

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS-UFMG
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

E TEM CHORO NO MARANHÃO? SUBSÍDIOS HISTÓRICOS E MUSICOLÓGICOS
PARA UM PROCESSO DE FORMAÇÃO DO CHORO NO MARANHÃO ENTRE O
FINAL DO SÉC. XIX E MEADOS DO SÉC. XX.

RAIMUNDO JOÃO MATOS COSTA NETO

Belo Horizonte, 2015

RAIMUNDO JOÃO MATOS COSTA NETO

E TEM CHORO NO MARANHÃO? SUBSÍDIOS HISTÓRICOS E MUSICOLÓGICOS
PARA UM PROCESSO DE FORMAÇÃO DO CHORO NO MARANHÃO ENTRE O
FINAL DO SÉC. XIX E MEADOS DO SÉC. XX.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de Pesquisa: Música e Cultura.

Orientadora: Professora Dra. Rosângela de Tugny.

Belo Horizonte, 2015

C837e Costa Neto, Raimundo João Matos.

E tem choro no Maranhão? [manuscrito]: subsídios históricos e musicológicos para um processo de formação do choro no Maranhão entre o final do séc. XIX e meados do séc. XX / Raimundo João Matos Costa Neto. – 2015.

137 f., enc.

Orientador: Rosângela de Tugny

Linha de pesquisa: Música e cultura.

Dissertação (mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia e CD com áudio de partituras editadas

1. Música popular – Brasil. 2. Choro (música). I. Tugny, Rosângela Pereira. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 780.981

TERMO DE APROVAÇÃO

RAIMUNDO JOÃO MATOS COSTA NETO

E TEM CHORO NO MARANHÃO? SUBSÍDIOS HISTÓRICOS E MUSICOLÓGICOS
PARA UMA FORMAÇÃO DO CHORO NO MARANHÃO ENTRE O FINAL DO SÉC.
XIX E MEADOS DO SÉC. XX.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que de forma direta, ou indireta, colaboraram para este trabalho.

Em especial:

Aos meus familiares.

À minha esposa Moema Araújo, ao meu filho João e à minha sogra/mãe/amiga Ana Cristina, por estarem sempre ao meu lado.

À professora Rosângela de Tugny, pelas orientações e paciência.

À professora Glaura Lucas e ao professor Eduardo Rosse, pelas aulas esclarecedoras, ministradas sempre com muita propriedade e simpatia.

Aos professores Luiz Henrique e Helena Lopes por aceitarem fazer parte da banca examinadora.

Ao Professor e amigo Ricieri Zorzal, por me apoiar na escolha da carreira acadêmica e pela disposição em revisar meus trabalhos.

Aos primos Eliane e João Luís Reis e Silva, pela amizade e por cederem espaço em suas casas para minha hospedagem em terras mineiras.

Aos colegas e professores da UFMG, UFMA, e Escola de Música do Maranhão, por compartilharem suas ideias e experiências musicais.

Aos músicos João Pedro Borges, Joaquim Santos e Ubiratan Sousa, e ao pesquisador Ricarte Almeida pelas entrevistas esclarecedoras.

Aos amigos músicos que fazem parte da minha jornada musical pelo Brasil.

À CAPES e FAPEMIG pelo apoio financeiro para essa pesquisa.

Um pouco além, Damião ouve o som de um piano mal tocado, para os lados da Rua do Oiteiro. E enquanto apura a orelha, tentando identificar os compassos da valsa, uma carruagem dispara pela Rua do Passeio (...) A carruagem dobrou a Rua do Mocambo, e seu rumor se afasta no sentido da Praça da Alegria, ao mesmo tempo que o piano se cala, e volta a ressoar, um pouco mais distante, o baticum dos tambores, na Casa-Grande das Minas (Trecho do livro Os Tambores de São Luís, Josué Montello).

RESUMO

Esta dissertação propõe a discussão sobre um processo de formação do choro no Maranhão entre o final do séc. XIX e meados do século XX. Nos textos que tratam sobre a história da música popular brasileira são poucas as referências sobre a música produzida nesse Estado. No entanto, podemos conferir nesse trabalho que algumas práticas musicais relativas principalmente às influências europeias tiveram início ainda no período de fundação da capital São Luís, em 1612. De acordo com a revisão bibliográfica em trabalhos que apresentam discursos fundadores da história do choro, esse gênero teria uma origem absoluta no Rio de Janeiro do final do séc. XIX, tendo como matrizes a música vinda com as danças de origem europeia, como a valsa, a polca, a mazurca e o schottisch, e um jeito abasileirado de tocar essas músicas. Com base em informações contidas em textos históricos sobre a música no Maranhão, em obras literárias e na análise de partituras de obras referentes a esse período encontradas no Acervo João Mohana, o autor compara os cenários maranhense e carioca dessa época com o intuito de evidenciar características análogas que nos permitiram iluminar um processo de formação do choro também no Maranhão. A edição de 14 (quatorze) obras inéditas referentes ao repertório do choro contribuiu para a preservação da memória musical desse estado e trouxe à tona peças e músicos/compositores maranhenses desconhecidos.

Palavras-chave: Música popular brasileira – Choro – Maranhão – Acervo João Mohana.

ABSTRACT

This thesis proposes a discussion about one formation process of choro music in the state of Maranhão (Brazil) at the end of the 19th and the beginning of the 20th century. In the historic bibliography about the popular Brazilian music there is only a modicum of references about the music produced in the state. This paper shows that some of the musical activities, specially the ones influenced by European music, had their beginnings during the founding of the capital, São Luís, in 1612. According to the literature that deals with the inception of the choro music, this genre had its only origin traced back entirely to the city of Rio de Janeiro at the end of the 19th century. These works had their onset in the music that came from Europe, like waltz, polka, mazurka, schottische and a Brazilian twist to these music styles. Based on information extracted from texts about the history of music in Maranhão, in diverse literary works and the analysis of musical sheet found in the João Mohana Archives, the author compares the scenarios from Rio de Janeiro and Maranhão from this period. The author does this to identify analog characteristics in order to prove that the choro genre in Maranhão had parallel origins with that of Rio de Janeiro. The editing of 14 (fourteen) unpublished works from the choro repertory helped to preserve the historical musical heritage of this state and brought to light previously undiscovered musical pieces, musicians and composers.

Keywords: Brazilian popular music – Choro – Maranhão – João Mohana's archive.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - Indicação na obra “Amandina”, “polka” do autor Alexandre Rayol	48
FIGURA 2 - Indicação na obra “Até quando”, valsa de Antônio Guanaré.....	48
FIGURA 3 - Legenda da foto de Ignácio Cunha	49
FIGURA 4 - Dedicatória em partitura de Hygino Billio.....	52
FIGURA 5 - Dedicatória em partitura de Antônio Guanaré	52
FIGURA 6 - Detalhe da partitura manuscrita de Paulo Almeida	52
FIGURA 7a - Detalhe da cópia de Pedro Gromwell	53
FIGURA 7b - Detalhe da cópia de Pedro Gromwell	53
FIGURA 8 - Detalhe da partitura impressa.....	53
FIGURA 9 - Partitura do choro “Em Ribamar” de Paulo Almeida.	54

LISTA DE TABELAS

TABELA 1 - Gêneros musicais e a relação do número de obras autorais e anônimas46

TABELA 2 - Relação de compositores de Choro e o número de obras46

TABELA 3 - Relação entre composições populares e “eruditas” de Henrique Ciríaco Ferreira
.....58

TABELA 4 - Obras populares do compositor Sebastião Pinto relacionadas por gêneros ...59

TABELA 5 - Obras populares dos compositores Othon Rocha e Paulo Almeida relacionadas
por gênero musical59

TABELA 6 - Distribuição das obras de Alexandre Rayol por gêneros e quantidade de obras
relativa a cada gênero73

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1. REPRESENTAÇÕES DO MARANHÃO NA HISTÓRIA DA MÚSICA BRASILEIRA	16
1.1 O Maranhão na escrita da história da música popular brasileira	16
1.2 Uma abordagem histórica sobre a Música no Maranhão	22
1.3 Recortes do choro na memória social do Maranhão	26
CAPÍTULO 2. TEM PADRE NO CHORO	44
2.1. Os chorões do Acervo João Mohana	57
CAPÍTULO 3. “UMA COLEÇÃO DE CHOROS MARANHENSES”: EDIÇÃO E ANÁLISE MUSICAL DE PARTITURAS DO ACERVO JOÃO MOHANA	68
3.1 Análise chorística das obras	71
3.2 Da Capo, coda e fim	81
3.3 Caderno de choros do Acervo João Mohana – obras editadas	82
CONSIDERAÇÕES FINAIS	114
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	117
ANEXOS	124

Introdução.

O choro seria inicialmente um conjunto instrumental formado por flauta, cavaquinho e violão? Ou o choro representa primeiramente um jeito brasileiro de tocar as músicas trazidas da Europa? Onde e quando surgiu o choro? Quem foram os primeiros músicos chorões? O choro é um gênero musical¹?

Teoricamente, as respostas para essas questões podem ser encontradas nos textos sobre a história da música popular brasileira e na historiografia sobre o choro. Nesses discursos os autores determinam um lugar de origem, o Rio de Janeiro; um recorte cronológico, “por volta de 1870”; e definem o choro como primeiramente um conjunto instrumental, posteriormente como uma maneira abasileirada de executar as músicas trazidas da Europa e finalmente como um gênero musical. Esse é um discurso unânime entre os mais variados trabalhos que apresentam como foco de pesquisa a busca por uma origem de seu objeto, ou seja, uma “essência exata da coisa, sua mais pura possibilidade, sua identidade cuidadosamente recolhida em si mesma, sua forma imóvel e anterior a tudo o que é externo, acidental, sucessivo” (FOUCAULT, 1996: 13). Como veremos no decorrer dessa dissertação, diversos autores, dentre eles historiadores, jornalistas, entusiastas da música e músicos pesquisadores, contribuem para a perpetuação dessa postura genealógica sobre o choro. Sendo assim, poderíamos considerar essa abordagem “riocentrista” como verdade absoluta²? Os relatos a seguir representam uma reafirmação desse discurso hegemônico através do tempo:

Os primeiros conjuntos de choro surgiram por volta 1880, no Rio de Janeiro (...) *o choro foi o recurso que se utilizou o músico popular para executar, ao seu modo, a música importada, que era consumida, a partir da metade do séc. XIX, nos salões e bailes da alta sociedade* (EMB, 1977: 192).

Por volta de 1870 (...) surge, no Rio de Janeiro, o choro, em seu início não propriamente um gênero de música, mas a designação de um conjunto

¹ Utilizarei no presente trabalho a definição gênero do musicólogo italiano Franco Fabri (*apud* ULHÔA, 2000), que “considera gênero como um conjunto de comportamentos e regras sociais incluindo as normas que regem os estilos musicais específicos” (p. 62).

² A partir dos anos 2000 houve uma descentralização geográfica dos trabalhos acadêmicos sobre o choro no Brasil. Podemos constatar pesquisas abrangendo grande parte do território nacional, como as realizadas por Borém e Freitas (2010) - Belo Horizonte - MG, Da Costa e Dozena (2012) – Natal - RN, De Lara e Silva Freire (2011) – Campinas - SP, Género (2004) – Belém - PA, Ribeiro (2008) – Mossoró - RN, e Bastos (2008).

instrumental, e logo um jeito brasileiro de se tocar os gêneros dançantes europeus em voga, nessa época (valsas, polcas, xotes, mazurcas e quadrilhas) (VASCONCELOS, 1977;1984).

Se eu tivesse que apontar uma data para o início da história do Choro, não hesitaria em dar o mês de julho de 1845, *quando a polca foi dançada pela primeira vez no Teatro São Pedro* (CAZES, 1998: 19).

O choro é filho da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro. Os instrumentistas populares conhecidos como chorões, apareceram em torno de 1870 (...) *música que surgiu a partir da fusão do lundu, ritmo de sotaque à base de percussão, com gêneros europeus* (DINIZ, 2001: 14).

No Rio de Janeiro do final do século XIX, músicos de choro tocavam em salões, festas e residências, *trazendo as novidades da Europa e misturando-as aos ritmos brasileiros de origem africana* que levaram à nova música popular (DOURADO, 2004: 79).

Artistas como Joaquim Callado, Chiquinha Gonzaga e vários outros *começaram a salpicar um ritmo diferente nos gêneros europeus populares que chegavam aqui* (Rio de Janeiro) (ARANHA, 2012: 7).

Com base no discurso riocentrista observado nos relatos historiográficos sobre os primórdios do choro é possível determinar dois fatores fundamentais para essa construção genealógica. O primeiro estaria relacionado à popularização das danças vindas com as companhias teatrais europeias. As danças europeias extrapolaram os limites do teatro e das óperas e invadiram os salões, ruas e lares do Rio de Janeiro a partir de meados do séc. XIX. O segundo seria, em decorrência do primeiro, um jeito abasileirado de tocar³ os gêneros musicais homônimos a essas danças, como a valsa, a quadrilha, a mazurca e em especial, a polca. Considerando esses fatores, podemos concluir que as produções teatrais e as óperas trazidas da Europa foram fundamentais para a formação do choro no Rio de Janeiro. Todavia, a influência das companhias teatrais europeias não se restringiu somente ao cenário carioca da época, visto que, contemporaneamente dois teatros situados no Nordeste do país também recebiam essas companhias, o Teatro São Luís, fundado no Maranhão aproximadamente em 1817 e o Teatro Santa Isabel, fundado em Pernambuco em 1850 (GOUVEIA NETO, 2009: 3). Nesse sentido, não seria possível pensarmos na ocorrência desses dois fatores também nos cenários maranhense, pernambucano e provavelmente em outros centros urbanos? E conseqüentemente, não haveria diversos “jeitos” de tocar as peças musicais trazidas da Europa?

³ Geralmente caracterizado pela influência rítmica ligada a uma matriz afrodescendente.

Neste trabalho, proponho uma discussão sobre a provável existência de múltiplos processos de formação do choro ocorridos simultaneamente no Brasil. O fio condutor dessa discussão é a comparação entre os contextos musicais e “paramusicais” (cenários, ações, habitat social etc.)⁴ das cidades São Luís (MA) e Rio de Janeiro (RJ), no recorte cronológico que compreende o final do séc. XIX a meados do século XX. Esses processos de formação estão relacionados à dinâmica que envolve as primeiras definições do termo “choro” na historiografia da música brasileira referentes ao séc. XIX (grupo instrumental, reuniões de músicos ou “vida festiva” e jeito de tocar as danças europeias) e algumas representações do termo choro no séc. XX (estilo da composição, “roda de choro” e grupo regional). A verificação de similaridades entre as representações do choro nos cenários carioca e maranhense iluminam as possibilidades de pensarmos em processos concomitantes de formação do choro em diferentes centros urbanos.

Inicialmente, a carência de trabalhos acadêmicos/literários sobre a música no Maranhão foi o grande viés para a realização dessa pesquisa, e concomitantemente, uma razão para dar continuidade. A maior parte dos poucos trabalhos que abordam a música popular no Maranhão possui característica do tipo sociológico/antropológico, tratando das manifestações folclóricas e religiosas da cultura popular, que apresentam um fazer musical como parte integrante de rituais, “brincadeiras” e cultos religiosos⁵. A produção acadêmica relacionada à música ainda é muito incipiente no cenário maranhense, por conta de uma implantação tardia dos cursos de Música nas universidades locais⁶. Dentre os poucos trabalhos acadêmicos que abordam a música produzida no Maranhão destaco como referências as monografias *Aquém do Estreito dos Mosquitos*, do cantor, compositor e pesquisador Josias Sobrinho (2014), *A música popular produzida em São Luís –MA na década de sessenta do século XX*, do flautista, professor e pesquisador José Alves Costa (2011), *Rabo de Vaca: memória de uma geração musical em São Luís*, do músico e pesquisador Mauro Sergio Travincas (2010) e a *Dissertação Música Popular Maranhense e a questão da identidade cultural regional do radialista, sociólogo e entusiasta do choro Ricarte Almeida Santos* (2012). Provavelmente os únicos trabalhos que abordam o choro no Maranhão como tema principal são, *Um panorama histórico-cultural sobre vida e obra de compositores de choro da baixada maranhense* (2013)

⁴ (ULHÔA, 2014: 63).

⁵ Ver Souza, Acioli e Albernaz; Reis (2007); Borralho (2006); Viana (2006); Beatriz e Souza (2012); Cardoso (2012).

⁶ Os primeiros cursos de graduação em Licenciatura em Música foram implantados nas universidades UFMA e UEMA somente no ano de 2007, o que indica um atraso na educação musical e a desvalorização profissional ligada ao ensino da música no Maranhão. Em decorrência desse atraso, as primeiras turmas foram formadas, em sua maioria, por professores da EMEM e por músicos profissionais que exerciam a atividade de professores particulares. Integrei a segunda turma do curso da UFMA (2008), e vivenciei os transtornos acadêmicos característicos de uma “implantação imatura”, como: falta de estrutura física propícia para aulas de música, quadro de professores reduzido e constante mudança na grade curricular do curso.

trabalho de conclusão de graduação em Licenciatura em Música e *Tem padre no choro* (2015) artigo apresentado no III Simpósio brasileiro de Pós-graduandos em Música SIMPOM, ambos de minha autoria.

Na busca por referências históricas sobre a música no Maranhão deparei-me com a pesquisa realizada pelo padre, médico e escritor João Mohana. Nascido na cidade de Bacabal-MA em 21 de junho de 1925, publicou títulos em diversas áreas, como a teologia, psicologia, literatura, e sexologia, chegando a ocupar a cadeira de número 3 na Academia Maranhense de Letras. Apesar do seu destaque na Academia, seus trabalhos ligados ao teatro e à música, como as peças: *Inês e Pedro* (que gerou o jargão conhecido “agora a Inês é morta”), *Casulo de Pedro*; e o livro *A Grande Música do Maranhão*, tiveram importante relevância para a produção cultural maranhense. Faleceu em São Luís em 1995, aos 70 anos. Em seu livro *A grande música do Maranhão* (Mohana, 1974), Mohana conta suas aventuras e desventuras na procura por compositores e obras esquecidas do cenário musical maranhense do último quartel do séc. XIX à metade do séc. XX, como comenta

Durante trinta anos de trabalho, de emoções, de alegrias, de raivas, de viagens e de visitas sem conta, este peregrino da música maranhense criou calos nos pés e nas mãos, mas não nos olhos, felizmente. Depois de 30 anos contemplou, não a pirâmide de pedra que extasiou Napoleão, mas uma pirâmide de papel que extasiaria Mozart. Excluo a pompa piramidal e digo simplesmente que o resultado de todos esses anos de fascinante canseira e dispendiosa responsabilidade permitiram-me a alegria de ver em minha casa uma pilha de partituras não mais destinadas aos foguetes; agora defendida dos cupins. Uma pilha de dois metros e trinta e seis centímetros de altura, a 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, 1995: 20).

Nesse acervo construído por Mohana, encontram-se obras de diversos gêneros, formas composicionais, e funções sociais⁷, que somadas ao discurso presente em seu livro, complementam uma complexa rede de informações históricas sobre os atores e obras desse cenário de produção artística/musical maranhense dos séculos XIX e XX. Sendo assim, um trabalho de fundamental importância para pesquisas sobre a música no Maranhão. O contato com esse material foi crucial para a escolha do choro maranhense como objeto de minha pesquisa, servindo como um dos fios condutores deste trabalho.

⁷ Como, respectivamente: música popular, religiosa, óperas, música de câmara, canções, missas, obras sinfônicas, arranjos e peças para solos e acompanhamento camerístico, festas religiosas, saraus, concertos comemorativos e cerimônias públicas (CARVALHO SOBRINHO, 2004).

Para fundamentar essa discussão utilizo aspectos históricos, literários e musicais como eixos comparativos e realizo uma edição de obras relacionadas ao repertório do choro encontradas no AJM.

No Capítulo 1 realizo uma revisão bibliográfica de textos ligados à historiografia da música popular brasileira, com o objetivo de discutir a participação da produção musical maranhense no cenário musical nacional. Em seguida, apresento um breve panorama histórico da música no Maranhão, que se inicia com a chegada dos Jesuítas em terras maranhenses no séc. XVII, finalizando no início do séc. XX, época relevante para estabelecer um importante contato entre o maranhense e a música trazida pelo colonizador europeu. No terceiro tópico, analiso parte da memória social maranhense do séc. XIX contida em recortes de jornais, em trabalhos acadêmicos na área da História e trechos retirados de obras dos escritores maranhenses Aluísio de Azevedo e Nascimento Moraes que revelam representações ligadas ao repertório do choro, ao jeito brasileiro de tocar as músicas europeias e ao comportamento dos chorões, referentes ao fim do séc. XIX. Em *O Mulato* de Aluísio de Azevedo e *Vencidos e Degenerados* de Nascimento Moraes retratam, geralmente citando fatos e agentes reais, os costumes e valores sociais vigentes na São Luís oitocentista, que era palco de uma efervescência cultural ocasionada pelo crescimento econômico da capital. Ao compararmos com os contos *Um Homem Célebre* e *O Machete* de Machado de Assis, escritor contemporâneo à Aluísio, constatam-se algumas analogias relativas às matrizes fundadoras do choro, no caso, a música popular e a música erudita. Para fundamentar esse cotejamento, recorro aos trabalhos de Wisnik (2008) e Mendes (2000), que apresentam análises de narrativas de Assis contextualizadas no espaço cronológico que representa as origens do choro. Nas obras citadas de Azevedo, Moraes e Assis é possível destacar alguns personagens dos dois cenários com o perfil de músicos chorões da época, que já tocavam e compunham polcas, valsas e modinhas.

No Capítulo 2 comento sobre a importância do trabalho do padre Mohana para a elucidação de representações do choro maranhense. Proponho uma analogia da realidade social e musical brasileira na chamada *Belle Époque*⁸, com o cenário intitulado por Mohana como a “Atenas Musical”⁹. Este cotejamento de cenários servirá para que iluminemos a tradição do choro maranhense a partir de análise musicológica de obras fotografadas no Acervo João Mohana (AJM). Ainda nesse tópico proponho uma discussão ligada a aspectos sociais, como memória social e tradição, comparando as informações dos documentos

⁸ Tema abordado nos trabalhos de VASCONCELOS (1977) e ARAGÃO (2013).

⁹ Refere-se ao cenário musical maranhense, em comparação ao cognome de “Atenas Brasileira” dado ao Maranhão por sua produção literária na segunda metade do séc. XIX, época em que a sociedade maranhense também viveu o seu auge socioeconômico.

musicais e da narrativa histórica do padre aos textos de Halbwachs (2006) e Hobsbawm e Ranger (2012). A partir dessas informações, busco compreender as possibilidades de um processo de formação do choro também no Maranhão, apoiada na definição contida na historiografia da música brasileira, que se refere ao termo “choro” como um jeito de tocar as músicas europeias. Partindo desse pressuposto, relaciono possíveis chorões maranhenses, que já possuíam, ao final do século XIX e começo do séc. XX, uma produção musical contextualizada no repertório tradicional do choro.

Na parte final do trabalho (Capítulo 3), apresento a edição e análise musical de 14 obras manuscritas encontradas no AJM referentes ao repertório do choro, com a finalidade de incrementar as possibilidades, discutidas no decorrer desse trabalho, de uma formação desse gênero também em território maranhense. A partir do trabalho de edição foi possível analisar aspectos composicionais semelhantes entre as peças de músicos maranhenses e obras do repertório tradicional do choro. Os parâmetros utilizados para a análise comparativa das composições foram relativos à esfera melódica (motivos, frases, temas, escalas, etc.) e ao acompanhamento rítmico-harmônico observados em algumas das obras editadas. A análise musical das obras teve como referências trabalhos relativos aos aspectos composicionais característicos do choro, em geral, ligados aos padrões composicionais derivados da polca, como a utilização de arpejos e movimentos fraseológicos em quartos de tempo/semicolcheias e a estrutura formal da música.

CAPÍTULO 1. REPRESENTAÇÕES DO MARANHÃO NA HISTÓRIA DA MÚSICA BRASILEIRA

1.1 O Maranhão na escrita da história da música popular brasileira

Na revisão bibliográfica realizada em textos sobre a história da música no Brasil foram encontradas poucas referências à música produzida no Maranhão. Parte dos autores consultados abordam uma história “geral” da música brasileira¹⁰, seguindo as duas vertentes tratadas por Elizabeth Travassos em *Modernismo e a música brasileira* como

¹⁰ Abordagens históricas da música no Brasil, somadas às amostras biográficas dos músicos/compositores de notória influência na música brasileira, foram observadas como um “modelo” de narrativa, que prevalece entre os trabalhos sobre a música brasileira. Ver SEVERIANO (2008), MARIZ (2005), KIEFER (1976), e VASCONCELOS (1977).

as duas linhas de força [que] tensionam o entendimento da música no Brasil e projetam-se nos livros que contam sua história: a alternância dos modelos europeus e descoberta de um caminho próprio, de um lado, e a dicotomia entre erudito e popular, de outro (Travassos, 2000: 7).

Amarrados a essas linhas de forças, grande parte dos autores constroem um discurso generalizante sobre o surgimento e desenvolvimento de manifestações musicais (eruditas e populares) ocorridas no país, focalizando especificamente os cenários carioca e paulista, em detrimento da multiplicidade de atividades culturais, que utilizam a música como parte integrante, presentes em todo o território nacional¹¹. As informações existentes sobre o Nordeste, geralmente estão relacionadas ao “êxodo” do povo nordestino para as “cidades grandes” (Rio de Janeiro e São Paulo), que acabou influenciando na origem e consolidação de gêneros musicais “nacionais” como o samba, o choro e a bossa nova¹².

As alusões ao Maranhão, observadas na bibliografia revisada, não fazem referência direta à música maranhense, se concentrando apenas na atuação de dois importantes compositores maranhenses, Catulo da Paixão Cearense e Antônio Rayol e nos relatos da presença de atividades musicais realizadas pelos jesuítas no Maranhão Colonial. O autor Jaime Severiano em seu livro *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*, reserva um tópico¹³ para comentar a atuação do Catulo da Paixão no cenário musical carioca¹⁴, destacando as habilidades do poeta/compositor em criar letras para melodias já existentes, mesmo que de maneira “obscura”, ou seja, mudando o título de algumas obras e registrando as mesmas como composições de sua exclusiva autoria. Como comenta Severiano,

Assim, mudando-lhes os títulos, o poeta transformou em canções dezenas de peças instrumentais como “Por um beijo” (“Terna saudade”), “Iara” (“Rasga o coração”), “Três estrelinhas” (“O que tu és”), “Benzinho” (“Sentimento oculto”), e “Implorando” (“Palma de martírio”), de Anacleto de Medeiros; “Nair” (“Talento e formosura”), de Edmundo Otávio Ferreira; “Fantasias ao luar” (“Tempo ideal”), de Albertino Pimentel; “Choro e poesia” (“Ontem ao luar”) de Pedro de Alcântara; “Nenê” (“Sertaneja”), “Bambino” (“Você não me dá”), e “Brejeiro” (“O sertanejo enamorado”), de Ernesto Nazareth; “Só pra moer” (“Não vê-la mais”), de Viriato Figueira da Silva; “Dainéa” (“Vi, meu amor ao Campo Santo”), de Irineu de Almeida; “Luar do sertão” e

¹¹ A grandeza dessa diversidade de manifestações musicais pode ser observada na cultura popular de cada estado brasileiro. Em se tratando do Maranhão, foco dessa pesquisa, observamos uma pluralidade de ritmos como o Tambor de Crioula (SANTOS NETO, 2002); FERRETTI (Ferretti, 2006), o Bumba-meu-boi com seus “sotaques” de Matraca, Pindaré, Zabumba, Costa-de-mão e Orquestra (IPHAN-MA, 2011; Reis, 2001; 2008) e Tambor de Mina (FERRETI, 1996).

¹² Os baianos no samba (SANDRONI, 2012), pernambucanos e paraibanos no choro (CAZES, 1998) e o baiano João Gilberto na bossa (SEVERIANO, 2008; TINHORÃO, 1998).

¹³ Tópico de número 14.

¹⁴ Segundo Severiano, “o letrista brasileiro de maior popularidade no início do século XX” (SEVERIANO, 2008: 66).

“Caboca de Caxangá”, que recebeu de João Pernambuco, e várias outras em que preferiu manter os títulos originais, como “A flor amorosa”, de Calado, “Clélia”, de Luís de Souza, e “Tu passaste por este jardim”, de Alfredo Dutra. Isso para citar apenas as de maiores sucessos, pois além dessas ele ainda fez letras para cerca de 150 composições alheias, inclusive de autores estrangeiros como Cremieux, Waldteufel e Berger (SEVERIANO, 2008: 67).

Como observamos no comentário acima, o poeta maranhense compôs diversas obras em “parceria” com músicos importantes para a história do choro, como Joaquim Calado, Ernesto Nazareth, Anacleto de Medeiros e João Pernambuco.

No livro *Panorama da música popular brasileira na Belle Époque*, Ary Vasconcelos também discorre sobre Catulo, porém, realiza um trabalho biográfico mais denso que o do autor primeiramente citado. Vasconcelos relata, em cerca de vinte e quatro páginas¹⁵, passagens da carreira profissional e vida social de Catulo, destacando fatos importantes como: a convivência com grandes músicos chorões desde sua chegada ao Rio de Janeiro em 1880, pois a partir dessa época o poeta/compositor “passa a se reunir sempre com seus novos amigos, o flautista Viriato Figueira da Silva, o estudante de música Anacleto de Medeiros, o violonista Quincas Laranjeiras” (VASCONCELOS, 1977: 116); a relação social com políticos como o Senador Gaspar da Silveira Martins, então Conselheiro do Império (id., ib.); e o esforço na tentativa de valorizar o violão perante a alta sociedade carioca, “até então tido e havido por instrumento de *gentinha*, de *capadócios*” (id., 118). O autor relaciona, ao final da biografia, cento e setenta e nove (179) obras entre composições e “parcerias” realizadas por Catulo, dentre as obras relacionadas estão trinta e oito (38) de autoria exclusiva, ou seja, letra e música compostas por ele.

