

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
DOUTORADO EM MÚSICA

MÚSICA

DANIEL LEMOS CERQUEIRA

O PIANO NO MARANHÃO: UMA PESQUISA ARTÍSTICA



RIO DE JANEIRO, 2019

DANIEL LEMOS CERQUEIRA

O Piano no Maranhão: uma pesquisa artística

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor, sob a orientação do Prof. Dr. Marco Túlio de Paula Pinto e coorientação do Prof. Dr. João Berchmans de Carvalho Sobrinho.

Rio de Janeiro, 2019

C780 Cerqueira, Daniel Lemos.
O Piano no Maranhão: uma pesquisa artística /
Daniel Lemos Cerqueira. -- Rio de Janeiro, 2019.
641 f.

Orientador: Marco Túlio de Paula Pinto.
Coorientador: João Berchmans de Carvalho
Sobrinho.

Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Estado
do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em
Música, 2019.

1. Piano. 2. Maranhão. 3. Pesquisa artística. 4.
Práticas interpretativas. 5. Performance musical.
I Pinto, Marco Túlio, orient. II. Carvalho Sobrinho,
João Berchmans, coorient. III. Título.

Autorizo a cópia da minha tese “O Piano no Maranhão: uma pesquisa artística”, para fins didáticos (Daniel Lemos Cerqueira).

ERRATA

Página 291. Onde se lê:

“Esse material está disponível com os demais produtos artísticos de nossa pesquisa, em <<http://www.youtube.com/user/dlemosufma>>.”

Leia-se:

“Esse material está disponível junto aos demais produtos artísticos de nossa pesquisa, em:



<<https://www.youtube.com/playlist?list=PLVquycoieoDcLl-p-gf8ll8KWYUrStuLj>>

Diante da inexistência de uma seção pré-textual voltada aos produtos artísticos, venho aqui expressar meu protesto sobre a falta de tratamento adequado para a produção artística tanto nas normas da ABNT em vigência quanto naquelas específicas para trabalho de conclusão do PPGM/UNIRIO, além da injustificável restrição do suporte na Biblioteca de Teses e Dissertações da UNIRIO, que hospeda somente arquivos no formato PDF. Enquanto essa situação perdurar, o tipo de contribuição mais relevante e particular das Artes em geral e da Música para o meio acadêmico continuará em posição periférica e circunstancial. Manifesto-me porque nós, artistas e músicos pesquisadores, somos os únicos no meio acadêmico que possuem interesse na questão.”



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM
Doutorado em Música

O PIANO NO MARANHÃO: UMA PESQUISA ARTÍSTICA

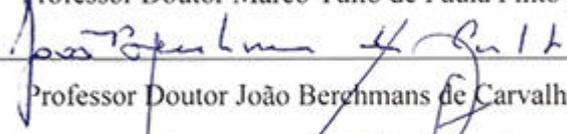
por

Daniel Lemos Cerqueira

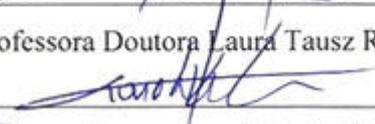
BANCA EXAMINADORA



Professor Doutor Marco Túlio de Paula Pinto (orientador)



Professor Doutor João Berchmans de Carvalho Sobrinho



Professora Doutora Laura Tausz Rónai



Professor Doutor Ronal Xavier Silveira



Professor Doutor Clifford Hill Korman

Suplentes: Professor Doutor Clayton Daunis Vetromilla

Professor Doutor Ricieri Carlini Zorzal

Conceito: APROVADO

AGOSTO DE 2019

Ao Maranhão, meu novo torrão

AGRADECIMENTOS

Aos familiares Maria Auxiliadora Lemos Cerqueira, Saulo de Tarso Cerqueira Lima, Tiago Lemos Cerqueira, Mara Liege Cerqueira Lima, Maria de Fátima Cerqueira Lima, Euler Nício Cerqueira Lima, Maria Moreira Conegundes Lima e Marta Cândida de Carvalho – *in memoriam*.

Para os colegas e amigos Prof. Dr. Guilherme Ávila, Prof. Me. Leonardo Botta, Prof. Dr. Ricieri Zorzal, Prof. Dr. Cristiano Braga, Prof. Dr. Ernesto Hartmann, Prof. Me. Raimundo João Costa Neto, Prof.^a Dr.^a Andréia Veber, Prof. Me. Ricardo Luiz Dias, Prof. Bel. Francis Vilela, Me. Hércio Vaz do Val, Prof. Dr. Fernando Vago Santana, Prof. Dr. Renato Pereira Torres Borges, Prof. Dr. Renato Moreira Varoni de Castro e ao Prof. Esp. Ivaldo Guimarães Torreão Júnior.

À minha companheira, Rayngrid Estefane Melonio Amorim.

Àqueles que foram essenciais em minha formação musical, artística e acadêmica: pianista e Prof.^a Esp. Maria Luísa Urquiza Lundberg, ao pianista e Prof. Dr. Miguel Rosselini, ao pianista e Prof. Dr. Maurício Veloso e à pianista, orientadora e Prof.^a Dr.^a Ana Cláudia de Assis.

Às valiosas colaborações do Prof. Dr. Ricardo Bordini, sr.^a Zilah Noletto, Prof.^a Dr.^a Mônica Duarte, Prof. Dr. Clayton Vetromilla, Prof. Dr. Pedro Aragão, Margarida Pereira Diniz, Sérgio Murilo da Silva Rego, João Guanaré da Costa Mendes Borges Neto, Jesus Guanaré de Sousa Borges, Prof. Dr. Francisco de Jesus Silva de Sousa, Prof. Me. Manoel de Jesus Barros Martins, Prof. Dr. Fernando Lacerda Duarte, Prof. Dr. Thomas Kupsch, Prof. Me. Ciro de Castro, Prof. Me. Roberto Froés, Prof. Me. Daniel Ferreira Santos, Prof. Dr. Antônio Francisco de Sales Padilha, Prof. Me. Jailton de Araújo Lira, Prof. Dr. Roosevelt Lins, sr.^a Alcenita Moreira Billio Mendes, sr. Ilano Gomes, sr.^a Pollyanna Maia, sr. Paulo Victor Ribeiro Trindade, Prof. Dr. Paulo Rios Filho, Prof. Dr. Wandêilson Silva de Miranda, Prof. Dr. Marcelo Corrêa Antunes, Mestre Amaral, sr. Ricardo Hazan, Prof. Dr. Thiago Colombo de Freitas, sr.^a Grazia Cunha Bouères, sr.^a Rosenilde Vieira, sr.^a Maria Inêz de Matos, Ramssés de Souza Silva, Prof.^a Dr.^a Laura Tausz Rónai, Prof. Dr. Clifford Korman, ao então diretor da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EM/UFRJ) Prof. Dr. Ronal Xavier Silveira e, em especial, ao Prof. Dr. Marco Túlio de Paula Pinto pela orientação, ao Prof. Dr. João Berchmans de Carvalho Sobrinho pela co-orientação e ao Prof. Esp. Joaquim Antônio dos Santos Neto pelo acompanhamento atencioso ao percurso dessa pesquisa.

Ao essencial apoio institucional da Universidade Federal do Maranhão (UFMA) pelo antigo Departamento de Artes (DEART) e atual Departamento de Música (DEMU) e ao servidor Hélio Ferreira da Silva Júnior; à Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão (FAPEMA); à Crescente Promoções Artísticas, pelo Prof. Esp. Ivaldo Guimarães Torreão Júnior; e ao PPGM/UNIRIO, pelo servidor Leonardo Gama Félix.

Agradecimentos ao Colégio Universitário da UFMA (COLUN) e seus docentes Me. Beatriz de Jesus Sousa, José de Arimatéia Abreu e Reginaldo Moraes – *in memoriam*; à

Biblioteca da Escola de Música do Estado do Maranhão ‘Lilah Lisboa de Araújo’ (EMEM) por sua servidora Mara Coutinho e professores José Alves Costa, Me. Helen Benevenuto, Me. Ana Neuza Araújo, Dr.^a Kathia Salomão, e aos então diretores Esp. Raimundo Luiz Ribeiro e Lic. Manoel Mota; ao Arquivo Público do Estado do Maranhão (APEM) por Silvânia Garcez Vieira, Luceli Fátima Moreira Serra Silva, Conceição de Maria Silva Rios e às então diretoras Maria Helena Pereira Espínola e Fabíola Tavares Farias; à Academia Maranhense de Letras (AML) através da bibliotecária Maria Arlene Alencar; ao Museu Histórico e Artístico do Maranhão (MHAM) e sua equipe, em especial Lia de Macedo Braga e a então diretora Carollina Rodrigues Ramos; à Biblioteca Pública Benedito Leite (BPBL); ao Convento das Mercês de São Luís por Rogério Chaves de Sales; ao Setor de Música da Biblioteca Nacional do Brasil (BN) por Luiz Cláudio de Azeredo; ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ) por Luiz Antonio de Almeida; ao Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) pela bibliotecária Amanda Salgado; ao Museu da Música de Mariana por Sidione Viana; ao Instituto Ricardo Brennand por Wheldson Rodrigues Marques; à Biblioteca Nacional de Portugal (BNP) por sua funcionária Maria Clara Assunção; à Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) por sua bibliotecária Valdete Lopes; à Rio Pax por intermédio de Lara Rodrigues Cavalcante; à Catedral Metropolitana do Rio de Janeiro por João Paulo Ribeiro e João Marcos Ferreira Goulart; ao Instituto Piano Brasileiro (IPB) por Alexandre Dias; à Capela do Senhor Bom Jesus dos Navegantes de São Luís; ao Buriteco Café e sua proprietária Vitória Cristina Almeida; à Casa d’Arte e ao Instituto Maranhão Sustentável por Luzenice Macedo, Luís Lima e Wagner Heineck; ao Chico Discos e seu proprietário Francisco de Assis Leitão; ao Restaurante-Escola do Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial no Maranhão (SENAC/MA) por sua gerente Gabriela Vasconcellos; ao Centro Cultural Vale Maranhão (CCVM) e sua equipe de produção; à Rádio da Assembleia Legislativa do Estado do Maranhão (ALEMA) pelo radialista e músico Emanuel de Jesus; ao Centro Espírita União do Vegetal; à Universidade do Estado do Amazonas (UEA) pelo Prof. Dr. Fábio Ventura; à Biblioteca Setorial do Museu Amazônico por Rosângela Martins; à Biblioteca do Liceu de Artes e Ofícios Claudio Santoro por Sariê Brasil; à Secretaria de Cultura do Amazonas (SECULT/AM); ao Instituto Carlos Gomes (IECG) pela bibliotecária Suelen Diniz Passos, a historiadora Milena Moraes de Araújo Ribeiro e o então diretor Prof. Me. Cláudio da Costa Trindade; ao Arquivo Público do Estado do Pará (APEP) por Josefa Magalhães Fernandes; ao Museu da Universidade Federal do Pará (UFPA) por Raquel Chagas dos Santos; ao Serviço Social da Indústria no Maranhão (SESI/MA); ao Instituto Federal do Maranhão (IFMA) e a seus professores Me. Marco Antônio Goiabeira Torreão, Me. Tayane Trajano, Esp. Glícia Moreira Silva e à então chefe do Departamento Artístico-Cultural Me. Mayara Karla Silva; ao Serviço Social do Comércio no Piauí (SESC/PI) pela diretora artística Pamela Cristiana; ao Instituto Federal do Ceará (IFCE) pelas professoras Dr.^a Alisandra Cavalcante, Dr.^a Mirele Vasconcelos e Me. Paula Figueirêdo da Silva; à Secretaria Municipal de Cultura de Guaramiranga; à Universidade Federal de Goiás (UFG) pelas docentes Dr.^a Adriana Aguiar, Dr. Carlos Costa e em especial à então Pró-Reitora de Extensão Dr.^a Flávia Cruvinel; à Fundação Cultural de Curitiba (FCC); à Biblioteca Tia Miroca do Instituto Histórico e Geográfico de Caxias (IHGC) por Juliete Cristina; ao Centro da Juventude Volta Redonda por Rejane Santos Oliveira e prof. Daniel Reis; à equipe do Fundo Estadual de Cultura de Pernambuco (FUNCULTURA); à Fundação Nacional das Artes (FUNARTE) em nome de José Eduardo Schiller e da Prof.^a Dr.^a Maya Suemi Lemos; ao Serviço Social do Comércio no Maranhão (SESC/MA) pelo técnico de Música prof. Me. Carlos Eduardo de

Carvalho Araújo; ao Instituto Villa-Lobos da UNIRIO (IVL) pelo então diretor, Prof. Dr. Sérgio Barrenechea, a pianista e curadora Esp. Maria Luísa Urquiza Lundberg e o servidor Pedro Ivo Freitas Rosa; ao Núcleo Cultural da Universidade Federal de Ciências da Saúde de Porto Alegre (UFCSPA) pelo regente e produtor cultural Marcelo Rabello; à Rádio da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) pela produtora Ana Laura Freitas; à Assembleia Legislativa do Estado de Minas Gerais (ALMG) pelo pianista e produtor cultural Antônio Carlos de Magalhães; ao Conservatório Estadual de Música Maestro Marciliano Braga de Varginha pelo pianista e professor Bel. Francis Vilela; à Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) pelo pianista e Prof. Dr. Fernando Vago Santana; ao Museu Villa-Lobos e sua equipe, em especial Mônica Esteves; à Escola de Música de Piracicaba Ernst Mahle (EMPEM) pela Prof.^a Esp. Cibele Perusso e o Prof. Dr. João Paulo Casarotti; à Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais (ESMU/UEMG) através da Prof.^a Dr.^a Miriam Bastos Rocha, do Prof. Me. Domingos Sávio Lins Brandão e do Prof. Dr. Paulo Sérgio Malheiros dos Santos; à equipe do Projeto Pianos de São Luís: Prof. Dr. Ricardo Bordini, Prof.^a Me. Ana Neuza Ferreira, pianista Me. Angélica Marques, Prof. Bel. Joseleno Moura, Prof.^a Me. Mayara Anunciação e a George Boyd; e à equipe da UEMAnet, em especial Kate Lis Santos, Marineide Silva, Nilra Barros, Fábio Henrique e à então diretora do curso de Música Licenciatura Prof.^a Dr.^a Maria Jucilene Silva Guida de Sousa.

A arte existe porque a vida só não basta.

Ferreira Gullar (1930-2016)

RESUMO

Estudo do repertório de piano solo de autoria de compositores nascidos ou estabelecidos no Maranhão entre os séculos XIX, XX e XXI. O método de pesquisa consistiu em um estudo historiográfico com mapeamento das obras relacionadas ao tema, edição musical crítica, seleção e estudo ao piano de parte do repertório editado, realização e gravação de recitais a partir de um projeto cultural. Foram realizadas 44 apresentações musicais, levadas a um público presencial de 2.201 pessoas e virtual de 2.543 acessos. Conclusões apontam para os impactos dessa pesquisa artística na subárea de Práticas Interpretativas.

Palavras-chave: Piano. Maranhão. Pesquisa Artística. Práticas Interpretativas.
Performance Musical.

ABSTRACT

Study of the solo piano repertoire by composers born or established in Maranhão between nineteenth, twentieth and twenty-first centuries. Research method consisted of a historiographical study with a survey from musical works, critical editing of music, selection of repertoire for piano study, management and recording of recitals through a cultural project. There were 44 recitals converging 2.201 live and 2.543 virtual people. Conclusions point to the impacts of this artistic research on Brazilian's Music Performance area.

Keywords: Piano. Maranhão. Artistic research. Music Performance.

RÉSUMÉ

Étude du répertoire de piano solo de compositeurs nés ou établis à Maranhão entre le XIXe, le XXe et le XXIe siècles. La méthode de recherche consistait en une étude historiographique avec étude d'œuvres musicales, montage critique de la musique, sélection de répertoire pour l'étude du piano, la gestion et l'enregistrement de récitals dans le cadre d'un projet culturel. Il y avait 44 récitals convertissant 2.201 personnes en direct et 2.543 personnes virtuelles. Les conclusions soulignent les impacts de cette recherche-crédation sur le domaine de la performance musicale au Brésil.

Mots clés: Piano. Maranhão. Recherche-crédation. Performance musicale.

RESUMEN

Estudio del repertorio para piano solo de compositores nacidos o establecidos en Maranhão entre los siglos XIX, XX y XXI. El método de investigación consistió en un estudio historiográfico con mapeo de obras relacionadas con el tema, edición crítica de música, selección y estudio de piano de parte del repertorio editado, interpretación y grabación de recitales de un proyecto cultural. Se realizaron un total de 44 actuaciones musicales, a las que asistió una audiencia en persona de 2,201 personas y un total de 2,543 visitas. Las conclusiones apuntan a los impactos de esta investigación artística en la subárea de Prácticas Interpretativas en Brasil.

Palabras clave: Piano. Maranhão. Investigación artística. Interpretación Musical.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Piano de Cristofori em exposição no Metropolitan Museum de Nova York...	36
Figura 2. Possível divisão do território brasileiro em 1624.....	39
Figura 3. Arquitetura típica de São Luís na Rua Portugal.....	41
Figura 4. Lápide de Vicente Ferrer de Lyra na Catedral da Sé do Maranhão	43
Figura 5. Anúncio de Felix José Eiroza em 1836.....	43
Figura 6. Anúncio de Felix José Eiroza em 1844.....	44
Figura 7. Teatro São Luiz	45
Figura 8. Convocação para coristas do Teatro Nacional de São Luís por Miró.....	48
Figura 9. Programa da récita do Teatro São Luiz do dia 28 de março de 1852	49
Figura 10. Anúncio sobre a chegada de João Pedro Ziegler	55
Figura 11. Prédio onde funcionou a Casa dos Educandos Artífices.....	56
Figura 12. Fotografia de Marcellino Maya.....	57
Figura 13. Imagem de Francisco Libânio Colas.....	63
Figura 14. Fotografia de Margarida Pinelli	67
Figura 15. Jazigo perpétuo de Leocádio Rayol	74
Figura 16. Fotografia de Leocádio Rayol	74
Figura 17. Fotografia do Collegio Rayol, com Alexandre ao centro	78
Figura 18. Caricatura de Alexandre Rayol	79
Figura 19. Certificado de participação de Antonio Rayol na homenagem a Rossini	89
Figura 20. Foto de Joaquim Franco, tirada por Percy Pitt em 1907	90
Figura 21. Salão nobre do Teatro São Luiz, com o retrato de Antonio Rayol à direita ..	95
Figura 22. Lápide de Antonio Rayol	99
Figura 23. Fotografia de Antonio Rayol.....	100
Figura 24. Imagem de Antonio Rayol	100
Figura 25. Imagem de Adelina Rosenstock Vaz	106
Figura 26. Fotografia de Antonio Facióla, por Felipe Augusto Fidanza.....	107
Figura 27. Sobrado onde funcionou o Casino Maranhense e a Escola de Bellas Artes por vols de 1922	108
Figura 28. Fotografia de João José Lentini.....	110
Figura 29. Imagem de João José Lentini	110
Figura 30. “Orquestra” Irmãos Parga	113
Figura 31. Sobrado que recebia o Centro Caixeiral, em vista da Praça Benedito Leite	116
Figura 32. Anúncio dos cinemas de São Luís em 1911	116
Figura 33. Lápide de Ignácio Cunha	118
Figura 34. Fotografia de Ignácio Cunha.....	119
Figura 35. Fotografia do Largo de São Benedicto em Caxias, data desconhecida	122
Figura 36. A banda Euterpe Cariman em 1928	123
Figura 37. Visita de Miguel Luiz Rocuant ao INM.....	127
Figura 38. Sepultura de Elpídio Pereira	128
Figura 39. Gravura de Elpídio Pereira.....	129
Figura 40. Fotografia de Elpídio Pereira	129
Figura 41. Fotografia de Elpídio Pereira	130
Figura 42. Palacete Marques, que hoje recebe a Junta Comercial, em 1903.....	135
Figura 43. Sepultura de Carlos Marques e Benedicta Rêgo Marques	136
Figura 44. Sepultura de João Nunes	145
Figura 45. Fotografia de João Nunes da década de 1910	146
Figura 46. Fotografia de João Nunes da década de 1930	146
Figura 47. Sarau no palacete Emílio Lisboa.....	154

