças prendadas tocava piano” (FUCCI AMATO, 2007, p. 3). Silva (2015), reforça que “[...] os rapazes deveriam dominar um instrumento musical e entre as moças o piano foi o mais popular dos instrumentos, indispensável à boa educação feminina” (SILVA, 2015, p. 104).

O piano, sendo um produto de alto valor, possuía *status*, atraindo a atenção das elites, “visto que era símbolo não só de refinamento como também de riqueza,

devido ao seu elevado preço e os altos custos com o transporte da Europa para o Brasil” (GOUVEIA NETO, 2008, p. 120).

É interessante frisar que do ponto de vista musical, no século XIX, o piano atingiu o seu auge de qualidade, construção e tecnologias de confecção. Bennett (1986), é esclarecedor:

No século XIX, o piano passou por diversos melhoramentos. O número de notas foi aumentado, os martelos, antes cobertos por couro, passaram a ser revestidos de feltro, e o cepo, que era de madeira, passou a ser de metal, com maior resistência, portanto, à tensão exercida pelas cordas, agora mais longas e grossas. Tudo isso veio contribuir para que a sonoridade do instrumento ficasse mais rica e cheia, aumentando suas possibilidades em termos de registro, volume e tonalidade. Os compositores românticos começaram a explorar toda a extensão do teclado, escrevendo tessituras ricas e variadas que muito dependiam do emprego do pedal direito (BENNETT, 1986, p. 59).

A citação de Bennett (1986) sintetiza muito bem todo o contexto que fez o piano tornar-se o instrumento solista mais tocado do século XIX. Na Europa, os grandes compositores românticos fizeram música para piano solo, entre eles: Beethoven, “Schubert, Mendelssohn, Chopin, Schumann, Liszt, Brahms” (BENNETT, 1986, p. 59).

Ao consultarmos o “Inventário do Acervo João Mohana – partituras”, na sua segunda parte, onde aparecem informações mais específicas sobre as obras, com os seguintes itens “gênero musical, nome da obra, número de catalogação, nome do compositor, instrumentação”, encontramos o piano citado em grande quantidade de vezes, em formações diversas, seja piano e voz, ou piano e instrumento solista, piano e instrumentos de orquestra, ou exclusivamente como piano solo (APEM, 1997).

Na confecção do Quadro 1, a partir dos dados avaliados, nos esforçamos em deixar somente as obras com instrumentação exclusiva para piano solo, de compositores maranhenses, e de autoria alegada, ou seja, retiramos as de compositor “anônimo”.

Para exemplificar as obras que deixamos de selecionar, no Inventário encontramos diversas composições com instrumentação para piano e voz, dos gêneros bolero, canção, cançoneta, choro, sacro, hinos, além de obras com instrumentação para piano acompanhado de outros instrumentos de orquestra, dos gêneros marcha, valsa, schottisch, tango, entre outros. Sobre os compositores não maranhenses, descartamos as obras para piano solo de L. Kholer, Ney Oscar de Lima Rayol, Misael Domingues, Saint-Clair Senna, Lamartine Babo, Olivar Sousa, Clóvis

Ramos, Severo Dantas, G. Metallo, Clóris Rabello, João Strauss, J.M.P.J., Romeu Vilaça. Esses fatores reduziram expressamente o número de obras selecionadas para compor a tabela a seguir.

Levando em considerações os critérios mencionados, encontramos 178 obras exclusivas para piano solo, organizadas no quadro abaixo por ordem alfabética dos gêneros musicais.

Quadro 1 – Obras com instrumentação para “Piano solo” de compositores (as) maranhenses presentes na segunda parte do “Inventário do Acervo João Mohana – Partituras”.

Piano Solo			
Nº de catalogação	Nome da Obra	Gênero musical	Compositor (a)
1198/95	Flora Brasileira	Canção	Othon Gomes da Rocha
0876/95	Flores de Maio	Canção	João Câncio Pereira
1040/95	Parabéns a você	Canção	Juvenal Fernandes
1382/95	Maria Sapeca	Choro	Paulo Almeida
1199/95	O Japy	Dobrado	Othon Gomes da Rocha
1212/95	Sem título	Dobrado	Othon Gomes da Rocha
1213/95	Sem título	Dobrado	Othon Gomes da Rocha
0806/95	O Guarani	Fantasia	Ignácio Cunha
1230/95	Atração	Fox-trot	Othon Gomes da Rocha
1229/95	Azul é o céu	Fox-trot	Othon Gomes da Rocha

1243/95	Onda azul	Fox-trot	Othon Gomes da Rocha
1091/95	Vá pensando	Fox-trot	Lygia Barbosa
1563/95	Vênus	Fox-trot	Sebastião Pinto
0771/95	Gavota	Gavota	Ignácio Cunha
0763/95	Marly	Gavota	Ignácio Cunha
0027/95	Hino da assistência à infância	Hino	Adelman Corrêa
1429/95	Hino a Benedito Leite	Hino	Pedro Gromwell do Reis
1432/95	Hino a São Luis	Hino	Pedro Gromwell do Reis
0316/95	"Hymno" do Maranhão	Hino	Antônio Rayol
0968/95	"Hymno Turyense"	Hino	José Belarmino Alcoforado
1410/95	Cinema Olympia	Lundu Africano	Pedro Gromwell do Reis
1374/95	Casinha D'ella	Marcha	Paulo Almeida
1441/95	Gracinha	Marcha	Pedro Gromwell do Reis
0942/95	Marcha das formiguinhas	Marcha	João Nunes
0149/95	Sem título	Marcha	Alexandre Rayol
0150/95	Sem título	Marcha	Alexandre Rayol
0168/95	Guaraná Jesus	Marchinha	Alfredo Mecnas Barbosa
0151/95	Ai... Ai...	Maxixe	Alexandre Rayol

