

# 'Acervo João Mohana' do Arquivo Público do Estado Do Maranhão (APEM): algumas observações

DANIEL LEMOS CERQUEIRA<sup>1</sup>  
UFMA/UNIRIO/UEMA/FAPEMA (dal\_lemos@yahoo.com.br)

## Introdução



presente trabalho foi elaborado com o intuito de auxiliar intérpretes (cantores, instrumentistas e regentes), musicólogos e demais pesquisadores interessados na coleção de fontes musicais disponível no Arquivo Público do Estado do Maranhão (APEM). Essas fontes estão no setor intitulado "Acervo João Mohana", que é de fato uma coleção, ou melhor: a fusão de duas grandes coleções.

Para Cotta e Blanco, o trabalho empreendido pelo padre Mohana se caracteriza como "coleccionismo" e foi baseado em uma seleção de documentos a serem preservados segundo critérios específicos, removendo-os de seu contexto e comprometendo o acesso a informações e demais fontes que não foram objeto de atenção do colecionador: A prática de colecionar manuscritos musicais, à qual talvez a figura lendária do garimpeiro musical – como foi chamado Lange muitas vezes – tenha servido de estímulo, geralmente implica na seleção de certos documentos sob um determinado critério científico ou artístico, desprezando os documentos restantes, quebrando laços orgânicos e contribuindo para a sua destruição. (COTTA & BLANCO, 2006, p. 25)

Os musicólogos continuam:

Para compreender precisamente o que significa colecionar documentos, sejam eles especificamente musicais ou não, é preciso abordar o campo conceitual apropriado – a arquivologia – levando-se em conta conceitos das áreas de musicologia, história e ciência da informação, em uma perspectiva interdisciplinar (COTTA & BLANCO, 2006, p. 17).

Nos últimos anos, diversos trabalhos de pesquisa e edição musical foram elaborados através de consultas ao "Acervo João Mohana", destacando-se os de Carvalho Sobrinho (2003b; 2010a; 2010b; 2011), Dantas Filho (2006, 2014a); Santos Neto (2009) e Costa Neto (2013; 2015). Destacamos, ainda, o projeto em andamento "Preservação e Democratização do Acervo João Mohana", coordenado

---

<sup>1</sup> Aluno do Doutorado em Práticas Interpretativas do PPGM/UNIRIO, sob orientação do Prof. Dr. Marco Túlio de Paula Pinto e co-orientação do prof. João Berchmans de Carvalho Sobrinho (UFPI). Professor Formador do Curso de Licenciatura em Música EaD da UEMA e Professor Adjunto II, do Departamento de Música da UFMA. Pesquisa apoiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Maranhão (FAPEMA).

pelo Prof. Me. Guilherme de Ávila com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Maranhão (FAPEMA). Frente a esse crescente interesse, torna-se oportuno pontuar questões e problemas evidenciados ao longo de nossa experiência de pesquisa no referido setor do APEM, complementando os trabalhos de Carvalho Sobrinho (2003a) e Dantas Filho (2010) neste campo.

### **A coleção feita pelo padre João Mohana**

O padre João Miguel Mohana (1925-1995) interessou-se por práticas musicais após presenciar várias apresentações musicais durante sua estadia em Viana, cidade da baixada maranhense, em dezembro de 1950 (MOHANA, 1974, pp. 9-11). A partir de então, adotou a busca por partituras como o elemento central de sua ação voltada à preservação do patrimônio musical maranhense. O padre, natural de Bacabal (MA) e descendente de uma família de libaneses que se instalou no Maranhão para fugir da perseguição empreendida pelo Império Otomano no final do século XIX. Mohana manteve essa atividade por 23 anos até a década de 1970, publicando em 1974 o livro *A Grande Música do Maranhão* como um relato de sua atividade, juntamente com a relação de obras encontradas segundo sua própria verificação.

211

No livro, ele afirma ter visitado as seguintes cidades em busca de partituras, na seguinte ordem: Viana, São Luís, Belém, Arari, São Vicente Férrer, Cajari, Pindaré, Monção, Alcântara, Penalva, Coroatá, Codó e Caxias. Com base no local de origem das partituras encontradas, Carvalho Sobrinho (2003a, p. 537) e Dantas Filho (2014b, p. 100) acrescentam Aquiri, Balsas, Barra do Corda, Carolina, Carutapera, Coelho Neto, Colinas, Cururupu, Imperatriz, Itapecuru Mirim, Pedreiras e Rosário. O padre indica, ainda, ter feito consultas a outras coleções e acervos documentais, a exemplo do arquivo da Banda da Polícia Militar do Maranhão (PM/MA)<sup>2</sup>, a Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e o Setor de Música da Biblioteca Nacional (BN), onde ele afirma ter visto partituras de Leocádio Rayol (1849-1909), João Nunes (1877-1951) e Elpídio Pereira (1872-1961), três nomes da música maranhense do final do Império e início da República que desenvolveram boa parte de suas carreiras fora do Maranhão.