Figura 48. Sobrado que recebia a Rádio Timbira na década de 1950	158
Figura 49. Fotografia de Adelman Corrêa.....	159
Figura 50. Sobrado que recebeu o Teatro-Cine Eden, atualmente Loja Marisa.....	161
Figura 51. Fotografia de Alfredo Verdi de Carvalho	162
Figura 52. Navio a vapor da Companhia Costeira de Navegação	165
Figura 53. Reunião da OMB/CRMA, em 1962.....	166
Figura 54. Gravura de Pedro Gromwell	167
Figura 55. Fotografia de Roberto Thiesen.....	170
Figura 56. Fotografia de Thomas Kupsch	171
Figura 57. Fotografia de Paulo Rios Filho	175
Figura 58. Proposta de esboço metodológico para a edição prática	199
Figura 59. Equipamentos utilizados no processo editorial	210
Figura 60. Demonstração da área de trabalho do computador no processo editorial	211
Figura 61. Capa de ‘Capriccio’ atribuída a Alexandre Rayol	216
Figura 62. Análise formal das duas versões de ‘Melodia’	218
Figura 63. Exemplo de posicionamento da mão no dedilhado lógico.....	222
Figura 64. Modelo esquemático para a pesquisa artística	238
Figura 65. <i>Rider</i> técnico genérico do projeto cultural ‘Piano Maranhense’	260
Figura 66. Porcentagem do PIB Criativo em relação ao PIB Total Brasileiro entre 2004 e 2017	268
Figura 67. Porcentagem dos recursos federais da Cultura em relação ao PIB Total Brasileiro entre 2004 e 2017	268
Figura 68. PIB Criativo em relação ao PIB Total por Estado em 2017	269
Figura 69. Porcentagem da receita da SECMA em relação ao PIB Total do Maranhão entre 2004 e 2016	270
Figura 70. Apresentação no Centro da Juventude Volta Redonda, em Caxias	284
Figura 71. Dados sobre as propostas submetidas a seleções de apoio cultural	286
Figura 72. Tipos de apoio contemplados nas seleções aprovadas	286
Figura 73. Meios de obter apoio para as apresentações do projeto	287
Figura 74. Contextos em que ocorreram as apresentações do projeto	295
Figura 75. Público presencial total estimado por contexto.....	296
Figura 76. Média de público presencial por apresentação em cada contexto	297
Figura 77. Foto do recital no IFMA, Campus de São José de Ribamar	297
Figura 78. Foto do recital pela série Música na UFCSPA	298
Figura 79. Média de público presencial por evento, série ou apresentação isolada.....	299
Figura 80. Público presencial no Maranhão e nos demais Estados brasileiros	299
Figura 81. Média de público presencial no Maranhão e nos demais Estados do Brasil	300
Figura 82. Estimativa total de público beneficiado pelo projeto.....	301
Figura 83. Público nas apresentações registradas e publicadas na internet.....	302
Figura 84. Média de público presencial e virtual por contexto	302
Figura 85. Circulação do projeto cultural.....	303
Figura 86. Apresentação na Casa d’Arte	304
Figura 87. Posicionamento dos microfones na sala I-204 do IVL	306
Figura 88. Indicação do estalo devido a uma interferência	309
Figura 89. Solução para um corte que envolveu a ressonância do pedal	309

LISTA DE QUADROS

Quadro 1. Critérios para definição dos compositores com uma biografia específica	32
Quadro 2. Compositores encontrados e respectivos somatórios dos critérios.....	33
Quadro 3. Mudanças territoriais e administrativas na cronologia do Maranhão.....	39
Quadro 4. Obras para piano solo de Antonio Luiz Miró.....	53
Quadro 5. Obras para piano solo de Francisco Libânio Colás	64
Quadro 6. Obras para piano solo de Leocádio Rayol.....	75
Quadro 7. Obras para piano solo de Alexandre Rayol	79
Quadro 8. Obras para piano solo de Antonio Rayol.....	101
Quadro 9. Obras para piano solo de João José Lentini.....	111
Quadro 10. Obras para piano solo de Joaquim Possidonio Parga	114
Quadro 11. Obras para piano solo de Ignácio Cunha.....	119
Quadro 12. Obras para piano solo de Elpídio Pereira	130
Quadro 13. Obras para piano solo de Carlos Marques	136
Quadro 14. Obras para piano solo de João Nunes.....	146
Quadro 15. Obras para piano solo de Adelman Corrêa.....	159
Quadro 16. Obras para piano solo de Alfredo Verdi de Carvalho	162
Quadro 17. Obras para piano solo de Pedro Gromwell.....	167
Quadro 18. Obras para piano solo de Lygia Barbosa.....	170
Quadro 19. Obras para piano solo de Thomas Kupsch	173
Quadro 20. Obras para piano solo de Paulo Rios Filho	176
Quadro 21. Critérios de avaliação do Qualis Artístico.....	247
Quadro 22. Repertório escolhido para interpretação ao piano	256
Quadro 23. Fluxograma da Cadeia da Indústria Criativa no Brasil.....	266
Quadro 24. Colunas da planilha para mapeamento de apoio cultural	275
Quadro 25. Recursos captados para o projeto cultural	282
Quadro 26. Demais tipos de auxílio ao projeto cultural	282
Quadro 27. Fluxograma de Economia Criativa para o projeto cultural.....	285

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo musical 1. Trecho da primeira página de ‘Cinema Olympia’	214
Exemplo musical 2. Trecho da primeira página de ‘Canção de Píndaro’	215
Exemplo musical 3. Trecho da quarta página de ‘Beijos de Graça’	217
Exemplo musical 4. Trecho da primeira página de ‘Nomade’	133
Exemplo musical 5. Compassos 52-61 da versão de três páginas de ‘Melodia’	219
Exemplo musical 6. Trecho da segunda página de ‘Souvenir’	220
Exemplo musical 7. Compassos 6-10 de ‘Souvenir’	221
Exemplo musical 8. Trecho da segunda página de ‘Minuête’	221
Exemplo musical 9. Compassos 1-2 de ‘Barcarola’	223
Exemplo musical 10. Compassos 9-10 de ‘Barcarola’	225
Exemplo musical 11. Compassos 13-14 de ‘Barcarola’	226
Exemplo musical 12. Compassos 27-28 de ‘Barcarola’	226
Exemplo musical 13. Outra notação para o ataque de duas teclas com o polegar	227
Exemplo musical 14. Compassos 7-8 do ‘Romance Sem Palavras’ n.º 2	227

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

ABI	Associação Brasileira de Imprensa
ABRACE	Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas
ABRAÇO/MA	Associação Brasileira de Radiodifusão Comunitária no Maranhão
AHRC	Arts and Humanities Research Council
ALEMA	Assembleia Legislativa do Estado do Maranhão
ALMG	Assembleia Legislativa do Estado de Minas Gerais
AMEM	Academia de Música do Estado do Maranhão
AML	Academia Maranhense de Letras
ANPAP	Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas
ANPPOM	Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música
ApArtes	Programa de Aperfeiçoamento em Artes da CAPES
APEM	Arquivo Público do Estado do Maranhão
APEP	Arquivo Público do Estado do Pará
ASCOM/UFMA	Assessoria de Comunicação da UFMA
ASIO	Audio Stream Input/Output
BASA	Banco da Amazônia S. A.
BN	Biblioteca Nacional do Brasil
BNB	Banco do Nordeste do Brasil
BNDES	Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social
BNP	Biblioteca Nacional de Portugal
BPBL	Biblioteca Pública Benedito Leite
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CBM	Conservatório Brasileiro de Música
CBMAM	Corpo de Bombeiros Militar do Amazonas
CBMPA	Corpo de Bombeiros Militar do Estado do Pará
CECEN	Centro de Educação, Ciências Exatas e Naturais da UEMA
CCBB	Centro Cultural Banco do Brasil
CCJF	Centro Cultural da Justiça Federal
CCUFG	Centro Cultural da UFG
CCVM	Centro Cultural Vale Maranhão
CEUMA	Centro Universitário do Maranhão
CPF	Cadastro de Pessoa Física
CNPJ	Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica
CNPq	Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
CRM	Conselho Regional de Medicina
DCE	Departamento de Cultura do Estado do Maranhão
DEART	Departamento de Artes da Universidade Federal do Maranhão
DEBIBLIO	Departamento de Biblioteconomia da Universidade Federal do Maranhão
DEMU	Departamento de Música da Universidade Federal do Maranhão
EBTT	Ensino Básico, Técnico e Tecnológico (Carreira do Magistério Federal)
EMEM	Escola de Música do Estado do Maranhão “Professora Lilah Lisboa de Araújo”
ENC	Escola Nacional de Círculo
ENECIM	Encontro Nacional de Ensino Coletivo de Instrumento Musical
ENM	Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil
EMPEP	Escola de Música de Piracicaba Ernst Mahle
EMUFMG	Escola de Música da UFMG
ERG	Estúdio Radamés Gnatalli do IVL/UNIRIO
ESMU/UEMG	Escola de Música da UEMG

ETF	Escola Técnica Federal de São Luís
FAMA.....	Faculdade Atenas Maranhense
FAPEMA	Fundação de Apoio à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão
FCC.....	Fundação Cultural de Curitiba
FGTS	Fundo de Garantia de Tempo de Serviço
FIRJAN.....	Federação das Indústrias do Rio de Janeiro
FLADEM.....	Fórum Latino-Americano de Educação Musical
FNC	Fundo Nacional de Cultura
FUMBEL.....	Fundação Cultural do Município de Belém
FUNC/MA	Fundação de Cultura do Maranhão
FUNDARPE.....	Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco
FUNDEC/MA.....	Fundo de Desenvolvimento da Cultura do Maranhão
IAD	Instituto de Artes e Design da UFJF
IECG.....	Instituto Estadual Carlos Gomes
IFE	Instituições Federais de Ensino
IFMA	Instituto Federal do Maranhão
IHGC	Instituto Histórico e Geográfico de Caxias
IHGM	Instituto Histórico e Geográfico do Maranhão
IMSLP	International Music Score Library Project
INM	Instituto Nacional de Música
IPB.....	Instituto Piano Brasileiro
IVL	Instituto Villa-Lobos do Centro de Letras e Artes da UNIRIO
MEI.....	Microempreendedor Individual
MinC.....	Ministério da Cultura do Brasil
MIS-RJ	Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro
OCDE	Organisation for Economic Co-operation and Development
OMB/CRMA	Ordem dos Músicos do Brasil – Conselho Regional do Maranhão
PEC.....	Plano Estadual de Cultura
PGCult	Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade
PIB	Produto Interno Bruto
PMAM.....	Polícia Militar do Amazonas
PMMA	Polícia Militar do Maranhão
PMPI.....	Polícia Militar do Piauí
PNC	Plano Nacional de Cultura
PPGM/UNIRIO	Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO
PPGMUS/UDESC.....	Programa de Pós-Graduação em Música da UDESC
PRONAC.....	Programa Nacional de Apoio à Cultura
RG.....	Registro Geral de Identidade
SCAM.....	Sociedade de Cultura Artística do Maranhão
SEBRAE.....	Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas
SEC/AM	Secretaria de Estado da Cultura do Amazonas
SECMA	Secretaria de Estado da Cultura do Maranhão
SECTUR.....	Secretaria de Estado da Cultura e Turismo do Maranhão
SECULT/DF.....	Secretaria de Estado da Cultura do Distrito Federal
SENAC/MA	Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial no Maranhão
SESC.....	Serviço Social do Comércio
SESI.....	Serviço Social da Indústria
SIPC.....	Seminário Internacional de Políticas Culturais
SMM.....	Sociedade Musical Maranhense

SNC Sistema Nacional de Cultura
TAA Teatro Arthur Azevedo
UA Universidade de Aveiro
UDESC Universidade do Estado de Santa Catarina
UE União Europeia
UEMA Universidade Estadual do Maranhão
UEMAnet Núcleo de Tecnologias para a Educação da UEMA
UEMG Universidade do Estado de Minas Gerais
UFBA Universidade Federal da Bahia
UFCSPA Universidade Federal de Ciências da Saúde de Porto Alegre
UFG Universidade Federal de Goiás
UFJF Universidade Federal de Juiz de Fora
UFMA Universidade Federal do Maranhão
UFMG Universidade Federal de Minas Gerais
UFPA Universidade Federal do Pará
UFPR Universidade Federal do Paraná
UFRGS Universidade Federal do Rio Grande do Sul
UFRJ Universidade Federal do Rio de Janeiro
UFSJ Universidade Federal de São João del-Rei
UNESCO Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
UNIPAMPA Universidade Federal do Pampa
UNIRIO Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
UNIVALE Universidade do Vale do Jacuí
UNL Universidade Nova de Lisboa
UPF Universidade de Passo Fundo

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	23
2 O PIANO NO MARANHÃO.....	27
2.1 Introdução elementar sobre o piano	35
2.2 Antecedentes	38
2.3 Músicos, obras e contexto	46
2.3.1 Antonio Luiz Miró.....	46
2.3.2 Francisco Libânio Colás	60
2.3.3 Leocádio Rayol.....	66
2.3.4 Alexandre Rayol.....	76
2.3.5 Antonio Rayol	84
2.3.6 João José Lentini	104
2.3.7 Joaquim Parga	112
2.3.8 Ignácio Cunha.....	115
2.3.9 Elpídio Pereira.....	121
2.3.10 Carlos Marques.....	133
2.3.11 João Nunes	138
2.3.12 Adelman Corrêa	149
2.3.13 Alfredo Verdi de Carvalho	160
2.3.14 Pedro Gromwell	164
2.3.15 Lygia Barbosa.....	168
2.3.16 Roberto Thiesen	170
2.3.17 Thomas Kupsch.....	171
2.3.18 Paulo Rios Filho	175
2.4 Outros músicos	176
3 EDIÇÃO MUSICAL CRÍTICA	183
3.1 Panorama	185
3.2 Princípios e conceitos	187
3.3 Proposta de esboço metodológico	198
3.4 Análise editorial	200
3.4.1 Contextualização histórica	200
3.4.2 Localização de fontes: Arquivo Público do Estado do Maranhão	201
3.4.3 Localização de fontes: outros locais.....	205
3.4.4 Tratamento das fontes	207
3.4.5 Relato do processo editorial: questões técnicas	209
3.4.6 Relato do processo editorial: questões interpretativas	214
3.4.7 Apresentação das fontes editadas	228
4 PRÁTICA COMO PESQUISA	231
4.1 Pesquisa artística	233
4.1.1 Conceituação	236
4.1.2 Pesquisa através das artes.....	240
4.2 Panorama institucional da pesquisa artística	243
4.2.1 Qualis artístico e suas perspectivas	247
4.3 O projeto cultural ‘Piano Maranhense’	253
4.3.1 Definição do repertório	253
4.3.2 Elaboração do projeto: das ideias à prática	258
4.3.3 Diagnóstico das políticas culturais	265
4.3.4 Mapeamento das ferramentas de apoio cultural	275

4.3.5 Relato de experiência na condução do projeto cultural.....	294
4.4 Edição sonora	305
5 PERSPECTIVAS	311
REFERÊNCIAS	313
APÊNDICE A – Relato da edição de partituras	349
APÊNDICE B – Edições do repertório interpretado	445
APÊNDICE C – Planilhas de recitais, publicações e análise de políticas culturais.....	551
APÊNDICE D – Relato das apresentações musicais	561
APÊNDICE E – Relato das gravações e da edição sonora	617
ANEXO A – Edição fac-símile de ‘Ephemeras’	627

1 INTRODUÇÃO

Posso afirmar que esse estudo teve início no dia 4 de março de 2009, no Auditório Fernando de Melo Viana da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (EMUFMG). Após o recital e a defesa do Mestrado em Performance Musical e subsequente aprovação pela banca examinadora, levei a ata aos Correios para enviá-la à Universidade Federal do Maranhão (UFMA) em São Luís, sendo este o último documento pendente para a inscrição em um concurso público para Professor Assistente de Piano ou Canto. Em duas semanas, minha vida mudaria completamente...

Em 2015, decidi enfim pelo afastamento para cursar um Doutorado, pois em 2009 tive de deixar o curso na Universidade Federal da Bahia (UFBA) para assumir a nomeação no concurso. Apesar dessa perda, esses seis anos dedicados à carreira docente me proporcionaram maturidade suficiente para lidar com temas que certamente não ousaria arriscar em oportunidades anteriores. Foi possível vivenciar o meio acadêmico, e a atuação independente como pesquisador e pianista – com muito menos intensidade nessa última vertente, porém, devido às demandas institucionais – proporcionaram-me mais autoconfiança.

Um aspecto que defendo – e sempre defenderei – é a prática. Mesmo em momentos de abstração teórica, necessários para aprofundar a compreensão sobre os fenômenos em estudo, faço questão de buscar um retorno à realidade. Essa é, inclusive, uma qualidade das áreas de Física e Astronomia – das quais sou um modesto admirador – cujos modelos teóricos são continuamente postos à prova por meio de sondas espaciais e laboratórios cada vez mais sofisticados. No entanto, a essência que move essas áreas – inegavelmente reconhecidas como “ciência” no sentido tradicional desse termo – é a surpresa em lidar com o desconhecido e o fascínio pela descoberta. Essa permanente caminhada ao saber é justamente o que me inspira como pesquisador.

Nesse sentido, os rumos que nosso estudo tomou – o método – foram, em certa medida, tortuosos. Essa necessidade se justifica pela quantidade de dados encontrados em relação ao tema escolhido: a produção musical para piano de compositores natos ou estabelecidos no Maranhão. Na perspectiva inicial, com base nas fontes disponíveis no Arquivo Público do Estado do Maranhão (APEM), proveniente da coleção de partituras que o padre João Mohana fez entre as décadas de 1950 e 1970, acreditávamos que não haveria peças para piano solo suficientes para justificar um estudo de Doutorado. Por

esse motivo, propusemos originalmente ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGM/UNIRIO) um projeto de pesquisa na linha de Documentação e História da Música, tendo em vista que havia uma literatura mais portentosa acerca do contexto histórico-musical maranhense que poderia ser enriquecida, advinda de pesquisadores como o Prof. Esp. Joaquim dos Santos Neto, Prof. Dr. Alberto Dantas Filho e, particularmente, do Prof. Dr. João Berchmans de Carvalho Sobrinho que, para nossa felicidade, foi co-orientador do presente estudo. No entanto, o forte viés prático que o projeto inicial possuía fez com que fosse interpretado pelo Prof. Dr. Marco Túlio de Paula Pinto, nosso orientador, como afim às Práticas Interpretativas, pois também previa a gravação do repertório encontrado.

No percurso da investigação historiográfica – a primeira etapa do estudo, apresentada no primeiro capítulo – iniciada sob o intuito de conhecer os compositores e elaborar uma lista de obras para piano solo, ficamos surpresos com a riqueza dos dados encontrados, especialmente em relação à relevância contextual do Maranhão no cenário cultural e musical brasileiro de outros tempos. Havia peças para piano solo relacionadas ao nosso tema em diversos acervos e coleções das regiões Norte, Nordeste e Sudeste, além de bibliotecas em países europeus. Procuramos, assim, ter acesso ao máximo possível desse material. No início, acrescentamos uma introdução muito breve – e, por isso mesmo, superficial – sobre o piano, no intuito de direcionar a leitura para aqueles que não possuem conhecimentos sobre esse instrumento.

Tendo em mãos as partituras digitalizadas, provenientes de fontes manuscritas ou publicadas, prosseguimos à edição crítica, norteadas pelos estudos de Grier (1996) e Figueiredo (2017), tema do segundo capítulo. Contemplamos um estudo musicológico voltado a aspectos composicionais e de análise musical. A contextualização das fontes, fundamental para entender as convenções musicais de diferentes épocas e nortear as decisões editoriais, fez uso da investigação historiográfica anterior. Como houve um volume considerável de edições, decidimos por pontuar as decisões mais relevantes vivenciadas durante o processo, capazes de gerar discussões. Esse capítulo foi redigido em apenas seis dias, contrapondo-se com o tempo total de cinco meses investidos no processo editorial.

Na próxima etapa, selecionamos algumas obras com potencial de ilustrar a diversidade estético-musical do repertório maranhense para estudo ao piano e posterior gravação, conforme previsto no projeto inicial. No entanto, outras questões emergiram aqui: como levar esse repertório para além da academia? De que maneira podemos

explorar o potencial das Práticas Interpretativas em prover um retorno mais direto da pesquisa à sociedade? E como podemos incluir um público não familiarizado com as formalidades da música de concerto, especialmente no interior do Maranhão? Tais perguntas nos levaram na direção da Pesquisa Artística, um tipo de metodologia para investigação que tem tido amplo desenvolvimento em vários países, mas ainda visto com muito receio em ambientes acadêmicos mais tradicionais. Decidi assumir os riscos desse debate – característica que, inclusive, marca minha trajetória acadêmica, sempre na perspectiva de encorajar mais pesquisadores a não se restringir apenas à “zona de conforto” das discussões seguras e dos métodos de investigação já estabelecidos. Para isso, contamos com referências sólidas sobre o tema: Borgdorff (2012), Nelson (2013), López-Caño e San Cristóbal Opazo (2014) e Lilja (2015). Como resultado da imersão na Pesquisa Artística, abordamos Produção Cultural, Políticas Públicas de Cultura, reflexões sobre o perfil do pianista de hoje e sua inserção profissional na sociedade, apontando não somente problemas¹, mas possíveis soluções para a formação musical em nível técnico e de bacharelado em Música – aqui com “M” maiúsculo por ser referência a uma área do conhecimento. Acreditamos, assim, que essa pesquisa tem potencial para contribuir muito além de um estudo “sobre” música, mas “para” a música e, particularmente, “através” da música, onde a própria sonoridade do piano nos recitais, concertos e apresentações são o ponto culminante do conhecimento produzido, personificando objetivamente as decisões interpretativas. Esperamos, assim, um sucesso no sentido de reduzir o distanciamento observado entre pesquisa e prática no âmbito das Práticas Interpretativas, na perspectiva de que esse estudo possa ser útil para a realidade dos pianistas.

Os três capítulos possuem uma estrutura em comum, dividida em duas partes: a) considerações teórico-metodológicas acerca do método de investigação adotada no capítulo em pauta; e b) descrição ou relato da realização prática do conteúdo e produtos relacionados ao mesmo capítulo. Sendo assim, convidamo-lhes a conhecer uma parte da música maranhense de outrora, na perspectiva de que vocês possam ficar tão surpresos quanto nós.

¹ Boa parte das pesquisas sobre a formação em Música se restringem a abordar apenas a problemática. Como pesquisador, sempre tenho a cautela de propor uma possível solução, mesmo que não funcione, ao indicar um problema; somente assim a crítica pode ser verdadeiramente construtiva.