0748/95	Maxixe	Maxixe	Ignácio Cunha
0212/95	Sem título	Maxixe	Antônio Guanaré
0042/95	Sem título	Mazurka	Adelman Corrêa
0787/95	<i>Rêve d'Amour</i>	Pas de Quatre	Ignácio Cunha
0843/95	Salomé	Pas de Quatre	Ignácio Cunha
0763/95	Marly	Petite-Gavotte	Ignácio Cunha
0148/95	Poema	Poema	Alexandre Rayol
0393/95	A promessa	Poema sertanejo	Catulo da Paixão Cearense
0157/95	Amandina	Polka	Alexandre Rayol
0695/95	O Natal de 1899	Polka	Hygino Bília
0155/95	Oscarito	Polka	Alexandre Rayol
0153/95	Paulito	Polka	Alexandre Rayol
0156/95	Quiquiriqui	Polka	Alexandre Rayol
0154/95	Sem título	Polka	Alexandre Rayol
0158/95	Sem título	Polka	Alexandre Rayol
0701/95	Vinte e cinco de Outubro	Polka	Hygino Bília
1432/95	Hino a São Luiz	Sacro	Pedro Gromwell dos Reis
0743/95	Nossa Senhora das Vitórias	Sacro	Ignácio Cunha
1430/95	Santa Maria e <i>Subtum Presidium</i>	Sacro	Pedro Gromwell dos Reis
1380/95	Cantilenas	Samba	Paulo Almeida
0699/95	Caprichoso	Samba	Hygino Bília

1090/95	Doutor Bruxelas	Samba	Lygia Barbosa
1306/95	Levanta poeira	Samba	Othon Gomes da Rocha
1379/95	Mulata	Samba	Paulo Almeida
1142/95	Não quero que chores	Samba	Onofre Fernandes
1348/95	No mar	Samba	Paulo Almeida
1386/95	Rosa Roxa	Samba	Paulo Almeida
0692/95	Sou batuta	Samba	Hygino Bília
1377/95	Sonho desfeito	Samba	Paulo Almeida
1381/95	Tá no grampo	Samba	Paulo Almeida
1378/95	Teus lindos olhos	Samba	Paulo Almeida
0211/95	Viajando	Samba	Antônio Guanaré
0382/95	Adejos	Schottisch	Carlos Barbosa Marques
0693/95	Dezessete de novembro	Schottisch	Hygino Bília
0383/95	Jalde	Schottisch	Carlos Barbosa Marques
0159/95	Nid d'Amour	Schottisch	Alexandre Rayol
0376/95	Pas de Quatre	Schottisch	Carlos Barbosa Marques
0381/95	Querula	Schottisch	Carlos Barbosa Marques
1059/95	Remembrance (piano a 4 mãos)	Schottisch	Leocádio Rayol
0698/95	Sensível	Schottisch	Hygino Bília

0833/95	Briac-a-Brac	Tango	Ignácio Cunha
0694/95	Catita	Tango	Hygino Bílio
0832/95	Elixir de Carnaúba	Tango	Ignácio Cunha
0720/95	Mindinho	Tango	Ignácio Bílio
0180/95	Saco do Alferes	Tango	Alfredo Verdi di Carvalho
0460/95	Tango Canção	Tango	Clemente Muniz
0721/95	O Vinte e cinco	Tango	Ignácio Bílio
0167/95	Vocês acabam casando	Tango	Alfredo Mecnas Barbosa
1248/95	Acredita-se?	Valsa	Othon Gomes da Rocha
1238/95	Alaty	Valsa	Othon Gomes da Rocha
1205/95	Adelcy Rocha	Valsa	Othon Gomes da Rocha
1247/95	Aldenora	Valsa	Othon Gomes da Rocha
1221/95	Alegria de viver	Valsa	Othon Gomes da Rocha
1194/95	Amor...	Valsa	Othon Gomes da Rocha
0109/95	Amor paterno	Valsa	Alexandre Rayol
0111/95	L'Amour ne meurt jamais	Valsa	Alexandre Rayol
1249/95	Antes tarde do que nunca	Valsa	Othon Gomes da Rocha