---

<sup>2</sup> Fundada em 1836 (GRUPO NUCLEAR UNIVERSITÁRIO, 1972, p. 38), a Banda da PM/MA seria a segunda mais antiga do Brasil, tomando como referência a pesquisa de BINDER (2006, p. 76).

Nos anos posteriores à conclusão de sua atividade, o padre manteve sua coleção de partituras guardada com zelo que chegava a ser excessivo, conforme indica Dantas Filho (2010, p. 50). Segundo Amaral (2001, p. 86), a primeira vez que o padre emprestou uma partitura foi para a interpretação e gravação da *Missa Solemne* de Antonio Rayol (1863-1904) em 1981, cedendo-a para sua irmã, a mezzo-soprano e professora Olga Mohana (1933-2013), que também exercia na época o cargo de diretora da Escola de Música do Estado do Maranhão “Professora Lilah Lisboa de Araújo” (EMEM), naquela que ficou conhecida como a “época de ouro” desta instituição (FERREIRA, 2014, p. 99).

Em 1987, o padre Mohana decidiu doar sua coleção ao APEM, certamente após assegurar-se que ela seria bem preservada (APEM, 1997, p. 7). No ano seguinte, essa instituição também recebeu outra coleção, doada pelo amazonense Ney Oscar da Costa Rayol, o neto de Alexandre Rayol (1855-1934) que preservou as partituras de sua família. Aqui aparece o primeiro problema em relação a organização do acervo: todo esse material foi agregado em um mesmo conjunto de documentos, sendo disponibilizado no setor que o APEM intitulou “Acervo João Mohana”. Portanto, não há distinção entre os documentos que compuseram originalmente cada coleção – a de João Mohana ou a de Ney Rayol.

212

Dantas Filho (2014b, p. 101) aponta que a “Missa do Grande Credo” de Leocádio Rayol, objeto de importante estudo musicológico realizado pelo prof. Dr. João Berchmans de Carvalho Sobrinho (2003b), não consta na relação de partituras deste compositor indicadas pelo padre Mohana em seu livro (1974, p. 64), mas está disponível no APEM. Logo, é bastante provável que a fonte dessa obra constasse originalmente na coleção de Ney Rayol.

Ainda não é possível realizar um trabalho de identificação e reorganização dos documentos originais de cada coleção. Verificamos apenas que duas características são marcantes na coleção de Ney Rayol: 1) todas as partituras que consultamos estão encadernadas em capa dura; e 2) os compositores contemplados nessas partituras, com exceção de Leocádio e Antonio, irmãos de Alexandre, são descendentes da família Rayol que se estabeleceram no Amazonas.

Em 1995, uma equipe da então Secretaria de Estado da Cultura (SECMA) realizou a contagem, organização e catalogação das peças constantes no “Acervo

João Mohana”. O trabalho resultante foi publicado dois anos depois em forma de catálogo, no livro “Inventário do Acervo João Mohana – Partituras” (APEM, 1997). Apesar de ter sido elaborado sob um método particular de catalogação desenvolvido para o contexto dessa coleção, o catálogo é a principal referência de acesso ao conteúdo desta coleção até os dias atuais. Em 2009, o projeto “Tratamento do acervo musical João Mohana: reorganização / acondicionamento / preservação / descrição / divulgação”, não concluído, visou à capacitação de pessoas para elaborar um catálogo desta coleção sob o padrão RISM – “Répertoire International des Sources Musicales”. Esse é um método de catalogação conhecido internacionalmente, sendo uma referência para os tipos de informações e metadados relevantes para a organização de fontes musicais. Entretanto, conforme Lanzelotte et al (2004), entre vários de seus problemas, o RISM centraliza as informações, pois os dados das fontes devem ser inseridos na plataforma e necessitam de aprovação dos administradores do sistema cujo servidor se localiza no escritório editorial em Frankfurt, Alemanha.

Acerca do tipo de repertório presente no “Acervo João Mohana”, cujo catálogo contabiliza 2.125 obras/fontes (APEM, 1997, p. 9) com datas entre 1836<sup>3</sup> e 1974<sup>4</sup>, encontramos obras sacras litúrgicas e religiosas (não-litúrgicas), peças de concerto e danças de salão para formações diversas – de obras solo a grandes grupos instrumentais, incluindo bandas e “orquestras”<sup>5</sup>. Carvalho Sobrinho oferece uma avaliação mais aprofundada:

Este conjunto musicológico caracteriza-se pela multiplicidade de formas – sinfonias, missas, aberturas sinfônicas, peças para solista e de câmara – de gêneros – religioso, popular, operístico, camerístico – e de funções – concertos comemorativos, festividades religiosas, temporadas líricas e de concertos, cerimônias de caráter militar, divertimentos e saraus – podendo se ter uma ideia do perfil musical da sociedade maranhense do século XIX e primeira metade do século XX (CARVALHO SOBRINHO, 2010, p. 53).

---

<sup>3</sup> Trata-se da “Missa Defunctorum”, em cópia manuscrita, editada por Dantas Filho (2014b, p. 87).