2 O PIANO NO MARANHÃO

Antes de tratarmos do contexto histórico-cultural, a trajetória dos músicos e o repertório de piano solo associados à presente pesquisa, torna-se oportuno tecermos alguns esclarecimentos sobre o percurso metodológico adotado neste capítulo.

Inicialmente, entendemos por “repertório do Maranhão” as obras de músicos que: 1) nasceram nesse local, ou; 2) se estabeleceram nessa localidade e promoveram significativas contribuições para a produção musical local. Visando à delimitação do objeto de estudo, decidimos que o repertório contemplará exclusivamente a formação de piano solo. Com relação à contextualização histórica, o musicólogo James Grier (1996, p. 8) afirma se tratar de um procedimento fundamental para a edição musical crítica, para assim situar a fonte (ou as fontes) da obra em seu momento histórico.

Constatamos uma ausência considerável de referências sobre a trajetória dos músicos contemplados na pesquisa. Além disso, a análise feita em fontes primárias – principalmente nos periódicos disponibilizados na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional (BN), ferramenta essencial nessa etapa – revelou várias informações incorretas em algumas biografias. Foi necessário, portanto, um aprofundamento nessa direção.

É importante pontuarmos certas questões observadas nessa etapa. A primeira diz respeito a evitar uma concepção positivista. Ao avaliar as contribuições de Francisco Curt Lange (1903-1997) para a musicologia brasileira, o musicólogo e professor Dr. Paulo Castagna adverte que:

Apesar da enorme contribuição de Curt Lange na expansão da musicologia enquanto atividade científica no Brasil, bem como na ampliação dos horizontes da história da prática musical brasileira, seus trabalhos foram essencialmente orientados por uma historiografia positivista, evolucionista e eurocêntrica, com manutenção do interesse biográfico e muito mais ênfase nos compositores do que em sua música. Seus comentários eram fortemente impregnados pelo desejo de demonstrar o ‘nível’ ou a ‘qualidade’ da música atingida na Capitania de Minas Gerais e em outras regiões brasileiras, mais especificamente a música por ele “descoberta”, o que limitava sua compreensão do significado de vários fenômenos com os quais se deparou (CASTAGNA, 2008a, p. 37).

Tal abordagem tende a formar cânones de repertório e compositores sob uma valoração que polariza a produção musical, rejeitando obras e personagens do contexto musical tidos como “inferiores” – cuja avaliação sempre fica à mercê das referências culturais e musicais do pesquisador, incorrendo em um problema típico da Musicologia

Comparada ou Comparativa, considerada o embrião da subárea de Etnomusicologia. Castagna afirma que, nessa situação, o musicólogo acaba restringindo seu método a:

[...] decidir quais obras deveriam ser levadas a público e convencer a sociedade de que estas possuíam a importância e o interesse que alegavam. Assim, a pesquisa de campo, a pesquisa de arquivo e a restauração aliada ao trabalho de gabinete visavam essencialmente ao estabelecimento de um repertório de obras “exumadas” do passado, cuja importância deveria ser demonstrada pelo pesquisador. (CASTAGNA, 2008a, p. 40)

Naturalmente, temos preferências em relação ao repertório investigado – e que serão evidenciadas na etapa de seleção das peças para estudo e gravação, pois não será possível contemplar todas as peças. No entanto, acreditamos que a pesquisa deve ser direcionada ao público mais diversificado possível: pianistas, professores de piano, compositores, musicólogos, intérpretes do choro e da música popular instrumental em geral, arranjadores, etnomusicólogos, historiadores e mesmo sociólogos poderão encontrar informações sobre peças de concerto, danças de salão, repertório didático, obras contemporâneas, nacionalistas ou de caráter virtuosístico, entre outros, sem julgamentos de valor sobre o repertório apresentado. Os interessados terão acesso a produções variadas de diferentes contextos, ao invés de uma relação de obras selecionadas apenas no âmbito da música de concerto sob um suposto nível de “qualidade” ou “excelência” – atribuições que, por si só, são questionáveis. Sabemos que para um intérprete com formação tradicional (curso técnico e/ou bacharelado em instrumento), desligar-se esse pressuposto é um trabalho hercúleo, pois ele está fortemente arraigado em sua formação musical. O Prof. Dr. Renato Borges, em uma investigação sobre o panorama de estudos acadêmicos vinculados à subárea de Práticas Interpretativas, pontua que:

Pela escolha de repertório e de objetivo, as teses parecem concordar, grosso modo, com um perfil de acadêmico que deve ‘estabelecer níveis de excelência em execução instrumental’ [...] àqueles que se dedicam à subárea de Práticas Interpretativas. Àquele momento e ainda hoje, uma ideia de excelência parece guiar a maior parte das decisões de pesquisa e escrita na subárea. No entanto, há muito o que aprender, por exemplo, de comparações entre as rotinas de construção de interpretação elaboradas por músicos experientes e por novatos num determinado repertório, instrumento ou situação. Observando a partir desse ponto de vista, uma ampliação dos “tipos” de intérprete, caso ocorra, demandará um processo de consolidação de duração semelhante ao processo ainda em curso na Musicologia, cada vez mais distanciada de uma ‘história dos grandes’ e mais próxima das diferentes manifestações musicais (BORGES, 2016, p. 381).

Destacamos também como particularidades locais influenciam a pesquisa, na análise do musicólogo Dr. João Berchmans de Carvalho Sobrinho:

[...] penso que o fundamental é considerar como se elaboram as relações complexas entre essas formas artísticas mais ou menos criativas e o mundo social e cultural no qual se inseriam. Significa que encaro esse repertório como o que foi possível de ser realizado dentro das condições de produção existentes, ou seja, o momento de um ciclo composicional fruto de expectativas geradas pelas instituições que o amparavam e o financiavam. Portanto, não as obras em si mesmas, mas sob que condições sociais de produção elas foram realizadas, no intuito de situar essas criações como expressão de um território historicamente situado e detectar um possível florescimento de traços originais e/ou criativos dentro desse código dominante (CARVALHO SOBRINHO, 2010, p. 15-16).

Esse debate leva a nossa segunda preocupação, que também tangencia a Etnomusicologia: não estabelecer uma hierarquia de valores entre diferentes tipos de prática musical, desvencilhando-se de uma abordagem etnocêntrica. Assim como não pretendemos qualificar obras e compositores como “bons” ou “ruins”, manteremos essa imparcialidade em relação à música sacra ou laica², erudita ou popular. Mais uma vez, cabe aos leitores focar o tipo de prática e repertório de seu interesse, respeitando a diversidade cultural. E para quem ainda justifica suas preferências por repertório e/ou compositores apenas sob o argumento da “qualidade”, trata-se de uma oportunidade para desenvolver justificativas mais sólidas e persuasivas – até porque o músico da atualidade precisa trabalhar com projetos culturais, nos quais é necessário defender suas contribuições em termos de difusão cultural, patrimônio imaterial, educação, geração de empregos e circulação de capital. Basear-se apenas na questão da “qualidade” como justificativa dificilmente irá convencer as entidades que fomentam o setor de Cultura – além de revelar preconceito em relação às demais manifestações artísticas e culturais.

A terceira questão diz respeito a não privilegiar a estética musical nacionalista, relegando a um plano inferior as obras características de outras correntes estéticas – mais uma vez, consequência do julgamento de valores. Este é um conhecido problema da Musicologia brasileira que, através do aporte ideológico de Mário de Andrade (1893-1945) e Camargo Guarnieri (1907-1993), privilegiou a produção “nacionalista” e/ou “regionalista”. Por essa razão, a produção de compositores como Antonio Carlos Gomes (1836-1896), Henrique Oswald (1852-1963) e Leopoldo Miguez (1850-1902), entre outros, é pouco estudada e valorizada. O pianista Me. Hécio Vaz do Val, autor de uma edição crítica do Trio Opus 9 de Henrique Oswald, acrescenta que:

Durante grande parte do século XX, a produção musical do Romantismo brasileiro ficou relegada a um segundo plano, tendo sido privilegiada neste período a música colonial – através de diversos trabalhos de restauração,

² No contexto dessa pesquisa, o termo “laica” é mais apropriado do que “profana”, pois o primeiro denota uma independência em relação a práticas religiosas – e não necessariamente uma oposição.

reconstituição de partituras e pesquisa de documentos, trabalho este iniciado por Curt Lange nos anos 1940 – e a música moderna [...]. A partir dos anos 1980, aproximadamente, com o surgimento de novos pesquisadores já distanciados da influência de Mário de Andrade, o repertório do romantismo brasileiro começou a voltar à tona (VAL, 2012, p. 3).

Entre tais pesquisadores, destacamos o pianista e professor Dr. André Pires, cuja pesquisa de Doutorado contemplou dois compositores mineiros não alinhados aos ideais de Mário de Andrade: Presciliano Silva (1854-1910) e Francisco Valle (1869-1906). Segundo o artista-pesquisador:

A música de Presciliano, operística ao gosto franco-italiano, perdeu espaço para a música romântica de viés germânico, quando da substituição do Império pela República em 1889; e a música *internacionalista* de Valle caiu no ostracismo após a instalação da hegemonia do pensamento nacional-modernista pós-1922. A música dos dois foi atropelada, ainda que com uma certa defasagem no tempo, por mudanças de gosto (PIRES, 2011, p. 6).

Sob concepção semelhante, será considerada a produção musical vinculada ao Maranhão, independentemente da corrente estética. Durante o século XIX, companhias líricas da Europa, América do Norte e da Ásia levaram músicos a São Luís, sendo que alguns deles se estabeleceram no local, somando-se aos povos da África e aos nativos indígenas. Mesmo vivendo sob diferentes condições políticas, sociais ou econômicas, o intercâmbio cultural nunca deixou de acontecer nesse contexto³, sendo as manifestações artístico-culturais diretamente resultantes desse cenário cosmopolita. Desconsiderar qualquer tipo de produção local, sob quaisquer justificativas, é descaracterizar a real abrangência do que se entende por “cultura maranhense”.

Aqui, é oportuno destacarmos que a política cultural adotada pelo governo do Estado do Maranhão desde a década de 1960 sedimentou na população local uma concepção limitada de “cultura maranhense”, voltada ao turismo e ao entretenimento – mais especificamente à espetacularização⁴ – das manifestações de influência africana (CERQUEIRA, 2017). Questionar essa política é fundamental, pois as obras constantes nessa pesquisa são parte da identidade cultural do Maranhão e devem ser reconhecidas oficialmente como tal, sendo um direito básico da sociedade ter acesso a essa produção.

A quarta questão diz respeito à dicotomia entre centro e periferia. O Maranhão é uma região historicamente periférica em relação aos centros estabelecidos no Brasil.

³ Aqui, é importante destacar nossa crítica a análises que associam produções culturais específicas com determinadas classes sociais, a exemplo do que faz Tinhorão (2010): se tomarmos o exemplo da música de concerto, há pessoas em todas as classes sociais que criam, apreciam e fomentam esse tipo de produção: não pode ser simplisticamente considerada apenas um “produto da elite” ou “para a elite”.

⁴ A “espetacularização” da cultura popular é debatida por vários autores. Indicamos o estudo do sociólogo José Jorge de Carvalho (2010) para aprofundamento no tema.

Boa parte de sua produção musical pode ser encontrada em outras regiões do país, e até mesmo no exterior. Além de músicos maranhenses terem se estabelecido em outras localidades, muitos deles enviavam manuscritos para serem litografados em outros Estados e países, pois o Maranhão nunca dispôs de tipografia musical – conforme veremos adiante. Várias dessas publicações foram mantidas em coleções e acervos em cidades diversas, especialmente no Rio de Janeiro. O historiador paraense Vicente Juarimbu Salles (1931-2013), importante estudioso da música do Pará, complementa:

O historiador da música, habituado a olhar o centro de gravitação política e social do país, a metrópole ou *capital cultural*, onde efetivamente se desenrolaram os principais acontecimentos, raramente percorre as províncias, com olhos de ver a arte nacional, numa visão totalizadora. Muitos são os que emigram das províncias e se integram na metrópole. Por esses artistas e intelectuais as províncias são lembradas. O conceito de metrópole pode ser resíduo do colonialismo; manifesta dependência, quando na realidade o fluxo e refluxo cultural estabelece, ao contrário, interdependência. Sintetizar a história da arte nacional não é, porém, tarefa pequena. Por vezes, escasseia a documentação; podem ser inacessíveis os arquivos especializados neste ou naquele assunto; alguns poucos interessados, nem sempre especialistas, tornam-se no Brasil virtuais detentores do conhecimento e da documentação correspondente a determinados temas de nossa história. Frequentemente a morte dessas pessoas determina a dispersão e/ou perecimento desse saber. A *memória nacional* – regional e até local – torna-se assim fragmentada. [...] Não há, por outro lado, capítulos regionais de história musical. Cabe ao pesquisador local o dever de revelar, com a posse dos elementos mais próximos de si, as particularidades, dispensando o historiador nacional das buscas exaustivas, que nunca se completam, dada a imensidão do nosso território, a monta de documentos não catalogados e mil outras dificuldades próprias da nossa organização cultural (SALLES, 1980, p. 15-16).

Se por um lado o Maranhão é periferia do Brasil, seu interior é periferia de São Luís. De maneira similar, grande parte dos documentos ligados às práticas musicais em cidades do interior foram preservados na capital, até porque músicos desses locais lá se estabeleceram. A descentralização geográfica, mesmo necessária, traz desafios para o pesquisador em termos de acesso à informação.

O quinto aspecto diz respeito à leitura das informações sob uma perspectiva biográfica. Segundo Castagna, o problema dessa abordagem é recair no já mencionado positivismo, fortemente associado às construções biográficas de músicos:

[...] o século XIX introduziu a ideia do gênio e de uma história essencialmente movida por personalidades individuais, particularmente a chamada história tradicional ou rankeana, ou seja, aquela estabelecida por Leopold von Ranke (1795-1886), a partir do positivismo comtiano. Essa concepção motivou a centralização dos estudos histórico-musicais na biografia dos músicos, em uma tentativa de explicar as razões do fenômeno musical nas características de suas personalidades (CASTAGNA, 2008b, p. 16).

Nesse estudo, decidimos adotar subtópicos direcionados com base na trajetória de determinados músicos, remetendo, portanto, à abordagem biográfica. Porém, nossa intenção foi de organização do texto: procuramos inserir cada biografia em seu contexto de práticas musicais, proporcionando uma abordagem mais coletiva do que individual. Como consequência, várias biografias se cruzam e dialogam entre si.

Contudo, devido às diferenças na quantidade de dados sobre as obras ou a trajetória de cada músico, não foi possível abordar todas as biografias com a mesma profundidade. Em algumas situações, realizamos as primeiras discussões estéticas sobre a obra de determinados compositores na literatura. Em outros casos, este debate já existia, permitindo aprofundá-lo. Há, ainda, casos de músicos que atuaram como críticos ou deixaram documentos capazes de gerar discussões musicais mais amplas. Diante dessa variedade, foi necessário estabelecer um método para cada biografia contemplada. Endossamos, assim, a afirmação de Castagna (2008b, p. 9), na qual “não pode existir um método padronizado de pesquisa que possa se enquadrar em qualquer tipo de trabalho, pois se isso existisse, as pesquisas não teriam resultados diferentes”.

A sexta e última questão diz respeito à escolha dos músicos contemplados nesse capítulo. Todos eles se enquadram no critério norteador apresentado inicialmente: compositores de obras para piano solo que nasceram no Maranhão ou que atuaram significativamente nessa localidade, tendo pelo menos uma fonte sobrevivente de suas peças. Entretanto, nem todos os músicos com esse perfil tiveram uma biografia própria, pois a quantidade significativa – para nossa surpresa, inclusive – exigiu que fizéssemos uma seleção. Essa escolha foi feita com base nos critérios dispostos a seguir (Quadro 1), sem uma hierarquia de importância entre os mesmos:

Quadro 1 – Critérios para definição dos compositores com uma biografia específica

- | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <ul style="list-style-type: none">a) músicos nascidos no Maranhão;b) músicos cuja trajetória musical foi relevante no contexto maranhense;c) músicos que se destacaram fora do Maranhão;d) músicos cuja biografia gerou dados contextuais e musicológicos significativos;e) músicos cujas composições para piano solo oferecem uma identidade característica ou representam um contexto de diversidade estética; ef) músicos que tinham o piano como instrumento principal. |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Fonte: elaborado pelo autor

Os compositores contemplados com uma biografia específica foram aqueles que obtiveram baseada naqueles que obtiveram o maior somatório nesses critérios (Quadro 2):

Quadro 2 – Compositores encontrados e respectivos somatórios dos critérios

Compositor	Critérios						Soma
	A	B	C	D	E	F	
Antonio Luiz Miró		X	X	X	X	X	5
Francisco Libânio Colás	X	X	X	X	X		5
Domingos Thomas Vellez Perdigão	X						1
Faustino da Cruz Rabello	X						1
Leocádio Rayol	X	X	X	X	X	X	6
Alexandre Rayol	X	X	X	X	X	X	6
Cincinato Ferreira de Souza	X		X		X		3
Ettore Bosio		X	X		X		3
Antonio Rayol	X	X	X	X	X	X	6
João José Lentini		X	X	X		X	4
Catullo da Paixão Cearense	X		X	X			3
Lydia Martins da Serra Pontes	X					X	2
Joaquim Parga	X	X		X	X	X	5
Ignácio Cunha	X	X		X	X	X	5
Elpídio Pereira	X		X	X	X	X	5
Carlos Marques	X			X	X	X	4
João Nunes	X		X	X	X	X	5
Adelman Corrêa	X	X		X	X		4
Alfredo Verdi de Carvalho	X	X	X	X	X	X	6
Pedro Gromwell	X	X		X	X		4
Sebastião Augusto Costa Pinto	X	X					2
Alfredo Mecenas Barbosa	X						1
Antonio Felix Borges “Guanaré”	X	X					2
Josias Chaves Belleza	X	X				X	3
Maria José Ribeiro Costa (Zuza Ribeiro)	X					X	2
Paulo Augusto Almeida (Paulino Almeida)	X	X				X	3
Othon Gomes da Rocha	X	X				X	3
Lygia Barbosa	X			X	X	X	4
Onofre Fernandes	X					X	2
Clemente José Muniz	X		X				2
Maria de Lourdes Argollo Oliver (Dilú Mello)	X		X			X	3

Compositor	Critérios						Soma
	A	B	C	D	E	F	
Clóris Rabello							0
Clóvis Pereira Ramos							0
Nhozinho Santos	X					X	2
Olivar Souza	X					X	2
Guilherme Pessoa Cabral (Osires do Nordeste)	X		X		X	X	4
Roberto Thiesen		X	X	X	X		4
Thomas Kupsch		X	X	X	X	X	5
Paulo Rios Filho		X	X	X	X		4

Fonte: elaborado pelo autor

Os músicos que atenderam a pelo menos quatro critérios foram contemplados com biografias específicas – com exceção de Osires do Nordeste, devido à extrema carência de informações biográficas. Mesmo com a ajuda do pianista Alexandre Dias, diretor do Instituto Piano Brasileiro (IPB), não foi possível traçar sua biografia. Esperamos que futuros estudos possam se encarregar de sua trajetória e de suas obras, pois as peças para piano encontradas são bastante interessantes no contexto maranhense.

Não adotamos a quantidade de obras produzidas e fontes encontradas porque isso não permitiria adotar uma abordagem qualitativa. Como ilustração, destacamos a diferença entre as obras de Leocádio Rayol e Othon Rocha. O primeiro deixou poucas peças para piano solo, porém, todas possuidoras de interessantes particularidades estéticas e características de diferentes tipos de práticas musicais. Já o segundo, que não foi contemplado com uma biografia específica, deixou uma obra numerosa para piano solo cujas fontes sobreviveram, porém, é composta quase que integralmente por valsas sob um mesmo padrão estético, semelhantes a “exercícios” de composição – fato mencionado pelo próprio compositor em seu álbum (ROCHA, 1937). No entanto, oferecemos informações no último subtópico sobre os compositores que não foram contemplados com uma biografia própria, no intuito de auxiliar futuras pesquisas.

Por fim, destacamos que o método adotado nessa etapa se alinha ao que alguns estudiosos têm chamado de “Nova Musicologia”. A musicóloga Dr.^a Maria Alice Volpe trata de alguns pontos dessa vertente, em relação a abordagens típicas da Musicologia:

Enquanto problematizarmos a historiografia musical brasileira sob o crivo crítico à postura predominantemente positivista e aos paradigmas que têm guiado a disciplina – o evolucionismo, organicismo, o historicismo, a ideia de *Zeitgeist*, a ideia de ‘estilo musical’, a ideia de ‘música absoluta’, o formalismo, o nacionalismo e a construção do canon musical –, afinando-nos,

portanto, com a etnomusicologia na crítica acirrada ao etnocentrismo e na reivindicação do relativismo cultural, urge buscar uma identidade própria na escola plural do pensamento brasileiro formado nas ciências humanas e sociais (VOLPE, 2007, p. 111).

Esperamos, portanto, que o presente estudo seja um acréscimo à corrente mencionada, procurando superar os problemas pontuados. A seguir, apresentaremos a contextualização histórica, precedida de uma breve introdução sobre o piano.

2.1 Introdução elementar sobre o piano

Pertencente à família dos instrumentos de teclado, a exemplo do clavicórdio, espineta, cravo, órgão e teclado eletrônico o piano é um dos poucos instrumentos musicais cuja invenção pode ser atribuída a um indivíduo, um fato raro antes da era das patentes.