Ainda nesse livro, o autor comenta sobre outro compositor maranhense, o Antônio Rayol¹⁶, que, apesar de não ser tão “famoso” nacionalmente quanto o conterrâneo já citado, tem grande importância para a música do Maranhão. Atuou de forma mais efetiva na sociedade oitocentista maranhense, ministrando aulas e realizando concertos em São Luís. Estudou música na Europa, e compunha tanto música erudita quanto popular, como relata Vasconcelos,

Estudou, em Milão, canto, harmonia e composição (...). Escreveu composições eruditas (sinfonias, missas, etc.) e populares. Entre estas, podem ser citadas as quadrilhas para orquestra *Carnaval de 1898* e *Confusão carnavalesca*; o xote *Reforme Club*; as valsas *Reforme Club*, *Assurance or Company*, *Internacional*, *Edite*, e *Beijos de Amor*; as polcas *Lídia* e

¹⁵ Artista com maior destaque, sendo a biografia e catalogação mais extensas entre as realizadas pelo autor nesse livro (VASCONCELOS, 1977: 115-139).

¹⁶ Compositor e tenor nascido em São Luís do Maranhão, em 1855 (VASCONCELOS, 1977: 39).

Pastorinhas; o tango “do assaí” (sic) *Amapá*; e o tanguinho (letra de Loiara) *Torcedores do Nacional*. É autor ainda do *Hino do Maranhão* para coro e orquestra (VASCONCELOS, 1977: 39).

Bruno Kiefer, em seu livro *História da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX*, cita uma “referência rápida” sobre a música no Maranhão encontrada no trabalho do uruguaio Francisco Curt Lange, “que indica que em S. Luís do Maranhão já no século XVII houve mestres de capela” (KIEFER, 1976: 27). Outra referência fugaz foi observada no livro *História da música no Brasil*, escrito por Vasco Mariz. Nesse livro o autor traça um caminho “erudito” da música no Brasil, evidenciando a produção musical camerística, operística e sinfônica, baseado na vida e obra dos compositores de maior relevância no cenário nacional e internacional. Esse autor também se refere ao Maranhão quando trata da presença de atividades musicais no período colonial brasileiro. Para Mariz,

A música no período colonial, [...], permaneceu essencialmente portuguesa apesar de quase exclusivamente interpretada por mulatos ou negros. As atividades musicais foram de maior vulto na Bahia e em Olinda, embora não se deva menosprezar o que ocorria no Rio de Janeiro, em São Paulo, no Paraná, Maranhão e Pará (MARIZ, 2005: 35).

Em a *História social da música popular brasileira*, o historiador e pesquisador da música brasileira, José Ramos Tinhorão, aborda a história da música brasileira de forma parcial, enfatizando principalmente as relações entre a música e os cenários sociais carioca e baiano, em detrimento aos fatos e aspectos sociais e musicais referentes aos demais Estados brasileiros. Isso pode levar o leitor a crer em uma “historiografia absoluta” fincada na história das primeiras capitais brasileiras. Nesse livro, não há nenhuma referência direta ao Maranhão, apesar de encontrarmos comentários sobre práticas musicais de abrangência nacional. Contudo, no livro *Os sons que vêm da rua*, do mesmo autor, observamos um trecho, relativo ao Maranhão, dedicado à prática do pregão, que segundo o autor, seria uma “criação de profissionais livres-vendedores e compradores dos mais variados objetos, [...] ou pequenos artesãos, [...] o pregão pode ser apontado como a forma mais antiga de publicidade tipo *jingles*” (TINHORÃO, 2005: 59). Após constatar em sua pesquisa a extinção dos pregões no Maranhão¹⁷, Tinhorão descreve um fato “curioso” relativo à iniciativa do músico e compositor Antônio Vieira em registrar em música os pregões ouvidos nas ruas de São Luís,

O curioso, para esse caso do Maranhão, tal anúncio sombrio da morte do canto dos vendedores ambulantes coincidia com a decisão de um compositor

¹⁷ Ainda hoje, em alguns bairros tradicionais da capital maranhense, podemos ouvir os pregões.

local, Antônio Vieira – por sinal co-autor do livro *Pregões de São Luís*, de Lopes Bogéa (Fundação Cultural do Maranhão, 1980), de emprestar sua voz à recuperação de muitos daqueles gritos dados como perdidos. Ajudado por sua memória musical da segunda década do século XX (Antônio Vieira nasceu em 1920), o compositor-violonista-cantor lançou às vésperas dos seus oitenta anos, 1988, o LP *Pregões de São Luís*, ao qual se seguiria, já na era dos CDs, nova exploração do tema nos discos *Pregoeiros*, em 1999 (ainda com João Batista Lopes Bogéa, 1926-2004), e *Antônio Vieira, compositor popular*, em 2002 (TINHORÃO, 2005: 75).

Entretanto, outras pesquisas buscam revelar a intensidade das atividades musicais nesse Estado, reivindicando para elas um lugar mais significativo dentro de uma historiografia musical brasileira. Como exemplo, temos os trabalhos do musicólogo Carvalho Sobrinho (2004; 2010), que utilizou o Acervo João Mohana como fonte fundamental de coleta de dados. Em seu livro, *Música e músicos em São Luís: subsídios para uma história da música no Maranhão*, esse autor apresenta uma breve história da música maranhense, destacando a produção musical religiosa dos séculos XVII, XVIII e XIX, e enfocando a atuação de músicos importantes para o cenário artístico local e em âmbito nacional. A partir dos relatos históricos sobre a ocorrência de práticas musicais inseridas na sociedade maranhense, podemos compreender a influência eclesiástica na produção musical e na transmissão de conhecimento, iniciadas, segundo o autor, com a “atuação da Companhia de Jesus e sua prática catequética no Maranhão” (CARVALHO SOBRINHO, 2010: 42).

Na revisão bibliográfica realizada em textos sobre história e representações do choro no Brasil¹⁸, as únicas referências a músicos maranhenses foram feitas por Pinto (1936), Cazes (1998) e Aragão (2013). No livro *O Choro*, Alexandre Gonçalves Pinto define Catulo da Paixão Cearense como o “sol que ainda com seus fulgurantes raios dá vida à modinha brasileira” e com entusiasmo esse autor relata a convivência e a parceria de Catulo com músicos chorões como “Anacleto de Medeiros, Souza Pistão, Irineu Batina, Pernambuco, Patrício Lica, Carramona, Quincas Laranjeiras, (...) e muitos outros” (PINTO, 1936: 56-57). Pinto também comenta sobre a “respeitada” dupla formada por Catulo e pelo violonista cearense Sátiro Bilhar, relatando a sua participação em “chôros” frequentados por esses músicos,

Catullo e Bilhar era uma dupla respeitada pelos chorões da velha guarda, havia entre ambos uma grande amizade por conseguinte em todo choro que estava Catullo, estava o Bilhar, o autor destas linhas comungou muitas vezes com Catullo, Bilhar e José Martins, em casa de Ripper de gloriosa memória,

¹⁸ Ver Aranha (2012), Aragão (2013), Bastos (2008), Cazes (1998), Diniz (2008a; 2008b), Pinto (2009), Silva (2013), Tiné (2001) e Vasconcelos (1984).

(...) para se fazer a biografia de Catullo seriam preciso todas as páginas deste livro” (PINTO, 1936: 57).

Apesar de afirmar que Catulo tenha “nascido em 1863 no Ceará” (ARAGÃO, 2013:66), Pedro Aragão faz, no Capítulo 3 do seu trabalho, inúmeras referências ao maranhense em uma análise comparativa entre o livro *O Choro* e “os escritos dos primeiros memorialistas da música urbana carioca”, sendo Catulo um desses memorialistas que influenciaram a construção do discurso de Pinto (1936). Aragão (2013) analisa os escritos com o intuito de “entender de que forma discursos de diferentes esferas – intelectuais, como os de Mello Moraes Filho; jornalísticas, como os de Vagalume e Orestes Barbosa; e literárias, como os de Catulo da Paixão Cearense – influenciaram a escrita de *O choro*” (ARAGÃO, 2013: 127).

De forma muito sucinta Henrique Cazes cita os violonistas João Pedro Borges e Turíbio Santos, menciona o também violonista Joaquim Santos apenas na legenda da foto da página 169 e o compositor Catulo da Paixão Cearense. Os violonistas maranhenses são citados em referência à formação do grupo Camerata Carioca, “pouco antes de o grupo estreiar, Luiz Otávio Braga viajou para o Japão com Paulo Moura, sendo substituído por João Pedro Borges, violonista de formação clássica e discípulo de Turíbio Santos” (CAZES, 1998: 167). E em relação ao Catulo, Cazes reserva alguns parágrafos para descrever “polêmicas” envolvendo o compositor maranhense, como no caso da canção “Luar do Sertão”, parceria com o violonista João Pernambuco, em que Catulo “não apresentou o nome do parceiro, gerando grande confusão” (CAZES, 1998: 175).

Diante desse quadro de irrelevância literária perante as produções musicais nordestinas, mais precisamente maranhenses, podemos elaborar algumas questões relativas aos possíveis aspectos que influenciaram nessa abstração, como: por quais motivos a maioria dos historiadores/pesquisadores da música popular brasileira não voltaram os olhares para os cenários além do eixo Bahia-Rio-São Paulo¹⁹? A distância geográfica entre esse eixo e as demais regiões brasileiras influenciou nas narrativas sobre a historiografia da música popular brasileira? Houve uma supervalorização mercadológica dos gêneros e estilos musicais consolidados na região Sudeste do país? A possível falta de expressividade nacional das práticas musicais presentes nas demais regiões brasileiras seria um fator de exclusão na escolha dos temas abordados pelos autores dos textos referentes à história da música no Brasil?

¹⁹ Podemos citar algumas exceções como Mário de Andrade (1939), Câmara Cascudo (1962) e Curt Lange.

Definitivamente, são questões quase impossíveis de serem resolvidas na atualidade. Porém, na tentativa de desmitificar essa obliteração de informações, construírei um caminho histórico da influência musical europeia no Maranhão, iniciada em período coincidente com a fundação de São Luís (1612) pelos franceses até o último quartel do século XIX, época em que surgiram as primeiras obras relacionadas ao repertório do choro nesse Estado. As informações utilizadas para fundamentar um processo histórico que represente a formação do choro maranhense foram obtidas a partir das análises de textos e trabalhos acadêmicos sobre historiografia da música maranhense, das partituras encontradas no AJM, no acervo digital da Biblioteca Nacional e de entrevistas realizadas com músicos chorões maranhenses. Certas dificuldades foram encontradas para a realização desse trabalho, em sua maioria ligadas à escassez de documentação primária relativa à música popular no Maranhão, incluindo o choro, e à falta de informações sobre os atores e agentes participantes de um processo de formação do choro maranhense iniciado no final do séc. XIX²⁰.

1.2 Uma abordagem histórica sobre a Música no Maranhão

A 8 de setembro de 1612, foi, por fim, solenemente fundada a colônia. Rezada a santa missa pelos missionários saíram os franceses em procissão, com os fidalgos à frente e um gentil-homem carregando o crucifixo, ladeado por Juí, filho do morubixaba Japiáçu, e Patuá, neto do cacique Marcoiá Però, cada um com um círio aceso; chegando ao ponto escolhido (na hoje avenida Pedro II), e após entoado o *Te Deum Laudamus* e proferido um sermão à cerimônia, o qual Des Vaux traduziu para os nativos, benzeu-se a cruz e fê-la erguer-se e adorar por todos os presentes. Enquanto isso, cantava-se já o *Vexilla Regis Prodeunt*. Ao forte chamaram de Saint Louis, em homenagem ao rei menino Luís XIII, de França e Navarra (MEIRELES, 2001: 42).

Observamos no comentário de Mário Meireles (2001), no livro *História do Maranhão*, sobre a fundação da França Equinocial no Brasil, duas referências, sendo uma direta e a outra indireta, às práticas musicais realizadas paralelamente à colonização do Maranhão. A referência direta está relacionada aos Hinos *Te Deum Laudamus* e *Vexilla Regis Prodeunt*, presentes na liturgia católica, cantados pelos franceses, e sendo a indireta, relacionada à presença de indígenas, primeiros habitantes das terras brasileiras. Assim, podemos considerar a existência de atividades que envolvem a música europeia desde os primórdios da colonização maranhense, a princípio praticadas por franceses e indígenas, em seguida, pelos jesuítas, após a tomada da colônia em 1615 (MEIRELES, 2001).

Sem dúvida, a atuação dos jesuítas na província do Maranhão e Grão-Pará²¹ foi fundamental para entendermos como se desenvolveu a relação entre a música e a sociedade maranhense, pois a partir da chegada da Companhia de Jesus as práticas musicais europeias se intensificaram com a catequese dos indígenas e a implantação de escolas de formação de cantores e instrumentistas, para suprir as necessidades dos rituais eclesiásticos das igrejas maranhenses, que seguiam o modelo das igrejas de Lisboa (CARVALHO SOBRINHO, 2010: 43).

No livro *Os jesuítas e a música no Brasil colonial*, de Marcos Holler, podemos observar a importância da “atuação musical dos jesuítas [que] certamente influenciou a formação da cultura brasileira ou de identidades culturais regionais” (HOLLER, 2010: 12). Nesse trabalho, o autor evidencia o papel dos jesuítas no processo de colonização do território brasileiro, na educação e conversão cultural/religiosa do indígena e na realização de atividades musicais nos colégios e seminários estabelecidos nas províncias. Durante o processo de colonização as práticas musicais ficaram ao cargo da Igreja, que “educava” musicalmente os indígenas, e em seguida, os negros para suprir os rituais eclesiásticos²².

Historicamente, a partir da segunda metade do século XVIII, o Maranhão foi palco de um progresso econômico, decorrente da exportação de algodão, e posteriormente de arroz e açúcar, que fez surgir uma elite agrária maranhense, como explica Meireles (2001),

A Companhia Geral do Comércio do Grão-Pará e Maranhão, instituída pelo marquês de Pombal em 1755 e que funcionou até 1778, alterou profundamente a vida do Estado, abrindo a sua lavoura e seu comércio [propiciando] um período de franco progresso que se traduziu no enriquecimento material e no aprimoramento intelectual da sociedade, e culminaria, já no Império, no surgimento de uma elite latifundiária e de uma nobreza rural que concederia à então província uma posição de primeiro plano no cenário nacional, não só no campo econômico, como no político e no cultural (MEIRELES, 2001: 256).

Utilizando a literatura como testemunha para a afirmação citada, destaco o escritor maranhense Josué Montello²³ em seu romance, *Os tambores de São Luís* (1965), que descreve parte dessa nobreza rural maranhense. Com a narrativa contextualizada na época da sociedade escravocrata, o autor se refere aos caprichos “luxuosos” cultivados pela esposa do Dr. Lustosa, rico senhor de engenho da cidade de Turiaçu, situada na região oeste do Maranhão. Como retrata Montello, “e como o Dr. Lustosa não falava com a mulher, desde

²¹ Oficialmente criada em 1626, separada da província do Brasil (Holler, 2010).

²² Para uma melhor compreensão da história da música europeia no Maranhão entre os séculos XVI e meados do XVIII ver Holler (2010) e Carvalho Sobrinho (2004;2010).

²³ O teatrólogo, jornalista e professor Josué de Sousa Montello nasceu em São Luís do Maranhão, no dia 21 de agosto de 1917. Ocupou a cadeira de número 29 da Academia Brasileira de Letras.

que esta havia trazido para a fazenda, sem seu consentimento prévio, uma senhora portuguesa, com a qual Nhá-Biló aprendera a tocar guitarra” (MONTELLO, 1965: 54).

Com o progresso econômico, houve um aumento nos investimentos na construção de espaços e na promoção de eventos musicais com caráter fortemente europeu, visando fortalecer um certo processo de identificação de uma nova classe social e produtiva, espelhada nos valores cultuados no cenário cultural europeu. Podemos observar alguns fatores que representam esses investimentos, como: a inauguração do Teatro União em 1817, a atuação de companhias operísticas e teatrais europeias em São Luís, o aumento de instituições e artistas voltados para o ensino musical. O início da construção do Teatro União²⁴ foi marcado por um entrave entre o governo da província²⁵ e os frades Carmelitas. A fachada principal dessa casa de espetáculo seria voltada para o Largo da Igreja do Carmo, o que para os religiosos era inaceitável, na época, uma afronta aos valores da igreja. Com isso, a obra foi embargada, e essa fachada foi transferida para a Rua do Sol, rua seguinte à Rua da Paz, onde fica o Largo. Como observamos na informação dada pelo Semanário Maranhense, em edição de 15 de dezembro de 1867, número 16 (*apud* GOUVEIA NETO, 2009),

O terreno foi aforado, a obra começada, devendo o teatro dar a frente para o largo do Carmo, ficando cercado pelas ruas do Sol e da Paz e pela travessa do Sineiro, quando os Revmos. Carmelitas embargarão a obra, dando como pretexto o ser anti-religioso elevar-se ao lado de um templo sagrado, como a igreja de N. S. do Carmo, um templo profano como o teatro! (p.4).

O teatro foi batizado de União em homenagem à inclusão do Brasil ao Reino Unido de Portugal e Algarves, e inaugurado em 1 de junho de 1817²⁶, sendo construído em estilo arquitetônico neoclássico e com capacidade para oitocentos espectadores. A princípio, a programação de apresentações do teatro teve um “caráter mais lúdico, com companhias de baile e apresentações de dramas”, servindo também aos interesses políticos do governo da província, com apresentações que exaltavam os feitos dos governantes, e “bajulavam os feitos da realeza” (CARVALHO SOBRINHO, 2010: 57).

²⁴ Para Carvalho Sobrinho (2010), “as obras tiveram início em 1805”, já para Gouveia Neto (2009) e Meireles (2001), tiveram início em 1815, e, em 1816 no histórico sobre esse Teatro, existente no website da Secretaria de Cultura do Maranhão (www.cultura.ma.gov.br). Diante dessa controvérsia entre as fontes pesquisadas, optei não por citar uma data específica no texto.

²⁵ O teatro foi construído no governo de Paulo José da Silva Gama, “que no império foi feito barão de Bagé”, em parceria com o apoio da iniciativa de dois comerciantes portugueses, Eleutério Lopes da Silva Varela e Estevão Gonçalves Braga (MEIRELES, 2001: 201).

²⁶ Data observada nos trabalhos de Gouveia Neto (2009), Mendes (2012), e no website da Secretaria de Cultura do Maranhão (www.cultura.ma.gov.br).

Após passar por uma intensa reforma em 1852, o teatro foi renomeado Teatro São Luís²⁷, e a partir desse período os maranhenses tiveram a oportunidade de assistir espetáculos, em sua maioria óperas e concertos musicais, realizados por companhias vindas da Europa²⁸. Em trabalho antes citado, Carvalho Sobrinho (2010) relata de forma concisa as principais temporadas líricas ocorridas durante a segunda metade do século XIX, apresentando em forma de tabelas o elenco de atores (e seus devidos papéis no espetáculo), músicos, compositores e regentes. Nesse panorama artístico, o autor confere as apresentações de companhias portuguesas e italianas, evidenciando também as produções maranhenses encenadas neste teatro, como a apresentação, em 1854, da ópera cômica *A Vendedora de Perus*, “com música do compositor maranhense Sérgio Augusto Marinho” (JANSEN *apud idem*, p. 61).

A atuação dos músicos vindos com essas companhias não estava restrita aos espetáculos dos quais faziam parte. Muitos deles também contribuíram na educação musical e na organização social dos músicos maranhenses, como observamos no relato de Renato Almeida: “em S. Luiz do Maranhão havia, em 1861, trinta e dois professores de música, muitos dos quais artistas de companhias líricas que por ali passavam, como D. Margarida Sachero, professora de piano e canto, que fundou a Sociedade Musical de São Luiz” (ALMEIDA *apud* CARVALHO SOBRINHO, 2010: 59). Em seu livro, Mohana (1995) também comenta sobre a presença e estabelecimento desses “músicos europeus [que] aqui ficavam, ministrando cursos, contratados por famílias, por associações, ou amarrados pelos laços de algum coração” (p. 101).

Paralelamente ao trabalho dos professores de música europeus, começaram a surgir, na segunda metade do século XIX, as instituições formais de ensino musical ligadas ao governo, e/ou a alguma família de músicos locais²⁹. O comprometimento com o aprendizado e transmissão musical era intenso na capital São Luís, fato que podemos relacionar com o número de escolas domiciliares e com o ensino musical instituído nas escolas “normais” da época, como o Lyceu Maranhense, onde ocorria a Aula Noturna de Música do Maranhão e a Escola Normal Primária, que tinha em seu quadro de disciplinas o solfejo, a teoria musical, harmonia, composição, regência e orquestração. Contudo, esse ambiente de ensino musical também se fazia presente em cidades do interior do Maranhão, como o Instituto

²⁷ No início da década de 1920 o Teatro passou a ser chamado Teatro Arthur Azevedo, em homenagem ao teatrólogo maranhense.

²⁸ Principalmente vindas de Portugal, Itália e França (CARVALHO SOBRINHO, 2010; GOUVEIA NETO, 2009; MENDES, 2012).

²⁹ Nesse período o mercado musical sofreu uma considerável expansão, relacionada ao aumento da venda de instrumentos musicais, livros, métodos, e partituras, e “contribuindo, também, para o desenvolvimento da impressão musical como a vinda [em 1863] do violinista português João Pedro Ziegler, descendente de uma família de impressores musicais de Lisboa” (CARVALHO SOBRINHO, 2010: 60).

Cururupuense, na cidade de Cururupu, onde havia aulas de solfejo e canto orfeônico; o Instituto Musical de São José de Ribamar, na cidade homônima; em Viana, na escola domiciliar do músico Miguel Dias, “que formou mais de cem músicos”, entre eles clarinetistas, flautistas, violinistas, trombonistas, trompistas, violonistas, etc. (MOHANA, 1995: 94-97).

No trabalho biográfico sobre o músico João Nunes³⁰ (1877-1951), José Jansen (1976) confere a continuidade da vinda de companhias italianas durante o início do século XX e comenta sobre um concerto organizado pelo maestro italiano Ettore Bosio que contou com a participação desse músico maranhense,

Da companhia lírica dirigida pelo barítono Giuseppe Dominici (João Nunes) assistiu “Rigoletto”, “Trovador”, “Barbeiro de Sevilha”, “Ernani”, “Favorita”, “Lucia de Lamermoor” e quantas lhe proporcionaram a boa vontade dos amigos entre os quais alguns eram cantores e componentes da orquestra. Depois dessa temporada, permaneceram em São Luís, à espera da companhia que viria no ano seguinte, o maestro Ettore Bosi (*sic*) e a esposa, *prima-donna* Maria Bosi (*sic*). Logo conquistou amizade do casal e quando o maestro associou-se, formando a “Empresa Belfost-Bosi”, João Nunes, aos quinze anos, foi convidado a participar de concerto, tocando piano, em duo, com o maestro que executava o violoncelo, apresentando uma *berceuse* e uma *cavatina*, além do programado para o espetáculo (JANSEN, 1976: 17).

Essa efervescência cultural, ocorrida no Maranhão do século XIX até início do século XX, teve como sua maior expoente a produção literária, sobretudo pela atuação dos poetas, escritores, dramaturgos, romancistas, ensaístas, teatrólogos e prosadores maranhenses em âmbito nacional e internacional³¹. Com isso, o estado recebeu o epíteto de “Atenas Brasileira”. Porém, a diversidade de obras e compositores referentes a esse período reunidos no AJM representam uma produção musical significativa.

1.3 Recortes do choro na memória social do Maranhão

³⁰ No livro *João Nunes: concertista, compositor, professor, cronista* Jansen traça a elucidativa biografia desse pianista maranhense de formação consolidada na França e que foi professor do Instituto Nacional de Música, chegando a substituir o maestro Alberto Nepomuceno (JANSEN, 1976).

³¹ Como Aluizio e Arthur Azevedo, Gonçalves Dias, Coelho Neto, Graça Aranha, Sousândrade, Raimundo Corrêa, João Lisboa e outros.

A partir da investigação em fontes primárias como jornais de época, obras literárias e relatos verbais, colhidos através de entrevistas realizadas com músicos chorões maranhenses, foi possível coligir informações importantes para verificarmos recortes de um processo de formação do choro no Maranhão. Alguns trabalhos acadêmicos na área da História também foram consultados nessa investigação, com destaque para a dissertação de Marcos Melo de Lima (2014), intitulada *A vadiagem e os vadios: controle social e repressão em São Luís (1870-1888)*³². Parte das informações estão relacionadas a aspectos primordiais que norteiam os discursos genealógicos sobre o choro no Brasil³³, como a música urbana do séc. XIX, a “vida festiva” e a “malandragem” dos músicos chorões, a influência da música europeia e a edição e circulação de partituras. A narrativa de Pinto (1936) em *O Choro* foi utilizada como parâmetro para a observação de características semelhantes relativas ao ambiente social e aos hábitos festivos dos músicos no Rio de Janeiro e no Maranhão³⁴, fortalecendo assim a possibilidade de pensarmos em diversos cenários propícios para a ocorrência de práticas e comportamentos relacionados às representações do choro como “festa” ou reunião de músicos, influência da música europeia e jeito de tocar.

Como vimos nos tópicos anteriores, a maioria das referências encontradas sobre a música produzida no Maranhão está direcionada ao âmbito erudito-religioso em detrimento da música “popular-urbana” que, como veremos a seguir, fazia-se presente nas ruas, nas casas e em festas populares. Na São Luís dos anos 1870, essa música urbana tinha como protagonistas músicos oriundos de diferentes camadas sociais, como escravos, indivíduos libertos e livres (comerciantes, estivadores e funcionários públicos). Esses músicos se reuniam para tocar em quitandas, em festas patrocinadas e pelas ruas da cidade. As reuniões eram regadas à bebida, batuque e “vadiagem”, e constantemente terminavam em brigas, o que incomodava os cidadãos nobres da cidade, ou seja, a elite social (LIMA, 2014: 21). Apesar de nobres, era comum a participação de integrantes dessa elite como patrocinadores e simpatizantes dos encontros festivos, então chamados de “chinfrins” pela imprensa local, como comenta Lima (2014),

³² Nesse trabalho o autor apresenta um estudo sobre a vadiagem e os vadios na cidade de São Luís entre os anos de 1870 e 1888, época de debates sobre a “transição da mão de obra escrava para a livre, e uma constante preocupação com os ex-escravos e a sua possível inaptidão a uma sociedade ordeira”. As reuniões de escravos, libertos e “pobres livres” nas ruas da cidade era uma ameaça para o bem-estar social da elite maranhense, que se utilizava dos periódicos da época para denunciar a “vadiagem” e contava com a força militar no “combate” aos vadios. O autor utiliza os reclames de jornais e os arquivos policiais como suas principais fontes de pesquisa na tentativa de reconstruir o ambiente social e os conflitos que pernoitavam nas ruas de São Luís (LIMA, 2014).

³³ Ver página 12.

³⁴ No que se refere ao recorte cronológico da obra de Pinto (1936), entre os anos 1870 e 1930 aproximadamente.

Embora o sentido literal [de chinfrim] seja balburdia ou confusão, não fugiu a esse sentido na interpretação dos editores do jornal Pacotilha, pois, muitas foram às ocasiões em que, *essas “reuniões” regadas a bebidas terminaram em brigas ou confusões em que aqueles envolvidos terminavam presos. Quando esse jornal se referia a chinfrins, estavam tratando das reuniões musicais promovidas pelos diversos “patronos” desses divertimentos. “Bate-chinelos” e “centros da molecagem” também eram sinônimo de chinfrins (LIMA, 2014: 21, grifos meus).*

Os chinfrins eram noticiados frequentemente nos jornais locais como algazarra e motivo de revolta da vizinhança, segundo Lima (2014), o periódico O Paiz, de 27 de janeiro de 1880, atribuía a chinfrim o seguinte significado: “bailes de meretrizes”, e no jornal Pacotilha de 21 de janeiro de 1884, foi divulgada a seguinte reclamação,

Aqueles moradores da Praça d’Alegria passaram a noite de sábado em claro, bastante incomodados com a vozeria infrene que se erguia bem alto de um chinfrim que ali houve verdadeira orgia, patuscada baixa de lupanar. Foi um bródio soberbo regado de vinhaça e comilança, ruidoso, animado, cínico, pandega debochada de quem anda por aí a perder a noite com manifesto prejuízo do sossego público. Pelas duas horas da madrugada houve musicada rasgada, infernal, de piano velho, realejo e violão, algazarra impossível de suportar, coisa de se fazer doer os ouvidos (LIMA, 2014: 64, grifos meus).

É possível conferir na citação acima um certo grau de menosprezo com que a imprensa local se refere a esses encontros musicais, o que certamente indica a ocorrência de uma mobilização da elite maranhense em tornar pública sua indignação perante aos sons que vinham das ruas e lares festivos. No entanto, mesmo com uma “legislação proibitiva aos batuques, cantorias e danças fora dos locais determinados e devidamente autorizados pelas autoridades policiais”, as festas ainda ocorriam frequentemente, geralmente patrocinadas por membros dessa mesma elite indignada, o que revela um entrelaço social e um certo jogo de poderes, como afirma Lima (2014),

O aumento das denúncias nos jornais da cidade, em determinados períodos festivos, revela a ineficácia dos aparatos de policiamento e das leis municipais no controle e repressão a tais divertimentos de escravos e outros

sujeitos pobres. Mas também são indícios das “vantagens” e “concessões” que se estabeleciam no intrincado jogo das relações de poder, que se dava entre as elites e esses sujeitos (LIMA, 2014: 53).

A frequência com que os “chinfrens”, batuques e vadiagem foram noticiados nos periódicos da época revela o gosto dos músicos maranhenses pela “vida festiva”, o que representa um aspecto semelhante aos músicos chorões descritos no livro *O Choro*. A “vida festiva” era uma característica peculiar dos chorões antigos, ou “heróis” do choro como eram chamados por Alexandre Gonçalves Pinto (1936), tanto que boa parte dos relatos biográficos desses músicos foram ambientados em reuniões festivas³⁵. Geralmente, os choros duravam dias e eram patrocinados por cidadãos respeitáveis da sociedade carioca, como as reuniões que aconteciam na

Casa do Machado Breguedim, na Estação do Rocha, Machadinho, como era conhecido era um flautista de nomeada. Os choros organizados em sua residência eram fartos de excelentes iguarias e regados a bebidas finas; sendo um alto funcionário da Alfândega, era financeiro, por isto fazia grandes economias para gastar em suas festas, onde reunia os músicos seus amigos. As festas em casa de Machadinho, se prolongavam por muitos dias sempre na maior harmonia de intimidade e entusiasmo, eram dignos de grande admiração os conjuntos dos chorões que se sucediam de uns a outros (PINTO, 1936: 94).