<sup>4</sup> A fonte mais recente do acervo é uma cópia manuscrita de Mário Ramos Beleza da peça “Bailado de Flôres” (n.º 0166/95), composta pelo caxiense Alfredo Belleza, com data de 12 de fevereiro de 1974.

<sup>5</sup> Reforçamos que o termo “orquestra”, tal como utilizado em jornais ou outras fontes da época no Maranhão, não faziam referência à orquestra convencional, que contempla quatro naipes de instrumentos e cerca de trinta músicos – caso adotemos como referência a formação das sinfonias de Joseph Haydn (1732-1809). No Maranhão, “orquestra” era uma referência a grandes grupos instrumentais. Fato semelhante ocorre nas referências às *jazz-bands*, que denotam a instrumentação e não ao repertório ou ao tipo de linguagem musical utilizada.

Dantas Filho complementa, situando o “Acervo João Mohana” em um contexto mais amplo:

Em termos de repertório, o AMJM [Acervo Musical João Mohana] não apresenta novidades. O grau de desenvolvimento seria, se compararmos a outros Estados, intermediário entre desenvolvimentos menos expressivos, como no Ceará, Piauí, Rio Grande do Norte, Paraíba; e aqueles a que o Ciclo da Borracha propiciou a continuidade de uma vida musical faustosa, como o Pará e Amazonas, onde uma razoável rede de músicos profissionais deu, em larga medida, um suporte socioeconômico fundamental (DANTAS FILHO, 2014b, p. 121).

O musicólogo complementa, estabelecendo uma analogia entre o “Acervo João Mohana” e a Coleção Francisco Curt Lange por este último “representar, em termos musicológicos, um *corpus* representativo da produção musical da época, fortemente marcada por um grande ecletismo (DANTAS FILHO, 2014b, p. 121).

Sobre a natureza das obras, o padre Mohana optou por classificá-las em “eruditas” e “populares” no seu livro, conforme critérios delineados pelo próprio autor. Já o catálogo do APEM não traz esta classificação – até porque a atribuição de certas obras como “eruditas” ou “populares” não é plenamente segura.

214

Assim, duas referências se mostram fundamentais aos intérpretes, musicólogos e demais pesquisadores interessados em trabalhar na coleção em pauta: a) o livro *A Grande Música do Maranhão*; e b) o catálogo de partituras do APEM. Em seguida, apresentaremos algumas informações que podem ser úteis para a compreensão do contexto histórico-cultural relacionado às fontes das obras presentes nestas coleções, abordando eventuais problemas provenientes da atual organização do material.

### **O contexto ligado ao repertório presente no APEM**

Para quem deseja realizar um estudo musicológico mais consistente – tomando como base não apenas a partitura das obras em si, mas o contexto da(s) fonte(s), a biografia do(s) compositor(es) e o ambiente histórico da prática musical em questão, informações centrais para a elaboração de edições críticas – o livro do padre Mohana se torna uma referência fundamental, pois oferece informações elementares sobre os músicos e a realidade histórico-cultural em que se inseriam. Contudo, o pesquisador deverá estar atento à maneira pela qual o padre aborda as informações em seu livro, questão pontuada por Dantas Filho (2014b, p. 97) e Costa

Neto (2015, pp. 44-46). João Mohana, além de sacerdote e médico, foi um importante romancista maranhense, tendo deixado mais de quarenta obras. Certamente por este motivo, optou em escrever *A Grande Música do Maranhão* em forma de romance. Destacamos que o livro oferece uma leitura prazerosa, cativante e que traça um panorama pertinente da história musical do Maranhão. Todavia, como característica desse tipo de produção, não apresenta referências às fontes utilizadas em certas informações, cabendo aos pesquisadores buscar a provável origem das mesmas.

Em nossa investigação, algumas fontes documentais foram jornais da época, dicionários históricos, geográficos e/ou etnográficos – como o de Cezar Augusto Marques (1870) e o trecho sobre o Maranhão de José Ribeiro do Amaral (1922) – compêndios de “história da música” – entre eles os livros de Cernicchiaro (1926), Letícia Pagano (1951) e Vicente Salles (1970) – biografias – a autobiografia de Elpídio Pereira (1957) e a biografia de João Nunes por José Jansen (1976) – programas de concerto, atas de reuniões da Sociedade Musical Maranhense (SMM) – entidade que existiu entre 1918 e 1947 – bem como informações presentes nas próprias partituras encontradas.

Padre Mohana oferece indícios de algumas fontes orais, especialmente em relação às informações sobre práticas musicais em cidades do interior do Maranhão. Essas informações foram obtidas através de conversas com músicos e informantes, como familiares ou amigos de músicos falecidos. O padre também afirma ter se correspondido com alguns músicos através de cartas (MOHANA, 1974, p. 20), entre eles o vianense Onofre Fernandes (1906-1977) e o saxofonista caxiense Josias Chaves Belleza (1898-ca.1980), último regente da banda Euterpe Cariman, que existiu entre 1848 e 1941 (O IMPARCIAL, 1929; GRUPO NUCLEAR UNIVERSITÁRIO, 1972, p. 38). Porém, esse material – que poderia gerar valiosos estudos epistolográficos – não foi fornecido juntamente com as partituras para o APEM. Os únicos documentos textuais disponíveis nas coleções são os relatos sobre práticas musicais e culturais descritos por Pedro Gromwell dos Reis (1887-1964), elaborados sob solicitação e remuneração do padre (MOHANA, 1974, p. 11).