Segundo Persone (2009, p. 22-25), algumas experiências foram realizadas em séculos anteriores no sentido de introduzir martelos para atacar as cordas em diversos tipos de instrumentos de teclado – característica diferencial do piano no contexto de sua invenção. O autor menciona o exemplo prático de Henry Arnaut de Zwolle (ca.1400-1466) em um clavicêmbalo por volta de 1440, projetos para a criação de instrumentos de teclado com martelos por Jean Marius (16??-1720), o “piano tangente” de Christoph Gottlieb Schröter (1699-1782), mais semelhante ao mecanismo de saltarelos do cravo, e um exemplo notável de introdução de martelos em um dulcimer – chamado de “pantaleão” – no ano de 1697 por Pantaleon Hebenstreit (1668-1750), que também se tornou um reconhecido intérprete de sua invenção.

A invenção do piano é atribuída a Bartolomeo Cristofori di Francesco (1655-1732). Natural de Pádua, na época situada na República de Veneza (região pertencente à atual Itália), Cristofori era construtor de cravos, o que explica a semelhança de acabamento entre os primeiros modelos de piano com esse instrumento (ver Figura 1). Persone (2009, p. 25) afirma que em 1687, o grão-duque Ferdinando de Medici, após conhecer alguns instrumentos construídos por Cristofori, o convenceu a residir em Florença, pagando-lhe um ordenado mensal e o aluguel de seu ateliê. Aliando essas condições favoráveis a seu espírito inventivo, o registro mais antigo da descrição de um “*gravecembalo col piano e forte*”, definição empregada no artigo de Scipione Maffei (1711), é de 1700, constante em um inventário anônimo da família Medici.

A seguir, apresenta-se uma fotografia do piano mais antigo dos três feitos por Cristofori e ainda existentes, construído em 1720 (Figura 1). Sua extensão original, composta por cinquenta e quatro teclas, abrangia do Fá -1 (F1 na nomenclatura norte-americana) ao Dó 5 (C6), sendo o Fá# -1 (F#1) e o Sol# -1 (G#1) omitidos (POLLENS, 1995, p. 73). Apesar de estar em razoáveis condições para uso, diversas partes importantes – como a tábua harmônica, a cobertura dos martelos e o material do abafador – foram substituídos em manutenções ao longo do tempo, modificando de forma irreversível a extensão e a sonoridade originais do instrumento (PERSONE, 2009, p. 29):

Figura 1 – Piano de Cristofori em exposição no Metropolitan Museum de Nova York



Fonte: (THE MET, 2019)

A característica mais aparente do piano em relação aos demais instrumentos de teclado da época é a possibilidade de conseguir diferentes intensidades conforme a força do ataque produzido pelo intérprete. Contudo, a principal diferença, para a maioria dos músicos, é noticiada por Maffei em 1911: “aplicando diferentes tipos e níveis de força às teclas, o intérprete pode controlar ‘não apenas o volume, mas a variedade do som, como em um violoncelo’.” (PARAKILAS *et al*, 2001, p. 10)⁵.

Segundo Persone (2009, p. 30), o projeto de construção do piano desenvolvido por Cristofori chamou a atenção do saxão Gottfried Silbermann (1683-1753), construtor de cravos e órgãos conhecido na época. Após tentativas iniciais sem grande sucesso,

⁵ Texto original: “by applying different kinds and degrees of force to its keys, the player can control “not only the volume, but also the diminution and variety of the sound, as if on a cello’.”

Silbermann conseguiu sensíveis melhorias na construção de pianos, chegando a obter o apoio de Johann Sebastian Bach (1685-1750). Uma das contribuições de Silbermann, segundo Good (2001, p. 41), foi a criação do pedal direito (ou de sustentação), amplamente utilizado na interpretação pianística a partir de então.

Após a segunda metade do século XVIII, o piano passou a ter popularidade em grande parte da Europa, especialmente através dos instrumentos construídos em Viena. Concertos em Londres, Paris, Viena e na região equivalente à atual Alemanha se tornaram frequentes. Contudo, em sua região de origem – território correspondente à atual Itália – o piano ficou esquecido pelo menos até a década de 1840 (HEALY, 2006, p. 37). Novas experiências em seu mecanismo originaram duas “escolas” distintas de construção: os pianos vienenses, presentes na Áustria e na Alemanha, caracterizados por possuir teclado mais leve, maior sensibilidade ao toque do intérprete e proximidade com o projeto original de Cristofori; e os pianos ingleses, frequentes na França e na Inglaterra, dotados de teclado mais pesado e profundo, com resposta mais lenta e maior potência sonora (GOOD, 1982, p. 27). Essa questão emergiu devido à dificuldade no transporte do instrumento e à produção artesanal, fazendo com que os pianos mais acessíveis fossem originários dos construtores de uma determinada região. Assim, apesar de certa uniformidade na mecânica pianística, havia uma grande diversidade de acabamentos, com ornamentações características que identificavam cada construtor.

Nesse momento, cada um desses dois tipos de piano possuía seus respectivos adeptos. Segundo Good (2001, p. 42-43), Joseph Haydn (1732-1809), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), Ludwig van Beethoven (1770-1827), Franz Schubert (1797-1828) e Robert Schumann (1810-1856) eram mais familiarizados com os pianos vienenses. Como as obras de tais compositores fazem parte do repertório canônico do instrumento, Good afirma ser um desafio aos pianistas atuais compreender que a construção do instrumento moderno teve um rumo diferente, herdando a mecânica dos instrumentos ingleses e, conseqüentemente, sua sonoridade. O fator que definiu esse rumo foi a invenção de um mecanismo de “escapamento duplo” por Sébastien Érard (1752-1831), permitindo aos pianos ingleses ter um retorno rápido das teclas após a finalização do ataque, sendo essa a principal característica pontuada pelos pianistas em comparação aos pianos vienenses (GOOD, 2001, p. 43). Com a progressiva ampliação da potência sonora na música do século XIX, o piano passou a ser construído para oferecer maior intensidade sonora, aspecto refletido no aumento de seu tamanho e no

uso de materiais mais resistentes e reverberantes, notavelmente em sua tábua harmônica e no aumento da tensão nas cordas.

Devido à relativa complexidade do piano em relação aos demais instrumentos musicais da época, o mesmo sempre teve um custo alto para a população em geral. Até meados do século XVIII, seus principais compradores eram membros da nobreza, e a partir do século seguinte, passaram a ser burgueses e aristocratas. Contudo, no primeiro quartel do século XIX, vários fatores permitiram ampliar o acesso ao piano que, em alguns países, chegou até as residências mais pobres. Segundo o musicólogo português Paulo Esteireiro (2016, p. 63-66), houve um crescimento acentuado de sua construção, consequência conjunta da popularidade do instrumento em concertos e atividades musicais domésticas (em especial para fazer acompanhamentos, transcrições e adaptações de obras), da demanda por seu aprendizado – principalmente na educação feminina da época – e das inovações técnicas de produção industrial, que permitiram fabricar mais instrumentos por custos cada vez mais acessíveis. Ainda, o piano de armário era um modelo mais adequado às residências e espaços menores, diferentemente do piano de cauda – este último voltado a teatros, auditórios e salas de concerto (GOOD, 2001, p. 44). Esses fatores são importantes para compreender a chegada do piano às terras maranhenses.

2.2 Antecedentes

A presença de instrumentos de teclado no Maranhão remonta ao século XVIII. Salles (1980, p. 83) e Castagna (2003, p. 4) afirmam que os órgãos existentes nessa localidade eram simples, pois não há evidências de que recursos foram empregados na construção de instrumentos maiores e mais complexos, a exemplo daqueles presentes nas catedrais europeias da época. Tratam-se, portanto, de positivos, parecidos com um pequeno móvel (CASTAGNA, 2010, p. 49).

Durante um tempo do período colonial, o termo “Maranhão” era utilizado em referência a um vasto território ao norte da América portuguesa, chegando a representar cerca de 47% da atual área do Brasil (FERREIRA, 2008, p. 20). Por essa razão, os estudos históricos sobre essa localidade devem considerar suas diferentes dimensões territoriais ao longo do tempo. Tal fato é reforçado Salles (1980, p. 55), indicando que durante o Brasil Colonial, a história do Grão-Pará recorrentemente se associa à história do Maranhão – assim como ocorre com os demais Estados atuais que faziam parte dessa

região: Amazonas, Roraima, Amapá, Rondônia, Piauí, Ceará e parte do Tocantins. O mapa adiante, que representa os limites do Maranhão em 1624, traz uma aproximação com base nas fronteiras definidas posteriormente no Tratado de Madri de 1750, diante da dificuldade em delimitar esse território durante o século XVII (Figura 2):

Figura 2 – Possível divisão do território brasileiro em 1624



Fonte: ilustração do autor com base em (FERREIRA, 2008, p. 257)

Apresentam-se a seguir datas importantes relativas à reorganização territorial e administrativa do Maranhão (Quadro 3):

Quadro 3 – Mudanças territoriais e administrativas na cronologia do Maranhão

Data	Acontecimento
1534	Divisão da colônia em capitanias hereditárias
1574	Divisão das capitanias nos Estados do Maranhão e do Brasil, sob o Tratado de Tordesilhas
26/07/1612	Ocupação da Ilha de São Luís pelos franceses, liderados pelo capitão Daniel de la Touche
19/11/1614	Fim da Batalha de Guaxenduba e expulsão dos franceses pelo capitão-mor Jerônimo de Albuquerque
1641	Invasão holandesa da Ilha de São Luís
1644	Abandono das forças holandesas do Maranhão
25/08/1654	Mudança para “Estado Colonial do Maranhão e Grão-Pará”, com capital em São Luís

Data	Acontecimento
31/07/1751	Mudança para “Estado Colonial do Grão-Pará e Maranhão”, com capital em Belém
20/08/1772	Criação do Estado (posteriormente Capitania) do Maranhão e Piauí, com capital em São Luís
10/10/1811	Emancipação da Capitania de São José do Piauí. O Maranhão passa a ter área semelhante à atual

Fonte: (FERREIRA, 2008)

O indício mais antigo sobre a existência de órgãos no Maranhão remonta ao alvará-régio de 11 de abril de 1739 sobre a instalação do cabido da Sé no Bispado do Maranhão, transcrito pelo musicólogo Dr. Alberto Dantas Filho (2014b, p. 5-6), onde consta a nomeação de um organista. Carvalho Sobrinho (2010a, p. 43) acrescenta que o cabido foi instalado oficialmente apenas em 17 de abril 1745, no bispado de Dom Frei Manoel da Cruz. Porém, há evidências de que ele era mais antigo (MENDONÇA, 2011, p. 32-33), funcionando de maneira voluntária ou por meio de doações. O organista Dr. Handel Cecílio da Silva (2014, p. 207) também faz menção a um órgão no inventário do Colégio Jesuítico do Maranhão em 1760, um ano após a expulsão dos jesuítas.

Caso consideremos os registros do Grão-Pará, o padre Carlos Borromeu Ebner (1951, p. 107) faz menção ao construtor de órgãos João Xavier Traer (1668-1737), natural de Brixen, localizada no atual Norte da Itália, e que foi para o Maranhão e Grão-Pará em 1703. Segundo o padre, Traer fez órgãos de taboca, canabrava ou taquara, com puas grossas e agudas, para as capelas de Nossa Senhora da Conceição de Jaguari e Nossa Senhora de Nazaré de Iburajuba, ambas no atual município de Moju, no Pará. Salles acrescenta ainda o organista Lourenço Álvares Roxo de Potflich (ca.1699-1756), relevante músico paraense da época. Autodidata, foi nomeado chantre da Sé de Belém em 1734 e criou a primeira escola de música particular do Grão-Pará. Outra informação é apresentada pelo filósofo baiano Alexandre Rodrigues Ferreira em sua excursão feita na região Norte do Brasil entre 1783 e 1792. O naturalista descreve o trabalho musical na então vila de Mariuá⁶ do seminarista e capitão Francisco Xavier de Andrade, responsável pela construção de um órgão de taboca no local:

Alcanço igualmente que, nesta vila, existiu um como recolhimento secular das índias raparigas, cuja educação confiou Sua Excelência ao sobredito capitão, o qual doutrinou as que eram pagãs, e algumas delas se casaram com os brancos. Tanto nas que eram de fora da vila, como nas moradoras dela,

⁶ Atual cidade de Barcelos, no Amazonas, que era a capital da antiga Capitania do Rio-Negro.

frutificou de tal sorte o ensino que a chamada ‘música da capela’ era composta de raparigas instruídas na solfa pelo referido capitão, as quais subiram ao ponto de officiar toda e qualquer missa, rezada ou cantada, e das diferentes classes de solenidades da igreja, sem haver salmo, hino ou motete de uso eclesiástico que o não soubessem. Até instruiu na música instrumental a índia Custódia que era neta do principal Camandri, ensinando-a a tocar o órgão de tabocas que ele inventou (FERREIRA, 2005, p. 223).

A chegada da Coroa Portuguesa em 1808, em fuga da ameaça invasora de Napoleão Bonaparte (1769-1821), então imperador da França, mudou os rumos da história brasileira. Houve a liberação dos portos para o comércio internacional, pois até então, o intercâmbio de mercadorias nas colônias portuguesas era limitado apenas aos portos autorizados pela metrópole. Salles (1980, p. 86), ao analisar as informações sobre o comércio do Brasil cedidas por José Antônio Soares de Sousa (1970), afirma que em 1799 o Rio de Janeiro importou cravos Salzer a 755\$000. Já em 1808, a alfândega da Bahia registrou a importação de pianos. Apesar de não termos encontrado diretas ao comércio desse instrumento no Maranhão, é quase certo que a então Capitania os tivesse adquirido. A balança comercial extremamente favorável nessa época, que chegou a ter o valor de exportações mais de seis vezes superior ao de importações, segundo a pianista e professora Me. Paula Figueirêdo da Silva (2013, p. 32), permitiu investir em bens culturais e artísticos. A sociedade maranhense adquiriu novos costumes, comprando objetos de adorno pessoal, iguarias caras e investindo nas faixadas de suas residências. Foi nessa época que os azulejos portugueses dos sobrados históricos foram comprados, além da ornamentação das faixadas típicas da arquitetura lusitana (Figura 3):

Figura 3 – Arquitetura típica de São Luís na Rua Portugal



Fonte: acervo do autor, em 2009

Segundo o dossiê enviado à UNESCO para que São Luís recebesse o título de patrimônio mundial da humanidade (ANDRÈS, 1997, p. 17), são cerca de 3.500 imóveis do século XIX em uma área de 220 hectares, constituindo o maior centro histórico do Brasil hoje.

O registro indireto mais antigo de atividades ligadas ao piano no Maranhão trata da vinda de Vicente Ferrer de Lyra. Nascido em Portugal por volta de 1796, atuou como tenor na Sé de Lisboa e tinha o piano como instrumento complementar. Por esse motivo, Carvalho Sobrinho (2010a, p. 89) sugere que Lyra tenha estudado no Seminário da Patriarcal, onde passaram importantes músicos portugueses como António Teixeira (1707-1774), Carlos Seixas (1704-1742) e o compositor italiano Domenico Scarlatti (1685-1757), que residiu em Lisboa entre 1719 e 1728, conforme o musicólogo português Ernesto Vieira (1900, p. 37-38). Ele também menciona obras sacras de Lyra, indicando sua entrada na Irmandade de Santa Cecília, entidade que provê assistência social a músicos em Portugal, em 22 de dezembro de 1814.

Vieira afirma que o músico se ausentou de Lisboa em 1826, ano no qual deduzimos sua ida para São Luís para assumir o cargo de mestre-de-capela e organista da Sé do Maranhão, funções que exerceu até o fim da vida. Paralelamente, Lyra deu aulas de música vocal e piano no Colégio de Nossa Senhora dos Remédios, fundado em 1841 por Domingos Feliciano Marques Perdigão (1808-1870), segundo a violoncelista e professora Dr.^a Kathia Salomão (2015, p. 140) e o Almanak do Maranhão de 1849 (REGO, 1848, p. 124). É bem provável que Lyra ministrou aulas particulares de piano desde sua chegada na capital maranhense, apesar de não haver registros dessa atividade. O músico faleceu em São Luís em fevereiro de 1857, conforme a escritura de sua sepultura na Catedral da Sé (Figura 4). Curiosamente, seu nome aparece em um anúncio no Almanaque de 1859 que trata de aulas particulares de canto e piano na Rua da Palma, n.º 47 (MATTOS, 1859, p. 117). É provável que o editor tenha se equivocado com a lista, deixando de atualizá-la. Não encontramos informações sobre uma possível atividade de Lyra como compositor de peças para piano, incluindo o levantamento mais atual de até então das obras de Lyra, feito por Carvalho Sobrinho (2010a, p. 92-98).

Figura 4 – Lápide de Vicente Ferrer de Lyra na Catedral da Sé do Maranhão



Fonte: acervo do autor, em 2017

O anúncio de jornal mais antigo sobre aulas de piano e demais serviços ligados a esse instrumento no Maranhão versa sobre a chegada do pianista português Felix José Eiroza em 1836 de Braga, Portugal. O anúncio de jornal adiante (Figura 5) trouxe uma grafia equivocada de seu nome, fato confirmado por meio de outras fontes:

Figura 5 – Anúncio de Felix José Eiroza em 1836

**Felis Jose Eiroza, chegado proximamen-
 te de Braga, propoem-se a dar lições de pian-
 no, afinação, e copiar muzica, aquellas pessoas
 que se quizerem utilizar de seo prestimo, di-
 rijão-se a rua Formosa n. 6. para tratarem
 com o annunciante por preço commodo.**

Fonte: (ECHO DO NORTE, 1836)

Uma dedução importante do anúncio supracitado é que já havia um mercado favorável a atuações diversas ligadas ao piano, demonstrando que nesse momento o instrumento já possuía presença relevante nas residências de São Luís. A próxima menção sobre Felix, de 1844, aborda venda de pianos e uma oferta para se apresentar em “casas decentes” (Figura 6):

— O abaixo assignado morador na rua da praia de Santo Antonio casa n. 8 annuncia ao respeitavel publico, que tem dous pianos novos, e um azado para vender por preços commodos, segundo suas qualidade. O mesmo offerce-se a tocar (em cazas decentes) quadrilhas de contradanças Francezas, Inglezas, e Valçns & levando um bom piano para n'elle as executar, prevenindo, que só o faz desde as 8 horas da noite até as duas da madrugada, pelo preço de 16\$000, levando piano e não o levando por 8:000. Maranhão 15 de Novembro de 1844.

Felix José Eiroza.

Figura 6. Anúncio de Felix José Eiroza em 1844.

Fonte: Publicador Maranhense, 1844.

Outra questão relevante é a confirmação de que as danças de salão europeias já circulavam no Maranhão na década de 1840. Segundo o flautista e professor Me. Raimundo João Costa Neto (2015, p. 11-12), tais gêneros deram origem ao choro e à música popular urbana do Brasil. Conforme afirmam diversas pesquisas sobre esse tema, o choro teria surgido na cidade do Rio de Janeiro, sendo posteriormente levado às demais localidades do país. Entretanto, o flautista propõe que o choro – entendido inicialmente como as diferentes maneiras de interpretar essas danças de salão – teve origem simultânea em outras partes do Brasil, entre elas Maranhão, Pernambuco e Bahia. Essa notícia (Figura 6), portanto, reforça a questão levantada por Costa Neto.

Ainda na primeira metade do século XIX, uma realização crucial para a prática artístico-cultural em São Luís foi concretizada em 1 de junho de 1817: a inauguração do Teatro União – posterior Teatro São Luiz e renomeado para Teatro Arthur Azevedo (TAA) em 1922 – após dois anos de construção (MARQUES, 1870, p. 521). Segue uma

fotografia desse espaço cultural em 1908 (Figura 7), pelas lentes do fotógrafo paraense Gaudêncio Rodrigues da Cunha (ca.1867-1920)⁷:

Figura 7 – Teatro São Luiz



Fonte: (CUNHA, 1908)

Criado pela parceria entre os empresários portugueses Eleutério Lopes da Silva Varela e Estevão Gonçalves Braga, esse é o terceiro teatro mais antigo em atividade contínua das Américas, precedido apenas pela Casa da Ópera de Vila Rica, fundada em 1770 e situada na atual cidade de Ouro Preto, em Minas Gerais, e pelo teatro Walnut em Filadélfia, nos Estados Unidos, inaugurado em 1809. Por já ter sido construído para ser uma faustosa casa de espetáculos, com grande capacidade de público em relação aos

⁷ Ano de nascimento estimado com base em seu edital de casamento, publicado no jornal 'A República' (1893).

teatros europeus de sua época, o teatro recebeu diversas companhias líricas e dramáticas durante o século XIX e primeiro quartel do século XX. Durante a década de 1840, a Sociedade Dramática Maranhense promovia espetáculos por meio de arrentamento do teatro, contando com atores e músicos locais (JORNAL MARANHENSE, 1841). Em 1845, houve a passagem companhia lírica italiana de Carlos Ricco, uma das primeiras a aportar em São Luís e que teve sua interpretação da ópera ‘Lucrecia Borgia’ de Gaetano Donizetti (1797-1848) recebida com entusiasmo (PUBLICADOR MARANHENSE, 1845). No entanto, o teatro passou a receber tais companhias com maior intensidade somente após a reforma finalizada em 1852, conforme nos diz o historiador José Jansen (1974, p. 47). E com a missão de dirigir a tão esperada temporada de espetáculos desse ano, o governo provincial contratou o pianista, regente e compositor Antonio Luiz Miró.