1246/95	Aqui no Nordeste é só tu e eu	Valsa	Othon Gomes da Rocha
0103/95	Ariadne	Valsa	Alexandre Rayol
1217/95	Ave, Ave	Valsa	Othon Gomes da Rocha
1225/95	O caminho luminoso	Valsa	Othon Gomes da Rocha
0092/95	Carmem	Valsa	Alexandre Rayol
0385/95	Cartinha	Valsa	Carlos Barbosa Marques
0090/95	Casusa	Valsa	Alexandre Rayol
1203/95	Cecy	Valsa	Othon Gomes da Rocha
1240/95	Choro de Euridice	Valsa	Othon Gomes da Rocha
1241/95	Chuvas de rosas	Valsa	Othon Gomes da Rocha
0120/95	Dayse	Valsa	Alexandre Rayol
0121/95	Dayse	Valsa	Alexandre Rayol
1237/95	Desolação	Valsa	Othon Gomes da Rocha
1147/95	Despedida de Corumbá	Valsa	Onofre Fernandes
0106/95	Dolcezza del Morire	Valsa	Alexandre Rayol
0101/95	Edelvira	Valsa	Alexandre Rayol
0972/95	Edna	Valsa	José da Costa Rayol
0091/95	Elisa	Valsa	Alexandre Rayol

1202/95	Eloysa	Valsa	Othon Gomes da Rocha
1214/95	Elza	Valsa	Othon Gomes da Rocha
1146/95	Elza sombra	Valsa	Onofre Fernandes
0094/95	Emília	Valsa	Alexandre Rayol
0290/95	Ephemeras	Valsa	Antônio Rayol
1226/95	Esperança ilusiva	Valsa	Othon Gomes da Rocha
0486/95	Eulina	Valsa	Eduardo Martins
0387/95	Eusamar	Valsa	Carlos Barbosa Marques
0829/95	Expansiva	Valsa	Ignácio Cunha
0105/95	Felicidade	Valsa	Alexandre Rayol
1256/95	Felicidades Mil	Valsa	Othon Gomes da Rocha
1253/95	Flores de minha terra	Valsa	Othon Gomes da Rocha
0973/95	Forget me not	Valsa	José da Costa Rayol
1201/95	Gildinha	Valsa	Othon Gomes da Rocha
1193/95	Harmonia...	Valsa	Othon Gomes da Rocha
1222/95	Impressões de Bombaim	Valsa	Othon Gomes da Rocha
1239/95	Jacira	Valsa	Othon Gomes da Rocha

0102/95	Judith	Valsa	Alexandre Rayol
1235/95	Judith	Valsa	Othon Gomes da Rocha
1196/95	Justiça...	Valsa	Othon Gomes da Rocha
0118/95	Lagliaria	Valsa	Alexandre Rayol
0104/95	Laura	Valsa	Alexandre Rayol
1219/95	A luz	Valsa	Othon Gomes da Rocha
0089/95	Lyse	Valsa	Alexandre Rayol
0373/95	Magdala (partitura em pedaços)	Valsa	Carlos Barbosa Marques
0696/95	Magnólia	Valsa	Hygino Bíllio
0117/95	O Maranhão	Valsa	Alexandre Rayol
0093/95	Marília	Valsa	Alexandre Rayol
0095/95	Maroca	Valsa	Alexandre Rayol
0107/95	Maude	Valsa	Alexandre Rayol
1209/95	O meu primeiro amor	Valsa	Othon Gomes da Rocha
1215/95	Meus sofrimentos	Valsa	Othon Gomes da Rocha
1197/95	Minha esposa	Valsa	Othon Gomes da Rocha
1143/95	Miriam Fernandes	Valsa	Onofre Fernandes
1234/95	Misteriosa	Valsa	Othon Gomes da Rocha
0946/95	Montanha Russa	Valsa	João Nunes

1208/95	Neném	Valsa	Othon Gomes da Rocha
0096/95	Nerena	Valsa	Alexandre Rayol
1373/95	Ninho vazio	Valsa	Paulo Almeida
0380/95	Nômade	Valsa	Carlos Barbosa Marques
0032/95	Poesia à minha terra	Valsa	Adelman Corrêa
1216/95	A Poetisa	Valsa	Othon Gomes da Rocha
1177/95	O pranto da virgem	Valsa	Onofre Fernandes
1250/95	Raios fúlgidos	Valsa	Othon Gomes da Rocha
1252/95	Rascunhos	Valsa	Othon Gomes da Rocha
1089/95	Recordação da infância	Valsa	Lydia Martins Serra
0697/95	Reminiscência	Valsa	Hygino Bílio
0124/95	Le Rêve de la Jeneusse	Valsa	Alexandre Rayol
0108/95	Salve 27 de janeiro	Valsa	Alexandre Rayol
1245/95	Santa Cecília	Valsa	Othon Gomes da Rocha
1259/95	Santinha	Valsa	Othon Gomes da Rocha
0098/95	Saudade	Valsa	Alexandre Rayol
0099/95	Saudade	Valsa	Alexandre Rayol
1178/95	Saudades de Aquinininha	Valsa	Onofre Fernandes