Com relação ao contexto histórico-cultural, tanto a dimensão cronológica do “Acervo João Mohana” como o livro *A Grande Música do Maranhão* contemplam um período compreendido entre a primeira metade do século XIX até meados do século

XX, conforme já observaram Carvalho Sobrinho (2003a) e Dantas Filho (2010). Sobre os polos de produção musical, com exceção de São Luís, o padre menciona Viana e Alcântara (MOHANA, 1974, p. 17), locais que ele destacou provavelmente por ter encontrado uma quantidade significativa de fontes.

Verificamos que em Viana, dois músicos tiveram relevância: Miguel Arcanjo Dias (1871-1925), que foi interno da Casa dos Educandos Artífices em São Luís e ao regressar para Viana, fundou uma escola de música gratuita em sua residência (MOHANA, 1974, p. 97; RAPOSO, 2017); e Alexandre Rayol, que manteve uma filial do “Collegio Rayol” nessa cidade entre 1899 e 1910, com uma interrupção (SALOMÃO, 2015, p. 53). Nesse último estabelecimento, estudou o comerciante e flautista vianense José Bello Salgado, autor de várias cópias de partituras presentes no APEM. Outro comerciante e flautista de Viana, autor de um caderno com registro de melodias que circulavam na época, é Edgard Serzedello de Carvalho, tendo provavelmente estudado com Miguel Dias – assim como sua irmã, dona Coya Serzedello de Carvalho (ca.1877-1953), que ministrou as primeiras aulas de música de Maria de Lourdes Argollo Oliver (1913-2000), mais conhecida como Dilú Mello.

216

Alcântara, por sua vez, foi um centro político e econômico relevante até o final do Império. Encontramos informações sobre a atuação de vários músicos na cidade, entre eles o trompetista Francisco Maranhense Freire de Lemos (ca.1835-1923), professor de português e regente de bandas que chegou a Alcântara em torno de 1878. Por volta de 1862, estava em São Luís atuando como “pistonista”, e em 1866 foi para Itapecuru-Mirim participar de uma banda local (MATTOS, 1866, p. 181). Foi professor do regente de bandas alcantareense Honorio Joaquim Ribeiro (ca.1865-1912), que atuou na sua cidade natal e em Pinheiro; e provavelmente de Henrique Ciríaco Ferreira, compositor que possui 148 peças catalogadas no APEM (CERQUEIRA, 2017a, pp. 337-338). Destacamos ainda o alcantareense Nestablo Nestor Ramos (1883-1946), desenhista e músico que atuou em grupos musicais de São Luís, Salvador e Parnaíba, tendo estabelecido residência nessa última cidade por volta de 1920 (RAMOS NETO, 2017). Todos esses músicos tiveram partituras encontradas pelo padre Mohana, disponíveis hoje no APEM.

Essas breves informações biográficas podem, inclusive, se relacionar com questões musicais nas partituras. Por exemplo: a semelhança observada entre a

forma musical das quadrilhas “As Jovens Alcantarenses” de Honorio Ribeiro (n.º 0691/95 no catálogo do APEM), com cinco temas ou movimentos, e “Bibi” de Francisco Lemos (n.º 0512/95), também com cinco movimentos é, além da evidência de um estilo composicional peculiar, um indício do ensino musical nesse contexto.

Voltando ao livro do padre Mohana, alertamos para as hipérboles que ele utiliza ao fazer referência à produção musical maranhense. Compreendemos seu discurso, que chega a falar em uma “Atenas Musical” (MOHANA, 1974, p. 113): destacamos que no contexto de publicação do seu livro – 1974 – as políticas culturais do governo estadual, até então direcionadas quase que exclusivamente para a Literatura e ao epíteto da “Atenas Brasileira”, estavam mudando seu foco para a “cultura popular” e à exploração turística das tradições afro-maranhenses, cenário que se mantém até hoje segundo Cerqueira (2017b). Dessa maneira, interpretamos a retórica adotada pelo padre como uma tentativa de chamar a atenção para a relevância da música maranhense do passado. Uma de suas afirmações, com forte caráter de exaltação, é: “de mais ou menos 1870 a mais ou menos 1925, 90% de tudo quanto tocavam e cantavam nas igrejas do Maranhão era música composta por maranhenses” (MOHANA, 1974, p. 110). Basta uma breve análise nos programas de concerto anunciados nos jornais da época para constatar que a música de compositores maranhenses constituía somente uma parcela do repertório que circulava, dividindo espaço com obras de compositores brasileiros e estrangeiros – assim como ocorria em qualquer outra região do país.