Nota-se que os ambientes festivos eram semelhantes entre os cenários maranhense e carioca³⁶, no entanto, a constatação de similaridades entre a vida festiva nesses cenários não estabelece de imediato uma relação direta entre os “chinfrens” maranhenses e o choro. Na tentativa de estabelecer essa relação analiso algumas características relevantes na história do choro como a dicotomia erudito-popular e o jeito de tocar os gêneros musicais europeus. Para fundamentar o cotejamento utilizei a pesquisa em recortes dos periódicos *O Globo* (1852-1853) e *Pacotilha* (1883) e uma análise das obras literárias *O Mulato* de Aluísio de Azevedo e *Vencidos e Degenerados* de Nascimento Moraes. Essas obras apresentam em suas narrativas informações sobre relações sociais e personagens, reais e imaginários, inseridos na sociedade

³⁵ Segundo a análise de Aragão (2013), essa vida festiva é o “verdadeiro *leitmotiv* da narrativa: [pois] através da descrição de festas, movidas a banquetes e bebidas, o autor descreve centenas de ‘heróis’ do choro, (...) personagens que, sob o manto de respeitáveis chefes de família e honrados funcionários públicos, (...) abandonando famílias e empregos por dias e dias por causa de um bom choro” (ARAGÃO, 2013: 120).

³⁶ E provavelmente recorrentes em outros centros urbanos do Brasil oitocentista.

maranhense do final do séc. XIX, que foram utilizados como referências históricas importantes para a análise. Azevedo (1881) e Moraes (1915) descrevem um cenário fictício que se confunde com o mundo real, nesse sentido, “guardadas as diferenças de gênero e função, história e literatura são narrativas que têm o real como referente e operam com representações que se referem à vida e que buscam explicá-la” (PESAVENTO apud DO NASCIMENTO, 2012: 34). No trecho retirado do livro *O Mulato* de Aluísio de Azevedo,

Seguiu-se um comércio rápido de olhadelas expressivas, trocadas entre os circunstantes, e a conversa torceu o rumo, indo cair sobre as celebridades de raça escura. Vieram os fatos conhecidos a respeito do preconceito da cor; citaram-se pessoas gradas da melhor sociedade maranhense, que tinham um moreno bem suspeito; foram chamados à conversa todos os mulatos distintos do Brasil; narrou-se enfaticamente a célebre passagem do imperador com o *engenheiro Rebouças*. (...) - Que eles (mestiços) têm habilidade, *principalmente para a música*, isso é inegável! ...

-Habilidade? ...- segredou outro, com o mistério de quem revela uma coisa proibida. – Talento! Digo-lhe eu! Essa raça cruzada é a mais esperta de todo o Brasil! Coitadinhos dos brancos se ela pilha um pouco de instrução e resolve fazer uma chinfrinada. Então é que vai tudo pelos ares! Felizmente não lhe dão muita ganja! (AZEVEDO, 1881: 210- 211, grifos meus).

Destaco dois aspectos importantes para a utilização dessa obra como fonte de informações para o questionamento que norteia essa pesquisa: houve um processo histórico-musical que nos permite subsidiar a hipótese de um processo de formação do choro no Maranhão? O primeiro aspecto é a proximidade da obra com personagens e conflitos reais, como a referência ao engenheiro Rebouças, André Pinto Rebouças (1838-1898), no diálogo sobre negros e mulatos “ilustres” da época³⁷; o segundo está relacionado ao comentário sobre a “intimidade” dos mestiços com a música, o que seria uma alusão ao paradigma racial que tangencia a história da música, e do próprio choro, no Brasil. Nesse livro, Azevedo (1881) descreve e critica o cenário social da São Luís do século XIX, relatando com veemência o

³⁷ Esse aspecto está diretamente relacionado a uma das principais características do Naturalismo no Brasil, que seria uma “representação mais fiel do observado”. Essa corrente literária derivou-se do naturalismo francês, como afirma Veríssimo (1976), “o nosso naturalismo, que foi uma das resultantes do modernismo, nada inovou ou sequer modificou no naturalismo francês seu protótipo (...) modelando-se quase exclusivamente por Émile Zola e o seu discípulo português Eça de Queirós” (VERÍSSIMO, 1976: 148). O engenheiro Rebouças era mulato e um importante abolicionista da época do império, em outra passagem, Azevedo (1881) também cita o poeta, jornalista e escritor maranhense Sotero dos Reis: “Ana Rosa cresceu, pois, como se vê, entre os desvelos insuficientes do pai e o mau gênio da avó. Ainda assim aprendera de cor a gramática do Sotero dos Reis” (AZEVEDO, 1881: 26).

conflito racial e a hipocrisia, eclesiástica e política, que corrompia a sociedade maranhense³⁸. Os “escândalos” causados por Azevedo (1881) na sociedade maranhense foram tingidos pela cor mulata do personagem principal, o Raimundo, que fora para Portugal ainda criança, e ao retornar da Europa, formado em Direito, se insere nessa sociedade pela “porta da frente”, sendo hospedado por seu tio, rico comerciante da capital maranhense. Raimundo, depois de muito resistir, acaba se apaixonando por sua prima Ana Rosa, moça educada aos moldes europeus, que além de bela, tinha “talento” para música, pois tocava piano e violão. Em pouco tempo, o personagem começa a vivenciar o alto grau de preconceito que assolava a São Luís da época, pois a união entre um mulato e uma “senhorinha” era algo execrável para os moldes sociais provincianos da capital maranhense. A insistência do personagem principal em continuar o relacionamento custou sua vida. Entre as tramas e cenários do romance, o autor descreve situações em que a música passa para o primeiro plano da narrativa, detalhando características importantes para o desenvolver desse trabalho.

No romance-crônica *Vencidos e Degenerados*, Moraes (1915) narra as vicissitudes do jovem Cláudio Olivier na tentativa de se consagrar como um intelectual perante a sociedade maranhense no final do séc. XIX. Filho dos ex-escravos Domingos Aranha e Andreza Vidal, foi adotado por João Olivier, mestiço e jornalista marginal da imprensa dominada pela elite local. O romance se inicia no dia da assinatura da lei Áurea em 1888 e se desenvolve retratando os conflitos e ambientes sociais mais diversos da capital maranhense nessa época. Além de buscar a ascensão social “através das letras”, Cláudio também tenta casar-se com a filha de um membro da elite política local, sem sucesso, muda-se para o Amazonas onde alcança êxito como jornalista e retorna à São Luís apenas de passagem tendo como destino final o sudeste do país. O autor “traz para seu texto sua própria condição de homem de imprensa, que se caracterizaria fundamentalmente por ser cronista e polemista”, o que reflete um teor de crítica à sua narrativa (DO NASCIMENTO, 2012: 36). Nascimento Moraes descreve personagens músicos e ambientes festivos condizentes com a vida festiva e comportamento do antigos chorões, como na descrição do violonista Stélio, que “tocava por música e tinha muitos anos de exercícios constantes. Seu violão, temperado no orvalho, como ele dizia, suavizado à luz do luar, colado com o frio da madrugada” (MORAES, 1915: 288). Stélio apresenta característica de músico erudito, o tocar por música, e também de músico popular quando “tempera o violão” com o orvalho tocando à luz da lua.

³⁸ Essa obra é considerada o marco inicial do naturalismo no Brasil. Porém, alguns autores como Mendes (2000) e Veríssimo (1976) classificam *O Mulato* como uma “expressão de melodrama romântico dotado de elementos naturalistas” (MENDES, 2000: 24) ou uma obra de caráter transitório entre o Romantismo e o Naturalismo (VERÍSSIMO, 1976).

O violão é citado inúmeras vezes durante o romance, geralmente a referência ao instrumento está relacionada às festas de negros, cortiços e serenatas na rua³⁹, como no trecho abaixo,

E essas mocinhas pobres com que delicadeza, mesmo com que graça, ferem as cordas do violão e desferem com queixume na voz as mágoas de nossas comoções! Já não e admiro dos rapazes que passam as noites de luar, pelas ruas, a fazer serenatas, acordando as suas apaixonadas como o eco de suas endeixas, a imaginação esbraseada pelo álcool! (MORAES, 1915: 193).

Nos contos “O Homem Célebre” e “O Machete”, Machado de Assis apresenta dois dilemas referentes à dicotomia erudito/popular na música brasileira, que pairavam na *Belle Époque* carioca. O personagem principal do primeiro conto, o pianista Pestana, vivencia a conflitante situação de ser um compositor popular que almeja compor grandes obras eruditas. Porém, apesar de seus mais profundos esforços, ele não se satisfaz com teor “erudito” de suas composições e acaba compondo mais uma polca de “sucesso” para a alegria dos editores interessados no mercado de partituras da época. E no segundo conto, o violinista e violoncelista Inácio Ramos, que foi treinado por seu pai desde a infância para ser um concertista, vê sua esposa Carlota sucumbir aos encantos de um “simples” tocador de machete (instrumento de cordas parecido com o cavaquinho) e abandoná-lo sem maiores explicações. Ao confrontar certas passagens dessas obras de Aluísio, Moraes e Machado conferimos semelhanças em três aspectos importantes para o desenvolver deste trabalho. São eles: a relação das obras com passagens históricas reais⁴⁰; as relações entre o erudito e o popular na concepção da música popular urbana brasileira⁴¹ e a transmutação da polca em um gênero “abrasileirado”.

No livro *Machado Maxixe: o Caso Pestana*, José Miguel Wisnik apresenta uma análise do conto “O Homem Célebre” de Machado de Assis, que evidencia na narrativa de Machado (2003) o elevado discernimento e destreza com que esse autor descreve os conflitos históricos, mercadológicos e pessoais que envolviam a formação da música erudita e popular brasileira, destacando a proximidade do texto com fatos e comportamentos reais ocorridos no contexto musical carioca da época. Wisnik (2008) comenta essa “técnica” literária, que consiste no entrelaçamento de uma estória com fatos e pessoas reais, observada também nos

³⁹ Sem dúvida o violão já era, no final do séc. XIX, um instrumento popular na capital maranhense, visto que em periódicos da década de 1850 já anunciavam a venda de cordas para violão, “CORDAS PARA VIOLÃO – A 120 Reis em casa de Domingos Tribuzy, rua Grande n. 5” (O GLOBO, 1852).

⁴⁰ Apesar de Machado de Assis ser um crítico ferrenho ao realismo exacerbado do naturalismo, pois para ele, “o erro do naturalismo está em seu afã de não esquecer nada, de não ocultar nada...” (MENDES, 2000: 29).

⁴¹ Nesse embate estão incluídos os conflitos entre a elite e o povo, o europeu e o negro/mestiço, o piano e o cavaquinho.

escritos de Aluísio Azevedo, e compara com a técnica musical do contraponto, “em que as linhas da ficção e da história se tocam sub-repticiamente, produzindo efeitos de correlação sugestiva, não necessariamente analógicos nem necessariamente equiparáveis em importância” (WISNIK, 2008: 57).

Leonardo Mendes (2000) em seu livro *O retrato do imperador: negociação, sexualidade e romance naturalista no Brasil* também constata essa relação entre obras literárias e o contexto social em que estão inseridas. O autor investiga duas obras-primas do naturalismo brasileiro, (*O Cortiço* (1890), também de Azevedo e *Bom-Crioulo* (1895), de Adolfo Caminha), analisando as nuances entre o “real” e a imaginação, em temas como o homossexualismo, o erotismo, a “negociação”, que simboliza o “disfarce” com que os autores abordam assuntos peculiares em suas narrativas e, em uma breve passagem, os contrastes entre as músicas portuguesa e brasileira, observados nos conflitos étnicos que rondavam as festas organizadas pela personagem Rita Baiana na obra de Azevedo (1890). Segundo Martins (*apud* MENDES, 2000), “a música funciona textualmente como signo de cultura e dos valores de cada um dos grupos, operando metonimicamente como parte de um todo cultural, e mantendo com este múltiplas relações” (MENDES, 2000: 44). A seguir, Mendes (2000) comenta sobre a escolha de obras literárias como fontes primárias para o seu trabalho,

O meu objetivo foi ler a ficção como documentos históricos sofisticados que, lidos com cuidado e atenção, revelam mais do que fontes tradicionais como relatórios de polícia e autos de processos. A minha intenção é mostrar que tanto *O cortiço* quanto *Bom-Crioulo*, (...) revelam verdades históricas e culturais a respeito do Brasil que só podem ser encontradas na ficção (MENDES, 2000: 15).

Da mesma forma, utilizo o teor verossímil das linhas, e entrelinhas, do romance *O Mulato* como fonte de informações sobre o cenário musical maranhense do final do século XIX, com o intuito de comparar a análise dessas informações aos dados históricos referentes a esse recorte temporal considerado como o princípio do choro⁴².

Uma das constantes fundadoras dos discursos sobre as origens do gênero musical choro se refere ao encontro/embate, entre a música erudita e a popular. O choro apresenta características das duas vertentes musicais, sendo tratado como erudito por ser transmitido de forma escrita (através de partituras) e considerado popular por também ser transmitido de forma oral (rodas de choro, aulas particulares...) e pela presença da melodia e

⁴² Como vimos em José Ramos Tinhorão (1998), Jairo Severiano (2008), Henrique Dourado (2004), Ary Vasconcelos (1977; 1984), Alexandre Gonçalves Pinto (2009) e Henrique Cazes (1998).

acompanhamentos sincopados⁴³. Essa dicotomia entre erudito e popular se configura também em questões sociais relativas aos ambientes “frequentados” pelo choro, que transita entre “o quintal e o municipal”⁴⁴. Assim, “o choro seria uma espécie de ‘curinga’ musical, podendo se configurar como uma música apta a ser tocada tanto nos ‘grandes salões’ quanto na mítica casa da Tia Ciata (ARAGÃO, 2013: 31).

No jornal O Globo de 5 de outubro 1853 há um anúncio da programação do então Teatro São Luís que exemplifica a relação de proximidade entre o popular e o erudito, representados pela apresentação de uma ópera e a execução de uma “modinha brasileira” ao final do espetáculo,

36ª Recita da Assignatura - quinta-feira 8 de outubro de 1853.

Depois que a Orchestra tiver executado uma escolhida Simphonia, subirá a scena a delicada Comedia em 2 actos: O Velho de 25 annos. No fim da comedia o Seur. D. Carmela cantará a excelente – CAVATINA – da ópera Lucia de Lammermoor do Maestro Donizetti. REGNAVA NELL SILENZO. Para terminar o espetáculo o Seur. D. Carmela cantará a linda MODINHA BRAZILEIRA - Adorei uma Alma Impura (O GLOBO, 1853).

Em *O Mulato*, observamos nas descrições de alguns personagens e de passagens na narrativa exemplos de uma inter-relação entre o erudito e o popular. Como nos comentários sobre as habilidades de Ana Rosa, que “sabia rudimentos de francês e tocava modinhas ao violão e ao piano”; a respeito da ocasião em que Raimundo “falou muito da Europa e, como a música viesse à conversa, pediu a Ana Rosa que tocasse alguma coisa (...) e ela, com um grande acanhamento e um pouco de desafinação, executou vários trechos italianos” (AZEVEDO, 1881: 26 e 98, respectivamente); e sobre o repertório executado por uma orquestra na igreja durante a missa,

Afinal, a deixa fanhosa de padre muito magro que, ao pé do altar desafinava uns salmos da ocasião, a orquestra tocou a sinfonia e começou o espetáculo... (...), mas, finalmente, tudo tomou um sossego artificial; fez-se silêncio, e a missa principiou solene, ao som do órgão. (...) (após a missa) A orquestra tocou uma música profana, alegre como uma farsa depois de um drama (AZEVEDO, 1881: 246-247).

⁴³ O que representa o “lugar comum” da historiografia da música popular brasileira, a síncope como uma herança da música africana. Para um maior aprofundamento sobre esse tema ver Sandroni (2012).

⁴⁴ Breve alusão ao trabalho de Cazes (1998) que trata da trajetória do choro por diversos contextos sociais.

A versatilidade da personagem Ana Rosa em tocar modinhas e conhecer trechos de óperas italianas, e a variação do repertório da orquestra, que tocou sinfonia e música profana no mesmo evento, nos proporciona iluminar a possibilidade de um cenário musical onde as práticas musicais eruditas e populares se entrelaçavam. Analisando as “entrelinhas” do último trecho citado, podemos considerar que os músicos da orquestra⁴⁵ teriam um certo “entrosamento” com os dois tipos de repertório e possuíam a habilidade técnica para as diferentes performances. Em *O Homem Célebre*, Machado de Assis também apresenta esse suposto “entrosamento”, porém, de forma conflitante, representado pelo dilema presente no processo composicional do personagem Pestana, que conhecia e estudava as obras de “compositores clássicos” como, “Cimarosa, Mozart, Gluck, Bach, Schumann...”, contudo, só compunha “polcas buliçosas”, que acabavam fazendo “sucesso” no cenário musical carioca (ASSIS, 2003: 20). Seria plausível imaginarmos Ana Rosa, Pestana ou algum músico da orquestra maranhense como possíveis chorões⁴⁶? As fontes primárias (erudita e popular) para a formação de uma música popular urbana não seriam análogas nos contextos sociais carioca e maranhense da época? Quais outros aspectos semelhantes entre esses contextos seriam cruciais para fundamentarmos analogias referentes aos primórdios do choro?

O José Roberto (era um músico mulato) - Usava lunetas azuis e *cantava ao violão modinhas de sua própria lavra e de outros, apimentadas à baiana, com o travo sensual e árabe dos lundus africanos. Quando tocava, tinha o amaneirado voluptuoso do trovador de esquina; vergava-se todo sobre o instrumento, picando as notas com as unhas, cujo os dedos pareciam as pernas de um caranguejo doido, ou abafando com a palma da mão o som das cordas, que gemiam e choravam como gente* (AZEVEDO, 1881: 79, grifos meus).

O que ele tocou não era Weber nem Mozart; *era uma cantiga do tempo e da rua, obra de ocasião*. Barbosa tocou-a, não dizer com alma, mas com nervos. *Todo ele acompanhava a gradação e variações das notas; inclinava-se sobre o instrumento, retesava o corpo, pendia a cabeça ora a um lado, ora*

⁴⁵ Em seu livro, Mohana (1974) constata a existência de uma orquestra em São Luís e elenca os 105 (cento e cinco) músicos participantes de um concerto regido por Elpídio Pereira (1872-1961), compositor maranhense, que chegou a apresentar sua obra *Les Pommes du Voisin* em Paris, no Teatro de La Gaieté Lyrique, no início do século XX e “residiu longos anos nessa cidade onde estudou com Antoine Taudou, D. Ferroni e Paul Vidal” (CORREA DE AZEVEDO, 1956: 106).

⁴⁶ Como conferimos anteriormente na Tabela 2, alguns músicos maranhenses catalogados por Mohana (1974), como Adelman Correa, Pedro Gromwell e Sebastião Pinto compunham tanto peças eruditas quanto populares, assim como músicos pioneiros do choro carioca como Joaquim Callado, Patápio Silva e Chiquinha Gonzaga (DINIZ, 2008b).

a outro, alçava a perna, sorria, derretia os olhos ou fechava-os nos lugares que lhe pareciam patéticos (“O Machete” em ASSIS, 2007: 17, grifos meus).

As descrições acima nos revelam características similares importantes referentes às performances de músicos populares. Os autores retratam um “jeito” comum dos músicos tocarem a modinha, ou “cantiga do tempo e da rua”, como se estivessem dançando com o instrumento e empregando uma carga simbólica de expressões, trejeitos e costumes na forma de executar a música. No trecho do Azevedo (1881), o músico mulato tocava as modinhas com um “tempero baiano”, influenciado por um certo teor de sensualidade árabe contido nos lundus africanos, essa miscelânea cultural estaria representada no gestual performático da descrição. Já na narrativa de Assis (2007), o imbricamento cultural se restringe ao contexto musical durante todo o conto, pois o autor não aborda questões raciais. Contudo, percebemos similaridades entre as performances citadas, que sugerem uma matriz mestiça diluída no jeito de tocar dos personagens, como no debruçar-se sobre o instrumento e no gingado “malandro”, “capadócio”, “vadio” característico dos sambistas e chorões⁴⁷, simbolizado nas descrições pelo “amaneirado voluptuoso de um trovador de esquina” e, quando o músico tocava “todo ele acompanhava a gradação e variações das notas, (...) pendia a cabeça ora a um lado, ora a outro, alçava a perna, sorria”.

Observamos também, na citação de Azevedo, uma referência à maneira “chorosa” com que as cordas eram tangidas pelo músico. Essa maneira de tocar se enquadraria em uma das vertentes etimológicas do termo choro, que defende a teoria da “melancolia”, representada pelo caráter “plangente, choroso, da música” executada pelos conjuntos de flauta, cavaquinho e violão (EMB, 1977: 192). Há uma passagem em *Vencidos e Degenerados* em que Moraes (1915) utiliza o termo choro no sentido de abater ou entristecer o ouvinte, “o contracanto comovia, quando o trombone não o perturbava nas mesmas exprobrações violentas, e o *choro das trompas despertava desgostos e enlanguescia a alma*” (MORAES, 1915: 198, grifo meu). Para Tinhorão (1974), as passagens modulatórias dos bordões, que descaíam até a região mais grave do violão, foram as responsáveis pela melancolia dessa música, “o que acabaria conferindo o nome *choro* a tal maneira de tocar” (TINHORÃO, 1974: 95). Não considero essa teoria uma solução verdadeira para a origem da palavra choro, o que pretendo demonstrar com a comparação é que, através da prosopopeia, Azevedo confere a relação entre o dedilhado das cordas e o gesto humano de chorar, o que equipara a sua descrição ao

⁴⁷ No tópico “De malandro a compositor” do livro *Feitiço decente*, Sandroni (2012) discorre sobre o malandro no samba carioca e utiliza obras de Machado de Assis como referência para traçar o perfil do que seria um “bom-vadio”.

estereótipo de uma maneira “abrasileirada” de tocar, observada em parte da historiografia da música brasileira somente no contexto musical carioca⁴⁸.

O jeito característico de tocar e o tipo de música executado, nesse caso a modinha ou canção “do tempo e da rua”, são fatores que representam uma proximidade das narrativas literárias aos discursos sobre as origens do choro⁴⁹. Modinhas já eram comercializadas desde a metade do séc. XIX em São Luís como podemos observar em um anúncio do jornal O Globo do dia 31 de março de 1852, em que na mesma casa são postos “à venda: Rapé da Bahia, Chá Nacional, Accordos para violão, *Modinhas para piano forte* e outros papéis de música” (O GLOBO, 1852, grifo meu). A modinha e a “poesia” ainda eram cantadas nos encontros musicais em meados do séc. XX, como comenta o músico João Pedro Borges em entrevista⁵⁰,

O meu padrinho (José Silva, violonista) era muito bem relacionado com alguns intelectuais da época, como o Chagas (saxofonista), o Paulo Nascimento de Moraes, que era um verdadeiro boêmio... Então ele tinha uma ligação com todo a “velharia” do choro, como a gente chamava a velha guarda do choro. No ambiente do choro tinha aquela parte cantada, que era separada, por que alguns músicos amadores aqui do MA como Seu Amaral, que tinha um bar na rua da Alegria, *conservavam uma tradição de cantar modinhas, e algumas coisas anteriores à modinha, que passaram pela transformação feita por Catulo. O que vinha antes de Catulo era chamado de “poesia”, que remetia a alguns autores como aquele Caldas (Domingos Caldas Barbosa), e tinha uns livros de Catulo, então era a mesma turma que fazia a roda de choro, com o repertório de choro, geralmente tocado no violão, cavaquinho, banjo...* (BORGES, 2015, grifos meus).

Nesse comentário o violonista maranhense João Pedro Borges relata existir uma “velha guarda” do choro em São Luís que conservara a forma cantada do choro, ou seja, a modinha, e cita um tipo de canção chamada “poesia”, como as composições do “padre mulato Domingos Caldas Barbosa (1738-1800), natural do Rio de Janeiro, que foi para Lisboa em

⁴⁸ Ver José Ramos Tinhorão (1974-1998), Jairo Severiano (2008), Henrique Dourado (2004), Ary Vasconcelos (1977; 1984), Alexandre Gonçalves Pinto (2009), Henrique Cazes (1998) e Enciclopédia da música brasileira (1977).

⁴⁹ Ver Cazes (2008), Diniz (2008a-2008b), Dourado (2004), Pinto (1936), Sandroni (2012), Silva (2013) e Vasconcelos (1977-1984).

⁵⁰ João Pedro nasceu no dia 23 de junho de 1947 em São Luís e aos 12 anos já acompanhava o tio-avô-padrinho e mestre José Silva, violonista de acompanhamento e compositor de choros, nas reuniões musicais pela capital maranhense “em casas como as de Francisco Galvão dos Santos, o popular Chiquito, no (bairro) Apicum, ou de Antônio Fonseca, na Belira” (MARQUES, 2013: 19).

1770”, personagem importante da música brasileira, que “é tido pelos estudiosos como o introdutor em Portugal não só do lundu, mas também um gênero da canção a ele estritamente ligado, a modinha” (SANDRONI, 2012: 43). Analisando o trecho grifado na citação podemos imaginar a “poesia” como uma modinha mais antiga, composta ainda no séc. XVIII e as modinhas “que passaram pela transformação de Catulo” seriam composições relativas ao final do séc. XIX e início do séc. XX. Essa transformação provavelmente está relacionada à forma com que Catulo compunha suas modinhas, geralmente atribuindo letras para as melodias de peças instrumentais de músicos chorões como Anacleto de Medeiros e Joaquim Callado. A similaridade entre o repertório tocado e o comportamento dos músicos nas reuniões da “velha guarda” do choro maranhense e nas rodas de choro relatadas por Pinto (1936), em que a modinha “fazia parte do ambiente do choro da época: há diversas descrições de rodas onde, em determinado momento, cantava-se modinhas” de Catulo e outros compositores (ARAGÃO, 2013: 140), ilumina a possibilidade de pensarmos em práticas musicais relacionadas ao choro e suas representações coincidentes em cenários distintos.

Dentre os gêneros musicais trazidos pelos europeus, sem dúvidas, a polca foi o mais influenciado por esse jeito brasileiro de tocar, chegando a ser considerado uma “tradição brasileira, assim como o samba” (PINTO, 1936: 115). A afirmação de Pinto é justificada pela presença indiscutível da polca no repertório de composições dos chorões e por aspectos coincidentes entre ela e a música popular brasileira, como “o mesmo binário simples, a preponderância do tom maior e por último a tendência coletivizante de ambas” (SILVA, 2013: 44). A polca se originou na região da Boêmia, no início do século XIX, primeiramente como uma dança rústica dos camponeses. Por volta de 1837, foi apresentada na então capital Praga, transformando-se em dança de salão e logo começaram as primeiras edições de partituras para piano, que contribuíram para a difusão da polca por toda a Europa (EMB, 1977: 619).

A data da suposta apresentação inicial dessa dança no Brasil seria o dia 3 de julho de 1845, pelos “pares Filipe/Carolina Catton e De Vechi/Farina, no palco do Teatro São Pedro” no Rio de Janeiro. O “sucesso” da polca no cenário carioca foi tão imediato que no ano seguinte foi fundada a Sociedade Constante Polca. Diferente das danças “palacianas”, como o minueto e a quadrilha, que eram dançadas em grupos, a polca se dançava em pares enlaçados, novidade que possivelmente contribuiu na sua propagação e popularidade em território brasileiro. Com isso, a polca se torna uma “febre” nos salões e teatros, conquistando o gosto das elites brasileiras e também das classes menos abastadas, firmando-se no final do século XIX como parte integrante da música popular brasileira (SILVA, 2013: 44). O

entrelaço da polca com a diversidade cultural local gerou variantes abrazeiradas desse gênero, como a polca-lundu, a polca-tango, a polca-maxixe... Para Wisnik (2008),

A polca amaxixada vaza os espaços fechados e os contextos de classes implicados no pianismo dos salões: ela se liga com o machete das ruas, com flautas, clarinetes, oficleides, violões e cavaquinhos, com pandeiros e candongas - ela se erradia incontável, sai e volta pelo ladrão inconsciente. É não só mercadoria de massas mas cifra imponderável do mundo brasileiro, algo que cruza as orquestras de teatro, os salões da moda, a música das camadas médias e dos chorões mulatos, as danças de negros (WISNIK, 2008: 65).

A seguir, apresento duas passagens da narrativa de Azevedo (1881) que conferem a presença da polca no contexto musical maranhense⁵¹: 1) em uma reunião na casa do Manuel Pescada (pai de Ana Rosa e tio de Raimundo) onde todos “na sala de visitas discutiam findo a cena do moleque e o mau gênio de Maria Bárbara, mas tiveram de abafar a voz, porque Ana Rosa pôs-se a tocar uma *polca* ao piano”(p.76); 2) na ocasião de uma festa, quando “entraram todos em casa, numa desordem, acoçados pela música, que atropelava uma *polca* de Colás, e por uma intempestiva carretilha que soltara Sebastião” (p. 126). Na primeira passagem, o autor reafirma o *status* social da polca, que percorreu os mais variados ambientes da sociedade, e ilumina novamente a possibilidade da Ana Rosa simbolizar um músico chorão da época, pois cantava modinhas, vertente vocal do choro que era “bastante apreciada nos salões daquele tempo, onde tivesse um choro” (PINTO, 1936: 106), e tocava a polca. Dessa forma, a personagem se enquadraria musicalmente no perfil dos músicos da primeira geração de chorões na classificação feita por Vasconcelos (1984), que compreende o recorte temporal de 1870 a 1889⁵². Na segunda passagem, há uma representação metafórica do que seria um jeito diferente, ou “errado”, de tocar a polca, nesse caso, Azevedo (1881) relata o “atropelamento” de uma polca do músico, maestro e compositor maranhense Francisco Libânio Colás (1830-1885)⁵³. Colás contribuiu consideravelmente na divulgação da música feita no Maranhão

⁵¹ Também podemos considerar a quantidade de polcas presentes no Acervo João Mohana como fator importante para essa constatação. São 124 obras, sendo 96 assinadas e 28 anônimas, que representam cerca de 15% da obra popular do acervo. Ver Tabela 1.

⁵² Ary Vasconcelos (1984) divide o que seria para ele a história dos chorões no Rio de Janeiro em seis gerações. Os critérios utilizados nessa divisão estão relacionados a fatos históricos, como o surgimento da República que serviu de marco para a segunda geração; e a recortes temporais em que a projeção e o aparecimento de músicos importantes para o choro influenciou na história desse gênero, como Pixinguinha na terceira geração e Jacob do Bandolim na última.