2.3 Músicos, obras e contexto

2.3.1 Antonio Luiz Miró (Granada, 25 de julho de 1805 – Recife, entre 16 de março e 26 de abril de 1853)

Nascido em Granada, na Espanha, o ano mais difundido de seu nascimento é 1815, sugerido por Souza Bastos (1898, p. 271). Vieira (1900, p. 90) afirma que essa informação, fornecida pela viúva de Miró, é inverossímil, pois o músico já havia entrado para a Irmandade Santa Cecília em 2 de março de 1826. Além disso, seu filho Joaquim Antonio Miró, tenor, nasceu por volta de 1827, segundo informa o próprio Vieira (1900, p. 97). Assim, o ano mais coerente encontrado nas referências foi 1805, proveniente do dicionário musical alemão *Opernlexikon* (STIEGER, 1977).

Ainda na infância, em 1814, Miró foi morar em Lisboa junto com seu pai, o músico espanhol Joaquim Miró. Estudou com frei José Marques e o importante pianista português João Domingos Bomtempo (1775-1842). Em 1826, Miró iniciou a carreira musical, sendo considerado na época um excelente compositor e professor de piano. Em 19 de novembro desse ano, participou de uma apresentação no Teatro do Salitre, na qual interpretou um concerto para piano. Vieira (1900, p. 95) citou o repertório interpretado por Miró, com peças de Henri Herz (1803-1888), Émile Prudent (1817-1863) e fantasias de Theodor Döhler (1814-1856).

No ano seguinte, o pianista estreou como compositor de música para comédias, tendo escrito algumas obras para piano solo (VIEIRA, 1900, p. 91). Contudo, as únicas peças encontradas por Carvalho Sobrinho (2010a, p. 82-87) foram ‘Introdução e

Thema com Variações’, composta entre 1826 e 1829, e ‘Collecção de Valsas para Pianoforte’, ambas provenientes da Coleção Ernesto Vieira, disponível na Biblioteca Nacional de Portugal (BNP). O musicólogo também menciona uma redução para piano de sua ópera ‘Conselho das Dez’ e uma Fantasia Concertante para Piano e Cordas sobre motivos da ópera ‘La Favorita’, de Gaetano Donizetti, mas que não foi localizada. A obra de Miró é bastante eclética, incluindo peças sacras (missas, matinas, ladainha, lamentação, responsórios, peças para coro) e laicas (óperas, sinfonias, fantasias, romances e canções populares).

Em 1834, Miró foi convidado pelo mecenas português Joaquim Pedro Quintela (1801-1869), o primeiro Conde de Farrobo, para dirigir o Teatro das Laranjeiras. A estreia de Miró como diretor de ópera foi com ‘La Testa di Bronzo’, de Saverio Mercadante (1795-1870). Nesse momento, ele também passou a atuar como compositor dramático. No ano seguinte, tornou-se segundo maestro do Teatro de São Carlos⁸, ainda sob proteção do Conde de Farrobo, segundo Vieira (1900, p. 91-92). Foi encontrada uma nota em um jornal carioca dessa época, indicando que a obra de Miró também chegou ao Brasil:

THEATRO DE S. PEDRO DE ALCÂNTARA

Sexta feira 25 de setembro de 1840, em benefício da atriz graciosa Maria Cândida de Souza, se representará a linda comédia nova em 3 atos: CASANOVA NO FORTE DE SANTO ANDRÉ

[...]

Finda a peça a Sra. Margarida Lemos, em obséquio à beneficiada, cantará uma ária nova, seguindo-se imediatamente uma grande fantasia, ainda não ouvida nesta corte, executada por duas grandes orquestras, da composição de Luiz Antonio Miró [sic], atual mestre do real teatro de S. Carlos em Lisboa, aonde a dita fantasia foi executada, e recebida pelo público com grandes aplausos (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 1840).

Em 1843, Miró deixou a direção do Teatro São Carlos, com um breve retorno entre 1845 e 1848. Posteriormente, foi atuar junto à sociedade de artistas do Ginásio sob a proposta de realizar óperas cômicas portuguesas. Em 4 de outubro de 1848, houve a estreia de sua ópera cômica em um ato ‘A Marquessa’, com destaque de crítica na época. Souza Bastos (1898, p. 271) afirma que uma parte da música dessa ópera se tornou popular, sendo interpretada por orquestras de teatros portugueses durante um longo tempo. Um aspecto interessante sobre a preparação dessa ópera é registrado por Vieira, que destaca a capacidade de Miró para atuar em condições adversas:

Nenhum dos atores do Ginásio sabia música, e alguns nunca tinham cantado. Miró deu uma prova de grande habilidade escrevendo música e ensaiando

⁸ O atual Teatro Nacional de São Carlos, fundado em 1793, é a principal casa de óperas lisboeta.

cantores improvisados, mas deu também um pernicioso exemplo fazendo persuadir que para cantar não é preciso saber música nem mesmo ter voz (VIEIRA, 1900, p. 92-93).

Em dezembro de 1849, após ter realizado um espetáculo em benefício próprio, Miró partiu para o Brasil em companhia da atriz Josephina dos Santos, que conheceu durante seu trabalho no Ginásio e viria a se tornar sua esposa. Souza Bastos (1898, p. 217) afirma que o músico “apaixonou-se loucamente pela formosa atriz”. Em 1850, ele já havia se estabelecido no Maranhão como professor de piano. Vieira (1900, p. 94) propõe que Miró já estaria atuando como diretor de companhia lírica, entretanto, ainda não estava em pleno exercício da função, pois as obras no teatro da capital maranhense só seriam concluídas dois anos depois. Além disso, Jansen (1974, p. 47) indica se tratar de uma companhia lírica portuguesa, e não italiana, conforme diz Vieira. Naturalmente, a preparação já havia começado, fato confirmado por uma notícia de jornal (Figura 8):

Figura 8 – Convocação de coristas para o Teatro Nacional de São Luís por Miró

O abaixo assignado Director de scena do Theatro Nacional de S. Luiz do Maranhão, convida as pessoas de ambos os sexos que quizerem escripturar-se na qualidade de coristas do mesmo theatro, a comparecerem na casa de sua residencia largo da Conceição para lhe serem apresentadas as condições a que devem ficar ligadas; o que poderão fazer todos os dias até ás 9 horas da manhã, ou das 2 ás 4 da tarde. Maranhão 4 de Dezembro de 1851. [3]
Antonio Luiz Miró.

Fonte: (O CONSTITUCIONAL, 1851)

É interessante notar a semelhança entre o método empregado por Miró nesse momento com aquele adotado no Ginásio em Lisboa, sem a exigência de pré-requisitos musicais para os coristas. É bem provável que essa qualidade despertou o interesse do governo provincial do Maranhão na época.

Ainda em 1851, o músico publicou um anúncio sobre a oferta de seus serviços em São Luís, colocando-se como compositor e professor de piano e canto residente à rua Grande, n.º 59. Há referência à venda de partituras para piano solo e canto com acompanhamento de piano, escritas pelos “melhores autores franceses, alemães, italianos, etc.”, além de peças para bandas marciais, pequenas e grandes orquestras, reduções para piano, obras sacras e óperas completas francesas, italianas e portuguesas.

(CORREIO D'ANNUNCIOS, 1851). É mencionada uma coleção de doze valsas, sendo seis extraídas de óperas do compositor e outras seis escritas durante sua estadia na capital maranhense. Miró também afirma estar disposto a fazer adaptações de obras para formações instrumentais diversas e elaborar reduções de obras orquestrais para piano.

A teatróloga maranhense Me. Jacqueline Silva Mendes (2014, p. 30-31), em seu estudo sobre o teatro ludovicense⁹, afirma que a inauguração do “Theatro Nacional de São Luiz” ocorreu no dia 14 de março de 1852, em comemoração ao aniversário da imperatriz brasileira D. Theresa Christina Maria. Nessa época, era comum repetir programas no teatro, situação compreensível frente à dificuldade de preparar novos espetáculos. Tal fato, além das mudanças no regimento do teatro, foi arduamente criticado pelo jornalista João Francisco Lisboa, segundo Jansen (1974, p. 47) e Mendes (2014, p. 31-36). Contudo, uma crítica de jornal afirma que a cada récita, o desempenho dos artistas se aperfeiçoava (MENDES, 2014, p. 37), além do acréscimo de novas obras em récitas posteriores. Não localizamos o programa da estreia do teatro, contudo, o repertório da segunda e terceira récitas traz a substituição da comédia ‘Cada qual no seu Officio’ por ‘As Pequenas Misérias da Vida Humana’, sendo mantidas as demais peças. Pressupomos que o primeiro programa não era muito diferente do presente das récitas posteriores. O anúncio da segunda récita dessa temporada, de 28 de março de 1852, foi publicado no jornal ‘O Globo’ (Figura 9):

Figura 9 – Programa da récita do Teatro São Luiz do dia 28 de março de 1852

THEATRO NACIONAL
DE S. LUIZ.
 DOMINGO 28 DE MARÇO
 (SEGUNDA RECITA DA ASSIGNATURA.)
 A PRIMEIRA REPRESENTAÇÃO DA COMEDIA EM 1 ACTO;
 AS PEQUENAS MISERIAS DA VIDA HUMANA.
 A OPERA CONEUGA.
O BEIJO;
 A COMEDIA EM 2 ACTOS.
Cada qual no seu Officio:
 • Ordem do Espectaculo
 1.º cada qual no seu officio — 2.º o beijo —
 3.º As pequenas misérias.
 Principiarà as 8 horas.

Fonte: (O GLOBO, 1852a)

⁹ Gentílico de quem é natural de São Luís.

É interessante observar como o programa ilustra as preferências da sociedade ludovicense de então, adepta a comédias e peças ligeiras. Era comum haver trechos de óperas famosas – árias, prelúdios ou apenas um ato. Esse tipo de programa irá se repetir ao longo da segunda metade do século XIX, tendo apenas o aumento da duração total acrescida de dois ou três intervalos com cerca de quinze minutos. Portanto, o contato de Miró com óperas cômicas e canções populares portuguesas facilitaram sua aproximação com o público maranhense. Um interessante dado de Mendes (2014, p. 37-38) diz respeito às representações feitas no Teatro São Luiz em 1852: 39% foram comédias, 24% dramas, 15% óperas cômicas, 15% óperas tradicionais e 6% farsas.

Segundo Mendes (2014, p. 30), a companhia lírica portuguesa de Miró possuía nove atores – alguns deles vindos do Pará e de Lisboa – um regente de orquestra – João Pedro Ziegler, cuja biografia será abordada adiante – e um diretor de cena – o próprio Miró. O montante pago à companhia pelo governo provincial na temporada de 1852 foi de 12:019\$800, enquanto a contratação temporária dos músicos da orquestra ficou em 7:464\$000. Destaca-se, assim, o desenvolvimento musical que as companhias líricas levavam ao Maranhão, com a chegada de artistas que chegavam para organizar eventos e passar seus conhecimentos através do ensino, a geração de emprego e a circulação de capital, pois as orquestras eram mantidas através da contratação de músicos locais.

No entanto, essa contribuição não unânime entre os cidadãos da época. Uma nota no jornal ‘O Universal’ critica o fato do governo provincial ter contratado um artista europeu para dirigir o teatro, posicionando-se em favor de Germano Francisco d’Oliveira – empresário contratado posteriormente para organizar récitas no Teatro São Luiz – por ser este brasileiro nato. Segue um trecho da notícia em questão, publicada quando Miró já possuía certo respeito por parte do público local, especialmente devido ao sucesso de ‘A Marqueza’:

É fundada sobre um princípio lógico, queremos dizer, é deduzida da noção do próprio dano a oposição com que teve de lutar o Sr. Germano logo ao chegar a essa cidade, oposição fomentada por esses famintos saltimbancos, que arribando do hemisfério europeu em busca de novas terras e fortuna, nos dias de fevereiro deste ano pisaram em terra maranhense, apoderando-se do nosso Teatro em março seguinte (O UNIVERSAL, 1852).

A única composição de Miró feita durante sua estadia em São Luís cuja fonte sobreviveu é a ‘Novena de Nossa Senhora dos Remédios’, escrita para essa importante festividade católica – realizada até hoje no mês de outubro, mas sem o mesmo vigor de

outrora. Na descrição do festejo de 1851, quando a Novena foi regida por Miró, Lisboa escreve:

Rompe a música; o coro é dirigido pelo afamado maestro que de Lisboa acorreu às plagas americanas em busca de glória, e distrações... e digamo-lo em honra da verdade, a composição e a execução são acabadas e primorosas como jamais se viu no Maranhão. Sob tão perita direção, tão habilmente acompanhada pela instrumentação, as nossas meigas deidades erguem as vozes divinas, e entornam liberalmente os seus melodiosos tesouros (LISBOA, 1992, p. 36).

Esta Novena continuou sendo interpretada nos festejos de Nossa Senhora dos Remédios até a década de 1920 graças à iniciativa do pianista, compositor e regente Carlos Marques – cuja biografia será abordada posteriormente – que era sobrinho de Cezar Augusto Marques (1826-1900), autor do ‘Diccionario Historico-Geographico da Provincia do Maranhão’ (1870), referência importante até hoje. Cezar, amigo íntimo de Miró, guardou o manuscrito da Novena, permitindo a Carlos continuar organizando interpretações da obra até cerca de 1926. Segundo o padre João Mohana (1925-1995) – principal responsável pela preservação do patrimônio musical do Maranhão e que colecionou partituras por 24 anos – a fonte autógrafa dessa obra estava no acervo da família Marques (MOHANA, 1974, p. 35).

No fim de 1852, Miró passou a sofrer de uma grave enfermidade – situação recorrente com estrangeiros em trânsito pelo Norte do Brasil, devido às doenças da época. Esta informação é apresentada em uma notícia de fevereiro do ano seguinte, sobre o contrato entre o governo provincial e Germano Francisco d’Oliveira para a direção do Teatro São Luiz. Ela também indica que Miró tinha dívidas com o governo:

Deseja-se saber se Antonio Luiz Miró, hábil Diretor de Cena do Teatro de S. Luiz, venceu ordenado do longo tempo que estava privado do exercício por moléstia? Parece-nos que o regulamento do teatro alguma coisa diz a respeito. [...] Antonio Luiz Miró anunciou no Progresso que se retirava, *por algum tempo*, para fora do Império; porém sua viagem foi embargada por causa de um débito de mais de um conto de réis, que se lhe adiantou em Lisboa, a fim de poder vir às terras do Brasil. Este débito que ainda não foi satisfeito causa ao Sr. Miró novas retenções que o embaraçarão a regressar aos pátrios lares (O CONCILIADOR, 1853).

Segundo Vieira (1900, p. 94) e o historiador José Ribeiro do Amaral (1922, p. 297), Miró pretendia ir à Europa se recuperar da moléstia, procedendo a Pernambuco para seguir ao Rio de Janeiro e, então, à Lisboa. Contudo, seu estado se agravou, e o músico faleceu no Recife. Segundo Carvalho Sobrinho, Miró é “um personagem repleto de lacunas na história da música portuguesa e brasileira” (2010a, p. 57), havendo três versões sobre seu falecimento. Vieira oferece a seguinte:

Uma tradição oral diz que o capitão do navio que o conduzia, vendo-o em estado muito grave e receando embarços sanitários, o desembarcou em um ponto desconhecido, antes do término da viagem, deixando-o ali abandonado, quase cadáver (VIEIRA, 1900, p. 94).

A versão de Salles sugere que o músico fugira do Maranhão em função de sua dívida, restabelecendo-se posteriormente no Pará:

Na realidade, Antônio Luís Miró faleceu em Belém, Pará, a 24 de abril de 1872, em situação financeira não muito precária, pois legou à Ordem Terceira do Pará, de que era irmão, a importância de 500\$000, valor, na época, de um escravo ordinário (SALLES, 1980, p. 192).

Notícias de jornal mencionam um comerciante chamado Antonio Luiz Miró, residente no Pará. Entretanto, Dantas Filho (2014a, p. 63) afirma ser este um filho de Miró. A informação do musicólogo é confirmada a partir de uma nota de óbito no jornal ‘O Liberal do Pará’ (1872), indicando o falecimento, por tifo, do comerciante português Antonio Luiz Miró aos 31 anos, sendo filho de pai homônimo.

A terceira versão é oferecida por Souza Bastos (1898, p. 271) e pelo flautista, compositor e crítico de jornal Adelman Corrêa – cuja biografia será abordada adiante – em uma de suas publicações sobre a história musical do Maranhão (PACOTILHA, 1915a). Ambos afirmam que Miró faleceu no Maranhão, e Adelman acrescenta uma informação mais específica: o corpo do músico estaria sepultado no “cemitério velho” de São Luís. Trata-se possivelmente do Cemitério dos Passos, pertencente à Irmandade do Senhor dos Passos e fechado em 1870, sob a localização do atual Estádio Nhozinho Santos (REZENDE FILHO, 2012).

Em outras referências sobre a viagem de Miró à Lisboa para tratar da saúde, ele saiu do Maranhão no dia 11 de março de 1853 no navio a vapor “S. Salvador” (O CONSTITUCIONAL, 1853a; Id., 1853b). Na chegada desse último ao Recife, seu nome não consta entre os passageiros que desembarcaram (DIARIO DE PERNAMBUCO, 1853a). A próxima notícia sobre Miró foi encontrada no Jornal do Commercio (1853) do Rio de Janeiro, informando que o músico falecera na capital pernambucana. Poucos dias depois, foi publicada uma nota sobre prestação de contas ao vice-consulado da Espanha aos devedores do músico por motivo de seu falecimento, ocorrido no Recife (DIARIO DE PERNAMBUCO, 1853b). Outra notícia, publicada no Maranhão, indica que a esposa de Miró já estava ciente do falecimento de seu esposo no final do mês de abril, por carta (O GLOBO, 1853a). Dessa maneira, a versão oferecida por Ernesto Vieira é a mais plausível. Há, ainda, uma notícia informando que o patacho

inglês “Liverpool”, que levava os pertences de Miró para a Europa e, certamente, seu acervo, naufragou no porto de Paranaguá, em São Paulo (O OBSERVADOR, 1853).

A relação de obras para piano solo de Miró encontradas na presente pesquisa aparece em seguida (Quadro 4):

Quadro 4 – Obras para piano solo de Antonio Luiz Miró.

N.º	Título	Ano	Editor	Referência	Situação
01	A Despedida (valsas)	?	Autógrafo	CORREIO D’ANNUNCIOS, 1851	Perdida
02	A Saudade (valsas)	?	Autógrafo	CORREIO D’ANNUNCIOS, 1851	Perdida
03	A Sympathia (valsas)	?	Autógrafo	CORREIO D’ANNUNCIOS, 1851	Perdida
04	Collecção de Walsas para Pianoforte	?	Litografia de Lence & C.	Biblioteca Nacional de Portugal: Coleção Ernesto Vieira, n.º 1505-1084	Perdida
05	Introdução e Thema com Variações para Pianoforte	ca. 1826-1829	NUPEMUS UFPI	NUPEMUS/UFPI	Localizada
06	O Ciúme (valsas)	?	Autógrafo	CORREIO D’ANNUNCIOS, 1851	Perdida
07	O Regresso (valsas)	?	Autógrafo	CORREIO D’ANNUNCIOS, 1851	Perdida
08	Os Amores (valsas)	?	Autógrafo	CORREIO D’ANNUNCIOS, 1851	Perdida

Fonte: elaborado pelo autor

Em junho de 1853, a viúva Josephina Miró se mudou para o Rio de Janeiro para atuar em companhias líricas (CORREIO MERCANTIL, 1853), tendo realizado *tournées* em Minas Gerais, São Paulo e Rio Grande do Sul, mantendo intensa atividade como atriz. Entretanto, não foram encontradas informações sobre ela a partir da década de 1880, indicando um possível retorno a Portugal. Souza Bastos (1898, p. 398) oferece as últimas informações sobre Josephina, quase cega e em extrema pobreza, chegando a pedir esmola no final da vida. Faleceu em um hospital de Lisboa aos 73 anos, em 1900.

A obra de Miró possui fortes traços da estética clássica, com acompanhamentos leves, melodias fluentes e líricas. O compositor realiza modulações para tons distantes, característica que antecede o Romantismo. Conforme opinião de Vieira:

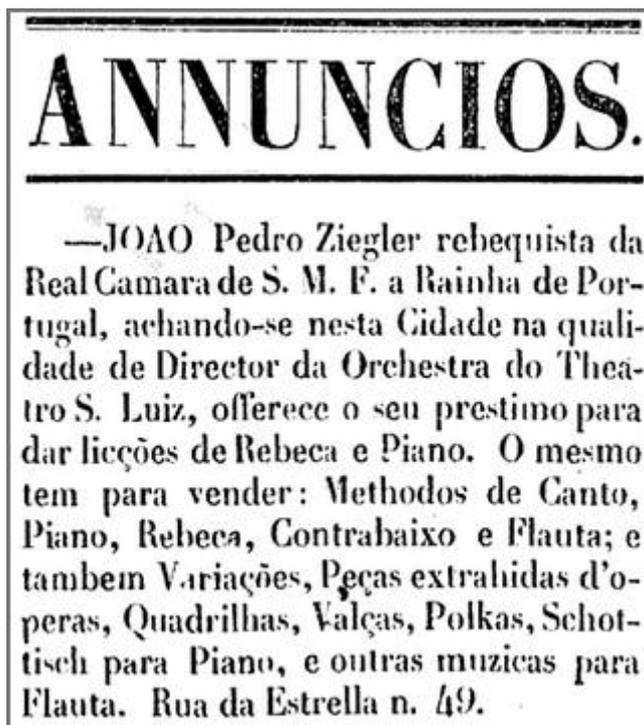
[...] o seu trabalho é natural, espontâneo e bem lançado, segundo as formas do estilo italiano. Sem acusar uma individualidade muito distinta, apresenta em algumas das suas melodias uma certa cor lânguida e melancólica, reflexo das nossas antigas modinhas, que por vezes lhes dá um caráter especial (VIEIRA, 1900, p. 94).