217

Finalizando a discussão acerca deste livro, é necessário oferecer uma informação sobre sua segunda edição, publicada em 1995 pela SECMA. A ficha catalográfica da mesma contém a seguinte frase: “2ª Edição Revista aumentada”. Entretanto, ao analisa-la, percebemos que a relação de obras apresentada é exatamente a mesma feita pelo padre Mohana em 1974. Além disso, foi removida a última seção, chamada por Dantas Filho (2014a) de “Catálogo de Obras Sacras”, onde há uma relação de peças ligadas às práticas musicais católicas litúrgica e não-litúrgica que teve como referência o título das obras – missas, motetos, ladainhas, novenas e hinos para santos católicos, entre outros. O único acréscimo feito na segunda edição é uma apresentação pelo editor – que, inclusive, não se identificou

no livro. Dessa maneira, a segunda edição de *A Grande Música do Maranhão* não foi nem “revisada” nem “aumentada”, tornando inverídica a afirmação presente em sua ficha catalográfica. Assim, recomendamos aos pesquisadores interessados que adotem como referência para sua investigação a primeira edição, de 1974.

## Condições de pesquisa

Não entraremos em maiores detalhes sobre esse assunto, pois o mesmo fora abordado com maior profundidade por Carvalho Sobrinho (2003a) e Dantas Filho (2010). Cabe destacar apenas que as coleções do “Acervo João Mohana” estão nas gavetas de três móveis de aço em uma sala climatizada, podendo estar guardadas em envelopes de papel branco grosso ou em livros de capa dura – esses últimos mais característicos da coleção de Ney Rayol. Logo, não houve alterações em relação às descrições feitas por Dantas Filho (2010, p. 57; 2014a, p. 88): são cinco gavetas nos dois primeiros móveis e seis gavetas no terceiro móvel, onde as partituras são dispostas conforme a ordem crescente de numeração no catálogo (APEM, 1997). Porém, cabe alertar para um problema no acondicionamento atual: quando os papéis da partitura são muito antigos ou estão em situação de fragilidade, eles tendem a rasgar, se despedaçar ou esfarelar quando os retiramos dos envelopes. Para materiais nestas condições em particular, seria importante buscar outro meio de preservação.

218

Com relação às políticas do APEM para consulta, destacamos que nosso atendimento na instituição sempre foi realizado de maneira solícita. Há funcionários de manhã e à tarde no setor onde estão as coleções, situado junto a uma biblioteca de livros raros e aos arquivos da Cúria da Sé do Maranhão. Basta seguir as regras do estabelecimento: a manipulação dos documentos deve ser feita com uso de luvas; para anotações, é permitido levar apenas lápis; e quaisquer malas, bolsas ou pertences similares devem ficar no guarda-volumes da portaria. Assim como sugere Carvalho Sobrinho (2003a, p. 540), recomendamos a digitalização por meio de uma câmera digital ao invés de fotocópia para aquisição do material.

## Exemplos práticos de consulta e edição

Antes de realizar pesquisas no “Acervo João Mohana”, é interessante estar a par de como a organização das partituras está disposta no catálogo (APEM, 1997). Uma cópia do livro que contém a catalogação está disponível para consulta neste setor. Ele está dividido em duas partes. A primeira (páginas 11 a 108) oferece a relação de compositores por ordem alfabética, suas respectivas composições (não ordenadas) com o número no catálogo (este é o critério definido para a numeração ascendente das peças) no formato ####/95 – quatro algarismos que identificam o número da obra e os dois dígitos finais em referência ao ano da catalogação. Há, ainda, uma subdivisão nesta parte: nas páginas 89 a 104, é apresentada a relação das obras de autor anônimo, enquanto as páginas 105 a 107 contemplam os autores estrangeiros. A segunda parte (páginas 109 a 288) traz uma relação de gêneros musicais por ordem alfabética, indicando as obras que se enquadram neste critério por ordem alfabética com o nome do compositor, a numeração e a instrumentação.

Vamos agora aos problemas. Apenas a primeira parte do livro oferece a relação completa de obras e compositores, pois na segunda parte, o critério utilizado para definição de gênero musical foi a indicação do gênero na fonte como, por exemplo, “valsa”, “schottisch”, “samba” ou “fox-trot”. Partituras que não possuem atribuição de gênero não constam na segunda parte do livro. Um exemplo é a “Rapsódia Maranhense” de Ignácio Cunha (1871-1955), transcrita por Pedro Gromwell e catalogada sob o número 0844/95, que aparece apenas na primeira parte porque não traz indicação de gênero na partitura. Além disso, há definições equivocadas de gênero musical conforme já fora apontado por Dantas Filho (2014b, p. 115), a exemplo de “canção” – uma referência a peças de canto acompanhado, portanto, à instrumentação. No catálogo, canções são classificadas como sendo um tipo de gênero musical.

Outro problema diz respeito à dificuldade em elaborar um levantamento de obras para determinados instrumentos através do catálogo. Conforme pontuamos, a segunda parte do livro não apresenta todas as obras, listando apenas aquelas que possuem atribuição de gênero. Todavia, só há referência à instrumentação nesta parte. Sendo assim, o pesquisador precisa verificar um pouco da biografia dos compositores antes de fazer a pesquisa, vendo a possibilidade de terem escrito para

o instrumento desejado e solicitando a consulta – uma vez que verificar toda a coleção é impraticável.