⁵³ Para um maior aprofundamento biográfico sobre esse músico indico a leitura dos trabalhos de Carvalho Sobrinho (2010a-b) e do verbete em Albin (2002) e EMB (1977).

oitocentista, pois seu trabalho direcionado à música teatral, orquestral e sacra foi apresentado em diversas plagas, como Manaus, Belém, Recife, Salvador, Rio de Janeiro e Lisboa (CARVALHO SOBRINHO, 2010: 125). Além de Missas, *Te Deum*, Motetos, concertos, operetas e arranjos orquestrais, Colás também compunha peças populares como polcas, tangos e valsas, que geralmente integravam suas comédias musicais. As polcas “Os Reis na Lapinha” e “Uma Véspera de Reis”, que pertencem à comédia “Uma Véspera de Reis” com texto de Artur Azevedo, foram obras de grande circulação nacional. Em consulta ao acervo digital da Biblioteca Nacional (2015), verifiquei duas composições de Colás: uma versão para piano da polca “Os Reis na Lapinha”, editada em Pernambuco (Imagem 1) e uma versão para piano da polca “Uma Véspera de Reis” editada no Rio de Janeiro (Imagem 2), sendo que essas obras foram apresentadas primeiramente no Teatro de São João da Bahia, na capital baiana em 15 de julho de 1875, onde também foram editadas (CARVALHO SOBRINHO, 2010b: 27). Isso sugere uma relação bem oportuna entre o compositor e o mercado editorial de partituras em diferentes capitais do país. Outro músico maranhense que compunha e comercializava suas polcas era o tenor e professor de música Antônio Rayol. O cantor anunciava a venda de suas composições nos periódicos da época, como no jornal Pacotilha do dia 8 de janeiro de 1883, “SIDONIA – polca para piano por Antonio Rayol. Vende-se à rua Grande n. 94” (PACOTILHA, 1883).

Nessa mesma época, o personagem Pestana do conto “Um Homem Célebre”, também tinha suas polcas editadas, como podemos conferir no trecho a seguir,

Em pouco tempo estava a polca feita. Corrigiu ainda alguns pontos, quando voltou para jantar: mas já a cantarolava, andando, na rua. Gostou dela; na composição recente e inédita circulava o sangue da paternidade e da vocação. Dois dias depois, foi leva-la ao editor das outras polcas suas, que andariam já por umas trinta. O editor achou-a linda (ASSIS, 2003: 21).

A edição de inúmeras polcas rendeu a Pestana um considerável reconhecimento no cenário musical carioca. Sua primeira polca foi composta e editada em 1871 (ASSIS, *ibidem*) e, em 1885, a “fama do Pestana dera-lhe definitivamente o primeiro lugar entre os compositores de polca” (ASSIS, 2003: 25). Apesar do “sucesso”, as polcas não satisfaziam os desejos composicionais do personagem e significavam o estopim da batalha que o arruinava - erudito versus popular. O que torna esse personagem interessante para uma comparação com o músico Francisco Colás não é o conflito de gêneros em seu processo composicional, e sim, a habilidade de incorporar e exteriorizar de forma abasileirada a dança europeia. Nesse

sentido, “temos que ler, portanto, ‘a polca’ (...) não simplesmente como a dança importada, que ela é, mas também como a insinuação de um objeto sincrético, em que ela se transforma” (WISNIK, 2008: 23).

As similaridades entre as narrativas contemporâneas de Aluísio Azevedo e Machado de Assis iluminam as possibilidades de considerarmos os músicos Colás (personagem real em uma ficção), Ana Rosa e Pestana (personagens fictícios de romances encrustados de realidades) chorões em potencial, e de equipararmos os contextos musicais carioca e maranhense, na tentativa de desmitificar a versão absoluta, criada pelo intelecto nacionalista emergente no início do século XX, sobre “a única origem” do choro no Brasil.

O fato de Colás atuar como músico profissional em São Luís desde 1847 e suas composições, em sua maioria ligadas a operetas e à música para teatro, já transitarem por outras capitais do país, como Salvador, Recife e Rio de Janeiro, ainda na década de 1870⁵⁴, não traduziria uma forte influência da música europeia e a existência de uma música urbana feita em São Luís nessa época? Como e quando o músico maranhense teria conhecido a polca? Ele não precisaria de um conhecimento prévio e uma relação de intimidade com esse ritmo para conseguir compor peças de relevante valor artístico e mercadológico? Seguindo a classificação de Vasconcelos (1984), Colás não poderia ser considerado da primeira geração dos chorões, referente aos “últimos vinte anos do Império” (VASCONCELOS, 1977: 18)?

⁵⁴ Ver Carvalho Sobrinho (2010a-b), Dantas Filho (2014) e EMB (1977).



Imagem 1. Capa da polca “Os Reis na Lapinha”.



Imagem 2. Capa da polca “Vésperas de Reis”.

Ao conectarmos as informações obtidas com a análise do trabalho do padre Mohana ao discurso de Azevedo (1881) e Moraes (1915) teremos como resultado um cenário musical propício para o surgimento e desenvolvimento de uma música urbana maranhense, iniciada em meados do século XIX. O vasto repertório de composições populares colecionadas no Acervo Mohana e as passagens verossímeis descritas em *O Mulato e Vencidos e Degenerados* são importantes subsídios para a corroboração de uma formação do choro também no Maranhão.

A seguir, analisarei o discurso de Mohana e algumas partituras de seu acervo relacionadas ao repertório do choro⁵⁵, com o intuito de evidenciar aspectos sociais e musicais comuns entre os cenários maranhense e carioca. As definições de tradição inventada (HOBSBAWM & RANGER, 2012), e memória coletiva (HALBWACHS, 2006) foram utilizadas como auxílio metodológico para essas análises.

CAPÍTULO 2. TEM PADRE NO CHORO

“Foi por isso que Adelman, Gromwell, Ignácio Cunha, João Nunes (já radicado aqui), Alfredo Verdi de Carvalho, Marcelino Maya, João José Lentini e Laura Ewerton, que viviam de mãos dadas, deram-se agora os bolsos. (É 1918, e Rayol já não caminha entre os peregrinos.) Reuniram dinheiro, gastaram tempo, energia, esperança e fundaram a ‘Sociedade Musical Maranhense’. Essa ‘Sociedade’ ainda encontrou pessoal e meios de organizar a ‘Orquestra Symphonica do Maranhão’. Simultaneamente o grupo levantou o problema de outra escola de música. A Escola Estadual, fundada sob pressão e prestígio de Rayol, já não existia. Adelman, que liderava o pugilo dos cisnes agonizantes, tentou bisar a proeza de Rayol. Se não conseguiu que o Governo criasse a escola, obteve a esmola de uma ajuda oficial. No dia 31 de julho de 1920, após dois anos de suor, desespero e música (os concertos da Symphonica continuavam) a nova escola abriu as portas” (MOHANA, 1974: 112).

Embora Mohana tenha colecionado um denso volume de documentos musicais em seu acervo pessoal, não observamos uma abordagem musicológica no livro apresentado como resultado de sua pesquisa. Os aspectos historiográficos e a preservação desse material foram os fios condutores do discurso presente nesse material, que tem como um dos principais

⁵⁵ O acervo integra, desde 1987, o Arquivo Público do Maranhão, atualmente situado em um casarão antigo da Rua de Nazaré, bairro da Praia Grande, centro histórico de São Luís.

objetivos a “reconstrução” do cenário musical do final do século XIX e início do século XX. A partir de relatos históricos coletados durante sua “aventura musical” pelo Maranhão, esse autor “costura” uma espécie de colcha de retalhos da memória social e musical dessa época, utilizando-se do discurso de alguns atores que vivenciaram esse recorte histórico-temporal, com isso, “se temos hoje a possibilidade de reconstituir parte do repertório musical produzido no Maranhão, isso se deve a essa iniciativa de João Mohana. Mesmo que essa cruzada preservacionista não comportasse interesse musicológico” (CARVALHO SOBRINHO, 2010: 55).

Segundo André Guerra Cotta (2009), em sua tese de doutorado sobre a história da coleção do musicólogo Francisco Curt Lange, o trabalho de Mohana seguiu o modelo de *coleccionismo* encabeçado por Lange em meados do século XX. Nessa tese, observamos uma referência ao trabalho do padre maranhense, que supostamente “imitaria” esse modelo, segundo COTTA,

Lange inspirou um modelo de colecionismo no Brasil e as iniciativas que *imitaram seu gesto* não ficaram restritas ao campo acadêmico, mas tiveram suas fortes manifestações no campo religioso, ou encabeçadas por membros desse campo. Dom Oscar de Oliveira, em meados da década de 1960, deu início à formação de uma coleção que gerou a principal seção do Museu da Música de Mariana, nesse caso é sabido que não houve um cuidado técnico de registrar detalhadamente a proveniência dos materiais, registrando somente a região geográfica, cerca de 30 cidades e distritos mineiros. O padre João MOHANA, fez o mesmo na década de 1970, no Maranhão, o que aliás registra em livro (COTTA, 2009: 43-44, grifo meu).

Na pesquisa realizada para esse trabalho, observei essa falta de cuidados técnicos na organização cronológica e geográfica dos documentos musicais pertencentes ao Acervo João Mohana, o que caracteriza uma perspectiva não-musicológica no trabalho do padre maranhense. Destaco dois fatores fundamentais para essa observação: a ausência de contextualização histórica das obras, sendo as partituras organizadas apenas por códigos relativos aos seus respectivos compositores; e o processo de criação do acervo, caracterizado pela reunião de diversos espólios particulares e arquivos de diferentes instituições musicais. Com isso, não há referências detalhadas sobre a proveniência geográfica das obras. É evidente a inexistência do *princípio da proveniência* na coleção de Mohana, o que impossibilitou o acesso a informações importantes sobre a origem geográfica dos documentos e de seus autores.

Para COTTA (2009), esse princípio

Consiste em não misturar documentos de proveniências diferentes, mas também em tratar um fundo arquivístico⁵⁶ como um todo, considerar um fundo em sua totalidade, o que inclui fontes não-musicais, nas quais se preservam informações importantes, inclusive do ponto de vista da pesquisa musicológica (como a correspondência de um compositor ou os registros administrativos de uma corporação musical), de maneira que o gesto colecionista que foca apenas fontes musicais, desprezando as demais, provoca, também nesse sentido, perda de informações (*idem*, p. 21-22).

Com o intuito de sistematizar a consulta ao acervo, foi organizado pelo Arquivo Público do Maranhão⁵⁷ o *Inventário do Acervo João Mohana – Partituras* (1997), que apresenta uma catalogação mais detalhada das obras. Esse inventário é dividido em duas partes, sendo a primeira uma catalogação, em ordem alfabética dos compositores, contendo o modelo autor/título/gênero, seguida das obras anônimas e finalizando com os autores estrangeiros/título; na segunda parte, as obras são classificadas por gêneros musicais, sendo apresentada a instrumentação de cada obra.

Diante de um conjunto musicológico com aproximadamente 2.125 obras, reunidas por Mohana durante sua pesquisa⁵⁸, é possível considerar a existência de fatores musicais e extramusicais, capazes de iluminar a dimensão dessa produção musical maranhense, iniciada em meados do século XIX. Alguns desses fatores podem ser representados pela multiplicidade de gêneros, formas e funções, como já mencionado em nota anterior, e pela versatilidade dos músicos maranhenses, tanto em compor peças eruditas e populares, como em transitarem por muitos ambientes musicais. Em uma breve revisão nas páginas da segunda parte do *Inventário* (1997), também é possível conferir essa versatilidade, representada na variedade de instrumentações empregadas nos arranjos escritos para orquestra sinfônica, bandas de músicas, conjuntos de câmara, etc. Segundo José Miguel Wisnik (2008)⁵⁹,

A permeabilidade entre diferentes mundos musicais é, por outro lado, o traço definidor da formação musical brasileira, (...). No século 19, o lundu era cantado nos teatros, a polca e a valsa se dançava na rua (e daí

⁵⁶ A definição e a importância do fundo arquivístico são também apresentadas por COTTA (2009) no tópico *Fundos arquivísticos e Coleções musicais*. Para esse autor, a diferença entre fundo e coleção se caracteriza na forma de organização e utilização dos documentos. O valor de cada documento musical se diferencia pelo modo com que o organismo (um indivíduo ou instituição), entidade, ou família que produz o fundo arquivístico ou a coleção, utiliza-o em suas atividades e funções, assumindo um *valor primário* (fundo), que se caracteriza por estar em pleno uso funcional, ou um *valor secundário* (coleção), quando são guardados permanentemente por apresentar valor de prova ou informação (*idem*, p. 20-21).

⁵⁷ Trabalho realizado pela equipe de bibliotecários da instituição, em parceria com a professora de piano Ana Neusa Araújo, sob coordenação da então diretora Maria Raimunda Araújo.

⁵⁸ Na pesquisa realizada no acervo pude observar a repetição de partituras, entre manuscritos, cópias, e fotocópias das mesmas obras (ANEXO I), o que nos leva a contestar esse número citado em CARVALHO SOBRINHO (2010), e na apresentação do *Inventário do Acervo João Mohana* (1997).

⁵⁹ O trabalho de Wisnik (2008) será abordado de forma mais detalhada posteriormente no tópico 4.

surgiu o maxixe e a brasileiríssima valsinha). Coros de escravos eram recrutados para cantar óperas, e um músico de banda podia, num dia, acompanhar a procissão do Divino e, no dia seguinte, participar da encenação de um drama de Verdi (WISNIK, 2008: 45).

Nesse trabalho, reservarei minha atenção para as obras de caráter popular, mais precisamente para os gêneros musicais que representam o repertório do choro. Para visualizarmos o alcance desse repertório no acervo de Mohana⁶⁰, elaborei a tabela 1, contendo os gêneros e o número de obras autorais e anônimas encontradas no Inventário:

Gêneros musicais	Autorais	Anônimas
Choro	28	4
Maxixe	4	5
Polca	96	28
Samba	85	17
Schottisch	52	12
Tango	85	14
Valsa	466	88

Tabela 1. Gêneros musicais e a relação do número de obras autorais e anônimas.

Apesar de não ter voltado atenção específica para o choro, Mohana citou nomes e lugares importantes a serem pesquisados⁶¹, além de ter acumulado em sua catalogação (MOHANA, 1974: 23-85) centenas de obras, de diversos compositores, relacionadas a esse gênero musical. Com base nos dados preliminares colhidos no Inventário do Acervo João Mohana: partituras (Acervo João Mohana-partituras/ Arquivo Público do Estado do Maranhão, 1997), e na análise de partituras do Acervo João Mohana, relaciono alguns compositores e a quantidade de composições populares, entre música instrumental e canções, que fazem parte do repertório existente no choro (ver tabela 2). Trata-se de uma tabela “seletiva”, onde são elencados os compositores que possuem mais de 30 obras relacionadas ao choro:

⁶⁰ A soma das obras contidas na Tabela 1 totaliza 984, o que representa aproximadamente 46,30%, do total disponível no acervo.

⁶¹ Seu Nunes (clarinetista) e José Piteira (“pistonista de fôlego”), em Viana; Henrique Ciríaco Ferreira em Alcântara.

Compositores	Quantidade de obras
Paulo Almeida	31
*Adelman Corrêa	36
Ignácio Billio	37
Onofre Fernandes	44
João de Deus Serra	45
*Pedro Gromwell	56
Antônio O. Beckman	57
Catulo da P. Cearense	63
*Alexandre Rayol	76
*Sebastião Pinto	142
Henrique Ciríaco F.	147
*Othon G. da Rocha	165

Tabela 2. Relação de compositores de Choro e o número de obras⁶².

Um rápido encontro com esta lista de compositores e os registros desse Acervo nos leva então a elaborar algumas questões sobre um consenso já existente na historiografia do choro no Brasil. Se o choro “nasceu” no Rio de Janeiro como pretende grande parte dos autores como José Ramos Tinhorão (1998), Jairo Severiano (2008) , Henrique Dourado (2004), Ary Vasconcelos (1977; 1984), Alexandre Gonçalves Pinto (2009), Henrique Cazes (1998), como poderia já existir, no Maranhão, uma produção musical ligada ao choro desde o final do séc. XIX? Como o choro teria chegado tão cedo ao estado? Houve uma gênese do choro também no Maranhão?

Para apenas tangenciar estas questões, quase impossíveis de serem absolutamente resolvidas⁶³, busco, por meio da análise comparativa entre o cenário musical carioca da *Belle Époque* brasileira, representado na literatura relativa ao choro e o cenário maranhense, esboçado no discurso construído por Mohana, compreender as características que representam um processo de formação choro presente no Maranhão⁶⁴. As informações históricas, sociais e estéticas contidas nas partituras do Acervo, também foram de fundamental importância para esse cotejamento de cenários, visto que, a partir da análise desses documentos musicais houve a possibilidade de atestar a data e origem de algumas obras e a relação de coletividade entre

⁶² Os compositores marcados com “*” possuem também composições consideradas eruditas, fato que comprova, mais do que a versatilidade dos músicos maranhenses, a fluidez dos contextos musicais e a riqueza do repertório já existente nessa época no Maranhão.

⁶³ A ausência de pesquisas relacionadas ao choro no Maranhão dificulta a constatação histórica e musical sobre como esse gênero se estabeleceu no Estado.

⁶⁴ No entanto, a narrativa de Mohana parece negligenciar as tradições populares da música maranhense, se aproximando assim, do modelo de tradição proposto por Redfield (apud BURKE, 2010), em que haveria dois tipos de tradição, a “grande tradição”, relativa às elites sociais e a “pequena tradição” ligada aos “iletrados”, ou seja, ao povo (BURKE, 2010: 51).

os músicos, representada por dedicatórias escritas e pela circulação de obras de um mesmo autor, copiadas por outros músicos.

Como já mencionado, as obras do Acervo João Mohana não foram organizadas por ordem cronológica ou por proveniência, o que interfere na contextualização temporal e espacial das obras. Contudo, observamos em determinadas partituras a preocupação do autor e/ou copista em especificar a data e lugar de origem da partitura manuscrita. Dentre as 150 partituras ora fotografadas nesse acervo⁶⁵, observamos um recorte cronológico compreendido entre o final do século XIX e meados do século XX. As obras pesquisadas se encontram nesse período, o que não descarta a possibilidade de haver obras mais antigas e/ou recentes dentre as demais partituras sem data indicada. Destaco a seguir as indicações observadas na polca, “Amandina” figura 1, composta por Alexandre Rayol, e “Até quando”, figura 2, valsa composta por Antônio Guanaré, cujas capas são apresentadas no Anexo II:

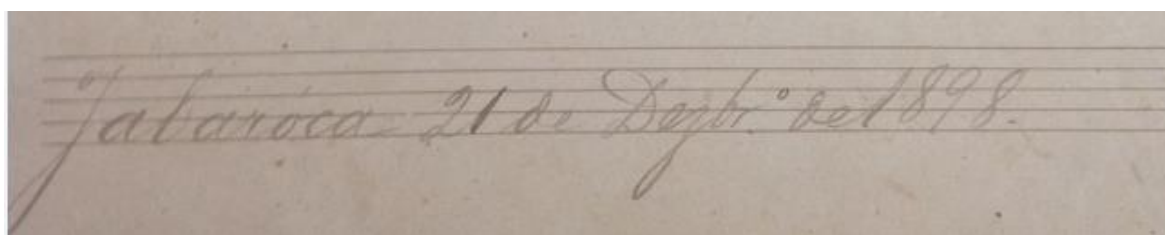


Figura 1. Indicação na obra “Amandina”, “polka” do autor Alexandre Rayol.

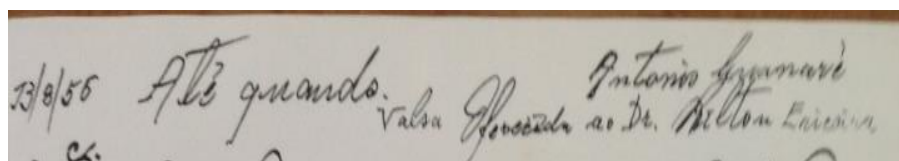


Figura 2. Indicação na obra “Até quando”, valsa de Antônio Guanaré.

Em relação à proveniência das obras, pude conferir, entre as partituras que tinham o lugar de origem especificado, uma maior frequência de indicações relativas a São Luís, com sete referências, seguida de Caxias com duas, Codó com uma, e até o Rio de Janeiro aparece em uma indicação⁶⁶. Ao compararmos o número de partituras com indicação de proveniência (apenas onze dentre os manuscritos fotografados) podemos conferir uma desproporção (menos de 10%) das cidades visitadas por Mohana em sua pesquisa⁶⁷, como comenta,

⁶⁵ Esse número representa aproximadamente apenas 15,45% das obras contextualizadas no repertório do choro desse acervo.

⁶⁶ As indicações estão destacadas das partituras e relacionadas no ANEXO III. Podemos observar, em 4 das 8 indicações, a relevante iniciativa do autor Paulo Almeida em datar e especificar o local de origem de suas obras.

⁶⁷ Esse autor apresenta em seu discurso diversas cidades visitadas durante a pesquisa, como: Viana, Alcântara, Pinheiro, São Vicente, Cajari, Monção, Pindaré, Codó e Coroatá (MOHANA, 1974).

Ao cabo do intrincado itinerário da Capital [São Luís], concluí que a música maranhense tinha uma geografia, abarcava larga área do interior do Estado. Tanto a Baixada como o Sertão entravam nesse mapa. E eu me dispunha a percorrê-lo (MOHANA, 1974: 10).

Os entraves e vieses de pesquisa vivenciados por Mohana também fizeram parte da narrativa, sendo o fogo e a ação dos cupins (Figura 3) os maiores problemas encontrados em sua peregrinação em busca de partituras,

Mais uma vez tive de proteger minha estabilidade neurovegetativa contra o punhal dos fatos, num depoimento tão afável quanto desolador, prestado por Mário, filho de Alfredo [Belleza, compositor da cidade de Caxias] “Meu irmão Durval, Padre Mohana, num acesso de alucinação, tocou fogo em todo o arquivo da [Banda] Cariman [...] Até que chego ao fundo de um dos caixotes e encontro a carnificina. O exército de cupins lá estava, saqueando claves, destruindo notas, devorando harmonias, degolando Ignacio Cunha. Foi de cortar o coração quando agarrei a partitura da “Rapsódia Maranhense”, aos pedaços (MOHANA, 1974: 11 – 19).

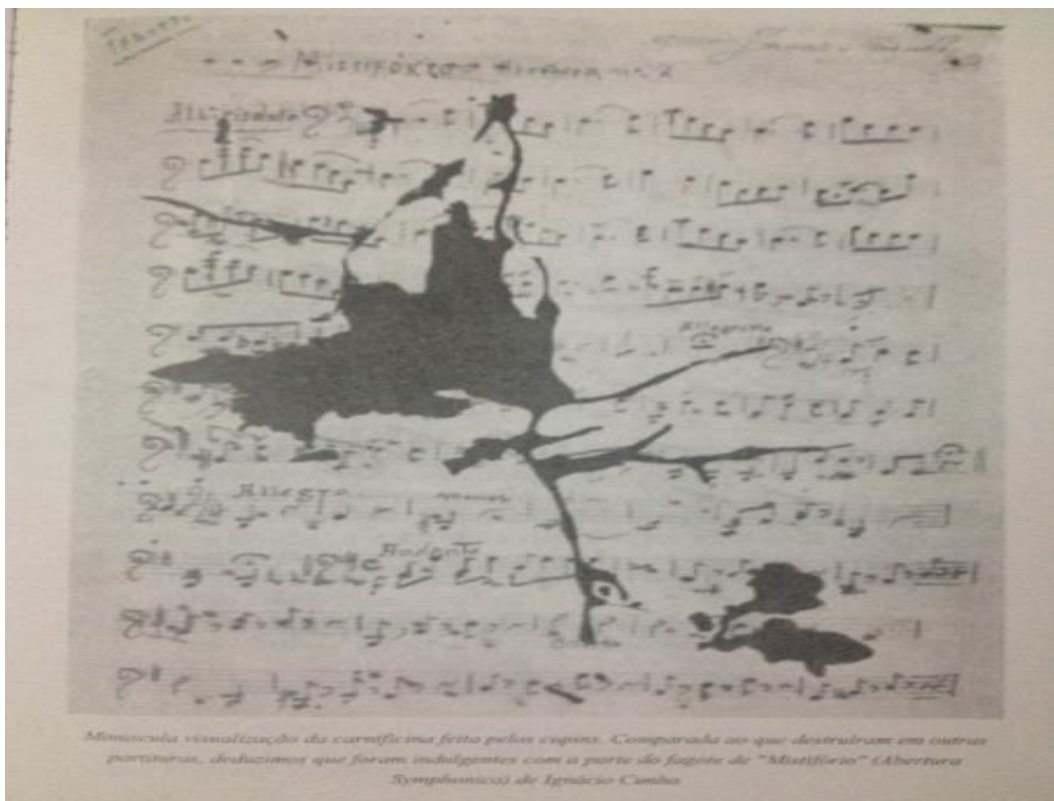


Figura 3. Legenda da foto, “Minúscula visualização da carnificina feita pelos cupins. Comparando ao que destruíram em outras partituras, deduzimos que foram indulgentes com a parte do fagote de ‘Mistifório’ (Abertura Symphonica) de Ignacio Cunha” (MOHANA, 1995: 37).

Outro aspecto importante observado tanto no discurso do padre maranhense quanto em algumas obras reunidas em seu acervo é a diversidade de relações sociais entre os músicos da época. A sua escrita revela a existência de agentes/atores de uma coletividade

entre diferentes classes sociais como parte integrante da riqueza musical no Maranhão. Segundo Mohana, a música para os maranhenses:

Era um fenômeno coletivo. Não apenas de um grupo ou de uma classe. Nem só da classe economicamente privilegiada, pois se havia doutores entre os que faziam música no Maranhão, havia os humildes, e numerosíssimos, que viam na música uma ocasião de prazer e uma oportunidade de subir. Realmente. Este é um fenômeno típico da música maranhense - tanto da erudita quanto da popular - durante a metade do século passado e o primeiro quartel do século vinte: ser criada pela elite e pela gente simples. (...) o lazer musical, além de trabalho artístico, era confraternização humana onde as diferenças sociais desapareciam (MOHANA, 1974: 102).

Nesse comentário, Mohana relatou aspectos sociais referentes ao período que compreende a *Belle Époque* de VASCONCELOS (1977), sendo datado dessa época o surgimento e a consolidação de ritmos fundamentais para a criação de uma noção de identidade musical brasileira, como o maxixe, o samba e como foco desse trabalho, o choro. Em analogia ao cenário social e musical carioca, comparo a citação acima ao relato de Pedro Aragão, em seu trabalho sobre o livro *Choro* (PINTO, 2009), que apresenta uma proposta de análise social da narrativa registrada nesse livro,

A proposta específica é discutir de que modo o livro do “Animal” [Pinto] engloba categorias de discurso de membros de grupos culturais da época reunidos através de signos sonoros específicos (as práticas musicais do choro), demonstrando, ao mesmo tempo, que tais signos não estavam restritos a uma única camada social, como nos quer apontar a história-social. Eles eram reapropriados de diversas formas e estas reapropriações circulavam entre diferentes classes em uma espécie de caleidoscópio cultural (ARAGÃO, 2013: 49).

Ao analisarmos o livro *A grande música do Maranhão*, observamos que a construção da narrativa passou por um processo polifônico. No decorrer do texto, “ouvimos” relatos históricos pertencentes à memória de vários músicos entrevistados por Mohana durante sua pesquisa. As informações recolhidas dessas memórias foram utilizadas para fundamentar a descrição de um cenário artístico/musical não vivenciado por esse autor. A partir de uma “memória coletiva”⁶⁸, o padre maranhense procurou preencher as lacunas históricas e biográficas de inúmeros agentes participantes do cenário musical e social da *Belle*

⁶⁸ O conceito de memória coletiva de Halbwachs (2006) foi também fundamental para compreender a constituição do discurso de Mohana, no que se refere ao compartilhamento de um passado, não vivido por esse autor. Na citação, observamos o papel do Pedro Gromwell em auxiliar, através de sua memória, a construção de *flashes* da história musical e social maranhense. Nesse sentido Halbwachs considera que toda memória coletiva “tem como suporte um grupo limitado no tempo e no espaço. Não podemos reunir em um único painel a totalidade de eventos do passado, a não ser tirando-o da memória dos grupos que guardavam sua lembrança (HALBWACHS, 2006: 106).

Época relativa ao Maranhão⁶⁹. Como comenta sobre a influência do músico Pedro Gromwell na elaboração de seu trabalho,

Fiz um levantamento dos primeiros nomes e entre eles estava o daquele que me ajudou a unir os tijolos soltos, com a argamassa de uma memória privilegiada. Pedro Gromwell dos Reis. Esse homem trazia uma biblioteca musical na cabeça, biblioteca feita mais de vivência do que de livros. Pedro Gromwell participava ativamente do universo musical maranhense e sabia quase tudo sobre aqueles que fizeram música no Maranhão. Homem pobre, que vivia da are e do violino, logo me tornei *um rato em casa dele*. Conversávamos muito, e enchi vários cadernos registrando informações. Depois achei mais prático propor-lhe trabalho remunerado. Ele anotaria pessoalmente fatos de seu conhecimento, relacionados com figuras do mundo musical maranhense, por ele conhecidas ou de quem ouvira falar. (...). Desse modo ele ia me entregando notas biográficas de compositores, escritas a lápis, em folhas de papel almaço e nos cadernos nº 2 (MOHANA, 1974: 9, grifos meus).