1376/95	Saudades de Itelvina	Valsa	Paulo Almeida
0100/95	Saudosa	Valsa	Alexandre Rayol
0123/95	Sem título	Valsa	Alexandre Rayol
1242/95	Sentimental	Valsa	Othon Gomes da Rocha
1207/95	Soluço de um coração	Valsa	Othon Gomes da Rocha
1254/95	Sombra dos paudarqueiros	Valsa	Othon Gomes da Rocha
1348/95	Sombras que passam	Valsa	Othon Gomes da Rocha
0110/95	Sonho de noiva	Valsa	Alexandre Rayol
1200/95	Sonsa	Valsa	Othon Gomes da Rocha
1224/95	Sorriso de um coração	Valsa	Othon Gomes da Rocha
1223/95	Sorriso d'Alma	Valsa	Othon Gomes da Rocha
1692/95	Teu noivado	Valsa	Zuza Ribeiro
1227/95	As três virtudes	Valsa	Othon Gomes da Rocha
1204/95	Valsa das pérolas	Valsa	Othon Gomes da Rocha
1255/95	Vanda	Valsa	Othon Gomes da Rocha
0306/95	Vera Lowndes	Valsa	Antônio Rayol
1195/95	Verdade...	Valsa	Othon Gomes da Rocha

1218/95	Virgem da vitória	Valsa	Othon Gomes da Rocha
0097/95	Zeca	Valsa	Alexandre Rayol
0113/95	Zulmira	Valsa	Alexandre Rayol
1211/95	Zulmira	Valsa	Othon Gomes da Rocha

Fonte: Elaborado pelo autor com base em APEM (1997).

Encontramos 22 gêneros musicais, com a quantidade de obras respectiva entre parênteses: Valsa (102); Samba (13); Polka (8); Schottisch (8); Tango (8); Fox-Trot (5); Hino (5); Marcha (5); Canção (3); Dobrado (3); Maxixe (3); Pas de quatre (3); Sacro (3); Gavota (2); Choro (1); Fantasia (1); Lundu Africano (1); Marchinha (1); Mazurka (1); Petite-gavotte (1); Poema (1); Poema sertanejo (1) (APEM, 1997).

Já os compositores são 27, com a quantidade de obras entre parênteses: Othon Gomes da Rocha (57); Alexandre Rayol (41); Ignácio Cunha (11); Paulo Almeida (11); Carlos Barbosa Marques (8); Hygino Billio (9); Onofre Fernandes (6); Pedro Gromwell dos Reis (6); Adelman Corrêa (3); Antônio Rayol (3); Antônio Guanaré (3); Alfredo Mecnas Barbosa (2); Ignácio Billio (2); Lygia Barbosa (2); João Nunes (2); José da Costa Rayol (2); Alfredo Verdi Di Carvalho, (1); Catulo da Paixão Cearense (1); Clemente Muniz (1); Eduardo Martins (1); João Câncio Pereira (1); José Belarmino Alcoforado (1); Juvenal Fernandes (1); Leocádio Rayol (1); Lydia Martins (1); Sebastião Pinto (1); Zuza Ribeiro (1) (APEM, 1997).

Uma importante influência para a produção musical neste período estudado (segunda metade do século XIX até meados do século XX), foi a tradição musical repassada dentro das famílias, e os músicos destas famílias também influenciavam outros a se aperfeiçoarem na música. Sobre isso, Lacroix (2020) escreve:

As famílias Colás, Bluhm, Rayol (Antonio, Leocádio e Alexandre) Billio (Ignácio, Hygino e Marçal) e Parga (Tancredo, Hermenegildo, Raymundo e Anna), dentre outras, marcaram época no meio musical ludovicense, estimulando a juventude, através de aulas e concertos. A 9 de janeiro de 1891, a Escola 11 de Agosto ofereceu um concerto vocal e instrumental com Antonio Rayol como tenor. Em 1892, em vários concertos, o tenor maranhense teve como maestro Ettore Bosi, hospedado por um tempo no Hotel Casino (LACROIX, 2020, p. 342).

No “Acervo João Mohana”, encontramos composições dos seguintes músicos citados por Lacroix (2020) acima: Francisco Libânio Colás; os três irmãos Rayol, Antônio, Leocádio e Alexandre; Hygino e Ignácio Bílio; Tancredo e Zeferino Parga.

As partituras selecionadas para editoração foram as seguintes, Elixir de Carnaúba, um tango de Ignácio Cunha (APÊNDICE A); Nomade, uma valsa de Carlos Barbosa Marques (APÊNDICE B); Nid D’amour um schottisch de Alexandre Rayol (APÊNDICE C); Ninho Vazio, valsa de Paulo Almeida, que também assinava como Paulino (APÊNDICE D).

Para difundirmos a música maranhense escrita para piano solo, disponibilizaremos as obras editoradas, para professores e alunos de piano que estiverem interessados em conhecer e estudar as músicas maranhenses. Nosso objetivo é que essas obras estejam presentes nos programas de recitais das escolas de música do Maranhão, já no segundo semestre de 2022.

Dois ambientes são muito propícios para a utilização dessas músicas, a Escola de Música do Estado do Maranhão – Lilah Lisboa de Araújo, bem como o próprio curso de Música Licenciatura da UEMA, que possui o piano em sua grade curricular. Estaremos influenciando professores e alunos a utilizarem nesses ambientes as obras editoradas.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo deste trabalho foi reconhecer o papel educativo do Acervo João Mohana para difusão da música maranhense. Para isto fizemos um levantamento dos dados históricos sobre o acervo, selecionamos compositores de piano solo, indicamos algumas partituras desses compositores, que foram editoradas por meio do programa de edição de partituras MuseScore, com fins de estimular a difusão da música maranhense.