Com relação aos “autores” (compositores) mencionados na primeira parte, nem todos os músicos da lista “principal” (páginas 11 a 88) são nascidos no Maranhão ou mesmo no Brasil. Como exemplos, mencionamos Misael Domingues (1857-1932), compositor de danças de salão natural de Alagoas; o pianista e compositor uruguaio Gerardo Metallo (1871-1946); o carioca Severo Dantas (1876-1958), compositor de danças de salão – pouco estudado, inclusive; o carioca Luiz Nunes Sampaio (1886-1953); o compositor e médico mineiro Joubert de Carvalho (1900-1977); o pernambucano Severino Galdino Trigueiro (ca.1901-19??); e o pianista, também natural de Pernambuco, Antônio da Veiga Torres (ca.1931-2016). Acreditamos que por desconhecer a origem desses músicos, o padre manteve suas partituras na coleção. É bem provável que ele tenha descartado partituras de compositores estrangeiros mais conhecidos, buscando salvaguardar apenas o repertório tido como “maranhense” – ou seja, criado por compositores nascidos no Maranhão. Poderia, inclusive, ter rejeitado partituras de músicos maranhenses que ele desconhecia. Logo, tomando por base apenas essa coleção, não é possível tecer um panorama do repertório que circulava no Maranhão em diferentes épocas, sendo necessário buscar outras fontes, como programas de concerto – pouquíssimos restaram – notícias em jornais e informações provenientes de romances da época.

220

Outra questão presente na coleção diz respeito às peças que fazem parte de álbuns e cadernos. Além das partituras para formações instrumentais diversas, o padre Mohana encontrou dois cadernos e oito álbuns<sup>6</sup>, enumerados na organização da coleção, com cópias manuscritas de peças, muitas vezes consistindo apenas no registro da melodia. Esses cadernos eram provavelmente utilizados para fins didáticos ou registro pessoal. Em seu livro (MOHANA, 1974, p. 14-15), o padre faz menção direta ao caderno de Othon Gomes da Rocha (1904-1967), natural de Coelho Neto; e ao álbum do já mencionado Edgard Serzedello de Carvalho. Identificamos, ainda, cadernos que foram escritos por Lydia Martins da Serra Pontes (ca.1870-1932), pianista e professora da Escola Normal (caderno n.º 7); Odynéa

---

<sup>6</sup> Aqui, utilizamos “caderno” como referência ao livro/material em formato retrato, e “álbum” àquele em formato paisagem.

Silva Pecegueiro (1892-1981), diplomada pela primeira Escola de Música do Estado que existiu entre 1901 e 1911 (caderno n.º 6); Bembém Marques (1901-1976), esposa do pianista e compositor Carlos Augusto Barbosa Marques (1876-1936), sobrinho do já mencionado Cezar Augusto Marques (caderno n.º 5); e Pedro Gromwell, que fez diversas transcrições de obras e anotações sobre práticas musicais de sua época. O catálogo não traz nenhuma indicação de quais peças pertencem a álbuns ou cadernos, não permitindo verificar o contexto em que as mesmas estão inseridas; tais peças foram fotocopiadas e colocadas em envelopes separados. Logo, a existência desses álbuns e cadernos pode passar despercebida pelo pesquisador, sendo que o acesso aos mesmos só pode ser feito mediante solicitação junto aos funcionários do APEM por fora do catálogo. Ainda, alguns deles possuem intervenções evidentes, como anotações com caligrafia e cor de tinta diferentes. Verificamos que algumas das intervenções fazem menção incorreta ao compositor: como exemplo, a polca “Oh, Ferro!” do caderno n.º 4 traz uma atribuição a João de Deus Serra (1867-1899), entretanto, notas de jornal da época e de A Revista do Norte n.º 37, de 1 de março de 1903 – que traz em anexo uma partitura para piano solo dessa peça – mencionam Joaquim Possidonio Ferreira Parga (1871-1909) como seu compositor.

221

Após a elaboração de uma lista com a numeração das obras para consulta – isto traz celeridade tanto à pesquisa quanto ao trabalho dos funcionários do APEM – observamos a maneira curiosa na qual o padre Mohana encontrou para registrar sua propriedade sobre suas partituras: um carimbo com a frase “ACERVO DO ESCRITOR JOÃO MOHANA”. Ele costumava carimbar no meio da página em diagonal, chegando a atingir mais de dois sistemas do pentagrama. Há situações em que o carimbo prejudica a leitura do texto musical como no trecho adiante, presente no manuscrito autógrafo da gavota *Rêve d’Amour* de Ignácio Cunha, cuja numeração no catálogo é 0787/95 (Figura 1):



Figura 1: Manuscrito autógrafo de *Rêve d'Amour*, c. 12-17.