Em sua ‘Introdução com Thema e Variações para Piano-forte’, é notável a personalidade estética de Miró, com melodias fluentes e acompanhamentos leves. O uso de indicações de caráter e expressão na partitura, além das transições curtas para tons distantes, se apresentam como características da escrita romântica. A variedade técnico-musical de cada variação revela habilidades tanto composicionais quanto pianísticas. Apenas lamentamos não termos encontrado as fontes de outras peças de Miró para piano solo.

Mencionado anteriormente, o violinista carioca João Pedro Ziegler (1822-1882) também foi professor de piano no Maranhão. Segundo a pianista e historiadora Maria João Durães Albuquerque (2014, p. 225), ele era filho do editor musical Bávano Valentim Ziegler (1780-1848), nascido em Schwanfeld, na Bavária, que fixou residência em Lisboa por volta de 1805. Valentim veio para o Brasil junto com a Coroa Portuguesa, fundando na cidade do Rio de Janeiro uma casa de edição musical. Ziegler nasceu durante essa estadia, em 1822 (PUBLICADOR MARANHENSE, 1860). Já de volta a Lisboa, em 1823, Valentim se tornou músico da Real Câmara Portuguesa, além de fundar o “Armazém de Música” dois anos depois. Em 1831, esse estabelecimento teve seu nome modificado para “Litografia Ziegler”, mesma época em que Valentim deixou suas atividades na Real Câmara para se dedicar somente à edição musical.

Ziegler se formou em violino no Real Conservatório de Lisboa, e certamente estudou piano como instrumento complementar. Ingressou no Montepio Filarmónico – sociedade similar à Irmandade Santa Cecília – em 11 de outubro de 1849. Um ano antes, ele assumira a direção da firma de edição musical, devido ao falecimento do pai (ALBUQUERQUE, 2014, p. 228-231). Apesar de Albuquerque (2014, p. 231) e Vieira (1900, p. 414) afirmarem que o músico veio para o Brasil em 1863, quando se despediu formalmente do Montepio Filarmónico, ele já estava no Maranhão em 1852, tal como indica Amaral (1922, p. 297) e o seguinte anúncio (Figura 10):

Figura 10 – Anúncio sobre a chegada de João Pedro Ziegler



Fonte: (O GLOBO, 1852b)

Além da vinda do músico para dirigir a orquestra do teatro, é interessante observarmos as diversas atividades que ele se propôs a realizar, certamente com a intenção de se manter na capital maranhense com segurança. Mesmo trazendo diversas partituras de Portugal, não foram encontrados indícios da criação de uma casa de edição em São Luís. Com sua curta permanência na direção da firma de seu pai, é provável que não pretendesse atuar no ramo.

Albuquerque (2014, p. 1071) afirma ter recuperado arranjos de duas quadrilhas de contradanças para piano com autoria de Ziegler sobre temas da ópera ‘Un’Aventura di Scaramuccia’ de Felice Romani (1788-1865), editadas entre 1838 e 1840. É provável que uma delas seja a peça encontrada por Carvalho Sobrinho (2010a, p. 136) na BNP. As obras anunciadas por Ziegler na notícia anterior (Figura 10) são dos mesmos gêneros editados em sua firma lisboeta, conforme reforça Albuquerque (2014, p. 231). Mesmo não utilizando esse repertório em seus concertos – nos quais atuava como “rabequista” (violinista) – é bem provável seu uso em atividades didáticas, nas quais se dedicou com intensidade. Também não foram encontradas obras autorais do músico, que seguramente não atuou como compositor.

Ziegler desempenhou importante papel no movimento musical de São Luís em campos de atuação diversos. No ensino, foi o primeiro professor de cordas da Casa dos

Educandos Artífices, estabelecimento voltado à educação de crianças órfãs por onde passaram diversos músicos de relevante atuação em todo o Norte do Brasil. A seguir, uma fotografia da década de 1950 do prédio onde funcionava a casa, atualmente ocupado pela Superintendência Federal de Agricultura no Maranhão (Figura 11):

Figura 11 – Prédio onde funcionou a Casa dos Educandos Artífices



Fonte: Biblioteca virtual do IBGE (<http://biblioteca.ibge.gov.br>)

O músico ministrou aula de cordas na casa de 1854 a 1858 (PUBLICADOR MARANHENSE, 1854; Id., 1858) e de 1871 a 1881 (SALOMÃO, 2015, p. 64). Foram seus colegas, no cargo de professor de sopros, o flautista, compositor e regente Sérgio Augusto Marinho (ca.1826-1864) e o trompetista e regente de bandas Leocádio Ferreira de Souza (ca.1830-1888). Entre os músicos de relevante atuação que foram internos desse estabelecimento, estão João Pedro Sanches (ca.1850-1882), fundador da Banda da Polícia Militar do Piauí (PMPI) e professor de música em escolas; o trompetista e arranjador Aristides Emygdio Bayma (ca.1870-1909)¹⁰, regente das bandas do Corpo de Bombeiros (CBMAM) e da Polícia Militar do Amazonas (PMAM), professor do Gymnasio Amazonense e da Academia Amazonense de Bellas Artes; o flautista, regente e comerciante de partituras Joaquim Zeferino Ferreira Parga (1834-1907)¹¹; o trompetista, regente de bandas e compositor Isidoro Lavrador da Serra (ca.1851-1880); o clarinetista e professor Euclides José de Nazareth (1865-19??); o clarinetista, compositor, regente de bandas e professor João de Deus Serra (1867-1899); o trombonista, regente de bandas e compositor Saladino Augusto da Cruz (1867-1927); o

¹⁰ Falecido em Leça da Palmeira, Portugal (A ARTE MUSICAL, 1909).

¹¹ Algumas informações sobre sua trajetória serão oferecidas adiante.

oficlidista¹², fagotista, clarinetista e regente Thomé Lisboa (1858-1923); o violinista Raymundo Cerveira (1862-1924), membro da “orquestra”¹³ dos irmãos Parga; o regente de bandas Alexandre da Santa Cruz Marques (1868-1913); o regente de bandas, copista e professor vianense Miguel Arcanjo Dias (1871-1925), que ensinou a mais de cem músicos em Viana (MOHANA, 1974, p. 97); e o contrabaixista, regente e professor Marcellino Antonio da Silva Maya (1867-1935), um dos músicos mais importantes de sua época, segundo Adelman Corrêa (O IMPARCIAL, 1939). Segue uma fotografia de Marcellino Maya (Figura 12):

Figura 12 – Fotografia de Marcellino Maya



Fonte: (FOLHA DO POVO, 1930)

A Casa dos Educandos Artífices chegou a ter uma oficina para construção de pianos, aprovada pela Lei n.º 283/1850 (PUBLICADOR MARANHENSE, 1850). O responsável por esse trabalho foi o afinador e construtor de pianos fluminense Francisco Ferreira da Ponte (ca.1800-1890), que estabeleceu residência em São Luís na década de 1840. Na exposição industrial de 1861, que teve a participação da banda dos Educandos e de artistas plásticos como Domingos Tribuzy (ca.1811-1880)¹⁴, Giuseppe Leone

¹² Referência a quem toca o oficlide, também conhecido por figle, instrumento presente em orquestras e bandas do século XIX.

¹³ Os jornais de São Luís chamavam de “orquestra” qualquer grupo musical com oito ou mais músicos. Não confere, portanto, com o conceito tradicional de orquestra, que tem pelo menos trinta instrumentistas dos quatro naipes, baseando-se na formação sinfônica estabelecida por Joseph Haydn (1732-1809).

¹⁴ Domingos Tribuzy, tio-avô do poeta Bandeira Tribuzi, chegou a dar aulas de língua italiana e “músicas de cantoria”, aproveitando o apreço ludovicense pela música italiana (JORNAL MARANHENSE, 1842).

Righini (ca.1820-1884)¹⁵, José Maria Billio Junior (ca.1835-1879) e João Manoel da Cunha Junior (ca.1834-1899)¹⁶, entre outros, Francisco Pontes expôs um piano de sua fabricação que possuía dois teclados (O SECULO, 1861). Cinco anos depois, ele se mudou em definitivo para Belém (PUBLICADOR MARANHENSE, 1866), deixando a oficina sob responsabilidade de seu irmão, Joaquim Ferreira da Ponte (ca.1812-1887)¹⁷.

Ziegler foi professor de dois estabelecimentos voltados exclusivamente para mulheres: o Colégio de Nossa Senhora da Glória (AMARAL, 1922, p. 297), pertencente à família Abranches; e o Asilo de Santa Teresa, um orfanato. Ministrou aulas de canto e piano, especialidades à época intimamente ligadas à educação feminina. O violinista iniciou seu trabalho no Asilo em 1857, ficando até a extinção de seu cargo por meio da Lei Provincial n.º 787/1866 (SILVA, 2013, p. 75). Já no supracitado Colégio, fundado em 1844, ele lecionou durante a década de 1860 (SALOMÃO, 2015, p. 48-49), organizando concertos domiciliares com suas discípulas, geralmente em piano a quatro mãos. Várias de suas alunas viriam a atuar em concertos no teatro e na futura Sociedade Musical – a ser mencionada adiante em maiores detalhes.

Outras ações do violinista revelam tentativas de promover um desenvolvimento musical mais efetivo para o Maranhão. Em 1853, fez em sua residência uma reunião para fundar a “Sociedade Philarmônica Maranhense”, que ofereceu apoio financeiro à manutenção de orquestras em São Luís durante a década de 1850 (O GLOBO, 1853b). Também tomou parte dessa iniciativa o violoncelista Antonio de Freitas Ribeiro, que foi diretor dessa entidade em 1859¹⁸ (A IMPRENSA, 1859).

Em 1874, Ziegler tomou parte na fundação da “Sociedade Philarmônica”, voltada à realização de concertos (DIARIO DO MARANHÃO, 1874b). Essas associações, criadas em várias Províncias do país, exerciam um papel fundamental para a circulação e difusão da música, com realização de *soirées* – recitais domiciliares noturnos – e concertos em teatros e outros tipos de espaço cultural. Ainda nesse ano, Ziegler liderou a criação da Academia Musical¹⁹, instituição voltada ao ensino musical

¹⁵ Giuseppe Leone Righini chegou a São Luís junto com a companhia lírica de José Maria Ramonda, em 1856 (O OBSERVADOR, 1856).

¹⁶ Pai do compositor Ignácio Cunha, também era professor de violino. Terá sua trajetória abordada com brevidade adiante nesse estudo.

¹⁷ Consta o uso de um piano de dois teclados em um concerto beneficente para o jovem pianista baiano Hermenegildo Liguori (ca.1853-?) no Teatro São Luiz, fabricado por Joaquim Pontes (PUBLICADOR MARANHENSE, 1865b).

¹⁸ Neste mesmo ano, o violinista José de Carvalho Estrella (ca.1810-ca.1888) e o trompetista Leocádio Souza criaram uma associação semelhante, intitulada “Club Philarmonico”.

¹⁹ Jansen (1974, p. 127-128) afirma que essa Academia foi fundada em 1873, contudo, as informações encontradas em jornais fazem menção à inauguração deste estabelecimento no dia 1 de maio de 1874.

(DIARIO DO MARANHÃO, 1874c). Ele foi diretor e ensinou piano, tendo Leocádio Souza em metais, Joaquim Zeferino Parga em “sopros” – provavelmente madeiras – José Ricardo Silva d’Oliveira em violão, o francês Theodoro Guignard (ca.1840-1886) – mestre-de-capela e organista da Sé que chegou ao Maranhão em 1865, atuando também como professor de canto no Seminário de Nossa Senhora das Mercês (PUBLICADOR MARANHENSE, 1865a; A FÉ, 1866; PACOTILHA, 1887a; AMARAL, 1922, p. 297) – em canto e Leocádio Rayol – cuja trajetória será abordada – em violino. Entretanto, tais iniciativas foram interrompidas no ano seguinte devido a dificuldades de gestão.

Em 1874, o violinista também foi noticiado como afinador de pianos (DIARIO DO MARANHÃO, 1874a). Este é mais um dos exemplos em que músicos de renome local tentavam complementar sua renda suprimindo uma demanda relevante na qual não havia profissionais habilitados no Maranhão, mesmo sob o risco de fazer um trabalho questionável.

De forma semelhante ao que ocorrera com Miró, Ziegler também era criticado por aparentar ser europeu, principalmente após sua nomeação como militar no final da década de 1850. Várias publicações do jornal ‘O Apreciavel’ questionavam suas decisões na corporação, alegando que ele não era brasileiro nato – requisito obrigatório para ingressar em um cargo militar. Uma certidão da Polícia do Maranhão foi publicada nesse jornal, fazendo menção às informações do passaporte apresentado pelo violinista na ocasião de sua vinda para o Brasil em 1852²⁰:

João Pedro Ziegler, estatura sessenta e duas polegadas [aproximadamente 157 cm], cor branca, cabelos castanhos, olhos azuis, nariz e boca regulares, barba bastante, rosto redondo, natural do Rio de Janeiro, ALEMÃO [referência à aparência étnica], idade vinte e nove anos, profissão músico, vindo para usar de sua profissão, declarou residir na rua do Quebra Costa, e ter chegado no dia dezessete do mês de Fevereiro do ano de mil oitocentos e cinquenta e dois, vindo no Patacho Português Bôa-Fé, precedente da Cidade de Lisboa, Reino de Portugal: – apresentou passaporte, QUE FICOU ARQUIVADO e assinou – João Pedro Ziegler – Pedro de Souza Guimarães, 1.º Amanuense (O APRECIABEL, 1867).

Em 1881, Ziegler foi aposentado do cargo de professor de cordas da Casa dos Educandos Artífices, sendo Leocádio Rayol nomeado para sua vaga (PUBLICADOR MARANHENSE, 1882). Já com a saúde bastante debilitada, Ziegler faleceu no ano seguinte, no dia 25 de maio (DIARIO DO MARANHÃO, 1882a), deixando viúva a pianista Maria Carlota Ziegler (18??-1906). Deixou um filho saxofonista, Valentim

²⁰ Após a publicação desse documento, o jornal que atacava Ziegler passou a questionar a reputação do amanuense da secretaria de Polícia que o assinou.

Anibal da Rocha Ziegler (18??-1904), e duas filhas musicistas: a pianista Rachel Elysa Ziegler Duarte de Aguiar, que faleceu pouco depois (DIÁRIO DO MARANHÃO, 1885b); e a organista Maria da Piedade Ziegler (18??-1955), que se mudou para o Rio de Janeiro no primeiro quartel do século XX, mantendo-se manteve próxima da família Abranches.

2.3.2 Francisco Libânio Colás (São Luís, *circa* 1831 – Recife, 9 de fevereiro de 1885)

Nascido em São Luís entre 1831 e 1832 (JORNAL DO RECIFE, 1885), Francisco Libânio Colás – que, a partir de agora, será chamado apenas de “Colás” – era membro de uma família de músicos, um fato recorrente na época. Filho primogênito do clarinetista, compositor e regente português Francisco Antonio Colás (ca.1808-1871)²¹, conhecido em São Luís como “Chico da Música” (CARVALHO SOBRINHO, 2010b, p. 12) e que se estabeleceu nesta cidade no final da década de 1820 (PUBLICADOR MARANHENSE, 1856a), eram seus irmãos o “pistonista” (trompetista) e tabelião Carlos Antônio Colás (ca.1837-1879) e o flautista e clarinetista Ezequiel Antônio Colás (ca.1837-1880) (AMARAL, 1922, p. 297; JANSEN, 1974, p. 77). Todos participavam das orquestras formadas temporariamente para atuar nas companhias que passavam pelo Teatro São Luiz. Havia, ainda, outro irmão chamado Antonio Raphael Colás, falecido precocemente em 1855 (PUBLICADOR MARANHENSE, 1855).

Colás certamente aprendeu música em sua residência com o pai. Em 1847, com quinze anos, já tocava “cornet à piston” e rabeça em grupos musicais de São Luís (CARVALHO SOBRINHO, 2010b, p. 12). Na década seguinte, passou a ensinar rabeça e violão, além de dirigir conjuntos para tocar em bailes e festas (JANSEN, 1974, p. 99; SALLES, 1980, p. 299). Nos concertos da orquestra do Teatro São Luiz, Colás tocava violino, sendo esse o instrumento em que tinha maior proficiência. Em 1854, já atuava como regente de orquestra e compositor de música para peças teatrais, campo em que mais se destacou. Casou-se nesse ano com a atriz Carmela Adelaide Lucci (ca.1828-1863), que foi para o Maranhão com uma companhia dramática e lá se fixou. Mendes (2014, p. 54) encontrou no ‘Publicador Maranhense’ uma referência à atriz, muito apreciada pelo público ludovicense. Essa mesma fonte diz que em 1854, a atriz estava de saída para Pernambuco. No ano seguinte, ela se apresentou no Ceará, acompanhada

²¹ Data de falecimento obtida no Jornal do Recife (1871). O Pe. Diniz (In: COLÁS, 1979, p. 3) afirma que o clarinetista também foi mestre-de-capela na Sé do Maranhão, contudo, não foram encontradas outras fontes que confirmassem essa informação. Sabe-se apenas que essa função ficou vaga entre 1857 e 1865.

de Colás (MENDES, 2014, p. 62). Essas constantes viagens para realizar concertos nos teatros das capitais do Norte e Nordeste permitem afirmar que Colás foi o primeiro músico nascido no Maranhão a desenvolver uma carreira artística em nível nacional.

Ele também atuou como empresário, sendo sócio fundador da “Companhia Colás & Couto Rocha” com o ator João Couto Rocha. Eles assinaram contrato com o governo provincial do Maranhão para assumir a temporada de 1863 do Teatro São Luiz (CARVALHO SOBRINHO, 2010, p. 127). Nesse mesmo ano, sua esposa faleceu aos 35 anos, após oito meses doente (PUBLICADOR MARANHENSE, 1863). No ano seguinte, Colás se casou novamente com Rufina Augusta de Oliveira (O PAIZ, 1864a), sendo anunciado no ‘Almanaque de Belarmino de Mattos’ como professor de “rabeça”, flauta e diretor de “orquestras”²² para festividades religiosas (MATTOS, 1864, p. 168). Jansen (1974, p. 104-106) afirma que em 8 de março desse ano, Arthur Napoleão (1843-1925), um dos principais professores de piano da história brasileira, se apresentou no Teatro São Luiz, tendo recebido uma coroa de flores das mãos de Colás e um cofre de prata e ébano com moedas de ouro do público (ABRANCHES, 1992, p. 136).

Carvalho Sobrinho (2010, p. 127-128) esclarece que, em 1865, Colás foi em definitivo para Pernambuco, tendo como evidência a partitura de seu ‘Te Deum do Espírito Santo’, presente na Coleção Jaime Diniz do Instituto Ricardo Brennand. Segundo o musicólogo José Amaro Santos da Silva, essa obra foi composta para a Festa de Santa Cecília no Recife, em 22 de novembro de 1865 (AMARO, 2006, p. 215). Foi encontrada no periódico ‘A Fé’ (1866) uma menção à estreia dessa peça na Catedral da Sé do Maranhão, no dia 21 de março de 1866. Na ocasião, o Cônego Santos – Raimundo Alves dos Santos (AMARAL, 1922, p. 297) – a regeu, acompanhado pelos capelães, a banda da Casa dos Educandos Artífices e o recém-chegado organista francês Theodoro Guignard que, na ocasião, inaugurou o órgão de origem francesa²³. No público, houve a presença de ilustres membros da sociedade militar e eclesiástica da época, além de alunos do “Dr. Perdigão” – provavelmente do Colégio Perdigão. Esse evento foi qualificado como o “mais esplêndido” em dez anos, possivelmente por não

²² É importante notificar que as referências ao termo “orquestra” encontradas nos jornais maranhenses dos séculos XIX e XX não correspondem à concepção recorrente dessa formação, baseada nas orquestras do período clássico – final do século XVIII – que contemplam quatro naipes e uma numerosa distribuição de instrumentistas (SPITZER; ZASLAW In: SADIE, 2001). Essas referências eram comumente feitas a grupos camerísticos com mais de oito instrumentistas que se apresentavam em espaços diversos – e não somente nos teatros e salas de concerto.

²³ Segundo Adelman Corrêa, esse órgão ainda estava na Catedral da Sé em 1915, porém, achando-se “quase abandonado e imprestável” (PACOTILHA, 1915b). Consta em um móvel histórico da Sé que ele foi substituído em 1931 por um harmônio, também de origem francesa.

haver um mestre-de-capela na Sé desde o falecimento de Lyra, em 1857. A ausência de Colás nesse evento é outra evidência de que ele não estaria mais residindo em São Luís. A comprovação vem da maior recorrência de notícias sobre suas atividades na capital pernambucana a partir de 1865, no *Jornal do Recife*. A notícia mais antiga versa sobre a venda da valsa ‘Jovem Helena’ para piano, composição do músico para o “belo sexo” – referência às mulheres na época (*JORNAL DO RECIFE*, 1865).