Dentre as obras e autores pesquisados na revisão bibliográfica, destaca-se “A Grande Música do Maranhão”, a qual traz uma trajetória feita pelo padre, médico e escritor João Mohana que percorreu várias cidades do interior do Maranhão para conseguir diversas obras de compositores maranhenses que serviram para a formação do seu acervo, percurso que durou 23 anos, feito em algumas cidades maranhenses, dentre as quais destacam-se: São Luís, Viana, Alcântara, Caxias, Monção, Codó, São Vicente de Ferrer, além de outras, coletando várias obras, deixando um legado para a história da música maranhense.

No tocante à formação do acervo, as principais dificuldades enfrentadas por João Mohana foram: a má conservação dos materiais por negligência, obras deterioradas através de mofo, umidade. No período de sua pesquisa, Mohana, conseguiu acumular um total de 1.416 obras, fruto de 169 compositores, entre obras populares e eruditas.

É relevante destacar os cuidados que Mohana tinha com as partituras, guardando-as em baús, e livrando-as das mãos dos fogueteiros que queimavam as partituras em balões, além de cuidados para livrá-las de cupins e traças, e de outras intempéries. Algumas dessas partituras chegaram no endereço residencial do padre, situado à Rua Formosa, no centro de São Luís. As partituras chegaram a compor 124 kg de música maranhense em uma pilha de mais de 2 metros e 30 centímetros de altura. Vários compositores ficaram de fora do seu acervo pelo sumiço das obras nas cidades de Cururupu, Barra do Corda além de outras.

O atual acervo João Mohana é composto dos acervos de João Mohana e de Ney Oscar Costa Rayol que fazem parte do APEM sob o nome de “Acervo João Mohana”, organizado em 2.125 obras, de 270 compositores, contendo partituras de autores que nasceram no Maranhão e em outros estados do Brasil, e até de fora do país, que moraram no Maranhão ou não. Na sua composição, o acervo contém gêneros como bolero, fantasia, sinfonia, tango, valsa e várias missas e músicas

religiosas como os credos, missas, ladainhas e gêneros mais populares brasileiros como baião, batuque, choro, maxixe, música folclórica, samba, modinha e marchinhas de carnaval.

Dentre os autores com mais composições destacamos Adelman Corrêa, Antônio Onofre Beckman, Antônio Rayol, Sebastião Pinto, Othon Gomes da Rocha, entre outros. Nas composições desses músicos, verificamos diversos gêneros musicais destacando-se as músicas religiosas, a saber, missas, ladainhas e novenários. Acreditamos que o enfoque dado por João Mohana nas músicas religiosas foi em razão de ele ser também padre de formação e, de acordo com seu ideário, procurou ter uma ótica mais voltada para as músicas do gênero religioso, além de que os precursores da música maranhense tiveram raízes muito fortes atreladas às músicas religiosas de cunho católico. Isso pode ser confirmado no artigo de Carvalho Sobrinho (2004), que afirma uma predominância musical lusitana de cunho católico entremeada também com a música laica.

A pesquisa também destacou a relevância da atuação do teatro União, posteriormente chamado teatro São Luís, hoje denominado como teatro Arthur Azevedo. É relevante no trabalho de Carvalho Sobrinho (2004), o apelo para que haja maior produção acadêmica para essa linha de pesquisa sobre a temática da música maranhense nos programas de pós-graduação na Região Nordeste, especialmente em São Luís do Maranhão. Por isso, este trabalho vai ao encontro dessa demanda ainda em construção.

A pesquisa também enfatizou a importância do Acervo João Mohana para a compreensão do desenvolvimento da música no estado do Maranhão, que traz consigo um alto valor histórico musical, especialmente a música maranhense do Século XIX. Destaca-se um diferencial maranhense pela participação na liturgia católica de músicos convertidos, ao contrário de outros estados brasileiros, especialmente Minas Gerais, que aceitava músicos sem serem atrelados a Igreja Católica.

Dentre as obras citadas neste trabalho, ganha relevância o “Inventário do Acervo João Mohana – partituras”, organizado pela Secretaria de Estado da Cultura por meio do APEM. Destacamos o contexto da formação do “Acervo” nas questões de inventariação, situação física das obras como fontes de pesquisa documentais, por meio de trabalhos de autores mencionados nesta pesquisa, e por apontarem para a construção histórica da musicologia do Acervo João Mohana, dentre os quais destacam-se as obras dos irmãos Rayol.

Outro aspecto digno de destaque, é o desenvolvimento das aulas de música, que na segunda metade do Século XIX, no Maranhão, que era praticada em escolas regulares e também em aulas nas casas dos próprios músicos, sem contar com a execução de músicas em teatro, por intermédio de espetáculos musicais orquestrados com maestros e cantores.

O trabalho de Gouveia Neto (2010), destaca as vivências musicais das elites de São Luís na Província do Maranhão no século XIX como sinônimo de elegância e refinamento por meio dos códigos de posturas municipais, almanaques e jornais que circulavam no século XIX e divulgavam apresentações nos casarões ludovicenses e nos teatros, destacando a busca dos ideais europeus, especialmente o francês de civilidade e modernidade da cultura musical.

Como locais de pesquisa, apontamos os mais citados pelos autores, a Biblioteca Pública Benedito Leite e o Arquivo Público do Estado do Maranhão como elementos de suporte para as pesquisas.