Nesse trecho, o “carimbo do padre” atingiu a mão esquerda (sistema inferior) do c. 13 e primeiro acorde do sistema superior do c. 14. Aqui, visando a realizar uma edição da partitura, pudemos identificar as notas com base nas seguintes questões:

1. Trata-se de uma peça tonal, em Ré maior. Após esta averiguação, utilizamos as ferramentas de análise pertinentes a esta linguagem musical. Ao observar as notas visíveis dos c. 13 e 14, constatamos que se trata de uma cadência I64 – V7 – I. Logo, constatamos que a 3ª nota do sistema inferior do c. 13 é um Lá 1 em semínima, sendo sucedida pela terça Lá 2 – Dó# 3 em semínima, com base na harmonia apresentada no sistema superior.
2. Com base na mesma lógica, constatamos que o acorde que inicia o c. 14 se trata de um Fá# 3 – Lá 3 – Ré 4 em mínima, concluindo uma cadência perfeita reforçada pelas notas do baixo (sistema inferior).

Contudo, o “carimbo do padre” também atingiu o c. 15, prejudicando a leitura da sequência de quatro colcheias do sistema superior. Aqui, buscamos uma solução baseada na fraseologia ou na forma da obra: procuramos identificar um trecho semelhante a fim de reconstituir a estrutura musical ilegível. Nos compassos seguintes, observamos o uso de duas figurações melódicas em colcheias semelhantes, sendo uma espécie de sequência. Entretanto, o que nos levou a concluir que se trata do mesmo contorno é, principalmente, a posição e o direcionamento da barra de ligação das colcheias, além do tamanho das hastes.

Como conhecemos o estilo de manuscrito do compositor, concluímos que na figuração do c. 15, trata-se da sequência de colcheias Si 3 – Ré 4 – Dó# 4 – Si 3. Esta conclusão é reforçada pela harmonia do sistema inferior: um acorde I64 de passagem (subdominante) para V no c. 16 que, por sua vez, assume neste momento a função de tônica relativa (Si menor).

Nos demais casos encontrados durante nossa pesquisa, outros procedimentos foram úteis para a resolução dos problemas de leitura, sendo eles: a) observar se o trecho ilegível possui uma repetição – igual ou semelhante/variada – em outra parte da obra; e b) buscar outra fonte da obra. Nesse último caso, destacamos que vários compositores maranhenses viveram em outras cidades e/ou enviavam suas peças para edição em tipografias musicais de outras localidades, pois conforme afirmam Antonio Rayol em seu livro *Noções de Musica* (1902, p. 9) e, posteriormente, Dantas Filho (2014b, p. 101), o Maranhão nunca teve uma tipografia musical. Sendo assim, se o foco principal da investigação consistir na produção musical associada a esta localidade, recomendamos ampliar a pesquisa de campo para além do APEM.

### **Considerações finais**

Diante dos desafios encontrados por pesquisadores interessados em arquivos musicais, é fundamental saber lidar com as dificuldades encontradas no percurso de sua investigação. E mesmo com todos os problemas e limitações decorrentes da ação de colecionadores, a exemplo do padre Mohana, devemos ser muito agradecidos por suas valiosas contribuições, pois sem elas não haveria vestígios dessa memória cultural. O espírito de engajamento pela preservação do patrimônio imaterial e da identidade cultural de uma sociedade – que em países como o Brasil surge geralmente por meio de iniciativas pessoais – gera frutos inestimáveis.

Defendemos, ainda, a democratização do acesso às coleções e aos trabalhos musicológicos, visando à circulação deste repertório histórico. Isso só se tornará possível através de uma aproximação entre as subáreas de Musicologia e Performance Musical/Práticas Interpretativas.

Por fim, informamos que o APEM possui uma coleção de gravações em discos de vinil, com cerca de três mil itens produzidos até a década de 1960 e que pertenceram ao jornalista e político Mauro de Araújo Bezerra (1940-2007) e ao historiador Mário Martins Meireles (1915-2003), que atuaram na Rádio Difusora. Trata-se de mais uma valiosa coleção à espera de pesquisadores interessados.

## Referências bibliográficas

AMARAL, J. R. Historia Artística – Musica. In: *Diccionario Historico, Geographico e Ethnographico do Brasil*. 2º volume, pp. 297-298. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1923.

AMARAL, Simão P. *Canto Lírico no Maranhão: Descontinuidade de uma arte não consolidada*. Monografia (Licenciatura em Educação Artística). São Luís: UFMA, 2001.

APEM. *Inventário do Acervo João Mohana – Partituras*. São Luís: Edições SECMA, 1997.

BINDER, Fernando P. *Bandas Militares no Brasil: difusão e organização entre 1808-1889*. Dissertação (Mestrado em Música). São Paulo: PPGMUS/USP, 2006.

CARVALHO SOBRINHO, João B. Acervo João Mohana: uma contribuição histórico-documental à pesquisa musical. In: *Anais do XIV Congresso da ANPPOM*, pp. 534-541, Porto Alegre: UFRGS, 2003a.