Em Pernambuco, Colás foi regente de grupos musicais e do Club Carlos Gomes, além de compor acompanhamento musical para peças teatrais e ensinar música. Fez parte como violinista de um grupo camerístico ao lado de Alberto Nepomuceno (1864-1920), entre outros. Regeu da orquestra do Teatro Santa Isabel por várias temporadas (*AMARO*, 2006, p. 213-215) e, segundo o Pe. Jaime Diniz (In: *COLÁS*, 1979, p. 3), foi mestre-de-capela na Matriz de Santo Antônio, Matriz da Boa Vista e Ordem Terceira do Carmo. Em 1873, foi laureado com a Ordem da Rosa pelos serviços artísticos prestados à província de Pernambuco (*A PATRIA*, 1873).

Amaro afirma que “Francisco” teve um filho homônimo tão famoso quanto o pai, provavelmente devido às menções a “Colás Filho” nos jornais pernambucanos. Na verdade, trata-se do próprio Francisco Libânio, pois seu pai o acompanhou na ida para Pernambuco, conforme observa Diniz (In: *COLÁS*, 1979) – tanto que o funeral deste último aconteceu no Recife (*JORNAL DO RECIFE*, 1871).

Dois momentos da carreira de Colás após sua mudança para Pernambuco merecem destaque. O primeiro foi como regente da orquestra do Teatro São João²⁴ de 1874 a 1875 em Salvador, na estreia de sua comédia ‘Uma véspera de Reis’ sobre texto dos irmãos Arthur Azevedo (1855-1908) e Aluísio Azevedo (1857-1913), contando com a atuação cênica de Xisto Bahia (1841-1894) (*CARVALHO SOBRINHO*, 2010, p. 133). O segundo foi o concerto de inauguração do Teatro da Paz em Belém, realizado em 15 de fevereiro de 1878²⁵. No Pará, o músico teve à sua disposição músicos de bandas locais da época, como a Phil’Euterpe e a Lyra Paraense de Santa Cecília, organizando uma orquestra com 150 participantes. No programa, foi interpretada sua marcha ‘Gram-Pará’, composta para a oportunidade (*O PAIZ*, 1878a; *CARVALHO SOBRINHO*, 2010, p. 133-134). Entretanto, na viagem volta ao Recife em 1879, o

²⁴ O Teatro São João, construído em 1806 e inaugurado em 1812, tinha capacidade para oitocentos lugares, sendo semelhante ao Teatro São Luiz. Teve um papel fundamental no circuito brasileiro de companhias durante o século XIX. Infelizmente, um incêndio trágico em 1923 o destruiu totalmente (*BOCCANERA JÚNIOR*, 2008).

²⁵ Na ocasião, Colás passou antes por São Luís para convocar músicos. Entre eles, seguiu o jovem Antonio Rayol, então com 14 anos e que, na ocasião, tocou viola (*TAGARELA*, 1904).

músico teve uma “congestão cerebral” que exigiu alguns dias de recuperação (O PAIZ, 1879a), problema que se agravaria na década seguinte.

Em 1884, Colás sofreu uma grave e irreversível paralisia corporal, segundo uma nota sobre o concerto realizado em seu benefício no dia 1 de março deste ano no Teatro Santa Isabel (JORNAL DO RECIFE, 1884). Sucumbiu no ano seguinte, às cinco horas da tarde do dia 9 de fevereiro, tendo seu corpo velado no Cemitério de Santo Amaro (JORNAL DO RECIFE, 1885). Alguns meses depois, é noticiada a venda dos direitos de algumas das suas obras para Lydio Santiago de Oliveira por sua esposa, possivelmente por esta última se encontrar em dificuldades financeiras (DIARIO DE PERNAMBUCO, 1886). O filho mais conhecido do músico foi o ator João Carlos Colás (MENDES, 2014, p. 53).

A única imagem conhecida de Colás está presente na edição de ‘O Anjo da Meia-Noite’, disponível atualmente no Instituto Ricardo Brennand (Figura 13):

Figura 13 – Imagem de Francisco Libânio Colas



Fonte: (COLÁS, 1886)

Encontramos diversas menções a peças para piano solo, sendo sua maioria trechos arranjados de suas operetas ou composições orquestrais. Segue a relação dessas peças (Quadro 5):

Quadro 5 – Obras para piano solo de Francisco Libânio Colás.

N.º	Título	Ano	Editor	Referência	Situação
01	29 ou Honra e Glória ²⁶	?	Edição do autor	JORNAL DO COMMERCIO, 1859	Perdida
02	A Crioula (quadrilha lundu-tango)	?	?	JORNAL DO RECIFE, 1883	Perdida
03	Anjo da Meia Noite (valsas)	1886	A. J. D’Azevedo	Coleção Jaime Diniz do Instituto Ricardo Brennand	Localizada
04	As ruas em contradança (quadrilha)	?	A. J. D’Azevedo	DIARIO DE PERNAMBUCO, 1870b	Perdida
05	A Torre em Concurso (valsas)	?	Victor Preälle	Acervo Digital da Biblioteca Nacional	Localizada
06	Cupidos Grisalhos (quadrilha)	1877	Victor Preälle	DIARIO DE PERNAMBUCO, 1877; Coleção Jaime Diniz do Instituto Ricardo Brennand	Localizada
07	Demônio da Meia Noite	?	?	Acervo Mozart Araújo do Centro Cultural Banco do Brasil	Localizada
08	Estrella do Norte (polca)	?	?	DIARIO DO MARANHÃO, 1887	Perdida
09	Jovem Helena (valsas)	?	?	JORNAL DO RECIFE, 1865	Perdida
10	Minerva (polca)	?	A. J. D’Azevedo	DIARIO DE PERNAMBUCO, 1870a	Perdida
11	O Canto do Cysne (mazurca)	?	Litografia Castro	Biblioteca Nacional de Portugal: 78.085.2	Localizada
12	O Genio (quadrilha)	?	?	DIARIO DO MARANHÃO, 1887	Perdida

²⁶ Há um arranjo para violão desta peça no ‘Album de Musica’ formato retrato de Domingos Thomaz Vellez Perdigão. Seus dois álbuns estão hoje no Museu Histórico e Artístico do Maranhão (MHAM).

N.º	Título	Ano	Editor	Referência	Situação
13	O Saltimbanco (polca)	?	?	Coleção Vicente Salles do Museu da UFPA; Acervo Jaime Diniz do Instituto Ricardo Brennand	Localizada
14	Os Jesuítas a trote (galope infernal)	?	?	DIARIO DO MARANHÃO, 1876	Perdida
15	Os Reis na Lapinha	?	Victor Preálle	Acervo Digital da Biblioteca Nacional	Localizada
16	O Tio Braz	?	?	DIARIO DO MARANHÃO, 1887	Perdida
17	Quem quê, quê, quem não quê, vai andá... excomunhão tá hi! (polca-lundu)	?	A. J. D’Azevedo	Biblioteca Nacional M786.1, M-II-24	Localizada
18	Tango do Club do Junco	?	Victor Preálle	Acervo Digital da Biblioteca Nacional	Localizada
19	Tem Feitiço... (quadrilha)	?	?	Acervo Jaime Diniz do Instituto Ricardo Brennand	Localizada
20	Todos a querem (habanera)	?	?	DIARIO DO MARANHÃO, 1876	Perdida
21	Uma noite de carnaval (quadrilha)	?	?	DIARIO DO MARANHÃO, 1876	Perdida
22	Uma Véspera de Reis (mesma que “Os Reis da Lapinha”)	?	Buschmann & Guimarães	Acervo Digital da Biblioteca Nacional	Localizada

Fonte: elaborado pelo autor

Conforme o estudo de Carvalho Sobrinho (2010), destaca-se o ecletismo da obra de Colás, que contempla música sacra, teatral, lírica e gêneros populares da época, já agregando elementos afro-brasileiros. O compositor César Guerra-Peixe (1914-1993), em suas críticas musicais, afirma que ‘A Torre em Concurso’, valsa extraída de uma opereta homônima, possui elementos musicais de influência espanhola das companhias de zarzuelas que visitavam o Brasil (In: ARAÚJO, 2007, p. 214). A mesma influência é notada na polca ‘Os Reis na Lapinha’, extraída da opereta ‘Uma Véspera de Reis’²⁷ que, conforme o próprio registro do compositor na partitura, é “arranjada dos motivos populares que se cantam na noite dos Reis” em Salvador (COLÁS, [1880?], p. 1). Guerra-Peixe também menciona ‘A Crioula’, uma quadrilha lundu-tango que, segundo

²⁷ Há uma polca intitulada “Uma Véspera de Reis”, contudo, trata-se da mesma “Os Reis na Lapinha”.

o compositor, é uma exceção “interessantíssima” em relação às quadrilhas da época, que não possuíam elementos musicais característicos da música afro-brasileira. Ele continua (In: ARAÚJO, 2007, p. 273), afirmando que essa peça possui “alguns desenhos melódicos com certo corte rítmico muito usado hoje em dia [por volta de 1950] no choro e na orquestração do samba”. Portanto, é possível afirmar que Colás foi um dos precursores do nacionalismo “folclorista” brasileiro, pois fez uso de melodias e modelos rítmicos da música popular rural e urbana como fonte composicional. Sobre a Folia de Reis, Dantas Filho (2014a, p. 123) endossa a colocação de Guerra-Peixe, indicando que esse gênero possui influência dos vilancicos ibéricos.

Em nossa interpretação das peças de Colás para piano solo, observamos a presença de um caráter cômico, sendo sua marca individual. Há destaque do elemento rítmico e de ataques como *staccato* e acento – semelhante ao que Serge Prokofiev (1891-1953) e Dmitri Shostakovich (1906-1975) fazem para evocar a ironia em suas peças. Apenas a mazurca ‘O Canto do Cysne’, gênero que encontrou mais acolhimento em Pernambuco, possui um caráter mais lírico e intimista.

2.3.3 Leocádio Rayol (São Luís, 10 de fevereiro de 1849 – Rio de Janeiro, 7 de junho de 1909)

Primeiro membro da geração de uma família que marcou a música maranhense, Leocádio Alexandrino dos Reis Rayol era filho de Leocádia Alexandrina Bello Rayol (1834-1904) com o literato e “oficial-maior” do governo provincial Augusto Cesar dos Reis Rayol (ca.1832-1870)²⁸, natural do povoado Japão Grande em Vitória do Mearim e descendente de espanhóis (TAGARELA, 1904; DIARIO DO MARANHÃO, 1904b; SALOMÃO, 2015, p. 143). Seu instrumento era o violino, estudando pioneiramente com o violinista alcantarense Francisco Xavier Beckman (1820-1869)²⁹ – o “Mulato Bequiman” segundo o padre Mohana (1974, p. 87) – figura atuante nas orquestras do Teatro São Luiz, mestre particular de violino e violão e professor de música dos colégios Perdigão e de Nossa Senhora dos Remédios (SALOMÃO, 2015, p. 145). Uma notícia (PACOTILHA, 1904e) acrescenta que Leocádio também estudou com José de Carvalho Estrella. Paralelamente, serviu as Forças Armadas, na 6.^a companhia do 2.º Batalhão de São Luís a partir de 1868 (REGO, 1870, p. 118), sendo noticiado nesse ano

²⁸ Ano de nascimento estimado conforme informação no códice n.º 1.822 dos Arquivos da Sé no APEM.

²⁹ Segundo o códice n.º 4.170 dos Arquivos da Sé no APEM, Francisco nasceu em Alcântara em 3 de fevereiro de 1820. Faleceu em São Luís no dia 7 de março de 1869 (PUBLICADOR MARANHENSE, 1869).

como professor de “rabeca” (MATTOS, 1868, p. 197). Dois anos depois, é apresentado como “violino concertante” e diretor de “orquestra”³⁰ para festividades religiosas (REGO, 1870, p. 419), reforçando o fato de suas obras mais antigas serem sacras.

Entre 1870 e 1871, Leocádio sofreu de beribéri, indo se tratar em Lisboa. Carvalho Sobrinho (2010, p. 100) destaca a falta de informações sobre essa viagem temporária, no entanto, é bem provável que tenha feito uso da estadia para aprofundar seus estudos de violino e, possivelmente, composição, conforme sugere Amaral (1922, p. 298). Em 1873, voltou a São Luís, passando a atuar como violinista, professor e regente na orquestra do Teatro São Luiz. Em 1874, lecionou violino na Academia Musical, de João Pedro Ziegler (DIÁRIO DO MARANHÃO, 1874c). Nesse mesmo ano, tomou parte em um “Dueto Concertante” com o violinista Karl Feininger (1844-1922) durante a *tournée* deste último ao Maranhão (O PAIZ, 1874).

Figura 14 – Fotografia de Margarida Pinelli



Fonte: (JANSEN, 1974)

A italiana Margarida Pinelli (ca.1831-1898), soprano e professora de piano (Figura 14) chegou ao Brasil na companhia lírica de Giuseppe Marinangeli, em 1859.

³⁰ Quando os jornais citavam o “Maestro Rayol” na década de 1880, essa referência era feita a Leocádio e não a seu irmão Antonio. Este último se tornaria mais conhecido e citado dessa maneira apenas a partir da década seguinte.

Depois de cinco meses de récitas no Teatro São Luiz, a companhia seguiu para Belém. Um surto de febre amarela levou à morte de quase metade dos artistas, incluindo seu marido, o tenor Melchior Sachero (JANSEN, 1974, p. 86-87). Após uma viagem ao Recife para realizar concertos no Teatro Santa Isabel, a soprano voltou a São Luís, onde fixou residência e casou-se com Francisco Gaudêncio Sabbas da Costa (1829-1874).

Entre 1875 e 1882, Margarida manteve em seu palacete no Campo d’Ourique n.º 22³¹ a Sociedade Musical, voltada à realização de concertos mensais. Adelman Corrêa, agraciado em 1935 com os programas manuscritos dessa sociedade pelo maquinista e cantor amador Salustiano José Corrêa de Faria (ca.1859-19??), que tomou parte em alguns eventos, aponta a realização de 76 concertos durante os sete anos de existência (O IMPARCIAL, 1935). O repertório era composto por árias de óperas, canções italianas e peças curtas para pequenos grupos de câmara. Tomavam parte estudantes e professores de música, amadores e músicos em *tournée*. Dentre as figuras recorrentes, havia a anfitriã; os já mencionados Ziegler e Guignard; as cantoras Rosa Machado Gonçalves (18??-1923), Zulmira Varella Santos (18??-1917), Corina Jorge e Eurídice Jorge; as cantoras e pianistas Adelia Júlia Cantanhede Vaz (ca.1851-1923), Aurora Carolina Cantanhede (18??-1916), Raymunda Virginia Cantanhede (ca.1853-1914), Antonia Guimarães Corrêa de Faria (ca.1846-1924)³², Maria da Glória Parga Nina (1864-1932)³³, Anna Esperança de Moraes Rêgo (18??-1916)³⁴, Raymunda Cantanhede (ca.1853-1914) e Anna Ritta Valle Cerqueira Lima (18??-1915); o médico e pianista Almir Parga Nina (1861-1908); os flautistas Luiz Travassos da Rosa (1845-1941) e Wenceslau Filomeno Nunes Paes (ca.1839-19??); o violinista e professor de física Raymundo da Rocha Filgueiras (1848-1911); os irmãos e violinistas amadores José Eduardo de Abranches Moura (1861-1944) e João Dunshee de Abranches Moura (1867-1941); os cantores amadores Raymundo do Valle Guimarães (18??-1893), Emmanuel Bluhm (18??-1896) e Américo Vespúcio dos Reis (ca.1838-1916); e os irmãos Antonio e Alexandre Rayol – a serem mencionados adiante. Leocádio, intérprete assíduo, atuou diversas vezes em companhia de sua esposa ao piano, Emília Moura Rayol (ca.1848-1882). Em uma crítica sobre o concerto do dia 12 de novembro de 1878,

³¹ Local extinto próximo à atual Praça Marechal Deodoro da Fonseca em São Luís e que correspondia ao entorno dos quarteirões que hoje contém a Biblioteca Benedito Leite, o Liceu Maranhense, a agência central da Caixa Econômica Federal e a Embratel. Apesar das descrições encontradas na pesquisa, não foi identificado o possível sobrado da Sociedade Musical – pode ser que tenha sido demolido.

³² Chamada de “Antoninha”, era esposa de Salustiano Faria.

³³ Prolífica educadora maranhense, foi diretora do Instituto Rosa Nina. Tinha o apelido de “Sinhá Nina”.

³⁴ Apelidada de “Annicota”, era casada com o médico e flautista Claudio Serra de Moraes Rêgo – que será mencionado adiante nesse trabalho.

o redator afirma que essas duas almas de artistas se compreendem e se completam (O PAIZ, 1878b). Emília estudou piano com Ziegler e era irmã do jornalista, político e escritor Dunshee de Abranches³⁵, que foi deputado federal pelo Maranhão e diretor da Associação Brasileira de Imprensa (ABI) entre 1910 e 1913.

Outro cantor amador que tomou parte nos concertos da Sociedade Musical foi Euclides Ludgero Corrêa de Faria (1846-1911), tio de Salustiano Faria. Mais conhecido por sua obra literária, escreveu entre 1879 e 1880 uma série de contos em literatura de cordel intitulados “Cartas ao compadre Tibúrcio”, no qual seu pseudônimo compadre Lourenço descrevia os acontecimentos de São Luís a um amigo que morava no interior. Essas publicações ficaram conhecidas na época, especialmente pela crítica direcionada a políticos e ao comportamento de certos membros das classes abastadas. O sexto conto trata sobre a Sociedade Musical, onde são descritas algumas características do palacete onde Margarida Pinelli organizava os concertos:

Fui convidado, compadre,
 por uma moça estrangeira,
 para ouvir na quinta-feira
 um concerto musical.
 (Não fique agora pensando que esta palavra – *concerto* – quer dizer – coisa quebrada, que se estava consertando.)
 Para falar-lhe de tudo,
 convém antes que eu lhe explique
 que a casa dessa senhora
 fica no *Campo d’Ourique*,
 porém de costa virada
 para o lado que nasce o sol,
 tendo no fundo uma escada
 toda feita em caracol,
 nas salas bastante espaço,
 e em cima um fresco terraço (O PAIZ, 1879b).

Na continuidade, Euclides faz menção direta a pessoas presentes, assim como nos demais contos:

Lá vi cantando, compadre,
 uma elegante menina
 de uma rara formosura,
 trajando uma cor escura,
 chamada – Dona *Corina*;
 tinha uma voz argentina,
 muito terna e maviosa;
 e outra também formosa,
 muito clara e bonitinha,
 chamada – Dona *Antoninha*,
 tinha um andar soberano,
 e quando alguma cantava,

³⁵ Sua ‘Ave Maria’ ficou conhecida em São Luís no primeiro quartel do século XX. Diversas de suas obras e pertences, entre eles um violino e um piano, estão hoje em posse do MHAM.

tocava às vezes piano.

Também tocou, meu compadre,
um estrangeiro de França,
cantando muito afinado
Dona *Annicota Esperança*,
Mais Dona *Rosa Machado*;
depois, com calma e sossego,
Dona *Anna Candida Rego*,
mais Dona *Eurydice Jorge*,
e outra esbelta menina,
que todas com muita graça
chamavam-la – *Sinhá Nina*.

Cantou com a dona da casa,
com muito gosto e esmero,
o *Reis*, filho do *Sotero*,
tendo uma voz muito alta;
era uma música estranha,
que o *Themístocles Aranha*
me disse ser – *Traviata*.
Quem mais atenção prestava
a esta linda opereta
era Dona *Juliêta*
quando o marido cantava (O PAIZ, 1879c).

Na primeira de suas “cartas”, Euclides trata da Festa de Nossa Senhora dos Remédios, fazendo menção aos músicos presentes em 1879 – e, entre eles, Leocádio:

Fui à festa dos Remédios;
Ah! compadre, que folia!...
que luxo e tafularia!...
nunca vi coisa tão bela!
Tudo era luz na capela,
Luz de gás, não de candeias,
cortinas com franjas de ouro,
preparos por um tal *Areias*.

Aqui não é como lá;
quem canta aqui não são padres,
são rapazes já barbados,
de casaca, engravatados,
dois já velhos, um mais moço
de longo, fino pescoço.
Tem uma orquestra chibante,
tocam rabecas crianças,
como se fossem já mestres;
além disso há mais um rol
de moços muito adestrados,
tem um *Leocádio Rayol*,
filho mesmo desta terra,
Um fulano *Zeferino*
E um tal *Lavrador da Serra* (O PAIZ, 1879b).

Durante a década de 1880, a vida de Leocádio passou por muitas mudanças. Com a aposentadoria de Ziegler em 1881, ele foi nomeado professor de cordas da Casa dos Educandos Artífices (PACOTILHA, 1881e). No dia 18 de outubro do ano seguinte,

durante uma viagem individual ao Rio de Janeiro, sua esposa Emília faleceu em São Luís (PACOTILHA, 1883n). Dois anos depois, o violinista teve beribéri novamente, pedindo licença para se tratar na capital do Império. Um folheto publicado na época faz menção a sua situação no momento:

Vai o Leocádio Rayol em demanda de outros ares à sua saúde alterada pelo trabalho, que se dedicou para poder subsistir. Filho de um probo e inteligente empregado público, outra carreira não lhe foi dado abraçar senão aquela que foi ao mesmo tempo vida e morte para seu velho pai. E, no entanto, esse moço lano e despido de ambições é um artista de merecimento, cuja vocação acha-se comprimida ou abafada entre as quatro paredes de uma secretaria, como a planta que vegeta em uma estufa por falta de ar e luz (PACOTILHA, 1883d).