Na última sessão, este trabalho apresenta uma seleção de obras de piano solo marcadas pelo movimento romântico musical. A influência da literatura do período envolvia música, pintura e literatura apresentando expressões das emoções pessoais como pano de fundo literário, de natureza musical, incentivado pelo lastro cultural do gosto musical europeu no Brasil durante o século XIX, vivenciado pelas elites econômicas maranhenses, a partir do modelo de refinamento de cultura e civilidade, destacada pela França.

Destacamos também os músicos políglotas como Adelman Corrêa, Antônio Rayol, Moraes Filho e João Nunes que enriqueceram as vivências musicais na sociedade maranhense como dissemos no início. É relevante a informação de que o piano estava sempre nos lares das elites, como marca de vivências musicais, além da sua importância social de agregar status, dado o elevado preço dos pianos como bem frisado pelos autores citados nesta obra.

Os compositores para piano solo de maior número de obras foram: Othon Gomes da Rocha, com 57 composições e Alexandre Rayol, com 41. Encontramos 178 obras exclusivas para piano solo que foram destacados no Quadro 1, de 22 gêneros musicais, predominando os gêneros valsa, seguidas de samba, polka, schottisch, tango, dentre vários outros gêneros musicais, obras de 27 compositores. Outro destaque de influência para a música maranhense foram as culturas familiares que se dedicaram à música como as famílias Rayol, Bília e Parga.

As partituras selecionadas para editoração, que constam nos apêndices, foram as seguintes, Elixir de Carnaúba, um tango de Ignácio Cunha; Nomade, uma valsa de Carlos Barbosa Marques; Nid D'amour um schottisch de Alexandre Rayol; Ninho Vazio, valsa de Paulo Almeida, que também assinava como Paulino.

REFERÊNCIAS

ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DO MARANHÃO – APEM. **Acervo João Mohana**: partituras / Arquivo Público do Estado do Maranhão. São Luís: Edições SECMA, 1997.

BENNETT, Roy. **Uma breve história da música**. Trad. Maria Teresa Resende Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1986.

CARVALHO SOBRINHO, João Berchmans de. A Música no Maranhão Imperial: um estudo sobre o compositor Leocádio Rayol baseado em dois manuscritos do Inventário João Mohana. **Em Pauta**, v. 15, n. 25, p. 5-37, 2004. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/EmPauta/article/view/8508>. Acesso em: 5 fev. 2022.

CERQUEIRA, Daniel Lemos. 'Acervo João Mohana' do Arquivo Público do Estado Do Maranhão (APEM): algumas observações. **Revista Música**, [s.l.], v. 18, n. 1, p. 210-225, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/144923>. Acesso em: 18 fev. 2022.

DANTAS FILHO, Alberto P. Acervo Musical João Mohana: posição regional, situação documental. *In*: **Anais do Encontro Nordestino de Musicologia Histórica Brasileira**. p. 49-62. Salvador: UFBA, 2010.

FONSECA, João José Saraiva. **Metodologia da pesquisa científica**. Fortaleza: UEC, 2002.

FUCCI AMATO, Rita de Cássia. O piano no Brasil: uma perspectiva histórico-sociológica. *In*: **Anais do XVII Congresso da associação nacional de pesquisa e pós-graduação em música**, Trabalhos: Musicologia. 2007. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/musicologia/musicol_RCFAmato_1.pdf. Acesso em: 23 abr. 2022.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GOMES, Rosa Maria Pinheiro. Anica Ramos. *In*: **Academia Vianense de Letras**, 2013. Disponível em: <http://avlma.com.br/site/anica-ramos/>. Acesso em: 12 mai. 2022.

GOUVEIA NETO, João Costa; SILVA, Mariana Galon. O ensino de música em São Luís na segunda metade do século XIX. **Revista Educação**, Batatais, v. 9, n. 2, p. 9-24, jan./jun. 2019. Disponível em: <https://intranet.redeclaretiano.edu.br/download?caminho=/upload/cms/revista/sumarios/839.pdf&arquivo=sumario1.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2022.

GOUVEIA NETO, João Costa (2018). XIX: o século do romantismo musical. *In*: WEINBERG, Liliana; GARCÍA DE LA SIENRA, Rodrigo. **História comparada de las Américas: siglo XIX tempo de letras**. Cidade do México, MX: Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, UNAM; Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 2018. pp. 413 – 433. Disponível em: <https://repositorio.unam.mx/contenidos/5000161>. Acesso em: 20 mar. 2022.

GOUVEIA NETO, João Costa. **Ao som de pianos, flautas e rabecas...** estudo das vivências musicais das elites na São Luís da segunda metade do século XIX. 2010. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2010.

GOUVEIA NETO, João Costa. Hábitos costumeiros na São Luís da segunda metade do século XIX. **Em Tempo de Histórias**, Brasília, n. 13, p. 7-16, 2008. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/emtempos/article/view/20025>. Acesso em: 17 fev. 2021.

LACROIX, Maria de Lourdes Lauande. **São Luís do Maranhão: corpo e alma: Vol. 1.** 2. ed. ampliada. São Luís: Edição da autora, 2020. Disponível em: <https://saoluiscorpoalma.blogspot.com/>. Acesso em: 15 jan. 2022.