\_\_\_\_\_. *A Música Religiosa de Leocádio Rayol (1849-1909) sua Relação com o Maranhão do Século XIX: Um Estudo Musicológico com Transcrição, Análise e Perspectiva Histórica*. Tese de Doutorado (Música). 2 vols. Porto Alegre: PPGM/UFRGS, 2003b.

224

\_\_\_\_\_. *Música Sacra em São Luís: A Novena de Santa Filomena (1877) de Leocádio Rayol*. Teresina: EDUFPI, 2011.

\_\_\_\_\_. *Músicas e Músicos de São Luís: subsídios para uma história da música no Maranhão*. Teresina: EDUFPI, 2010a.

\_\_\_\_\_. *Texto e Contexto: a comédia musical Uma Véspera de Reis*. Teresina: EDUFPI, 2010b.

CERNICCHIARO, Vincenzo. *Storia della Musica nel Brasile: dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549-1925)*. Milão: Fratelli Riccioni, 1926.

CERQUEIRA, Daniel L. *Audio-Arte: memórias de um blog musical*. Rio de Janeiro: Edição do autor, 2017a.

\_\_\_\_\_. Políticas Públicas de Cultura: ferramentas de apoio ao músico profissional em estados brasileiros. *Sonora*, Campinas, v. 6, n. 12, pp. 1-16, 2017b.

COSTA NETO, Raimundo J. M. *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 de Mestrado (Música). Belo Horizonte: PPGMUS/UFMG, 2015.

\_\_\_\_\_. *Um panorama histórico-cultural sobre vida e obra de compositores de choro da Baixada Maranhense: breve análise musical de obras já editadas*. Trabalho de Conclusão (Licenciatura em Música). São Luís: UFMA, 2013.

COTTA, A. G. & BLANCO, P. S. (org.). *Arquivologia e Patrimônio musical*. Salvador: EDUFBA, 2006.

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

\_\_\_\_\_. *A Grande Música do Maranhão Imperial: Estudo histórico-musicológico a partir do Acervo Musical João Mohana*. 4 vols. Teresina: Halley, 2014a.

\_\_\_\_\_. *A Grande Música do Maranhão Imperial, Livro I: História e Vida Musical Maranhense*. Teresina: Halley, 2014b.

\_\_\_\_\_. *O acervo musical João Mohana e a vida musical litúrgica no Maranhão Imperial: o Romantismo de Província enquanto ornamentalismo hegemônico na Ilha de São Luís (1836-1892)*. Tese de Doutorado (Música). 1 CD-ROM. Lisboa: FSCH/UNL, 2006.

FERREIRA, Ana Neuza A. *O Ensino de Música no Nordeste: um estudo histórico-organizacional sobre a Escola 'Lilah Lisboa de Araújo' em São Luís do Maranhão*. Dissertação de Mestrado (Cultura e Sociedade). São Luís: PGCult/UFMA, 2014.

GRUPO NUCLEAR UNIVERSITÁRIO (org.). *Coleção Ausência Presente n.º 2: A Festa dos Sons*. São Luís: Departamento de Cultura do Município, 1972.

JANSEN, José. *João Nunes: Concertista, Compositor, Professor, Cronista*. São Luís: Fundação Cultural do Maranhão, 1976.

LANZELOTTE, Rosana S. G.; ULHÔA, Martha T. & BALLESTÉ, Adriana O. Sistemas de Informações Musicais – disponibilização de acervos musicais via Web. *Opus*, Porto Alegre, v. 10, pp. 7-15, 2004.

MARQUES, César A. *Diccionario Historico-Geographico da Provincia do Maranhão*. São Luís: Typographia Frias, 1870.

MATTOS, B. *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial para o anno de 1866*. São Luís: Typographia do Progresso, 1866.

*O IMPARCIAL*, São Luís, p. 4, 27 jul. 1929.

PAGANO, Leticia. *Dicionário Bio-Bibliográfico de Músicos*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1951.

PEREIRA, Elpídio B. *A Música, o Consulado e Eu: Memórias de Elpídio Pereira*. Rio de Janeiro: Oficinas Gráficas do Jornal do Brasil, 1957.

RAMOS NETO, N. *Nestablo Ramos*. Disponível em <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=436141526422685>>. Acesso em 23/11/2017.

RAPOSO, Luiz A. *Academia Vianense de Letras: Miguel Dias*. Disponível em <<http://www.avlma.com.br/academicos-e-patronos/279-miguel-dias>>. Acesso em 29/11/2017.

RAYOL, Antonio R. *Noções de Música: extraídas dos melhores autores*. São Luís: Tipografia Frias, 1902.

SALLES, Vicente J. *Músicas e músicos do Pará*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1970.

SALOMÃO, Kathia. *O ensino de Música no Maranhão (1860-1912): uma ênfase nos livros escolares de Domingos Thomaz Vellez Perdigão e Antonio Claro dos Reis Rayol*. Dissertação (Mestrado em Educação). São Luís: PPGE/UFMA, 2015.

SANTOS NETO, Joaquim A. *Ladainha de Antonio Rayol: ladainha pequena*. Monografia de Especialização (Musicologia). Teresina: UFPI, 2009.