Ao utilizar essa “memória coletiva” e sua própria memória em sua descrição, Mohana estabeleceu conexões entre os músicos da época, reforçando a existência de uma coletividade, ou seja, de um grupo de pessoas unidas por um fazer musical. Além de músicos profissionais, essa coletividade reunia uma diversidade de agentes de outras áreas que também realizavam atividades ligadas à música, como

Carlos Marques, o primeiro que acorre à memória, engenheiro e farmacêutico, era compositor e pianista; Miguel Dias, além de regente e professor de música, era alfaiate e delegado de polícia. (O bom Miguel Dias corrigia com conselhos paternos os criminosos leves: “Meu filho, você errou, não faça mais isso”) Leocádio Rayol, [...] era funcionário postal da agência de São Luís; Odolfo Medeiros, professor, jornalista (e compositor); Henrique Álvarez Pereira era compositor e médico; o alfaiate Saturnino Franco era clarinetista; o jurista José Costa Bastos era compositor; o sapateiro Hamilton Silva era clarinetista; o médico Cláudio Moraes Rego era compositor; o quitandeiro Joaquim de Parma [...] tocava trompa; o telegrafista José Meireles era flautista e clarinetista; o alto comerciante Edgard Carvalho era flautista e um erudito em música; o funileiro José Campelo tocava trombone; o médico Cláudio Serra era compositor e flautista (tão requintado que tocava em flauta de cristal); o marceneiro Antônio Vieira tocava trombone, bombardino e saxofone; outro marceneiro Raymundo Sousa (clarinete); outro comerciante (Djalma Ramos) era também flautista; o astrônomo e engenheiro José de Abranches era violinista; o jornalista e filólogo Adelman Corrêa, além de tabelião (por concurso) era compositor laureado e admirável flautista; etc. (MOHANA, 1974: 102-103).

⁶⁹ A ocorrência de certos comentários provavelmente exagerados, como seu relato sobre aspectos quantitativos da produção musical desse Estado, afirmando que “de mais ou menos 1870 a [...] 1925, 90% de tudo o quanto tocavam e cantavam nas igrejas do Maranhão era música composta por maranhenses” (MOHANA, 1974: 110), nos leva a pensar na possibilidade da construção de uma memória musical erudito-religiosa como objetivo central do discurso de Mohana, pois a organização dessa memória “em função das preocupações pessoais e políticas do momento mostra que a memória é um fenômeno construído”, sendo assim, “os modos de construção podem tanto ser conscientes como inconscientes” (POLLAK, 1992: 4).

Essa coletividade pode ser verificada em breve análise comparativa dos trabalhos de MOHANA (1995) e ARAGÃO (2013). Neles podemos observar fatores comuns relativos à vida social, como por exemplo uma atitude fraternal existente entre os músicos chorões no início do séc. XX, o ato de dedicar obras aos amigos. Segundo Mohana, “era praxe presentear composições, dedicar músicas, fato de profunda significação humana e de ampla repercussão artística, enriquecedor do nosso patrimônio musical” (MOHANA, 1995: 107). Aragão comenta assim sobre a circulação de partituras manuscritas em “um círculo específico de músicos que certamente tocavam juntos e tinham relações de amizade: esta é comprovada pelo hábito, comum na época, de se dedicar composições ou cópias aos colegas” (ARAGÃO, 2013: 205).

Podemos conferir essa “confraternização musical” registrada em algumas obras fotografadas no Acervo João Mohana, como exemplifico nas figuras 4 e 5. Sendo a figura 4, referente à partitura da música “17 de novembro” do compositor Hygino Billio, e a figura 5, representada na partitura da obra “Maxixe” de Antônio Guanaré⁷⁰, apresentadas de forma integral no ANEXO IV. A partir dessa análise comparativa entre as informações registradas nas partituras e a revisão bibliográfica em textos relacionados à música brasileira, foi possível verificar fatores que simbolizam a noção de um grupo de chorões maranhenses, “descoberto” por Mohana.

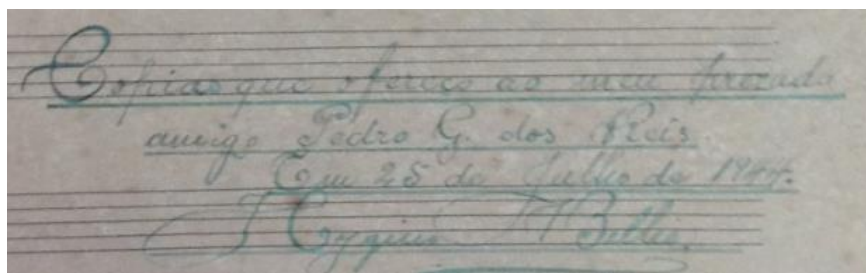


Figura 4. “Cópias que ofereço ao meu prezado amigo Pedro G. dos Reis” Hygino Billio.

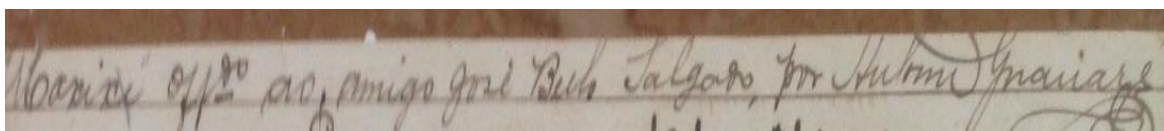


Figura 5. “Maxixe oferecido (em forma abreviada) ao amigo José Belo Salgado por Antônio Guanaré”.

⁷⁰ Também se observa a dedicatória “oferecida ao Dr. Hilton Ericeira” na obra “Até quando” de Antônio Guanaré, já citada anteriormente, apresentada no ANEXO II.

Outra característica dessa coletividade é a circulação de partituras manuscritas entre um grupo de músicos, representada pela quantidade de obras copiadas e transcritas por artistas distintos, fortalecendo assim as relações sociais e musicais presentes nesse grupo. Segundo Aragão, esse fenômeno está relacionado ao meio de transmissão escrito, sendo a circulação de partituras, também, fundamental para a difusão do repertório popular:

Podemos dizer que nas primeiras décadas do século [XX] as partituras manuscritas circulavam em paralelo à indústria de comércio de partituras, muitas vezes suprimindo lacunas que essa última apresentava principalmente no que concerne a esse grupo de instrumentistas populares (ARAGÃO, 2013: 167).

Como exemplo desta multiplicidade de meios de difusão, presente também no contexto maranhense, destaco a valsa *Amor de Artista*, composta por Paulo Almeida, que aparece em três versões: manuscrito do autor, figura 6; cópia de Pedro Gromwell, figuras 7.a e 7.b; e partitura impressa figura 8.

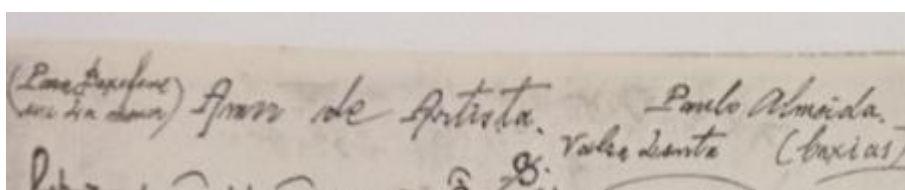


Figura 6. Detalhe da partitura manuscrita do compositor.

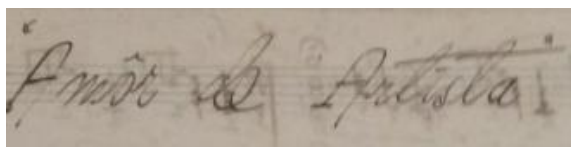


Figura 7a. Detalhe da cópia de Pedro Gromwell⁷¹

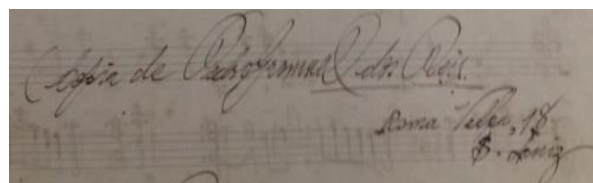


Figura 7.b Detalhe da cópia de Pedro Gromwell

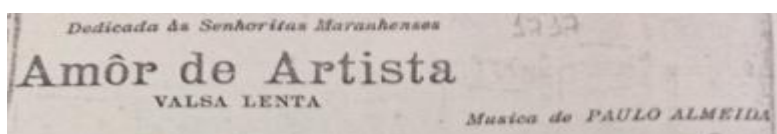


Figura 8. Detalhe da partitura impressa.

Observamos também indícios da circulação de obras de um mesmo autor registradas por diferentes músicos/copistas, o que reafirma a noção de uma coletividade entre os chorões maranhenses e a transmissão de repertório no cenário musical. Essa afirmação é

⁷¹ Observa-se, abaixo da assinatura do copista, a indicação “Roma Velha, 18 S. Luiz”, acredito que Roma Velha, seja a rua do bairro Monte Castelo em São Luís - MA, já o número 18, pode indicar o ano da cópia, 1918, ou o possível número da residência do Pedro Gromwell.

caracterizada pela adaptação de arranjos de obras⁷² para partituras contendo apenas a linha melódica (e vice-versa), e a transcrição de peças já “famosas” do repertório do choro em âmbito nacional. Foram encontradas no acervo pesquisado, dois exemplos apresentados no ANEXO V, o primeiro, o tango “O Malaquias” de Ignácio Billio, registrado em duas partituras, a versão do autor para piano, e cópia da obra somente com a melodia escrita; o segundo, a transcrição do choro “Apanhei-te cavaquinho” de Ernesto Nazareth feita por Manuel Agostinho Pereira, que indica a influência e o alcance das composições e compositores cariocas em plagas tão distantes.

Para finalizar a análise dos documentos musicais, observo na partitura do choro *Em Ribamar* (Figura 9) também de Paulo Almeida⁷³, uma característica predominante nas partituras manuscritas encontradas em acervos: a falta de acompanhamento rítmico-harmônico escrito nas partituras. Segundo Aragão,

Outro ponto a ser ressaltado é o de que um elemento essencial da música de choro — o acompanhamento rítmico-harmônico — raramente era escrito (...) existem pouquíssimas partituras nos acervos manuscritos que nos chegaram da primeira metade do século XX com indicações para violão e cavaquinho e, no entanto, o papel destes instrumentos sempre foi descrito como de fundamental importância pelos relatos da época (ARAGÃO, 2013: 165).

Essa característica está relacionada à transmissão do choro através de partituras, em que eram especificadas apenas a melodia e o gênero da música, sendo o acompanhamento transmitido de forma oral pelos músicos de “harmonia” nas rodas de choro e reuniões musicais.

No livro *Coisa de Preto: o som e a cor do choro e do samba*, a pesquisadora Marília Silva analisa o surgimento desses gêneros musicais sob a ótica da influência e importância dos negros na cultura musical brasileira. Em um comentário sobre os títulos inusitados de algumas polcas, a autora afirma que há uma ligação entre a falta de indicação do acompanhamento harmônico nas partituras e um “jogo de desafios” entre os músicos solistas e acompanhadores, pois,

Os grupos de choro não se contentavam em executar músicas em obediência ao que estava consignado na pauta. Em regra, só o flautista sabia ler música, quando sabia. Os violões e os cavaquinhos tocavam de ouvido. Nessas

⁷² Arranjos para piano, bandas, quintetos e outras formações musicais.

⁷³ Datada de 1935.

condições, a música ia sendo digerida com o tempero do sincopado nacional, *ao sabor das negaças, descaídas e bossas dos executantes*, em verdadeiros prélios de virtuosismo, onde o fino da arte era surpreender o acompanhador com rasteiras harmônicas. Do parceiro que não atinava com determinada modulação inusitada, dizia-se que caiu (SILVA, 2013: 46, grifos meus).

Dessa forma podemos pensar na existência de similaridades nos meios de transmissão, oral e escrito, e no comportamento dos músicos nos cenários maranhense e carioca dessa época⁷⁴.

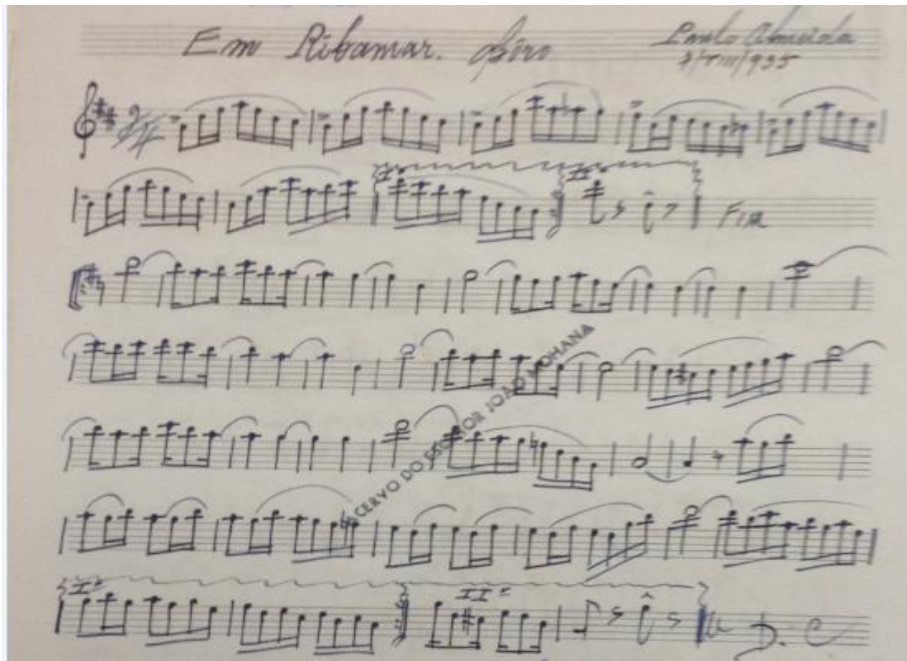


Figura 9. Partitura do choro “Em Ribamar” de Paulo Almeida.

Sem utilizar qualquer referência teórica na elaboração de sua descrição, Mohana desenvolve uma narrativa fundamentada em aspectos históricos e na análise e interpretação dos depoimentos colhidos durante sua pesquisa. O trabalho de Mohana aparenta uma produção cultural enaltecida patrocinada pelo Estado, pois observa-se a tentativa desse autor em exacerbar uma produção musical maranhense relacionada à música erudita, talvez com o intuito de elevar o *status* elitista do Maranhão ao patamar dos cenários relativos aos grandes centros nacionais. Um indicativo de uma possível relação entre Mohana e o poder estatal é a publicação da segunda edição (1995) por iniciativa da Secretaria de Cultura do Estado, com direito a assinatura de José Sarney, pai da então governadora/patrocinadora, na orelha do livro.

⁷⁴ Característica também representada nas partituras contidas nos ANEXOS I, II, e V.

2.1 Os chorões do Acervo João Mohana

É nítida a existência de uma produção musical maranhense relacionada ao repertório do choro no Acervo João Mohana, como já demonstrado anteriormente nesse trabalho⁷⁵. Contudo, muitos dos atores participantes dessa produção estão fadados ao desconhecimento⁷⁶. A falta de dados biográficos e informações primárias sobre os músicos/compositores chorões, como data e local de nascimento, impossibilita uma investigação mais aprofundada relacionada à vida e obra desses agentes participantes do cenário musical descrito na narrativa do padre maranhense. Consciente dessa “falha biográfica”, Mohana comenta, “pareceu-me mais sábio deixar as biografias para outra ocasião. As informações que colhi, a documentação que acumulei, o material que guardei, tudo há de ter sua chance” (MOHANA, 1995: 93). Talvez essa falha esteja relacionada ao direcionamento musical “erudito-religioso” da pesquisa desse autor, pois observamos em determinados trechos do discurso: uma desvalorização do repertório popular e conseqüentemente de seus compositores. Como no comentário sobre a possibilidade de futuros pesquisadores “desvendarem” a autoria de obras anônimas,

O pesquisador que decidir desvendar o mistério dessas músicas aqui arroladas em anonimato autoral, provavelmente descobrirá a paternidade de muitas. Esta valsa “Cotinha”, por exemplo, sei que foi dedicada a Da. Maria Furtado Silva, mãe de Mons. Eyder Silva, fato que fala em favor da origem vianense dela, mas *faltou-me tempo para tal estudo, que seria empregado em prejuízo de composições maiores*. Este é o motivo das lacunas que deixo para prazer e suor de outros pesquisadores (MOHANA, 1995: 32-33, grifos meus).

Entretanto, apesar dessa postura, o trabalho de Mohana foi fundamental para a compreensão da existência de uma produção musical maranhense ligada à música popular urbana, iniciada em meados do século XIX. A utilização desse trabalho foi indispensável para a discussão sobre questões relativas aos meios de transmissão com que o choro foi introduzido no Maranhão, e as possibilidades de considerarmos um processo de formação desse gênero no Estado. A base de sustentação para essa discussão está apoiada no

⁷⁵ Ver Tabelas 1 e 2.

⁷⁶ Além dos doze compositores de choro relacionados na tabela 2, ainda há uma quantidade significativa de autores não elencados nessa relação sem contar o volume de obras de autores desconhecidos. Dentre os duzentos e quarenta e cinco compositores relacionados no Inventário do Acervo João Mohana, cinquenta e cinco apresentam pelo menos uma obra contextualizada no repertório do choro.

questionamento sobre o discurso apresentado em grande parte dos textos históricos sobre o choro⁷⁷, que buscam defini-lo a partir de sua contextualização no cenário musical e social carioca. Segundo Aragão (2013), “a bibliografia clássica sempre ressalta *que o choro nasceria como um jeito de se tocar as danças europeias, sendo que este jeito pressupunha sempre algo ligado à sincopação tida como africana*” (ARAGÃO, 2013: 34, grifos meus). Ao contextualizarmos essas premissas de uma origem do choro na sociedade carioca do século XIX, não poderíamos refletir sobre a possibilidade de haver vários *jeitos* de se tocar as danças europeias difundidos nos centros urbanos onde as matrizes europeias e africanas se entrelaçaram?

Como vimos anteriormente na abordagem histórica desse trabalho, o século XIX foi marcado por uma europeização das elites sociais ocasionada pelo desenvolvimento econômico, propiciado pelo comércio e exportação de algodão, arroz e o açúcar a partir de meados dessa centúria. Nesse período, era praxe os ricos fazendeiros enviarem seus rebentos para concluírem os estudos na Europa, pois o “desafogo econômico e o enriquecimento particular permitiram aos grandes senhores do Maranhão, desde o último quartel do século XVIII, o luxo de mandar seus filhos, [...] a estudar [...] principalmente em Coimbra, mas não raro na França e Alemanha” (MEIRELES, 2001: 260). Entre os maranhenses que se formaram na Europa, estava a geração de artistas literários cujas obras influenciaram na cognominação do Maranhão como a “Atenas Brasileira”, pela opinião pública nacional, como Gonçalves Dias, Graça Aranha, Gentil Braga, Sousândrade, etc. O sul do país, com destaque para a cidade do Rio de Janeiro, também foi o destino de muitos maranhenses de relevância artística nacional, como Aluísio e Arthur Azevedo, Coelho Neto; e no campo da música, nomes como Catulo da Paixão Cearense, Leocádio Rayol, Antônio Rayol, e Adelman Corrêa⁷⁸. Certamente, muitos desses agentes voltaram ao Maranhão depois dos estudos, configurando assim um compartilhamento de informações culturais entre a província do Maranhão e os grandes centros nacionais e europeus. Segundo Mohana,

Os (músicos) que viajavam, quase nunca ficavam. Voltavam, ou ficavam indo e voltando, voltando e indo, numa permuta artística das mais vantajosas, pois havia enriquecimento sem haver aculturação, e o regional não se provincianava (no mau sentido hermetizante), nupciando-se ao universal multidimensionado em experiência e erudição (MOHANA, 1995: 109).

⁷⁷ Ver autores citados na página 12 deste trabalho.

⁷⁸ Voltando da Europa, alguns desses artistas se estabeleceram no Rio de Janeiro, como Leocádio Rayol, e em São Paulo, como o caso de Graça Aranha, que ao retornar para o Brasil auxiliou Villa Lobos na organização da Semana da Arte Moderna em 1922 (CARVALHO, 2010; TRAVASSOS, 2000).

Esse intercâmbio cultural coincide com o período em que se intensificaram as atividades relacionadas ao ensino e aprendizado musical no Maranhão, realizadas por professores maranhenses e europeus⁷⁹. Sendo assim, podemos supor que a proximidade do músico maranhense com a música praticada na Europa e no Rio de Janeiro se intensificou a partir da segunda metade do século XIX.

Como vimos na Introdução desse trabalho muitos autores consideram o choro um jeito abasileirado de tocar as danças europeias. Diante de evidências documentais sobre a existência de compositores e obras relacionadas a essas danças, não seria cabível pensarmos em um *jeito maranhense* de se tocar valsas, schottisch, polca e quadrilha? As danças europeias não estavam presentes também em Pernambuco, na Bahia, no Pará e em outros estados? Essas questões não têm a pretensão de pôr em xeque a meritocracia do choro carioca, contudo, foram elaboradas na tentativa de ampliarmos os horizontes históricos para a formação do choro também em outros cenários.

Em uma breve revisão da Tabela 2, observa-se uma quantidade significativa de polcas, tangos, valsas, mazurcas e *schottisches*, o que simboliza um conhecimento estilístico e a interação dos músicos maranhenses com esses gêneros musicais europeus. Aragão comenta, em seu trabalho, sobre uma relação entre os antigos e novos chorões e a denominação de suas composições,

Ora, sabemos pela análise de cadernos manuscritos de partituras de fins do século XIX e inícios do XX que as composições dos chorões mais antigos eram designadas como polcas, *schottischs*, valsas, mazurcas e quadrilhas. Entretanto, parece razoável supormos que já se utilizava, pelo menos desde a primeira década do século XX, o termo “choro” como designação geral para esses gêneros originalmente europeus tocados por instrumentistas populares, e que essa tendência se acentuou a partir da década de 1920 (ARAGÃO, 2013: 84).

Partindo dessa afirmativa, ao analisar os manuscritos maranhenses, podemos elencar alguns “chorões antigos” encontrados no Acervo João Mohana, relacionados por apresentarem em grande parte de suas composições uma denominação referente aos gêneros europeus. Observamos também, a existência de compositores que já utilizavam o termo “choro” para designar suas composições, representando a partir do início do século XX, uma geração de “novos chorões” maranhenses. Dentre os compositores relacionados anteriormente na tabela 3, destaco a produção de dois prováveis “chorões antigos”, devido à relevância quantitativa de obras contextualizadas nesses gêneros. São eles: Henrique Ciríaco e Sebastião Pinto. Como possíveis representantes dos “novos chorões”, temos o Othon Gomes da Rocha e Paulo Almeida.

⁷⁹ Como observamos anteriormente na abordagem histórica sobre a música no Maranhão (p.20).

No discurso de Mohana, há poucas referências sobre esses compositores, sendo elas pequenas alusões relativas às obras e à influência desses músicos no cenário musical maranhense. Sobre Henrique Ciríaco, o autor ressalta sua atuação como compositor e mestre de Banda na cidade de Alcântara, e mesmo diante da expressiva quantidade de obras com caráter popular, comenta somente a produção “erudito-religiosa” desse compositor. Segundo Mohana, “tudo indica que é o maior dos compositores de Alcântara [...] Algum dia, espero, você ouvirá, em discos, a grande Ladainha que Henrique Ciríaco compôs em honra de Santa Luzia, e outras obras eruditas” (MOHANA, 1995: 17). Para visualizarmos a relação entre o número de obras populares (desconsiderado por Mohana) e obras sacras desse compositor, demonstro na Tabela 3 uma divergência de valores observada no comentário acima:

Obras Populares	Obras erudito-religiosas
40 Valsas	1 Ladainha
38 Tangos	4 Marcha Fúnebres
19 Polcas	1 Marcha Sacra
9 Schottisches	1 Hino Sacro
3 Mazurcas	

Tabela 3. Lista contendo a relação entre composições “populares” e “eruditas” de Henrique Ciríaco Ferreira.

Em outro relato análogo, o padre maranhense apenas comenta sobre a representatividade que Sebastião Pinto exerce em seu acervo, deixando a responsabilidade do julgamento de valor do material musical reunido para o amigo que conservara as partituras desse compositor, ignorando assim a dimensão da produção musical de obras populares do músico maranhense,

Para Codó, realmente, mandei várias cartas, tendo a alegria de saber que nessa cidade um outro médico, meu amigo Anselmo Freitas, preservara o patrimônio musical do compositor Sebastião Pinto (Sebastiam, como assinava). Anselmo percebeu o valor de Sebastião Pinto, e insistiu junto aos filhos para que zelassem pela música do pai. Este zelo providencial permitiu a representatividade que o talentoso filho de Monção desfrutava em meu acervo (MOHANA, 1995: 18).

Em uma visualização rápida na Tabela 4 temos a noção dessa representatividade, da produção musical de Sebastião Pinto, não demonstrada no discurso de Mohana,

Obras Populares de Sebastião Pinto
46 Valsas
28 Polcas
7 Schottisches
6 Quadrilhas
4 Tangos
2 Mazurcas

Tabela 4. Lista de obras populares do compositor Sebastião Pinto relacionadas por gêneros.

Por já apresentarem o termo choro para designar uma peça musical em suas listas de composições, considerei os músicos Paulo Almeida e Othon Gomes da Rocha como representantes dos “novos chorões” maranhenses. Em relação ao Paulo Almeida, foi mais fácil observar essa divisão cronológica do choro, representada pela designação genérica de suas obras e os registros das datas nas partituras, tema já abordado nesse trabalho⁸⁰. Podemos observar também o aparecimento dos termos samba e samba-choro para denominar as composições desses músicos, o que indica uma produção maranhense também voltada para esse gênero⁸¹, como podemos visualizar na Tabela 2. A seguir, apresento na Tabela 5 a relação de obras desses “novos chorões” divididas por gêneros musicais:

Othon Rocha	Paulo Almeida
66 Valsas	9 Choros
10 Sambas	8 Sambas
5 Tangos	5 valsas
3 Choros	2 Sambas-choro
1 Polca-choro	

Tabela 5. Obras populares dos compositores Othon Rocha e Paulo Almeida relacionadas por gênero musical.

Não encontramos na narrativa de Mohana nenhuma referência direta ao termo “choro” como representação de uma formação musical, ou como sinônimo de confraternização musical. Assim, torna-se tarefa impossível determinar a presença dessas representações no cenário social maranhense recriado por esse autor. Porém, recorrendo novamente aos fatos descritos na literatura de época, evoco a sociedade escravocrata descrita

⁸⁰ No ANEXO III, podemos observar as indicações das datas em 4 obras de Paulo Almeida, sendo todas do ano 1940. E no choro “Em Ribamar” (Figura 8), podemos ver, detalhada em cima e à direita da partitura, a indicação da data de 1935.

⁸¹ Essa constatação abre possibilidades para uma pesquisa futura sobre as primeiras representações do samba maranhense.

por Montello, em *Os tambores de São Luís*, para verificar um grupo de “choro” presente nas festas dos negros. “Nessas ocasiões, os pretos pulavam felizes, por entre umbigadas e requebros, ao som dos violões, das flautas e dos cavaquinhos”(MONTELLO, 1985: 270).

Apesar de apresentar, em certos comentários, uma visão com inclinações “românticas-nacionalistas”⁸², Mohana cumpre seu propósito preservacionista e de valorização da produção e cenário musical maranhense, ainda hoje pouco conhecida no contexto da pesquisa em música no Brasil. Talvez pelo fato de pertencer a uma ordem religiosa, o autor também tende a supervalorizar o âmbito sacro da música maranhense, em relatos carregados de exaltação à numerosa produção de obras religiosas por compositores maranhenses, como observamos a seguir,

Em que área do Brasil uma comunidade chegou a elaborar 80% da música que ouvia nas igrejas, nos teatros, nos clubes, nas festas, nos quartéis? Onde? Em que Estado os nossos irmãos podem erguer os braços empunhando as partituras de vinte missas polifônicas e orquestradas? Quando, por aí, descobrem uma ladainha, corre um *frisson* danado no corpo nacional – regozijo justificado, aliás. No Maranhão temos cinquenta (MOHANA, 1995: 103).

Observamos nesse comentário, e em outras passagens do livro, uma proximidade entre o discurso de Mohana e a definição de “tradição inventada” apresentada no trabalho de Eric Hobsbawm (HOBSBAWM e RANGER, 2012). A supervalorização da produção musical erudito-religiosa demonstra a tentativa do padre maranhense em impor uma tradição elitista ao gosto musical e aos aspectos sociais da época através de uma narrativa memorialista. Provavelmente um dos objetivos de Mohana seria “inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição”, com o intuito de demonstrar “uma continuidade em relação ao passado” vivido no Maranhão entre meados do século XIX e início do século XX. (HOBSBAWM e RANGER, 2012: 12).

A seguir, apresento a lista das 70 peças digitalizadas do Acervo João Mohana, que relaciona compositores, obras e informações referentes à data e local de origem da peça, instrumentação, gênero musical e peculiaridades observadas nas partituras:

1- Paulo Almeida (Paulino).

01	Amor de Artista – part. para piano, com letra de Hugo Alberto	Valsa
----	---	-------

⁸² Que simbolizam a prática de escrita que beira o ufanismo.

Uma partitura editada, apresentando o brasão da editora “A Ribamar, o maior empório musical maranhense” do proprietário Raymundo Almeida, além de uma cópia do músico Pedro Gromwell, com a indicação “Roma Velha, 18 S. Luiz” (ver nota de rodapé n.70)		
02	Casinha D’ella – part. para piano	Marcha
03	Chorinho de criança – linha melódica	Choro
04	“Choro” – linha melódica	Choro
Contém a indicação “Extrahido (sic) por Paulo Almeida”, o que indicaria a cópia de uma composição de outro autor		
05	Choro de Paulino – linha melódica	Choro
Contém a indicação da cidade de Caxias – MA.		
06	Corneta do diabo – linha melódica	Samba
A caligrafia musical nessa partitura é diferente da observada nas cópias assinadas pelo compositor.		
07	Dezembrando – linha melódica	Choro
A caligrafia musical nessa partitura é diferente da observada nas cópias assinadas pelo compositor.		
08	Em Ribamar – linha melódica	Choro
Datada de 07/VIII/1935, nesse caso o algarismo romano se referindo ao mês de agosto. Há um desenho de uma casa e uma árvore na partitura, que apresentam traços infantis		
09	Invejoso – linha melódica	Choro
10	Lamentos D’alma – linha melódica	Valsa
Em duas versões, uma do autor, que indica a cidade de Caxias, e uma cópia de Pedro Gromwell, indicando “Roma Velha, 18”.		
11	Leviano – linha melódica	Choro
Contém a indicação da data 12/09/1951 e da cidade do Rio de Janeiro. A caligrafia musical diferente nessa partitura nos remete à cópia feita por outro músico.		
12	Maria Sapeca – part. para piano	Choro
Contém a indicação da data 06/09/1940 e da cidade de São Luís		

13	Marvada – part. para piano	Samba
14	Matinal – part. para piano	Samba
Em duas versões, na versão do autor contém a indicação da data e local 06/09/1940 - São Luís, e a outra versão, de um copista não identificado, é uma fotocópia apenas da linha melódica da música.		
15	Mulata – part. para piano	Samba-choro
16	Ninho vazio – part. para piano	Valsa-canção
Contém a indicação da data 11/09/1940 e da cidade de São Luís.		
17	No mar – part. para piano	Samba
18	Rosa roxa – part. para piano	Valsa
Contém a indicação da data 15/09/1940 e da cidade de São Luís.		
19	Saudades de Itelvina – part. para piano	Valsa
20	Seus olhos lindos – part. para piano	Samba
21	Tá no grampo – part. para piano	Samba-choro
22	Tapeador – linha melódica	Choro

2. Hygino Billio.

01	Caprichoso – part. para piano	Samba
02	Catita – part. para piano	Tango-Habanera
03	17 de novembro – part. para piano	Schottisch
Dedicatória na partitura, “Cópia que ofereço ao meu prezado amigo Pedro G. dos Reis. Em 25 de julho de 1944, Hygino Billio”.		