LACROIX, Maria de Lourdes Lauande. **A fundação francesa de São Luís e seus Mitos.** 3. ed. São Luís: Editora UEMA, 2008.

LOVELOCK, William. **História concisa da música.** 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MOHANA, João Miguel. **A grande música do Maranhão.** Rio de Janeiro: Agir, 1974.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural.** 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

PRODANOV, Cleber Cristiano; FREITAS, Ernani Cesar de. **Metodologia do trabalho científico: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico.** 2. ed. Novo Hamburgo: Feevale, 2013. Disponível em: https://aedmoodle.ufpa.br/pluginfile.php/291348/mod_resource/content/3/2.1-E-book- Metodologia-do-Trabalho-Cientifico-2.pdf. Acesso em: 14 fev. 2022.

SALOMÃO, Kathia. O ensino de música no Maranhão (1860-1912): uma ênfase nos livros escolares de Domingos Thomaz Vellez Perdigão e Antônio Claro dos Reis Rayol. 2015. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2015.

SILVA, Paula Figueirêdo da. **Uma história do piano em São Luís do Maranhão.** São Luís: EDUUFMA, 2015.

VOLPE, Maria Alice. Algumas considerações sobre o conceito de romantismo musical no Brasil. **Brasiliana (Revista da Academia Brasileira de Música)**, Rio de Janeiro, n. 5, p. 36-46, mai. 2000. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/262912114_Algumas_consideracoes_sobre_o_conceito_de_romantismo_musical_no_Brasil. Acesso em: 13 fev. 2022.

APÊNDICES

APÊNDICE A – ELIXIR DE CARNAÚBA (TANGO) – IGNÁCIO CUNHA

Elixir de Carnaúba
Tango

Editorada por Bruno Cipriano em 2018

Ignácio Cunha

The musical score is written in 2/4 time and consists of five systems of piano accompaniment. The first system begins with a forte (*f*) dynamic and a section symbol (§). The second system starts at measure 6. The third system ends at measure 11 with a 'Fine' marking. The fourth system starts at measure 17 and includes a repeat sign. The fifth system starts at measure 22. The score uses bass clefs for the first two systems and a mix of bass and treble clefs for the remaining systems. Various musical notations are present, including accents, slurs, and dynamic markings.

28

1.

ff

34

2.

D.S.

D.S.

40

40

46

46

51

1. 2.

D.C. al Fine

D.C. al Fine

APÊNDICE B – NOMADE (VALSA) – CARLOS BARBOSA MARQUES

Nomade

Valsa

Editorada por Bruno Cipriano em 2018

Carlos Barbosa Marques

First system of musical notation for 'Nomade'. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The music begins with a piano (*p*) dynamic. The upper staff features a melodic line with eighth and quarter notes, while the lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Second system of musical notation, starting at measure 7. The notation continues with the same grand staff and key signature. The melodic line in the upper staff includes some rests and is often beamed with notes in the lower staff. The accompaniment in the lower staff consists of steady chords and rhythmic patterns.

Third system of musical notation, starting at measure 13. The melodic line in the upper staff shows more complex rhythmic patterns, including some sixteenth notes. The lower staff continues with a consistent accompaniment.

Fourth system of musical notation, starting at measure 19. The upper staff features a melodic line with some grace notes and slurs. The lower staff maintains the accompaniment with various chord voicings.

Fifth system of musical notation, starting at measure 25. The music concludes with a forte (*f*) dynamic. The upper staff has a melodic line with some slurs and accents, while the lower staff provides a final accompaniment with chords and single notes.

31

1. 2.

Fine

p *f*

38

45

1. 2.

p *f*

52

58

64

70

Musical score for measures 70-75. The piece is in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. The right hand features a melodic line with a long slur over measures 70-71 and another slur over measures 74-75. The left hand provides a steady accompaniment of chords.

76

Musical score for measures 76-81. The right hand has a melodic line with a slur over measures 76-77 and another slur over measures 80-81. The left hand has a rhythmic accompaniment with a forte (*f*) dynamic marking at the beginning.

82

Musical score for measures 82-87. The right hand has a melodic line with a slur over measures 82-83 and another slur over measures 86-87. The left hand has a rhythmic accompaniment with first and second endings marked '1.' and '2.' between measures 82 and 83.

88

Musical score for measures 88-92. The right hand has a melodic line with a slur over measures 88-89 and another slur over measures 91-92. The left hand has a rhythmic accompaniment.

93

Musical score for measures 93-98. The right hand has a melodic line with a slur over measures 93-94 and another slur over measures 97-98. The left hand has a rhythmic accompaniment with a *rit.* (ritardando) marking at the end.

99

Musical score for measures 99-104. The right hand has a melodic line with a slur over measures 99-100 and another slur over measures 103-104. The left hand has a rhythmic accompaniment with a piano (*p*) dynamic marking at the end.