04	O buliçoso – arranjo com partituras para piano, flauta, violino, violoncelo, clarinete Sib, trompete, trombone e contrabasso. Possui a indicação “em 25 de agosto de 41”.	Maxixe
05	O 2 de maio – arranjo com partituras para piano, flauta, violino A e B, violoncelo, clarinete Sib, trompete, trombone e contrabasso.	Tango
06	O Natal de 99 – part. para piano	Polca
07	Os requebros de Sinhá – arranjo com partituras para piano, flauta, violino A e B, bombardino, clarinete Sib, trompete, trombone e contrabasso.	Polca
08	Sensível – part. para piano	Schottisch
09	Sou Batuta – part. para piano	Samba
10	25 de outubro – part. para piano	Polca
Dedicatória na partitura, “Cópia que ofereço ao meu prezado amigo Pedro G. dos Reis. Em 25 de julho de 1944, Hygino Billio”.		

3. Ignácio Billio

01	Amor esquecido – linha melódica	Valsa
02	Ai Garrido – arranjo com partituras para flauta, 1° e 2° violino, clarinete C, trompete, fagote ou fagote, contra Basso e tímpano.	Tango
03	Bolinando – arranjo com partituras para flauta, 1° e 2° violino, clarinete A, trompete A, fagote e contra Basso.	Tango
04	Dadá – linha melódica	Polca-Habanera
05	Machuca Martins – arranjo com partituras para flauta, 1° e 2°	Tango-maxixe

	violino, clarinete C, trompete, trombone, fígale, contra Basso e tímpano.	
06	Mindinho – part. para piano	Tango
Há um casal desenhado na partitura		
07	O Malaquias – em duas versões, part. para piano e linha melódica.	Tango
08	“Polka” – part. para clarinete.	Polca
09	Remelexo – linha melódica.	Tango

4. Henrique Ciríaco Ferreira

01	Agora entrou (uma paródia) – part. para flauta.	Tango
02	Belle Sexi Vianense – arranjo para flauta, clarinete, bombardino, trompete, trombone e contra Basso.	Polca
Indicação da data e local da composição, “Alcântara, 15 de maio de 1910”		
03	Fubeca – arranjo para flauta, clarinete, fígale, violino, trompete, trombone e contra Basso.	Polca
Com a indicação - “Instrumentada por Honório Ribeiro. Pinheiro, Orchestra do Sábado de Haaleluya”.		
04	Ligeirinha – partituras para flauta, clarinete e trompete.	Polca
05	Não me bole – duas versões para flauta	Polca
06	Não “tim porta” – arranjo para clarinete, bombardino, trompete, trombone e contra Basso.	Polca
Indicação da data e local da composição, “Alcântara, 21 de outubro de 1909”		
07	O pudim de sinhá “Raquer” (uma paródia)	Tango
08	Saudades – part. para flauta	Valsa

5. Alexandre Rayol

01	Ai... Ai... – part. para piano	Maxixe
02	Amandina – part. para piano	Polca
Dedicatória e indicação de data e local da composição, “Dedicada à gentil senhora Amandina de Maria da Serra. Jabaroça, 21 de Dezembro de 1898”		
03	Paulito – part. para piano	Polca

04	Quiquiriqui – part. para piano	Polca-Tango
----	---------------------------------------	-------------

6. Antônio Guanarê

01	Até Quando – linha melódica	Valsa
Dedicatória e data na partitura, “oferecida ao Dr. Hilton Ericeira. Em 13/08/56”		
02	“Maxixe” – part. para piano	Maxixe
Dedicatória na partitura, “oferecido ao amigo José B. Salgado”		
03	Recordação – em duas versões, uma para flauta e a outra sem indicação de instrumento, apresentando somente a linha melódica	Valsa
04	Viajando – part. para piano	Samba
Referência à data e cidade para a execução da peça, “Para ser tocado em 15 de novembro de 1930” e “composição e harmonia do autor Antônio Guanarê, São Luís, 14/11/1930”		

7. Manoel Agostinho Pereira

01	Amor de filho – linha melódica	Valsa
02	Comigo... o lustro é outro?! – em duas versões, part. para piano e linha melódica	Choro
Indicação do ano nas duas versões, a que apresenta somente a linha melódica é de 1922 e a versão para piano de 1925, que contém a seguinte inscrição na capa, “Grande sucesso do carnaval de 1925”		
03	Sim?! – linha melódica	Choro

8. Pedro Gromwell dos Reis

01	Conferencia – linha melódica	Choro
02	Para.... Isso...!! – part. Para piano	Choro
Dedicatória e data da composição, “Oferecido ao esforçado locutor da P.R.J-9, Durval Paraizo” em “outubro de 1940”		
03	Seu Mimi – arranjo para piano, violino e contra Basso.	Samba
Dedicatória, “oferecido ao senhor Almir Augusto Valente, meu digno secretário da Escola de Aprendizes Artífices”		

9. Obras Anônimas

01	Chorinho – linha melódica	Choro
02	Chôro – linha melódica	Choro

03	Choro do Cachimbo – part. para clarinete	Choro
04	São João – linha melódica	Choro
05	Sapeca meu bem – part. para flauta	Maxixe
06	Só pra moer – arranjo para flautim, 1° e 2° clarinetes, trompete, contra Basso, fígale, oficleide, 1° e 2° trombones e bombardino	Polca
07	Vem cá mulata – linha melódica	Maxixe
Indicação da data e local da composição, “Caxias, 1 de julho de 1916”		

CAPÍTULO 3. “UMA COLEÇÃO DE CHOROS MARANHENSES”: EDIÇÃO E ANÁLISE MUSICAL DE PARTITURAS DO ACERVO JOÃO MOHANA

O dilema da prática da edição, enquanto atividade acadêmica, precisa ser resolvido: dedicar-se exclusivamente à edição é um extremo tão prejudicial quanto dedicar-se exclusivamente à reflexão, no caso dos musicólogos históricos. *É fundamental voltarmos a considerar a edição musical como uma atividade importante da musicologia e darmos a ela um significado e uma aplicação não somente no meio acadêmico, como também em toda sociedade.* (...) No Brasil, como em qualquer outra parte da América Latina, adotar um desses extremos como atividade única é o pior que se pode fazer pelo patrimônio histórico-musical e pela própria musicologia. Temos que editá-lo, mas também temos que refletir sobre o significado que teve, tem e poderá ter (CASTAGNA, 2008: 14, grifos meus).

A edição das partituras manuscritas realizada como parte final dessa Dissertação assume a função de corroborar com a discussão apresentada no *corpus* do trabalho, distanciando-a do dilema acadêmico-editorial comentado na citação acima. Além do caráter acadêmico do projeto editorial que inicio com esse trabalho⁸³, a edição apresentada a seguir almeja um breve resgate da memória histórico-musical dos músicos/compositores chorões maranhenses. As fontes utilizadas para as edições das obras foram todas encontradas e fotografadas no AJM. O software usado para editoração das partituras foi o Finale para

⁸³ Pretendo dar continuidade ao processo de edição dos manuscritos relativos ao repertório “chorístico” do AJM, como projeto para o Doutorado, que terá como objetivos: digitalizar as partituras, publicar as edições em formato de livro-CD e realizar um recital executando peças editadas. A publicação também terá um caráter educacional, pois conterà gravações e playbacks com o acompanhamento rítmico-harmônico como guia para o estudo prático do choro.

Windows. Utilizei como referências editoriais os trabalhos de Castagna (2008), Figueiredo (2004) e Grier (1996).

No artigo *Dualidades nas propostas editoriais de música antiga brasileira*, Castagna (2008) elabora um breve histórico do trabalho de edição da música antiga no Brasil, que teve início com as primeiras impressões de partituras a partir da década de 1830. Esse autor apresenta um texto crítico e reflexivo sobre questões conceituais e metodológicas que envolvem os objetivos e os tipos de edições musicais no Brasil. Também aponta o auge do mercado editorial de partituras, compreendido entre meados do século XIX e primeira metade do século seguinte, e a ruína desse mercado, como sendo “um reflexo do próprio declínio da música executada por meio de partituras”, ocorrido a partir da década de 1950 (CASTAGNA, 2008: 7). O autor enumera dez dualismos editoriais referentes aos diferentes posicionamentos adotados por pesquisadores, editores e instituições envolvidas nas edições brasileiras de música antiga. A edição e compilação das partituras manuscritas do AJM apresenta características discutidas por Castagna (2008), como o ineditismo das obras, a utilização de um único acervo e o caráter de coletânea da edição.

Os critérios para a edição de somente obras inéditas, estão relacionados aos padrões composicionais referentes ao gênero choro observados nas peças selecionadas e à possibilidade de um registro pioneiro, que visa apresentar um repertório de choros ainda desconhecido⁸⁴. As informações coletadas nos manuscritos elencados reforçam a contextualização histórico-musical das obras e o ineditismo das composições complementa o caráter elucidativo do trabalho. Mesmo com a multiplicidade de “definições do que seria uma composição inédita: obra ou versão nunca antes impressa (ou nunca antes totalmente impressa), obra ou versão nunca antes executada ou gravada, etc.” (CASTAGNA, 2008: 12), é pertinente considerar o presente trabalho editorial como inédito, visto que, as edições de manuscritos do AJM realizadas anteriormente se referem ao repertório sacro-erudito desse acervo⁸⁵. A diversidade de compositores chorões existentes no acervo justifica o caráter de coletânea que o trabalho apresenta e o contexto histórico das partituras explica a utilização do AJM como fonte única para a edição.

Em *Tipos de edição*, Carlos Alberto Figueiredo (2004) elenca, e define, os tipos de edição, direcionados principalmente ao caráter musicológico, e comenta sobre os prós e contras de cada tipo exposto. Primeiramente, optei por realizar uma edição fac-similar das obras manuscritas⁸⁶, com o intuito de preservar as informações originais das partituras e

⁸⁴ Choros, polcas, maxixes...

⁸⁵ Ver DANTAS (2014).

⁸⁶ Ver definição de edição fac-similar em FIGUEIREDO (2004).

manter o texto musical fiel ao manuscrito do autor, “já que não há qualquer possibilidade de intervenção do editor no seu texto final” (FIGUEIREDO, 2004: 41). Contudo, durante o processo de escolha das partituras pude constatar alguns fatores controversos que inviabilizaram uma edição fac-similar, como: a falta de indicação do final da música; uma certa confusão dos autores e/ou copistas na utilização das indicações terminológicas das repetições⁸⁷; o desgaste físico das partituras e a inscrição “ACERVO DO ESCRITOR JOÃO MOHANA” carimbada em todas as páginas das peças⁸⁸. Na tentativa de contornar esses entraves e facilitar a compreensão formal e textual das partituras, proponho intervir ligeiramente nas composições editadas. As intervenções realizadas assumem um caráter de crítica quando relacionadas às decisões editoriais referentes ao término e à definição da estrutura formal de algumas obras⁸⁹. Assim, o presente trabalho de editorial se aproxima de uma “edição diplomática” (FIGUEIREDO, 2004). Segundo Figueiredo (2004),

A Edição Diplomática está um passo adiante da Edição Fac-similar, ao apresentar um texto musical fiel o mais possível ao original, porém transcrito pelo editor, acrescentando, pois, um componente interpretativo que a Edição Fac-similar não pode ter. Tem caráter eminentemente musicológico, sendo baseada numa única fonte, mas com possibilidade de metodologia crítica (FIGUEIREDO, 2004: 44).

Contudo, o escopo dessa edição não se delimita ao “caráter eminentemente musicológico” da definição apresentada na citação (idem), visto que, um dos principais objetivos desse trabalho é apresentar as obras editadas em recitais e rodas de choro, ou seja, fora do contexto acadêmico⁹⁰ e futuramente registrar em áudio as peças que já pertencem ao domínio público.

No livro *The critical editing of music: History, method, and practice*, James Grier (1996) afirma que, “todos os editores irão inevitavelmente desenvolver seus próprios métodos a cada nova edição” (GRIER, 1996: 7), partindo desse pressuposto, não utilizo um modelo ou uma metodologia preestabelecida no processo editorial. Para Grier (1996) toda edição é um trabalho crítico por natureza, que “consiste em uma série de escolhas criticamente informadas, em suma, um ato de interpretação” baseado fundamentalmente em uma investigação e contextualização histórica das obras (GRIER, 1996: 28). Nesse sentido, realizo uma edição

⁸⁷ D.C al Coda e D.S. al Coda.

⁸⁸ Ver Anexos I, II, IV e V.

⁸⁹ Ver Capítulo 2.

⁹⁰ O único trabalho editorial referente ao choro no Maranhão é o caderno de partituras *Choros Maranhenses* (2012), publicado por José Alves, flautista e professor da Escola de Música do Maranhão.

direcionada ao repertório do choro, em que as peças escolhidas foram interpretadas previamente com o objetivo de apreciar as características estilísticas que representam esse gênero. O presente trabalho editorial apresentará obras compostas no período compreendido entre o final do séc. XIX e meados do séc. XX, sendo assim, contextualizadas no recorte cronológico que, segundo Vasconcelos (1984), abrange “cinco gerações” de chorões (VASCONCELOS, 1984).

3.1 Análise chorística das obras

O processo de escolha das partituras editadas envolveu uma análise avaliativa das setenta peças digitalizadas no AJM e de três composições extraídas do acervo digital da Biblioteca Nacional⁹¹. Os critérios de avaliação utilizados foram: a contextualização das obras na abordagem histórica do trabalho; a inter-relação entre as características musicais das obras escolhidas e o processo de formação e consolidação do choro como gênero musical no Brasil; e a presença de motivos melódicos (fraseados, padrões, ornamentos...) característicos do choro.

Os compositores elencados apresentam obras compostas no período entre a década de 1890 e aproximadamente meados do século seguinte, sendo Alexandre Rayol e Higino Billio referentes ao final do séc. XIX e Manoel Pereira, Paulo Almeida e Pedro Gromwell representando a primeira metade do séc. XX. Foram editadas quatorze composições que corresponderam aos critérios avaliativos⁹²: a polca “Paulito” e a polca-tango “Quiquiriqui” do Alexandre Rayol e “O Natal de 99” do Higino Billio; os choros: “Comigo, o lustro é outro?!” do Manoel Pereira; “Conferência” do Pedro Gromwell; “Chorinho de Criança”, “Dezembrando”, “Em Ribamar”, “Invejoso”, “Leviano”, “Maria Sapeca” e “Tapeador” do Paulo Almeida; “Chorinho” e “Chorinho de Cachimbo” de compositores desconhecidos⁹³.

A partir de uma análise comparativa entre as obras editadas e a revisão bibliográfica em trabalhos de edição, transcrição e análise musical relativos ao choro e à

⁹¹ Como observamos na lista de obras digitalizadas desse acervo (pág. 62-67), há peças escritas para diversas formações instrumentais. Sendo assim, o número de partituras digitalizadas referentes às setenta composições é de 196. As três obras pesquisadas na BN, já citadas anteriormente, são de Francisco Libânio Colás.

⁹² O número de obras editadas representa apenas uma pequena parcela da quantidade de peças analisadas que também correspondem a esses critérios. As informações contidas nas composições escolhidas suprem o caráter complementar desse trabalho de edição, consequentemente, não houve a necessidade de um número maior de edições.

⁹³ Os originais estão disponíveis no AJM, que faz parte do Arquivo Público do Estado do Maranhão.

música popular brasileira⁹⁴, foi possível constatar semelhanças e prováveis influências referentes a determinadas características rítmico-melódicas e estruturais, entre as peças da edição e obras do repertório tradicional do choro. Para fundamentar essa constatação apresentarei excertos que demonstram o envolvimento técnico dos compositores maranhenses em relação aos padrões e recursos composicionais típicos do choro (fraseado, padrões melódicos, acompanhamento rítmico-harmônico...). Os excertos analisados serão dispostos seguindo a contextualização histórico-musical das obras, ou seja, primeiramente os trechos das obras relativas ao séc. XIX, que ainda não apresentavam o termo choro como referência genérica, e em seguida, trechos referentes às obras compostas em meados do século XX.

No livro *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*, Carlos Sandroni (2012) traça um panorama histórico-musical dos primórdios do samba carioca, onde considera a substituição de paradigmas rítmicos como estopim para transformações ocorridas no processo de transformação do samba no Rio de Janeiro. Essas transformações distinguiriam dois estilos de samba, o estilo antigo, representado por variações rítmicas referentes ao paradigma do *tresillo* e o estilo novo, que tem como representante rítmico o paradigma do Estácio. No tópico Premissas Musicais, Sandroni (2012) discute definições de parâmetros rítmicos como síncope, cometricidade e contrametricidade, e em seguida, apresenta as variações rítmicas que simbolizam os paradigmas de *tresillo* e do Estácio. O *tresillo* é o termo adotado por pesquisadores cubanos para designar o “ritmo assimétrico” que comporta três articulações, bastante recorrente na música cubana e em “outros pontos das Américas onde houve importação de escravos, inclusive, é claro, no Brasil” (SANDRONI, 2012: 30). Dentre as variações que representam o paradigma do *tresillo*, destaco a seguinte figura denominada por Mário Andrade de “síncope característica”⁹⁵ (apud SANDRONI, 2012: 31), como peça fundamental para esta análise comparativa:



Ao analisarmos as obras editadas de Alexandre Rayol, um dos compositores que representam o séc. XIX, observamos duas representações diferentes do gênero polca. Na polca “Paulito” (págs. 91 a 93) o compositor se apropria de características da dança europeia,

⁹⁴ Foram analisados os trabalhos de Bastos (2008), Bessa (2010), Borém e De Aguiar (2010), Chediak (2007, 2011), Piedade (2007), Sandroni (2012), Sève (2010), Tiné (2001), Wisnik (2008) e o Songbook *O melhor de Pixinguinha* (1997).

⁹⁵ Figura rítmica de presença marcante na “música impressa brasileira do século XIX e início do século XX”, bastante recorrente em choros, maxixes, sambas... (SANDRONI, 2012: 31).

como: o caráter saltitante ligado ao “movimento rápido das semicolcheias” e à subdivisão do compasso binário, “fazendo com que as acentuações sempre coincidam com os tempos fortes” (WISNIK, 2008: 36); e a utilização de figuras rítmicas compostas por uma colcheia seguida de duas semicolcheias, ilustradas nos acompanhamentos destacados no excerto a seguir (Exemplo 1):

The image shows a musical score for 'Paulito' by Alexandre Rayol. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has one flat (B-flat). The bass line features a characteristic rhythmic pattern of a quarter note followed by two eighth notes, which is highlighted by two blue arrows pointing to it. Below the bass staff, the text 'Figuras rítmicas características da polca europeia' is written, with the arrows pointing from this text to the specific rhythmic figures in the music.

Exemplo 1. Trecho da polca “Paulito” de Alexandre Rayol.

Já na polca-tango “Quiquiriqui” (págs. 94 a 96) constatamos o emprego da síncope característica como padrão rítmico de acompanhamento na mão esquerda e no contorno melódico na mão direita, o que indicaria um possível abasileiramento da polca. No trecho a seguir, e durante toda a música, é possível visualizar a síncope como figura rítmica predominante, que também “aparece, por exemplo, nos acompanhamentos dos ‘Tangos brasileiros’ de Ernesto Nazareth, executados na mão esquerda” (Exemplo 2) (BESSA, 2010: 223):

The image shows a musical score for 'Quiquiriqui' by Alexandre Rayol. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has one flat (B-flat). The bass line features a characteristic syncopated rhythmic pattern, which is highlighted by two blue arrows pointing to it. Below the bass staff, the text 'Síncope característica' is written, with the arrows pointing from this text to the specific syncopated figures in the music. There is also a red bracket and a red arrow pointing to a specific melodic figure in the treble staff.

Exemplo 2: trecho da polca-tango “Quiquiriqui” de Alexandre Rayol.

Assim como Ernesto Nazareth, que acabou sendo “acusado por quase toda a crítica posterior de ter cometido uma espécie de embuste ao batizar de tangos suas peças para piano, que na verdade seriam maxixes”, outros compositores do final do séc. XIX já utilizavam o termo tango para qualificar suas obras com acompanhamentos sincopados (SANDRONI, 2012: 80). Para Sandroni,

O verdadeiro enigma em torno das indicações de gênero de Nazareth é antes a unanimidade da crítica em negar-lhes a realidade. Nazareth não foi uma exceção e nem estava agindo arbitrariamente ao chamar de tangos suas peças para piano cujo acompanhamento se baseava nas fórmulas do paradigma de *tresillo*: a prática era comum. Batista Siqueira (um dos únicos pesquisadores a defender explicitamente a nomenclatura de Nazareth) dá uma lista de compositores que o fizeram, tomando como base apenas o biênio 1881-1882: além da própria Chiquinha Gonzaga, menciona Cinira Polônio, Arthur F. da Rocha e meia dúzia de outros (2012: 81).

No maxixe “Ai... Ai...”, Rayol mescla características de dois gêneros – a polca europeia e o maxixe - como podemos observar na primeira e terceira parte da peça, partitura apresentada em manuscrito no ANEXO VI, em que há um acompanhamento típico da polca na mão esquerda, em paralelo a “motivos amaxixados” na mão direita, “como num palimpsesto em que pudéssemos flagrar o momento diacrônico da passagem de um gênero a outro”. Essa transformação rítmica da polca europeia em versões abasileiradas, ou seja, a “apropriação do momentoso gênero de música de dança europeia e sua conversão a padrões brasileiros”, também é representada nas polcas “Cruz, Perigo!” e “Os teus olhos cativam” de Ernesto Nazareth⁹⁶ (WISNIK, 2008: 37).

As poucas informações sobre o violoncelista, barítono e compositor Alexandre Rayol foram obtidas: nos relatos biográficos sobre seus irmãos Antônio e Leocádio Rayol, já citados anteriormente⁹⁷; no Inventário do AJM (1997); e também na capa de uma encadernação (ANEXO VI), que contém 18 composições de Alexandre Rayol, disponível para consulta no AJM⁹⁸. O intrigante é que dentre os três irmãos Rayol citados, o Alexandre é quem possui a maior quantidade de composições no AJM com 76 obras catalogadas⁹⁹, contra 46 obras do Antônio Rayol e apenas 19 peças do Leocádio Rayol, e também apresenta uma grande diversidade de gêneros em seu repertório de composições, como ilustra a Tabela 6.

⁹⁶ As partituras das obras citadas podem ser visualizadas no site <http://ernestonazareth150anos.com.br/>

⁹⁷ Ver CARVALHO SOBRINHO (2010a), EMB (1977) e VASCONCELOS (1977).

⁹⁸ Na capa há a indicação “S. Luís 1855 - Manaus 1934” como local e ano de nascimento e óbito do compositor e na partitura da polca “Amandina” observa-se a descrição “Jabaroca, 21 de dezembro de 1898” indicando a data e local da composição, Jabaroca provavelmente indica o município do Pará com esse nome. Há várias encadernações referentes a documentos musicais da família Rayol, “provavelmente realizadas por Ney Rayol, um dos descendentes da família, nome que aparece na parte inferior das capas” (CARVALHO SOBRINHO apud DANTAS FILHO, 2014: 7).

⁹⁹ Esse número passa para 95 obras ao considerarmos as composições reunidas na Coleção de Valsas (01 a 25), assim indicada no Inventário do AJM.

GÊNEROS	Nº DE OBRAS
Valsa	39
Sacro	20
Polca	06
Canção	03
Marcha	02
Opereta	02
Maxixe	01
Schottisch	01
“Tanguinho”	01
<i>Entre-acto em versos</i>	01

Tabela 6. Distribuição das obras de Alexandre Rayol por gêneros e quantidade de obras relativa a cada gênero.

A explicação mais palpável para essa curiosidade é a predileção dos pesquisadores pelo material sacro-erudito contido no AJM, menosprezando assim, o grande conteúdo de músicas populares presentes nesse acervo, como vimos nos trabalhos do padre Mohana (1974), e dos musicólogos Carvalho Sobrinho (2010a) e Dantas Filho (2014). No caso desse último, podemos inclusive constatar uma reformulação apropriada do título carregado de ufanismo com que Mohana nomeia seu trabalho. O título *A Grande Música do Maranhão Imperial*, não subtende a existência de uma pequena música? Quais seriam as representantes da pequena música, as composições de caráter popular?

Alexandre Rayol (1855-1934) foi contemporâneo de músicos/compositores tidos como fundadores do choro, como Ernesto Nazareth (1863-1934), Chiquinha Gonzaga (1847-1935), Joaquim Callado (1848-1880) e Anacleto de Medeiros (1866-1907), assim considerados por apresentarem padrões rítmicos abrazeirados em suas composições baseadas em danças europeias¹⁰⁰. Nesse sentido, quais seriam as possibilidades de um músico maranhense de meados do séc. XIX apresentar polcas europeias e suas variantes sincopadas, como a polca-lundu e a polca-tango, em seu repertório de composições? O compositor maranhense não se enquadraria nesse perfil de chorão do séc. XIX?

Uma das resoluções plausíveis para essas questões estaria relacionada às representações de óperas europeias no cenário musical do Maranhão a partir da metade do séc. XIX. A música e as danças trazidas da Europa pelas companhias líricas influenciaram o

¹⁰⁰ Nas fontes pesquisadas não há registros sobre estadia, ou mesmo visita, de Alexandre Rayol ao Rio de Janeiro ou à Europa, ao contrário dos outros dois irmãos Rayol que passaram algumas temporadas nestas plagas. No entanto, é bem provável que o músico maranhense, assim como seus irmãos, tenha feito viagens a esses destinos.

gosto e o fazer musical dos maranhenses da época, o que explicaria a propriedade com que músicos, como Francisco Colás, Alexandre Rayol e Higinio Billio compunham obras relacionadas aos gêneros importados de além mar. Um fator que reforça essa influência europeia é a quantidade de obras compostas para piano encontrada no AJM. Em uma visualização rápida da segunda parte do Inventário do AJM (1997: 111-288) é possível verificar o grande número de partituras para piano distribuídas por vários gêneros e formações musicais. Podemos citar o maestro Antônio Luís Miró como marco referencial na difusão do piano na capital maranhense. Esse músico português chegou ao Maranhão aproximadamente em 1850 e logo se estabeleceu como professor de piano e diretor de uma companhia lírica italiana. Realizou concertos e ajudou na reinauguração do Teatro União, rebatizado de Teatro São Luís (DANTAS, 2014; CARVALHO SOBRINHO, 2010a). O piano era um símbolo de *status* social, pois representava “a sintonia com a ‘civilização’- leia-se Europa” e “era indispensável nas atividades de lazer” nos lares das classes sociais mais privilegiadas, e também, apesar de não fazer parte da tríade instrumental embrionária do choro (flauta, violão e cavaquinho), exerceu um papel importante na divulgação e formação do gênero, a partir do surgimento das “casas editoras de música” (CAZES, 1998: 20). Segundo Wisnik (2008),

O piano traz consigo um fragmento prestigioso de Europa, constituindo-se nesse misto de metonímia de civilização moderna e ornamento do lar senhorial, onde entretém as moças confinadas ao espaço da casa. Além disso, dada a própria extensão da sua presença e a conhecida dinâmica adaptativa e apropriadora da vida musical brasileira, vem a ser atingido e transformado, em certa medida, por usos populares (WISNIK, 2008: 42-43).

As partituras de peças para piano já eram ofertadas em anúncios nos periódicos da época, como no jornal O Globo de 28 de fevereiro de 1852, “MUSICA- Peças para piano e flauta- Valsa a Lusidade - Vende-se no Becco d’Alfandega n. 5 onde se recebem assignaturas” (Imagem 3).



Imagem 3. Recorte do jornal O GLOBO-28/02/1852.

Para ilustrar a relevância das peças para piano no repertório do choro maranhense apresento a análise de um trecho do choro “Comigo, o lustro é outro ?!” (Exemplo 3), de Manoel Agostinho Pereira, que apresenta características composicionais recorrentes nos choros, como: anacruses com cromatismo, presença da síncope característica e “frases em arcos de semicolcheias” (BOREM; DE AGUIAR FREITAS, 2010: 44). A partitura desse choro contém a seguinte inscrição na capa, “Grande Sucesso do Carnaval de 1925” (ANEXO VIII), o que indica uma relevante popularidade da música para piano na sociedade maranhense no início do séc. XX.



Exemplo 3: trecho do choro “Comigo, o lustro é outro ?!”, de Manoel Agostinho Pereira.

Para essa edição, priorizei as composições de Paulo Almeida por apresentarem um considerável número de características estilísticas¹⁰¹, referentes principalmente à esfera melódica (fraseados, padrões e ornamentos) e formal, que representam um “padrão composicional” do choro “pré-estabelecido pela polca e derivado dela” (TINÉ, 2001: 20). Para exemplificar essas características, destaco excertos do choro “Dezembrando”, obra em que o músico maranhense sintetiza certos padrões composicionais recorrentes nos choros de compositores renomados, como Pixinguinha, Porfírio Costa e Severino Araújo. Além da influência direta que a polca exercia nas composições, as transmissões radiofônicas, da Rádio Nacional principalmente, que se iniciaram a partir dos anos 1940 no Maranhão, também influenciaram os músicos maranhenses. Assim como nas rádios do Rio de Janeiro, São Paulo e Pernambuco, havia na Rádio Difusora¹⁰² um “conjunto regional” para acompanhar os cantores e cantoras em programas de auditório e o repertório executado pelo regional era

¹⁰¹ As datas inscritas nas partituras desse compositor remetem à primeira metade do séc. XX (1935, 1940 e 1951), período em que músicos chorões nordestinos, como: João Pernambuco (Jatobá-PE), Luperce Miranda (Recife-PE), Porfírio Costa (Campina Grande-PB) e Severino Araújo (Limoeiro-PE) se destacavam no cenário chorístico carioca e nacional, apresentando obras totalmente inseridas nos padrões composicionais do choro. Ver informações sobre a naturalidade e expressividade artísticas dos músicos citados no Dicionário Cravo Albin em <http://www.dicionariompb.com.br>

¹⁰² Fundada em 15 de agosto de 1940.

basicamente o que se ouvia nas rádios de transmissão nacional, como comenta o músico Ubiratan Sousa¹⁰³ em entrevista,

Os regionais iam se estimulando pelo que vinha de fora, principalmente pelo repertório ouvido nas rádios, pois não havia TV na época. Nós ouvíamos a Rádio Nacional, pegava direto pelas ondas curtas, a Rádio Timbira. Ouvia-se o Época de ouro, as gravações de Jacob, de Pixinguinha, isso foi estimulando, mas aqui mesmo tinha os compositores, e se tocava um pouco das coisas (músicas) dos maranhenses, um pouquinho entendeu?! (SOUSA, 2014).

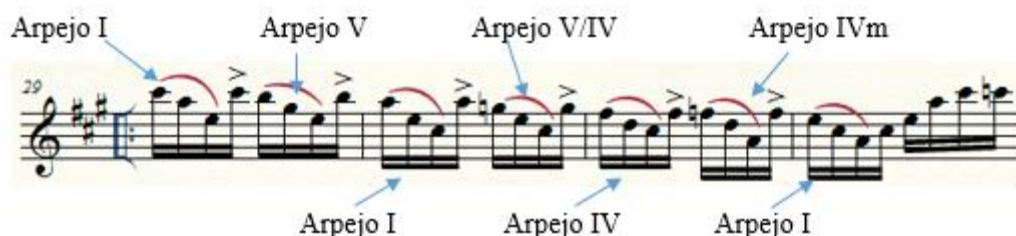
O violonista João Pedro Borges também comenta sobre a influência das rádios e sobre a formação do regional da rádio Difusora,

Então a rádio era a grande fonte de informação, e fora isso, alguns músicos que passavam de tempos em tempos, por exemplo, passou aqui em São Luís um duo de violão, um duo de índios, os irmãos Tabajara que fizeram carreira nos EUA, que são mais conhecidos lá que no Brasil. Ou seja, tinha uma tradição de intercâmbio, fora isso a grande influência dos programas de rádio, como da Rádio Nacional, da Rádio Tupi. Eu cheguei a ouvir, como meu pai consertava rádio, então estavam sempre sintonizados em alguma coisa, desde a BBC de Londres até todos esses programas nacionais. Tinham programas de rádio, especialmente na Rádio Ribamar e na Rádio Difusora que possuíam seus regionais. Na Difusora tinha o Toinho (acordeonista), o maestro Cantanhede, que acompanhava os cantores como o Vavá, que era seresteiro, o Cardoso, chegou a acompanhar a Alcione, que na época “imitava” a Núbia Lafaiete. Tinha o Amilar que era um grande cavaquinhista, ele era de Belém do Pará. Eu cheguei a frequentar programas de rádio do Lima Jr. que era aos domingos ali na Av. Magalhães de Almeida, tinha uma espécie de auditório e nesse programa quem dava suporte era o regional, regional tradicional mesmo! Com dois violões de 6, pois ainda não tinha uma tradição de 7 cordas aqui, cavaquinho, acordeom... (BORGES, 2015).

Sendo assim, torna-se conveniente falarmos de uma influência musical relacionada às gravações transmitidas pelas rádios no cenário maranhense, tanto que até os

¹⁰³ Músico, compositor e arranjador maranhense. Possui cerca de 700 composições com aproximadamente 200 delas relativas ao gênero choro.

dias de hoje boa parte das peças executadas pelos grupos de choro em São Luís são composições dos chorões que integravam os regionais como Jacob do bandolim, Pixinguinha, Benedito Lacerda, Canhoto e outros. No trecho a seguir (Exemplo 4) observamos uma sequência de arpejos em semicolcheia delineando a progressão harmônica I – V – I - V/IV - IV – IVm – I, que se assemelha aos arpejos da progressão dos primeiros compassos da segunda parte do maxixe “Cheguei” de Pixinguinha (O melhor de Pixinguinha, 1997: 31):



Exemplo 4: Trecho do choro “Dezembrando”, de Paulo Almeida.

Outro recurso composicional bastante utilizado pelos chorões é o emprego de movimentos escalares virtuosísticos, geralmente em fusas ou quiálteras de seis (sextinas). No excerto seguinte (Exemplo 5) há uma escala ascendente em fusas, que nos remete às passagens rápidas observadas em choros como: “Espinha de Bacalhau” de Severino Araújo (CHEDIAK, 2007: 136-137), “Peguei a reta” de Porfírio Costa (CHEDIAK, 2011: 172-173) e “Urubatan” de Pixinguinha (O melhor de Pixinguinha, 1997: 108-09):



Exemplo 5. Trecho de “Dezembrando”, de Paulo Almeida.

No choro “Conferência”, de Pedro Gromwell, também há exemplos melódicos característicos do gênero, como passagens e escalas cromáticas, saltos melódicos com intervalo de oitava, movimentos descendentes com intervalos de terças e ornamentações (apojaturas e bordaduras), ilustrados no Exemplo 6:



Exemplo 6: Trecho de “Conferência”, de Pedro Gromwell.

Em seu trabalho de Dissertação, Paulo José Tiné (2001) analisa algumas obras de três importantes compositores da música popular brasileira: Pixinguinha, Garoto e Tom Jobim. Utilizando critérios analíticos da música erudita para analisar peças populares, esse autor discute as relações entre obras que representam a tríade “Choro - transição - Bossa Nova”¹⁰⁴ e compara os parâmetros composicionais característicos de cada compositor. Nesse cotejamento Tiné atesta uma possível transformação musical, “que se inicia com Pixinguinha e prossegue até Jobim”, tendo como interface o estilo composicional de Garoto. Para ele, houve “uma redução formal, acompanhada por uma estratificação melódica e uma ampliação dos recursos harmônicos” nesse processo (TINÉ, 2001: 174). Comparando as análises dos choros “Segura Ele”, de Pixinguinha¹⁰⁵ e “Dezembrando”, de Paulo Almeida, nota-se que os dois compositores utilizaram “basicamente arpejos, movimentos escalares e algumas inflexões cromáticas” como recursos melódicos em suas composições (TINÉ, 2001: 42).

Em relação à estrutura formal das composições editadas, observamos a predominância da forma rondó simples, ou seja, a obra é dividida em três partes na seguinte sequência, A-B-A-C-A, com a possibilidade de repetições das partes, que geralmente possuem 16 compassos. No entanto, a polca “O Natal de 99”, os choros “Chorinho de Criança”, “Dezembrando”, “Em Ribamar” e “Tapeador” apresentam uma das partes com apenas 8 compassos e no choro “Conferência” há duas partes com 8 compassos, o que indica variações formais diferenciadas do “padrão normal do choro” nas composições maranhenses (TINÉ, 2001: 155). As relações harmônicas entre as tonalidades das partes de uma mesma peça seguem a tradicional relação de vizinhança, caracterizada por tons relativos e vizinhos por quintas, presente em grande parte das composições do repertório do choro.

O objetivo principal da análise apresentada foi constatar características composicionais análogas em obras de músicos chorões contemporâneos de diferentes

¹⁰⁴ O autor defende um período de transição musical entre o choro e a bossa nova, representado por obras de Garoto.

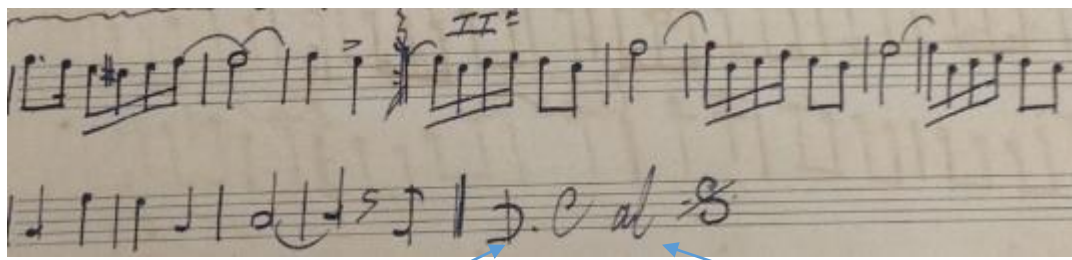
¹⁰⁵ (TINÉ, 2001: 42-46).

cenários, o que simboliza uma influência musical comum entre eles, nesse caso, as danças europeias, com destaque para as derivações advindas da polca.

3.2 Da Capo, coda e fim

As especificações de dinâmica, articulações (ligaduras de expressão, *staccatos*, etc.) e acentuação indicadas nas partituras originais foram preservadas na edição¹⁰⁶, no entanto, algumas intervenções foram necessárias para proporcionar uma melhor compreensão da estrutura formal de certas obras. A maioria das intervenções está basicamente relacionada às indicações que estabelecem o roteiro formal da partitura¹⁰⁷ e ao término da composição.

Nas partituras originais de “Chorinho de Criança”, “Dezembrando”, “Invejoso”, “Maria Sapeca” e “Tapeador” de Paulo Almeida; “Comigo, o lustro é outro” de Manoel Pereira; “Chorinho” e “Chorinho de Cachimbo”, há uma espécie de confusão na indicação dos símbolos que regem a forma musical das obras, contudo, a estrutura da música não é comprometida. Provavelmente, o exemplo mais significativo dessa confusão esteja indicado em “Chorinho de Criança”, que apresenta ao final da partitura a inscrição “D.C al S”, sendo que o “S” se encontra no primeiro compasso da obra, ou seja, a música reinicia e termina ao mesmo tempo (Exemplo 7):

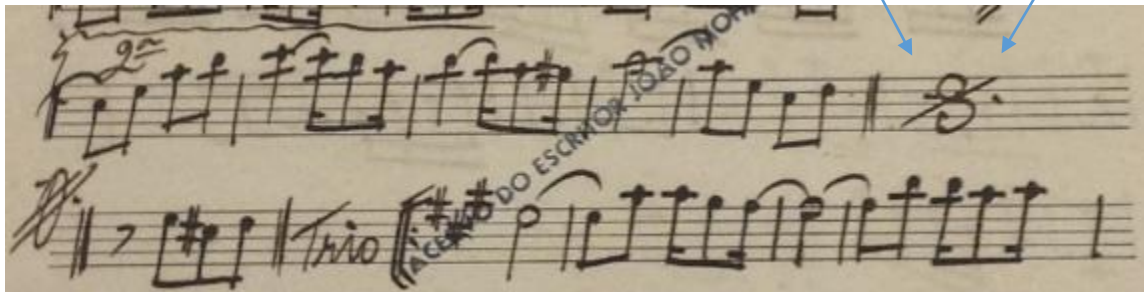


Exemplo 7. Trecho do final confuso de “Chorinho de Criança”.

Em geral, o viés mais recorrente nessas obras foi a indicação incompleta na disposição de ordem entre as partes, em que somente o símbolo musical é inscrito ao final da parte tocada. Como observamos no final da segunda parte do choro “Invejoso” (Exemplo 8):

¹⁰⁶ Não há indicação de andamento em nenhuma das partituras editadas.

¹⁰⁷ Da Capo, D. $\text{\$}$ al coda, etc.



Exemplo 8: Trecho da segunda parte do choro “Invejoso” sem a indicação “Ao S e coda”.

Além de reordenar as indicações de mudança e repetição das partes, foi preciso determinar o final de cinco peças: “Chorinho de Criança”, “Dezembrando”, “Invejoso”, “Chorinho” e “O Natal de 99”. Seguindo a lógica observada na maioria das terminações de obras relativas o repertório do choro, estabeleço o final dessas composições ao término da primeira parte, como podemos conferir na edição.

3.3 Caderno de choros do Acervo João Mohana – obras editadas

Nas partituras editadas são especificados o nome da composição, o gênero e o autor. Seguindo os manuscritos originais, opto por não apresentar o andamento nas obras, possibilitando assim uma liberdade interpretativa para o músico/leitor executar os choros¹⁰⁸. As composições serão dispostas em ordem alfabética, de acordo com o seguinte sumário:

¹⁰⁸ Os áudios referentes às partituras editadas estão disponíveis no CD anexado ao final trabalho.

SUMÁRIO DA EDIÇÃO

Chorinho	84
Chorinho de Criança	86
Choro de Cachimbo	88
Comigo, o lustro é outro ?!	90
Conferência	92
Dezembrando	94
Em Ribamar	96
Invejoso	98
Leviano	100
Maria Sapeca	102
O Natal de 99	104
Paulito	106
Quiquiriqui	109
Tapeador	112

CHORINHO

(choro)

Autor Desconhecido

5

9

13

17

21

25

Fim

CHORINHO

29 

33  1. 2. \emptyset 36 
D.S. ao Coda

37 

41 

45 

49  1.

53  2. *D.S. ao Fim*

CHORINHO DE CRIANÇA

(choro)

Paulo Almeida

♩

5

9

13

17

21

25

27

29

Fim

D.S. ao Coda

CHORO DE CACHIMBO

(choro)

Autor desconhecido

1. S

5

9

13 $\text{\textcircled{+}}$ 1.

Fim

17 2.

21

25

Detailed description: The musical score is written on a single treble clef staff in 2/4 time. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody starts with a quarter rest followed by a quarter note G4. A first ending bracket (marked with a circled S) spans measures 1 through 4. The piece continues with measures 5 through 12. A second ending bracket (marked with a circled plus sign) spans measures 13 through 16, with the word "Fim" written below it. The score then continues with measures 17 through 20, 21 through 24, and finally measures 25 through 28. The melody is primarily composed of eighth and sixteenth notes, with various ornaments and repeat signs.

CHORO DE CACHIMBO

29

33

1. 2.

Trio

35

\emptyset

D.S. ao Coda

37

41

45

49

1. 2.

D.S. ao Fim

COMIGO, O LUSTRO É OUTRO ?!

(choro)

Manoel G. Pereira

Piano

The first system of the piano accompaniment consists of four measures. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 2/4. The right hand starts with a quarter rest followed by a quarter note chord (Bb, D, F), then a series of eighth notes: Bb, A, G, F, E, D, C, Bb. The left hand starts with a quarter rest followed by a quarter note chord (Bb, D, F), then a series of eighth notes: Bb, A, G, F, E, D, C, Bb.

The second system of the piano accompaniment consists of four measures. The right hand continues the eighth-note pattern from the first system. The left hand continues the eighth-note pattern from the first system.

The third system of the piano accompaniment consists of four measures. The first measure is marked with a first ending bracket. The second measure is marked with a second ending bracket. The key signature changes to two flats (Bb, Eb) at the start of the second ending. The right hand has chords and eighth notes. The left hand has chords and eighth notes.

Fim

The fourth system of the piano accompaniment consists of four measures. The right hand has chords and eighth notes. The left hand has chords and eighth notes.

COMIGO, O LUSTRO É OUTRO?!

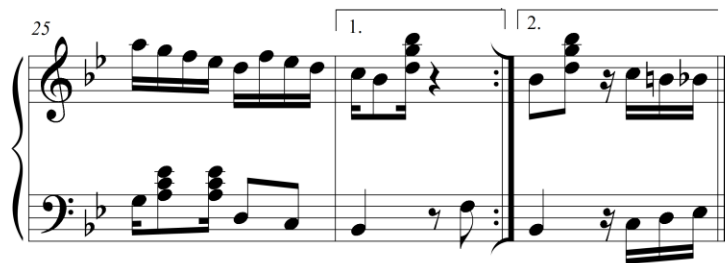
17



21



25



D.S. ao Fim

CONFERÊNCIA

(choro)

Pedro Gromwell

§

5

1.

9

2.

⊖

Fim

13

17

1.

2.

⊖

20

D.S. ao Coda

21

CONFERÊNCIA



D.S. ao Fim

DEZEMBRANDO

(choro)

Paulo Almeida

§

5

9

13

Fim

17

21

1.

2.

Detailed description of the musical score: The score is for a chorinho piece in 2/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff starts with a section symbol (§) and contains measures 1-4. The second staff (measures 5-8) features a series of eighth-note patterns. The third staff (measures 9-12) continues with similar rhythmic motifs and includes accents (>) over several notes. The fourth staff (measures 13-16) concludes with a double bar line and a circled cross symbol (⊕), with the word 'Fim' written below. The fifth staff (measures 17-20) is a first ending, marked with a double bar line and repeat dots at the beginning. The sixth staff (measures 21-24) is a second ending, also marked with a double bar line and repeat dots, and includes first and second endings (1. and 2.) indicated by a box above the staff.

DEZEMBRANDO

25 ^{2.}  27 \emptyset

D.S. ao Coda

Detailed description: This block contains the first two staves of musical notation. The first staff starts at measure 25 with a second ending bracket over measures 25-27. The second staff begins at measure 27 with a Coda symbol (a circle with a cross) above it. The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

28 

Detailed description: This block contains the second staff of musical notation, covering measures 28 through 31. It features a series of eighth-note patterns with accents (>) and slurs.

32 

Detailed description: This block contains the third staff of musical notation, covering measures 32 through 35. It continues the eighth-note patterns from the previous staff.

36 

Detailed description: This block contains the fourth staff of musical notation, covering measures 36 through 39. It continues the eighth-note patterns with accents and slurs.

40 ^{1.} 

Detailed description: This block contains the fifth staff of musical notation, covering measures 40 through 43. It features a first ending bracket over measures 40-43, ending with a repeat sign.

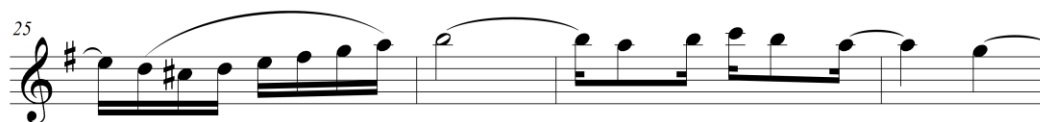
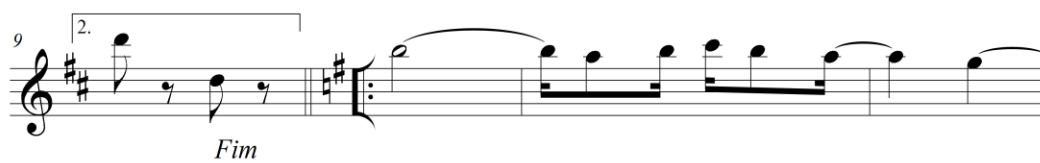
44 ^{2.}  *D.S. ao Fim*

Detailed description: This block contains the sixth and final staff of musical notation, covering measure 44. It features a second ending bracket over measure 44, ending with a double bar line. The instruction *D.S. ao Fim* is written below the staff.

EM RIBAMAR

(choro)

Paulo Almeida



EM RIBAMAR



INVEJOSO

(choro)

Paulo Almeida

5

9

13 1.

17 2.

Fim

21

25

INVEJOSO

29 

33 

37 

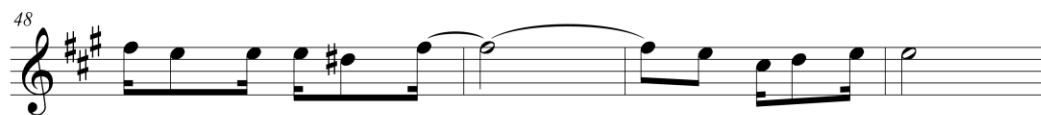
41 

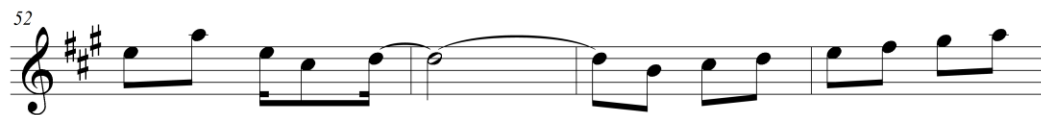
TRIO

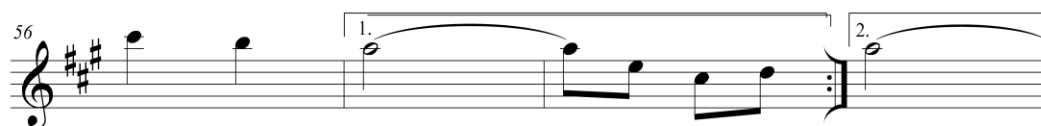
42 

D.S. ao Coda

44 

48 

52 

56 

60 

D.S. ao Fim

LEVIANO

(choro)

Paulo Almeida

♩

5

9

13 1.

17 2.

21

25

LEVIANO

29

33

D.S. ao Coda

35

36

40

44

48

52

D.S. ao Coda

53

MARIA SAPECA

(choro)

Paulo Almeida

Piano

§

5

9

13

⊕

MARIA SAPECA

17

Musical score for measures 17-20. Treble clef has a whole note chord, followed by eighth-note chords. Bass clef has a quarter-note bass line with a slur over the first two measures.

21

Musical score for measures 21-24. Treble clef has eighth-note chords. Bass clef has a quarter-note bass line with a slur over the first two measures.

25

Musical score for measures 25-28. Treble clef has dense chordal textures. Bass clef has a quarter-note bass line with a slur over the first two measures.

29

Musical score for measures 29-32. Treble clef has dense chordal textures. Bass clef has a quarter-note bass line with a slur over the first two measures.

33

Musical score for measure 33. Treble clef has a quarter-note chord. Bass clef has a quarter-note bass line.



34

Musical score for measure 34. Treble clef has a quarter-note chord. Bass clef has a quarter-note bass line.

D.S. ao Coda

O NATAL DE 99

(polca)

Hygino Billio

Piano

5

9

13

⊕

O NATAL DE 99

17

1. 2.

Fim

21

25

1. 2.

28

D.S. ao Coda

29

33

1. 2.

D.S. ao Fim

PAULITO

(polca)

Alexandre Rayol

Piano

5

9

13

PAULITO

17

1. 2.

Fim

21

25

29

2.

30

D.S. ao Coda

PAULITO

33

Musical notation for measures 33-36. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 33 starts with a treble staff containing a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The bass staff has a half note chord of G2-B2-E3. Measures 34-36 continue with similar rhythmic patterns and chordal accompaniment.

37

Musical notation for measures 37-40. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 37 features a treble staff with a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The bass staff has a half note chord of G2-B2-E3. Measures 38-40 continue with similar rhythmic patterns and chordal accompaniment.

41

Musical notation for measures 41-44. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 41 features a treble staff with a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The bass staff has a half note chord of G2-B2-E3. Measures 42-44 continue with similar rhythmic patterns and chordal accompaniment.

45

Musical notation for measures 45-48. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 45 features a treble staff with a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The bass staff has a half note chord of G2-B2-E3. Measures 46-48 continue with similar rhythmic patterns and chordal accompaniment. A first ending bracket labeled '1.' spans measures 46-47, and a second ending bracket labeled '2.' spans measures 47-48.

D.S. ao Fim

QUIQUIRIQUI

(Polca-Tango)

Alexandre Rayol

Piano

f

5

9

13

1.

QUIQUIRIQUI

17 *2.* Φ
Fim

21

25

29

33 *1.* *2.*
D.S. al Coda

35 Φ

QUIQUIRIQUI

37

Musical notation for measures 37-40. Treble clef, bass clef, key signature of one flat. Treble staff has a melodic line with a slur and accent. Bass staff has a rhythmic accompaniment with slurs and accents.

41

Musical notation for measures 41-44. Treble clef, bass clef, key signature of one flat. Treble staff has a melodic line with a slur and accent. Bass staff has a rhythmic accompaniment with a forte (*f*) dynamic marking and slurs.

45

Musical notation for measures 45-48. Treble clef, bass clef, key signature of one flat. Treble staff has a melodic line with a slur and accent. Bass staff has a rhythmic accompaniment with slurs.

49

Musical notation for measures 49-52. Treble clef, bass clef, key signature of one flat. Treble staff has a melodic line with first and second endings. Bass staff has a rhythmic accompaniment with a slur and accent.

D.S. ao Fim

TAPEADOR

(choro)

Paulo Almeida

5

9

13

17

21

25

28

D.S. ao Coda

TAPEADOR

29

33

37

41

45

D.S. ao Coda

46

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Passei o segundo semestre do ano de 2006 no Rio de Janeiro. Nesse período frequentei as oficinas de choro da Escola Portátil de Música e ao final das aulas sempre havia uma roda de choro com os alunos¹⁰⁹. No bate-papo após as rodas eventualmente algumas pessoas estranhavam o meu sotaque diferente e perguntavam minha naturalidade, ao responder, eu sempre ouvia a pergunta que intitula a presente dissertação: “E tem choro no Maranhão?” Para muitos era curioso um maranhense chegar ao Rio de Janeiro tocando os choros de Pixinguinha, Jacob do Bandolim, Altamiro Carrilho e outros compositores conhecidos, e também, choros de compositores maranhenses.

Para a maioria dos autores historiógrafos pesquisados, o amálgama musical produzido pela mistura das matrizes europeia e negrodescendente é o eixo principal para fundamentar o surgimento do choro no Rio de Janeiro no último quartel do séc. XIX. Como vimos na parte histórica do trabalho, o Maranhão também foi palco desse entrelaço entre as culturas dos povos europeus, primeiramente representadas pela presença de colonizadores franceses e portugueses, e em seguida pela chegada de companhias teatrais/operísticas em São Luís a partir de meados do séc. XIX e as culturas dos povos negrodescendentes, trazidas pelo grande número de escravos vindos do continente africano. A análise do discurso do padre Mohana aliada às informações retiradas das partituras do Acervo João Mohana, revela características similares entre os cenários maranhense e carioca da época, como a coletividade entre os músicos chorões, a nomenclatura das composições do repertório do choro e a influência europeia na produção musical. A partir da comparação entre esses cenários foi possível elencar dois representantes maranhenses dos chorões antigos e dois de novos chorões, segundo a classificação proposta por Ary Vasconcelos (1977).

Com a escassez de documentos históricos sobre práticas musicais populares referentes ao Maranhão oitocentista, proponho uma análise comparativa entre os textos literários contemporâneos de Aluísio Azevedo, Nascimento Moraes e Machado de Assis. As semelhanças entre as descrições desses autores indicam aspectos chorísticos comuns entre os músicos (personagens) cariocas e maranhenses, como um certo jeito característico de tocar o instrumento, a polca como gênero preponderante entre as composições e o sincretismo erudito-popular na formação dos chorões. As narrativas desses escritores são entrecortadas por fatos históricos, o que nos permite utilizá-las como referências fundamentais para o cotejamento proposto.

¹⁰⁹ Acessar o site: <http://www.escolaportatil.com.br>, para informações sobre o histórico, eventos e cursos dessa escola.

O desfecho do trabalho reafirma o analogismo dos Capítulos anteriores. A edição e análise musical de 14 composições digitalizadas no AJM atestam uma similaridade entre compositores, representada pela utilização de padrões composicionais do choro e pelo modelo de partitura contendo apenas a linha melódica, ou seja, sem acompanhamento rítmico-harmônico preestabelecido.

Como espero ter demonstrado, também houve um processo de formação do choro no Maranhão no período entre o final do séc. XIX e início do séc. XX. Provavelmente, houve processos semelhantes em outros centros urbanos do Nordeste e Norte do país¹¹⁰. Essa constatação não colocaria em xeque o discurso hegemônico sobre as origens desse gênero no Brasil? Como explicar a atuação histórica de músicos chorões nordestinos no cenário carioca desde o início do séc. XX até os dias de hoje, como os pernambucanos João Pernambuco, Lupercê Miranda, Porfírio Costa e Severino Araújo e os maranhenses Turíbio Santos e João Pedro Borges, e tantos outros músicos anônimos?

Considero essa dissertação como o primeiro capítulo de um trabalho ainda em construção, que pretende abranger questões relacionadas à biografia dos músicos¹¹¹; à atuação de regionais nas rádios maranhenses a partir da década de 1940; aos grupos, gravações e produções referentes ao choro no Maranhão e a uma suposta identidade maranhense no choro. Para encerrar, apresentarei uma foto, pertencente ao acervo pessoal do músico João Pedro Borges, que simboliza o prestígio alcançado pelos violonistas maranhenses citados há pouco. A imagem 3 mostra o violonista Raphael Rabello, ainda adolescente, entre os maranhenses Turíbio Santos (à direita) e João Pedro Borges (à esquerda) sendo acompanhados pelo cavaquinho Jonas Pereira. Será que esses músicos maranhenses não sabiam tocar choro antes de chegar ao Rio de Janeiro?

“E tem choro no Maranhão?”

¹¹⁰ Como Recife, Olinda, Salvador, João Pessoa, Belém e Manaus.

¹¹¹ Infelizmente não há documentos que contenham informações sobre Paulo Almeida, Othon Rocha, Sebastião Pinto e tantos outros reunidos por Mohana.



Imagem 4. Turíbio Santos, Raphael Rabello, João Pedro Borges e Jonas Pereira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Acervo digital da Biblioteca Nacional. 2015. Disponível em: www.bn.br/acervo/bn-digital. Acessado em 14/06/2015.

ALBIN, Ricardo Cravo. **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira.** 2002. Instituto Cultural Cravo Albin. Disponível em: www.dicionariompb.com.br.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira.* São Paulo: Livraria Martins Editora, 1939.

ASSIS, Machado de. **Contos Escolhidos.** São Paulo: Editora Martin Claret, 2003. Primeira edição do conto “Um Homem Célebre” em **Várias Histórias** (1896).

_____. **50 contos de Machado de Assis (selecionados por John Gledson).** São Paulo: Companhia Das Letras, 2007.

ARAGÃO, Pedro. **O baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e o choro.** Rio de Janeiro: Folha Seca, 2013.

ARANHA, Carla. **Chorinho brasileiro: como tudo começou.** São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2012.

AZEVEDO, Aluísio de. **O Mulato.** São Paulo: Editora Martins Claret, 2002 (1881).