105

Musical score for measures 105-110. The piece is in B-flat major (two flats) and 4/4 time. Measure 105 features a treble clef with a half note chord (F4, A4) and a bass clef with a half note chord (Bb3, D4). Measure 106 has a treble clef with a half note chord (F4, A4) and a bass clef with a half note chord (Bb3, D4). Measure 107 has a treble clef with a half note chord (F4, A4) and a bass clef with a half note chord (Bb3, D4). Measure 108 has a treble clef with a half note chord (F4, A4) and a bass clef with a half note chord (Bb3, D4). Measure 109 has a treble clef with a half note chord (F4, A4) and a bass clef with a half note chord (Bb3, D4). Measure 110 has a treble clef with a half note chord (F4, A4) and a bass clef with a half note chord (Bb3, D4). Dynamics include *pp* and *ppp*.

111

Musical score for measures 111-114. The piece is in B-flat major (two flats) and 4/4 time. Measure 111 has a treble clef with a half note chord (F4, A4) and a bass clef with a half note chord (Bb3, D4). Measure 112 has a treble clef with a half note chord (F4, A4) and a bass clef with a half note chord (Bb3, D4). Measure 113 has a treble clef with a half note chord (F4, A4) and a bass clef with a half note chord (Bb3, D4). Measure 114 has a treble clef with a half note chord (F4, A4) and a bass clef with a half note chord (Bb3, D4). Dynamics include *pp* and *ppp*.

115

Musical score for measures 115-118. The piece is in B-flat major (two flats) and 4/4 time. Measure 115 has a treble clef with a half note chord (F4, A4) and a bass clef with a half note chord (Bb3, D4). Measure 116 has a treble clef with a half note chord (F4, A4) and a bass clef with a half note chord (Bb3, D4). Measure 117 has a treble clef with a half note chord (F4, A4) and a bass clef with a half note chord (Bb3, D4). Measure 118 has a treble clef with a half note chord (F4, A4) and a bass clef with a half note chord (Bb3, D4). Dynamics include *pp* and *ppp*. The score includes first and second endings, a repeat sign, and the instruction "D.C. al Fine".

APÊNDICE C – NID D'AMOUR (SCHOTTISCH) – ALEXANDRE RAYOL

Nid D'Amour

Schottisch

Editorada por Bruno Cipriano em 2022

Alexandre Rayol

The musical score is written for piano and consists of five systems of music. The first system (measures 1-5) begins with a repeat sign and the instruction *con delicatezza*. The second system (measures 6-10) includes first and second endings. The third system (measures 11-15) features a *Fine* symbol and the instruction *f con anima*. The fourth system (measures 16-20) and fifth system (measures 21-24) continue the piece with various chordal textures and melodic lines.

26 1. | 2. D.S.

TRIO

31 Φ
scherz.

36

42 1. | 2. D.S. al Fine

APÊNDICE D – NINHO VAZIO (VALSA) – PAULO ALMEIDA (PAULINO)

Ninho Vazio

Valsa

Editorada por Bruno Cipriano em 2022

Paulo Almeida (Paulino)

The first system of musical notation for 'Ninho Vazio' is in 3/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4 and B4, and a quarter rest. The bass line starts with a quarter rest, followed by quarter notes G3 and F3. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

The second system of musical notation continues the piece. It starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4 and B4, and a quarter rest. The bass line starts with a quarter note G3, followed by quarter notes F3 and E3. The system concludes with a double bar line and the word 'Fine' above the staff.

The third system of musical notation continues the piece. It starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4 and B4, and a quarter rest. The bass line starts with a quarter note G3, followed by quarter notes F3 and E3. The system concludes with a double bar line.

The fourth system of musical notation continues the piece. It starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4 and B4, and a quarter rest. The bass line starts with a quarter note G3, followed by quarter notes F3 and E3. The system concludes with a double bar line.

The fifth system of musical notation continues the piece. It starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4 and B4, and a quarter rest. The bass line starts with a quarter note G3, followed by quarter notes F3 and E3. The system concludes with a double bar line.

23

Musical notation for measures 23-26. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is in a key with two sharps (F# and C#). Measure 23 features a series of chords in the right hand and single notes in the left hand. Measure 24 continues with similar chordal textures. Measure 25 shows a more complex texture with multiple notes in the right hand. Measure 26 concludes the system with a final chord in the right hand and a low note in the left hand.

27

Musical notation for measures 27-31. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music continues in the same key. Measure 27 features a series of chords in the right hand and single notes in the left hand. Measure 28 continues with similar chordal textures. Measure 29 shows a more complex texture with multiple notes in the right hand. Measure 30 concludes the system with a final chord in the right hand and a low note in the left hand. Measure 31 features a final chord in the right hand and a low note in the left hand.

32

Musical notation for measures 32-36. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music continues in the same key. Measure 32 features a series of chords in the right hand and single notes in the left hand. Measure 33 continues with similar chordal textures. Measure 34 shows a more complex texture with multiple notes in the right hand. Measure 35 concludes the system with a final chord in the right hand and a low note in the left hand. Measure 36 features a final chord in the right hand and a low note in the left hand.

37

Musical notation for measures 37-40. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music continues in the same key. Measure 37 features a series of chords in the right hand and single notes in the left hand. Measure 38 continues with similar chordal textures. Measure 39 shows a more complex texture with multiple notes in the right hand. Measure 40 concludes the system with a final chord in the right hand and a low note in the left hand.

41

D.S. al Fine

Musical notation for measure 41. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music continues in the same key. Measure 41 features a series of chords in the right hand and single notes in the left hand. The system concludes with a double bar line.