_____. **O Cortiço.** Rio de Janeiro: Cia Editora Americana, 1973 (1890).

BASTOS, Marina Beraldo. **Tópicos na música popular brasileira: uma análise semiótica do choro e da música instrumental.** 2008. (Graduação). Centro de Artes-CEART, UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA - UDESC

BEATRIZ, Regina; SOUZA, Raimundo. **A prática da pajelança na Baixada Maranhense a partir de relatos orais da cidade de Pinheiro-MA.** Anais dos Simpósios da ABHR, v. 13, 2012.

BESSA, Virgínia de Almeida. **A escuta singular de Pixinguinha: história e música popular no Brasil dos anos 1920 e 1930.** São Paulo: Alameda, 2010. 348 p.

BORGES, João Pedro. Entrevista realizada em São Luís, 28 de abril de 2015.

BORRALHO, Tácito. **Os elementos animados no Bumba-meu-boi do Maranhão.** Revista MÓIN-MÓIN, p. 12, 2006.

BORÉM, Fausto; DE AGUIAR FREITAS, Marcos Flávio. **O Choro em Belo Horizonte: Aspectos históricos, compositores-interpretres e suas obras.** Música Hodie, v. 10, n. 1, 2010.

BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna.** São Paulo: Companhia das Letras., 2010.

CÂMARA CASCUDO, Luiz. **Dicionário do folclore brasileiro.** Instituto Nacional do Livro do Ministério da Educação. Rio de Janeiro, 1962.

CARDOSO, Letícia Conceição Martins. **De marginal a oficial: a fabricação do Bumba-meu-boi como símbolo de identidade do Estado do Maranhão.** Revista Internacional de Folkcomunicação, v. 10, n. 19, p. 27-43, 2012.

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.** Revista Em Pauta, v. 15, n. 25, p. 5, 2004.

_____. **Músicas e músicos em São Luís: subsídios para uma história da Música do Maranhão.** Teresina Imperatriz: EDUFPIÉtica, 2010a.

_____. **Texto e contexto: a comédia musical Uma Véspera de Reis de Francisco Libânio Colás (São Luís, 1830 - Recife, 1885).** Teresina: EDUFPI/Imperatriz, MA: Ética, 2010b.

CASTAGNA, Paulo. **Dualidades nas propostas editoriais de música antiga brasileira.** Revista Per Musi n° 18, Belo Horizonte, 2008, p. 7-16.

CAZES, Henrique. **Choro: do quintal ao municipal.** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1998.

CHEDIAK, Almir. **Songbook do Choro vols. 1, 2 e 3.** Organizado por Mário Sève, Rogério Souza e Dininho. Rio de Janeiro: Ed. Lumiar, 2007 (vol. 1); São Paulo: Irmãos Vitale, 2011 (vols. 2 e 3).

Choros Maranhenses - caderno de partituras / organizador, José Alves Costa. São Luís: BNB Cultural, 2012.

CORREIA DE AZEVEDO, Luiz Heitor. **150 Anos de música no Brasil.** Rio de Janeiro: Livraria José Olímpio Editora, 1956.

COSTA, José Alves. **A música popular produzida em São Luís-MA na década de sessenta do século XX.** Trabalho de conclusão de curso em Licenciatura em Música na Universidade Estadual do Maranhão - UEMA — São Luís, 2011.

COSTA NETO, Raimundo João Matos. **Um panorama histórico-cultural sobre vida e obra de compositores de choro da baixada maranhense**. Trabalho de conclusão de curso em Licenciatura em Música na Universidade Federal do Maranhão - UFMA — São Luís, 2013.

_____. **Tem padre no Choro: a importância da pesquisa de João Mohana para a tradição do Choro no Maranhão**. Anais do III SIMPOM, 2015.

COTTA, André Guerra. **História da coleção Curt Lange**. Tese de Doutorado em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2009.

DA COSTA, Pablo Ranieri Medeiros; DOZENA, Alessandro. **Espaços do choro em Natal-RN: um olhar geográfico**. Revista Espacialidades [online], v. 5, n. 4, 2012.

DANTAS FILHO, Alberto. **A grande música do Maranhão imperial: estudo histórico musicológico a partir do acervo Musical de João Mohana**. Teresina: Halley, 2014.

DE LARA FILHO, Ivaldo Gadelha; DA SILVA, Gabriela Tunes; FREIRE, Ricardo Dourado. **Análise do contexto da Roda de Choro com base no conceito de ordem musical de John Blacking**. PER MUSI: Revista Acadêmica de Musica, v. 22, 2010.

DINIZ, André. **Almanaque do Choro: a história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008a.

_____. **Joaquim Callado: o pai do choro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008b.

DINIZ, Leudjane Michelle Viegas. **Escravidão urbana e criminalidade em São Luís (1860-1880)**. Monografia apresentada ao Curso de História da Universidade Estadual do Maranhão-UEMA, para obtenção do grau de licenciada em História. São Luís, 2005.

DO NASCIMENTO, Dorval. **Representações de intelectuais em vencidos e degenerados, de nascimento Moraes**. Outros Tempos—Pesquisa em Foco-História, v. 9, n. 14, 2012.

DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música**. São Paulo: Ed. 34, 2004.

Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica e popular (EMB). São Paulo: Art Ed., 1977. Volumes 1-2.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. **Tipos de edição**. Debates-Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música-UNIRIO, n-7, Rio de Janeiro, 2004. P. 39-55.

FERRETTI, Sergio Figueiredo. **Querebentã de Zomadônu: etnografia da Casa das Minas do Maranhão.** Atual. São Luís: EDUFMA, 1996.

_____. **Mário de Andrade e o tambor de crioula do Maranhão.** Revista Pós Ciências Sociais, v. 3, n. 5, 2006.

FOUCAULT, M. **Nietzsche, a genealogia e história.** In: Microfísica do poder. Tradução Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1996, pp. 15-37.

GOUVEIA NETO, João Costa. **A importância do Teatro São Luís na efetivação do movimento cultural na São Luís da segunda metade do século XIX.** Anais do XXV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA-ANPUH, Fortaleza-CE, 2009.

GÉNERO, Sonoridade Regional de um. **O choro em Belém do Pará-sonoridade regional de um gênero musical brasileiro (décadas de 1970 a 90).** Trilhas da música, p. 87, 2004.

GRIER, James. **The critical editing of music: History, method, and practice.** Cambridge University Press, 1996.

HALBWACHS, Maurice; SIDOU, Beatriz. **A memória coletiva.** Centauro São Paulo, 2006.

HOBBSBAWM, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das tradições.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira 2012.

HOLLER, Marcos. **Os jesuítas e a música no Brasil colonial.** Campinas-SP: Editora Unicamp, 2010.

Inventário do Acervo João Mohana: partituras. Arquivo Público do Maranhão. São Luís: Edições SECMA, 1997.

JANSEN, José. **João Nunes: concertista, compositor, professor, cronista.** São Luís: Fundação Cultural do Maranhão, 1976.

KIEFER, Bruno. **História da música brasileira dos primórdios ao início do século XX. Vol. 9.** Porto Alegre: Editora Movimento, 1976.

LEITÃO, Rogério Ribeiro das Chagas. **Batucada maranhense: análise rítmica dos Ciclos Culturais, a visão de um baterista.** São Luís: Gráfica RR, 2013. 142 p.

LIMA, Marcos Melo de. **A vadiagem e os vadios: controle social e repressão em São Luís (1870-1888)**. /Marcos Melo de Lima. - 2014. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Maranhão, Programa de Pós-Graduação em História, 2014.

MARIZ, Vasco. **História da música no Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

MARQUES, Wilson. **João Pedro Borges: violonista por excelência**. São Luís: Clara Editora, 2013.

MEIRELES, Mário M. **História do Maranhão**. São Paulo: Siciliano, 2001.

MENDES, Jacqueline Silva. **Teatro Ludovicense no século XIX: uma análise do teatro através de jornais maranhenses de 1880 a 1890**. Revista aSPAs, v. 2, n. 1, p. 15 19, 2012.

MENDES, José. **O retrato do imperador: negociação, sexualidade e romance naturalista no Brasil**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

MOHANA, João. **A grande música do Maranhão**. São Luis: SECMA, 1995.

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

MONTELLO, Josué. **Os tambores de São Luís**. (1965)1985.

NASCIMENTO MORAES, José do. **Vencidos e Degenerados**. 4ª edição. São Luís: Centro Cultural Nascimento Moraes, 2000. Primeira edição em 1915.

O GLOBO, São Luís, 1852-1853. Acervo da Biblioteca Pública Benedito Leite.

O melhor de Pixinguinha: melodias e cifras. Coordenação de Maria José Carrasqueira. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1997.

PACOTILHA, São Luís, 1883. Acervo da Biblioteca Pública Benedito Leite.

PIEIDADE, Acácio Tadeu. **Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical**. Revista Eletrônica de Musicologia, n-11, 2007. pgs. 1-15.

PINTO, Alexandre Gonçalves. **O Choro**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2009. Primeira edição em 1936.

POLLAK, Michael. **Memória e identidade social**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

REIS, José de Ribamar Sousa dos. **Bumba-meu-boi: o maior espetáculo popular do Maranhão**. São Luís: [s.n.], 2001.

_____. **O abc do bumba-meu-boi do Maranhão**. São Luís: FortGráfica, 2008.

RIBEIRO, Giann Mendes. **A transmissão do choro em Mossoró na década de 1990**. XVIII Congresso da ANPPOM., 2008.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

SANTOS, Edyene Moraes dos. **Poder e família no Maranhão nos primeiros decênios do século XIX**. Monografia apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de graduação no curso de História Licenciatura Plena da Universidade Estadual do Maranhão-UEMA. São Luís, 2006.

SANTOS, Ricarte Almeida. **Música Popular Maranhense e a questão da identidade cultural regional**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cultura e Sociedade, da Universidade Federal do Maranhão - UFMA. São Luís, 2012.

SANTOS NETO, Joaquim Antônio; DE FOLCLORE, Comissão Maranhense. **Tambor de crioula: ritual e espetáculo**. Comissão Maranhense de Folclore, 2002.

SÈVE, Mário. **Vocabulário do Choro: estudos e composições**. São Paulo: Imãos Vitale, 2010.

SEVERIANO, Jaime. **Uma história da música popular brasileira**. São Paulo: Ed. 34, 2008.

SILVA SOBRINHO, Josias. **Aquém do estreito dos mosquitos: a música popular maranhense como vetor de identidade**. Trabalho de conclusão de curso em Licenciatura em Música na Universidade Estadual do Maranhão - UEMA. São Luís, 2014.

SILVA, Marília T. Barboza da. **Coisa de preto: o som e a cor do samba e do choro**. São Paulo: B4 Ed., 2013.

SOUSA, Ubiratan. Entrevista realizada em São Luís no dia 16 de agosto de 2014.

SOUZA, Maíra; ACIOLI, Silva; ALBERNAZ, Lady Selma Ferreira. **Mulheres no bumba meu boi do maranhão: dimensões de gênero, formas corporais e estética popular na literatura e nos documentos oficiais.** XV Congresso de iniciação científica da UFPE. 2007.

TINÉ, Paulo José de Siqueira. **Três compositorsda Música Popular do Brasil: Pixinguinha, Garoto e Tom Jobim. Uma análise comparativa que abrange o período do choro à Bossa-Nova.** Dissertação, Universidade de São Paulo-USP, 2001.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira.** São Paulo.: Ed. 34., 1998.

_____. **Pequena História da Música Popular-da modinha à canção de protesto.** Petrópolis: Vozes, 1974.

_____. **Os sons que vêm da rua.** São Paulo: Editora 34, 2005.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e música brasileira.** Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

TRAVINCAS, Mauro Sergio. **Rabo de Vaca: memória de uma geração musical.** São Luís, 2010.

ULHÔA, Marta Tupinambá de. **Pertinência e música popular** - em busca de categorias para a análise da música brasileira popular. In: Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, 2000.

_____. **Nova história, velhos sons:** notas para ouvir e pensar a música brasileira popular. DEBATES-Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música, n. 1, 2014.

VASCONCELOS, Ary. **Panorama da música popular brasileira na Belle Époque.** Rio de Janeiro: Editora do autor., 1977.

_____. **Carinhoso etc (História e Inventário do Choro).** Rio de Janeiro: Editora do autor, 1984.

VERÍSSIMO, José. **Estudos de literatura brasileira.** Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1976.

VIANA, Raimundo Nonato Assunção. **O Bumba-meu-boi como fenômeno estético.** Tese de Doutorado. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Educação. Centro de Ciências Sociais Aplicadas. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2006.

WISNIK, José Miguel. **Machado Maxixe: o Caso Pestana.** São Paulo: Publifolha, 2008.

ANEXOS

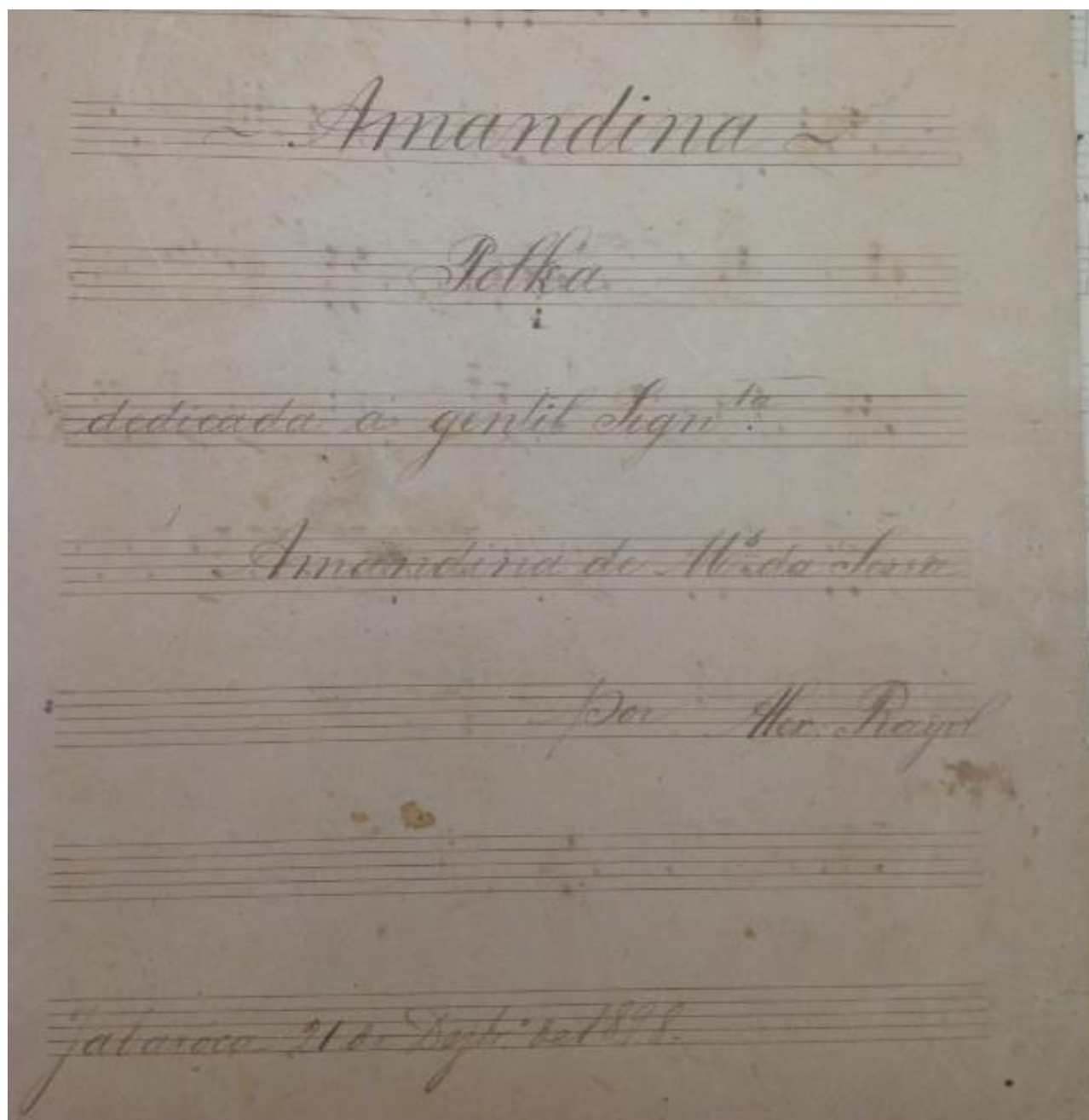
ANEXO I – Partitura do samba “Matinal” em dois formatos, original (fac-símiles) e fotocópia de uma versão contendo somente a melodia.

The image shows two pages of handwritten musical notation for the samba "Matinal". The left page is the original manuscript, and the right page is a photocopy of a version containing only the melody. The score is written in black ink on aged, slightly yellowed paper. The title "Matinal Samba" is written in cursive at the top left of the first page. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The music features complex rhythmic patterns and chordal accompaniment. A diagonal watermark reading "BIBLIOTECA NACIONAL" is visible across the right page. At the bottom right of the right page, there is a handwritten signature and the date "8.9.42" and "S. Evy. Maranhão". A small rectangular stamp is located at the bottom left of the right page.

Mamãe Samba

A handwritten musical score for the piece 'Mamãe Samba'. The score is written on ten staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, rests, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). The second staff has a 'Duet' marking above it. The third staff begins with a large, decorative flourish. The fourth staff contains a watermark that reads 'ACERVO DO EXERCIPIO JOAO MOREIRA'. The fifth staff has a '7' and a '2' above it, possibly indicating a measure rest or a specific rhythmic pattern. The sixth staff has a '16' and a '15' above it. The seventh staff has a '16' and a '15' above it. The eighth staff has a '16' and a '15' above it. The ninth staff has a '16' and a '15' above it. The tenth staff has a '16' and a '15' above it.

ANEXO II- Capa da polca “Amandina” de Alexandre Rayol, e partitura da valsa “Até quando” de Antônio Guanaré.

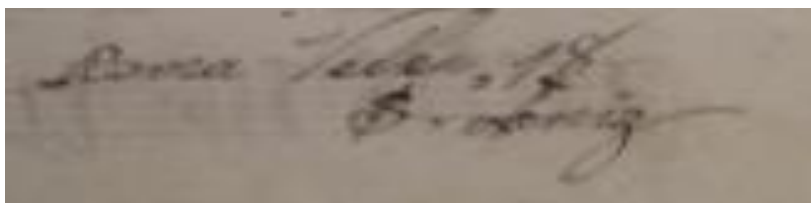


3/8/55 *Alto quando* *Antônio Aguiar*
Valva *Genesio* *ao Dr. Nelson Leiria*

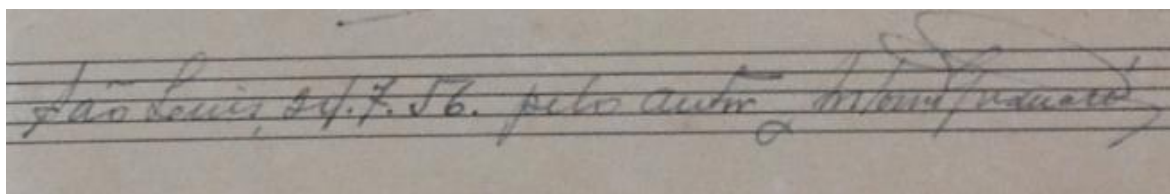
The musical score is written on ten staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/8 time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings, including 'f' (forte) and 'p' (piano). A 'Fin' marking is present on the third staff. A diagonal stamp with the text 'MUSEU DE SÃO PAULO' is visible across the middle of the page. The score concludes with a double bar line and a final cadence symbol.

MUSEU DE SÃO PAULO
N.º 0593
DATA: 1955

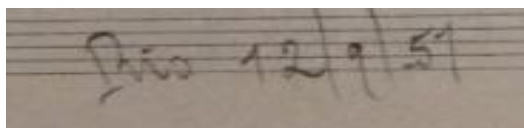
ANEXO III- Indicações, em destaque, dos lugares de origens das partituras.



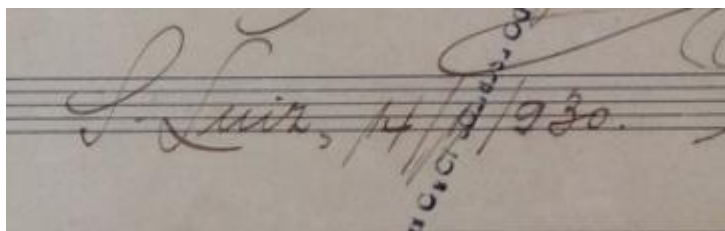
“Roma Velha, 18 – S. Luiz”



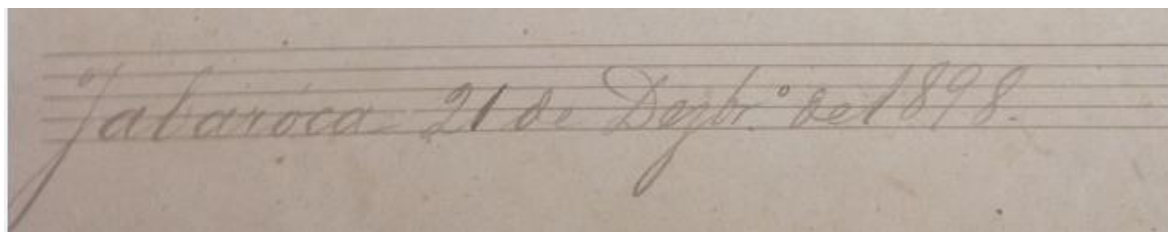
“São Luís 24. 7. 56 pelo autor Antônio Guanaré”



“Rio 12/9/57” (Paulo Almeida)



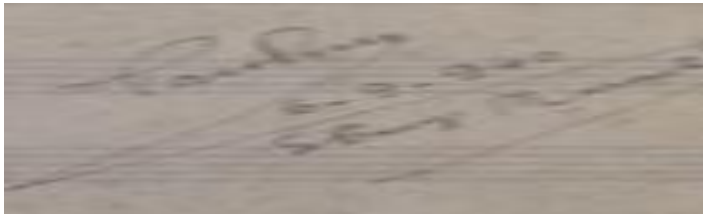
“São Luiz, 14/11/ 930” (Paulo Almeida)



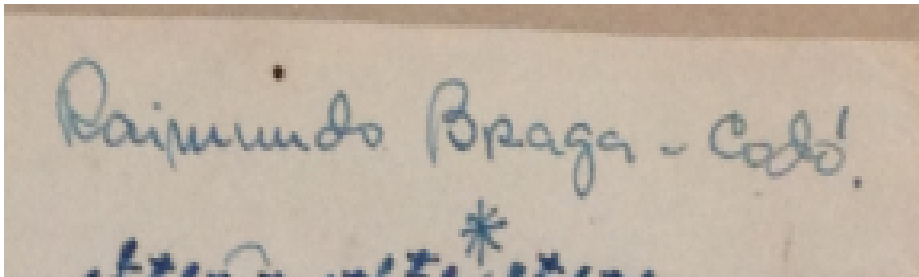
“Jabarooca (PA) 21 de dezembro de 1898”



“ Paulo Almeida -Caxias- “

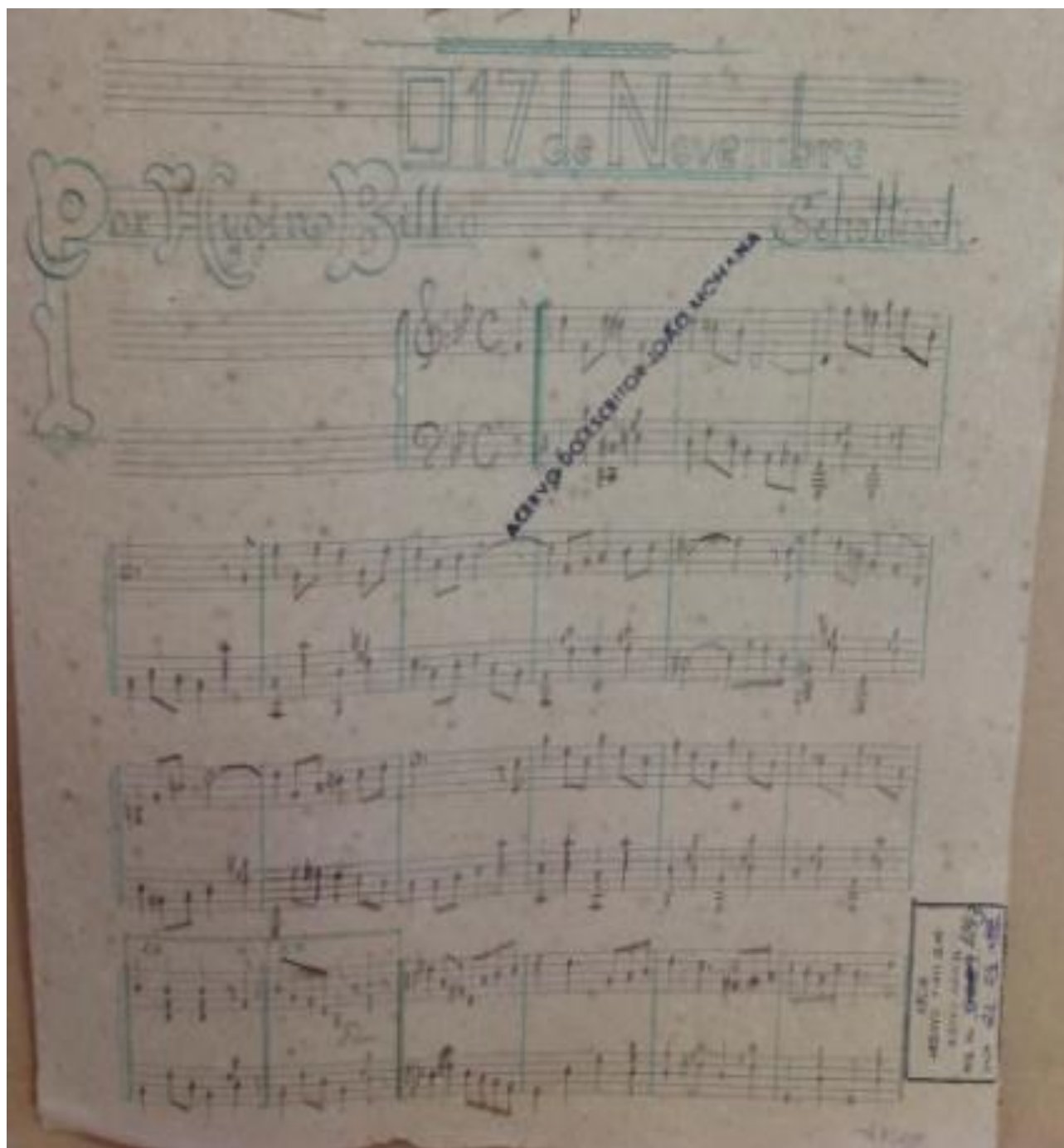


“Paulino 6 - 9 - 940” (Paulo Almeida)



“Raimundo Braga – Codó”

ANEXO IV- Obras com dedicatórias.



A handwritten musical score on aged, yellowed paper. The score consists of six systems of music, each with a treble and bass staff. The notation is in ink and includes various notes, rests, and bar lines. A prominent blue ink stamp is placed diagonally across the middle of the page, reading "ACervo do Lector JOAO MCHANA". The paper shows signs of age, including foxing and some staining. At the bottom of the page, there is a faint, handwritten signature or name.

Waxia off^{to} ac, amige gnd Bach Talento pro Adamo Mariage

2

Handwritten musical notation on a five-line staff. The top staff is in treble clef and contains a series of chords and melodic fragments. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line. A dynamic marking 'mf' is present in the first measure.

Handwritten musical notation on a five-line staff, continuing the piece from the previous system.

Handwritten musical notation on a five-line staff, continuing the piece. A watermark 'BIBLIOTECA NACIONAL DE BRASIL' is visible diagonally across the page.

Handwritten musical notation on a five-line staff, continuing the piece.

Handwritten musical notation on a five-line staff, continuing the piece.

Handwritten musical notation on a five-line staff, continuing the piece. A handwritten signature or initials 'JG' are visible in the bottom right corner of the staff.

223
 40455 7-21 247
 4 1100 11000
 RES. N. 0295
 DATA 01. 06. 11

ANEXO V- “O Malaquias” em duas versões, para piano, outra com linha melódica e a partitura de “Apanhei-te cavaquinho” transcrita por Manuel Agostinho Pereira.

The image shows a handwritten musical score on aged paper. At the top left, there is a sketch of a man with curly hair, wearing a suit and a hat, with his arms outstretched. The title "O Malaquias" is written in large, stylized cursive letters across the top. To the right of the title, it says "Tango por Ignácio Billie". A diagonal stamp reads "ARQUIVO DO ESCRITOR JOAO MOHAN". The score consists of two systems of staves. The first system has a treble clef on the left and a bass clef on the right. The second system also has a treble clef on the left and a bass clef on the right. At the bottom left, there is a rectangular stamp with the text: "APEM ARQUIVO PARTI CLAR ACERVO MUSICAL REG. No 1066 DATA 24. 04. 88". At the bottom right, there is another rectangular stamp with the text: "APEM ARQUIVO PARTI CLAR ACERVO MUSICAL REG. No 0448 DATA 25. 04. 88".

A handwritten musical score on aged paper, consisting of six systems of two staves each. The top staff of each system is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music is written in a style characteristic of early 20th-century manuscript notation, featuring various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. A diagonal watermark or stamp is visible across the middle of the page, reading "GRUPO DE ESCRITORES DA O M". At the bottom of the page, there is a small rectangular box containing some faint, illegible text.

O Malaguñas. Tango Ignacio Bilbao

Handwritten musical score for "O Malaguñas" by Ignacio Bilbao. The score is written on ten staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The music is a tango, characterized by its rhythmic patterns and melodic lines. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "p" (piano) and "f" (forte). A section of the score is marked "Trio" and begins with a double bar line and a key signature change to one flat (Bb). The piece concludes with a double bar line and a common time signature. There are some handwritten annotations and a diagonal stamp across the middle of the page.

Stamp: INSTITUTO VENEZOLANO DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS Y LINGÜÍSTICAS

1844 - 28. 01. 1844

Cantui-te carăquinte

A handwritten musical score for a piece titled "Cantui-te carăquinte". The score is written on ten staves. The notation includes treble clefs, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The music consists of a single melodic line with various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings, such as "p" (piano) and "f" (forte), and articulation marks like slurs and accents. A dashed line is drawn across the middle of the score, possibly indicating a section break or a specific performance instruction. The handwriting is in a cursive style, typical of 19th-century manuscripts.

Handwritten text in a small box, possibly a library or archival stamp, containing illegible characters.

copied in...