Ao retornar ao Rio de Janeiro, realizou apresentações que foram prestigiadas pelo público e a crítica local, chegando a ser qualificado como o “mais distinto dos virtuosos do Norte” (PACOTILHA, 1883h). Contudo, a estadia demorada resultou em sua exoneração dos cargos de amanuense e professor de violino, fato que o levou a publicar uma nota de protesto (PACOTILHA, 1883o). Acrescentando ao que coloca Carvalho Sobrinho (2010, p. 100), esse acontecimento levou o violinista a se estabelecer em definitivo no Rio de Janeiro, onde passou a atuar em concertos, *soirées* e a ensinar violino. Destacamos sua participação no Club Musical Beethoven, por onde passaram importantes músicos do contexto fluminense da época como Arthur Napoleão, os compositores Leopoldo Miguez e Alfredo Bevilacqua (1874-1942), o pianista português Félix Augusto Moreira de Sá (1855-?) e o violinista italiano Vincenzo Cernicchiari (1858-1928) (CARVALHO SOBRINHO, 2010, p. 101-102). Em 1884, Leocádio tomou parte em um concerto no Imperial Conservatório, em benefício do cantor Giovanni Scolari (PACOTILHA, 1884e).

Nos anos posteriores, o violinista fez uma excursão pelo Norte do país. Em 1885, participou de um concerto no Teatro da Paz de Belém como diretor de orquestra, em contrato com a companhia de operetas de Luís Braga Júnior (PACOTILHA, 1885h). Ao retornar, se apresentou em São Luís na Escola Pública da primeira freguesia, em benefício da Santa Casa de Misericórdia, juntamente com o pianista Antonio Faciôla (1865-1936) – cuja biografia será contemplada. Interpretou a ‘Fantaisie Suédoise’ de Hubert Léonard (1819-1890) e a ‘Air Varié’ de Henri Vieuxtemps (1820-1881):

A *una voce* proclamavam todos o seu invejável talento, as suas inestimáveis qualidades artísticas de que nos devemos todos orgulhar. Leocádio Rayol tem feito grandes progressos na rabeca. Executa neste instrumento com uma precisão, elegância e expressão dignas dos maiores elogios (PACOTILHA, 1885i).

Em 1888, Leocádio foi nomeado 2.º oficial da administração dos Correios da Corte, cargo dividido com suas atividades musicais até sua aposentadoria. Nesse mesmo ano, casou-se com Maria Joanita Alexander (DIARIO DE NOTICIAS, 1888) e escreveu o acompanhamento musical da peça teatral ‘Fritzmac’, dos irmãos Arthur e Aluísio Azevedo. Uma notícia de jornal lista os títulos dos quarenta e três movimentos da peça (GAZETA DE NOTICIAS, 1889), dos quais os números IV ‘Habenera de Mlle. Fritzmac’, XII ‘Copla dos Fenianos’, XIV ‘Copla dos Progressistas da Cidade Nova’, XXIV ‘Copla do Padre Soldado’, XXX ‘Forte e coro dos convidados’ e XXXVII ‘Coro dos Caixeiros’ ganharam adaptações para piano solo.

A partir de então, há informações recorrentes sobre o violinista nos jornais do Rio de Janeiro atuando em bailes, *soirées*, clubes musicais, festas dançantes e eventos públicos, além de atuar como regente de orquestras, compositor de música para peças teatrais e adaptações para formações diversas. Em 1889, foi nomeado professor interino do Conservatório de Música (PACOTILHA, 1889b) – renomeado posteriormente para “Instituto Nacional de Música” (INM). No ano seguinte, tornou-se professor de violino da Academia de Música, fundada em 1885 por membros do Club Beethoven (GAZETA DE NOTICIAS, 1890).

Na década de 1890, Leocádio se afastou da vida artística por alguns anos. Em 1895, sua segunda esposa faleceu (GAZETA DE NOTICIAS, 1895). No ano seguinte, retomou as atividades musicais, possivelmente por incentivo do irmão Antonio, que havia se mudado para o Rio de Janeiro. O retorno do violinista aconteceu em um recital organizado pelo Club Symphonico. Segundo o ‘Jornal do Brasil’:

O grande atrativo, porém, da festa tornou-se o reaparecimento em público do notável violinista Leocádio Rayol, afastado, há alguns anos, do mundo artístico. Nós guardávamos dele uma indelével impressão. A última vez que o ouvimos, foi em um grande concerto em que tocou com o White [o violinista cubano José White] e Pereira da Costa um trio como nunca mais se teve ocasião de apreciar outro igual, tal foi a harmonia e a perfeição do conjunto. [...] Na segunda parte, Rayol tocou a fantasia pastoral de Léonard, *Les Echos*, e aí teve ocasião de mostrar todo o seu talento artístico e como conhece os segredos do seu violino, que como instrumento, possui um dos mais belos sons que conhecemos. Todas as dificuldades da peça lhe saíram admiravelmente, a afinação e limites inexcedíveis nas passagens de maior agilidade, e ao mesmo tempo grande sentimento nos trechos expressivos. (JORNAL DO BRASIL, 1896a)

Em 1897, Leocádio foi professor de violino e “instrumentação”³⁶ da Academia Livre de Música, escola particular criada em 1.º de março desse ano a partir da iniciativa

³⁶ Termo adotado em referência às técnicas de orquestração onde há adaptação de peças para formações diversas, não se restringindo somente aos instrumentos que compõem a orquestra tradicional.

de diversos músicos da capital federal, entre eles Carlos Severiano Cavalier Darbilly (1846-1918), Arthur Camillo (1860-1930), Oscar Guanabarro (1851-1937), Vincenzo Cernicchiaro e seu irmão Antonio (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1897a). Esse grupo promoveu em 1897 dois concertos beneficentes no Palácio de Cristal de Petrópolis para a Escola de Música Santa Cecília (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1897b), instituição fundada em 1893 pelo violoncelista pernambucano João Paulo Carneiro Pinto (1854-1923) e que existe até hoje.

Com a saída de Antonio do Rio de Janeiro em 1898, as atuações musicais de Leocádio diminuíram mais uma vez. Destacamos três momentos do violinista na primeira década do século XX. O primeiro foi o concerto histórico do dia 16 de fevereiro de 1902 no Teatro São Luiz pela formatura da primeira turma de alunos da Escola de Música do Estado do Maranhão, fundada em 1901 e dirigida na época por Antonio (DIÁRIO DO MARANHÃO, 1902a). O segundo foi a recepção do Barão do Rio Branco no final desse mesmo ano na capital federal, onde a banda do regimento de Cavalaria Policial interpretou sob sua regência a marcha ‘Rio Branco’, de sua autoria (JORNAL DO BRASIL, 1902). O terceiro foi o concerto do dia 22 de novembro de 1905 organizado pelo compositor Elpídio Pereira – cuja biografia será tratada adiante – no Parque Fluminense em homenagem ao recém-eleito governador do Maranhão, Benedito Leite (1857-1909). Além de Leocádio, tomaram parte artistas e personalidades da época, entre eles os compositores Henrique Oswald, Alberto Nepomuceno, Assis Pacheco (1865-1937), Francisco Braga (1868-1945), Araújo Vianna (1872-1916), o teatrólogo Arthur Azevedo, o literato caxiense Henrique Maximiliano Coelho Neto (1864-1934)³⁷, Dunshee de Abranches e o político Urbano Santos (1859-1922). Na ocasião, foi interpretado o ‘Minuête’ de Leocádio. A ‘Gazeta de Notícias’ (1905) noticiou que “a execução orquestral não foi das melhores. Nem admira, dada a repugnância dos nossos músicos pelos ensaios”. Outro jornal classificou como “linda” a composição, sendo o violinista “um talento do Maranhão que vive quase esquecido na Repartição dos Correios” (A NOTÍCIA, 1905b).

Em 1907, após sua aposentadoria, o músico passou a sofrer de arteriosclerose, ficando dois anos em situação enferma até seu falecimento na capital federal, em 1909 (CARVALHO SOBRINHO, 2010, p. 104). Seu corpo foi velado no Cemitério de São João Batista (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1909), e após visita ao local, encontramos sua sepultura à quadra 26, número 1.123A (Figura 15), na qual se lê “repouso eterno de

³⁷ Coelho Neto criou o famoso epíteto da “Cidade Maravilhosa” para o município do Rio de Janeiro.

Leocádio Rayol”. A inscrição também menciona Paulo Carvalho de Miranda, esposo de Cecília Emília Rayol de Miranda, filha do primeiro casamento de Leocádio.

Figura 15 – Jazigo perpétuo de Leocádio Rayol



Fonte: acervo do autor, em 2016

A “Revista do Norte”, publicada em São Luís, oferece uma fotografia do violinista, feita por Gaudêncio Cunha (Figura 16):

Figura 16 – Fotografia de Leocádio Rayol



Fonte: (CUNHA In: REVISTA DO NORTE, 1902)

Carvalho Sobrinho (2010, p. 104-106) observa duas fases na produção musical de Leocádio. A primeira está ligada à vida no Maranhão e à proximidade com os eventos religiosos. Após sua mudança para o Rio de Janeiro, observamos uma maior variedade tanto nos gêneros quanto nas técnicas composicionais empregadas. Além de compor acompanhamento para peças de teatro – a exemplo de ‘Fritzmaz’, sua obra mais bem recebida pelo público – Leocádio compôs danças de salão e revelou ser hábil em adaptações e orquestrações. Segue a relação das peças conhecidas para piano solo de Leocádio (Quadro 6):

Quadro 6 – Obras para piano solo de Leocádio Rayol.

N.º	Título	Ano	Editor	Referência	Situação
01	A Rosa (valsas)	?	?	DIARIO DO MARANHÃO, 1876	Perdida
02	Esther (valsas)	?	?	DIARIO DO MARANHÃO, 1876	Perdida
03	Flores de um baile (valsas)	?	?	DIARIO DO MARANHÃO, 1876	Perdida
04	Frotzmac – Cinco peças extraídas de “Fritzmaz”	1888	I. Bevilacqua	Acervo Digital da Biblioteca Nacional	Localizada
05	Frotzmac – Lundu dos Progressistas da Cidade Nova	1889	Buschmann & Guimarães	Acervo Digital da Biblioteca Nacional	Localizada
06	Minuê	1905	Revista Seculo XX	Biblioteca Nacional M786.1, R-III-27	Localizada
07	Rio Branco (marcha)	1902	E. Bevilacqua	Biblioteca Nacional M786.1, R-I-72	Localizada
08	Tango	?	E. Bevilacqua	Acervo Digital da Casa do Choro	Localizada

Fonte: elaborado pelo autor

Todas as obras para piano solo de Leocádio cujas fontes foram encontradas são adaptações de peças compostas para formações coletivas, com exceção de ‘Tango’. Mesmo assim, ele demonstra conhecimento idiomático do instrumento, de forma mais notável em ‘Minuê’ e na marcha “Rio Branco”. Esta última é uma obra virtuosística, com ritmos pontuados e passagens que lembram o “nacionalismo romântico” das Polonaises de Frédéric Chopin (1810-1849). Chama a atenção, ainda, sua habilidade contrapontística, notável especialmente no ‘Minuê’, uma visita ao Barroco.

2.3.4 Alexandre Rayol (São Luís, 25 de novembro de 1855 – Manaus, 3 de julho de 1934)

Alexandre dos Reis Rayol foi o segundo filho da prolífica geração musical de sua família. O padre Mohana (1974, p. 29) afirma que dos três irmãos, Alexandre foi o que “menos criou”. Contudo, o padre encontrou apenas três de suas partituras. As outras 121 fontes presentes atualmente no “Acervo João Mohana” do APEM foram doadas por Ney Oscar de Lima Rayol³⁸, neto de Alexandre e filho de Oscar da Costa Rayol (APEM, 1997, p. 64-67).

Não foram encontradas referências sobre as primeiras experiências musicais de Alexandre. Como a prática mais usual da época era ter aulas particulares, não ficaram registros institucionais. Acreditamos que, assim como Antonio, ele estudou música com Leocádio. Segundo uma informação de jornal (PACOTILHA, 1904e), “Xandico” – seu apelido – não se dedicou ao violoncelo, seu instrumento, com o mesmo afinco de seus irmãos a seus respectivos instrumentos. Alexandre fez seus estudos básicos no Liceu Maranhense (BITTENCOURT, 1973, p. 53).

Em 1875, passou a dar aulas particulares de música e atuar como praticante de amanuense na secretaria do governo provincial, ao lado do irmão Leocádio (REGO, 1875, p. 17). No final dessa década, as informações em jornais maranhenses diminuem, sendo o provável momento no qual residiu em Belém, local onde conheceu e se casou com Anna Aurolla da Costa, segundo Bittencourt (1973, p. 53).

Na década de 1880, Alexandre atuou em ofícios diversos. O campo que mais lhe interessou foi a administração de escolas, sua principal profissão ao longo da vida. Foi amanuense interino da Polícia entre 1881 e 1883 (PACOTILHA, 1881c; Id., 1883j) e dirigiu o Club Pic-Nic (PACOTILHA, 1881b), sociedade ludovicense que promoveu bailes e concertos até o final do século XIX. No dia 7 de janeiro de 1884, fundou o Colégio Sant’Alexandre, sendo diretor e professor de música (PACOTILHA, 1883p; Id., 1885a). Em 1885, anunciou-se para ministrar aulas particulares de gramática (PACOTILHA, 1885f), afinar e consertar pianos (PACOTILHA, 1885g).

No ano seguinte, é anunciado pela primeira vez como regente de um grupo musical, no evento de inauguração do Club Bella Helena (PACOTILHA, 1886b). Em junho, é informada sua mais antiga atuação como barítono, em um evento religioso (PACOTILHA, 1886c). Depois, atuou como cobrador do tesouro público da Província e

³⁸ Havia obras dos irmãos de Alexandre nessa coleção, a exemplo da Novena de Santa Filomena de Leocádio Rayol, composta em 1877 e que não havia sido encontrada pelo padre Mohana.

subdelegado de polícia do Cutim em 1887 (PACOTILHA, 1886f; Id., 1887b). Ainda nesse ano, tornou-se presidente do Club Musical Santa Cecília (PACOTILHA, 1887d) e, no ano seguinte, professor interino da terceira freguesia (PACOTILHA, 1888b).

Em 13 de maio de 1888 – dia da Abolição da Escravatura – Alexandre viajou com sua esposa pela primeira vez para Manaus, onde fundou o Collegio Treze de Maio, com subvenção do governo provincial por intermédio da Lei n.º 786, de 8 de novembro de 1888. Ele aproveitava os eventos escolares para promover apresentações musicais, iniciativa realizada durante sua carreira de professor. Um exemplo foi a solenidade de formatura da turma de 1896, em que houve um recital com a presença de seu irmão Antonio (BAUMANN, 1934, p. 1). Alguns anos depois, fez anúncios como professor particular de música e diretor de grupos musicais para festejos e solenidades religiosas (DIARIO OFICIAL, 1895). O musicólogo amazonense Márcio Páscoa (1997, p. 164) menciona a atuação de Alexandre como violoncelista em um grupo musical, no dia 15 de outubro de 1893. Nesse ano, ele estava residindo em Itacoatiara, no interior do Amazonas, para acompanhar o tratamento de saúde de seu filho José da Costa Rayol (ca.1880-1913), que também foi professor de música (BITTENCOURT, 1973, p. 53).

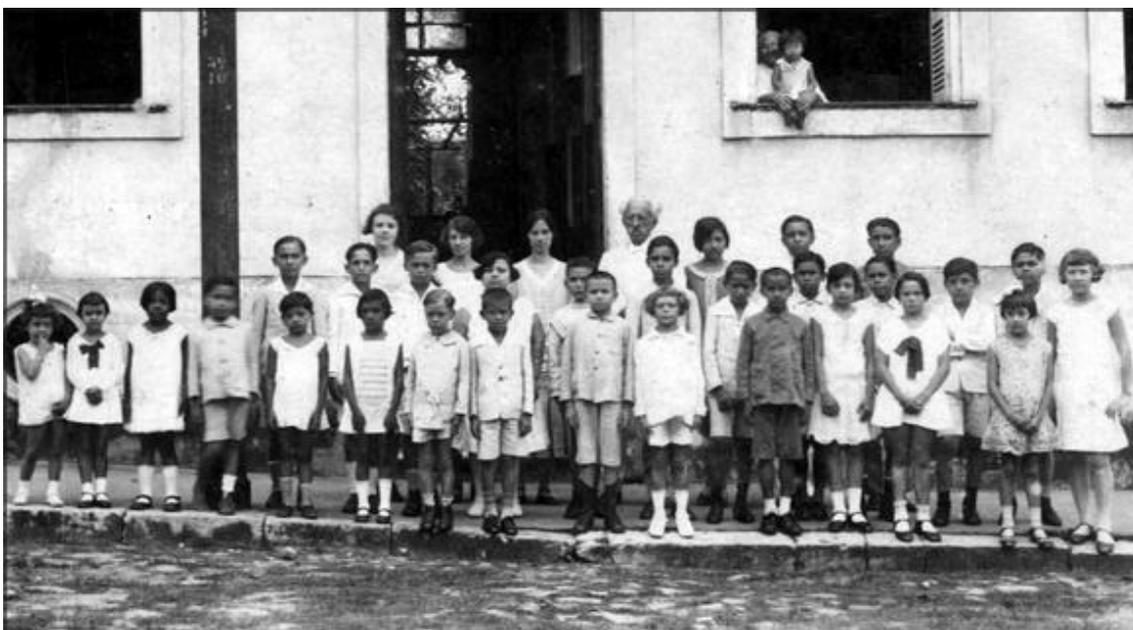
Em 1898, Alexandre retornou para São Luís. Fundou o Collegio Rayol (PACOTILHA, 1898a), mantendo a administração do Collegio Treze de Maio à distância (BAUMANN, 1934, p. 1). Na oportunidade, convidou Antonio para ser professor de música na capital maranhense.

Em 1899, Alexandre se mudou para Viana, localizada na baixada maranhense e conhecida como berço de diversos músicos, por recomendações médicas. Transferiu o Collegio Rayol para essa cidade, agora com subvenção parcial do Estado. Durante a estadia, criou a Sociedade de Instrução e Recreio para promover apresentações musicais. Nessa época, Viana possuía duas bandas, uma delas mantida por Miguel Dias, egresso da Casa dos Educandos Artífices que ensinava música gratuitamente em sua residência. No dia 7 de junho de 1899, Alexandre dirigiu um concerto no Teatro Viannense que contou com um *pot-pourri* de ‘Il Guarany’, de Carlos Gomes, duas composições suas: a opereta ‘A Sentinela de Saias’ e a valsa ‘Dolores’ (DIARIO DO MARANHÃO, 1899f), sendo este um evento ímpar na época.

Em 1910, Alexandre retornou à capital maranhense, lecionado em domicilio nos níveis primário e médio (DIARIO DO MARANHÃO, 1910a). No final do ano, retornou em definitivo para Manaus a convite de Agnello Bittencourt para fundar um novo colégio (BITTENCOURT, 1973, p. 53). Com o fim do Collegio 13 de Maio em

1909, o Collegio Rayol foi transferido para essa cidade (BAUMANN, 1934, p. 1). A partir de então, Alexandre passou a se dedicar mais fielmente à administração e ao ensino nesse estabelecimento (Figura 17):

Figura 17 – Fotografia do Collegio Rayol, com Alexandre ao centro



Fonte: Acervo do Centro Cultural dos Povos da Amazônia (In: DUARTE, 2009, p. 159)

Em 1918, Alexandre foi secretário da Escola de Comércio de Manaus (LAEMMERT; LAEMMERT, 1918, p. 2121), e quatro anos depois, foi eleito deputado estadual do Amazonas com 1.080 votos (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1922). Em virtude da eleição, retornou a São Luís para dar uma palestra, na qual foi referenciado como o “último da família dos irmãos de música” (FOLHA DO POVO, 1923a).

Conforme indicado na Revista de Educação da Sociedade Amazonense de Professores, Alexandre “ainda encontrava tempo para escrever versos jocosos e outros, para as letras das suas composições” (BAUMANN, 1934, p. 1). Dedicou-se ao ensino até seus últimos dias, falecendo devido a um colapso cardíaco. Seu corpo foi velado no Cemitério de São João Batista de Manaus. Deixou quatro filhos: Lyse, Leocádia, Oscar e o já mencionado José.

Há uma caricatura de Alexandre, publicada no periódico carioca ‘Tagarela’ (Figura 18). O próprio beneficiado a elogiou, segundo carta enviada à edição posterior dessa revista (TAGARELA, 1903b):

Figura 18 – Caricatura de Alexandre Rayol

**ALEXANDRE RAYOL**

Compositor distinto e primoroso;
Um laureado artista musical,
Violoncellista exímio, valoroso
De inquestionável mérito real.

BIOGRAPHO.

Fonte: Biographo (In: TAGARELA, 1903a, p. 5)

Na época, era uma prática comum enviar partituras para jornais na expectativa de que os mesmos a publicassem. Os recebimentos eram mencionados, porém, somente o carioca ‘Tagarela’ (1903b) chegou a publicar uma peça de Alexandre. O levantamento de suas peças para piano solo é apresentado adiante (Quadro 7):

Quadro 7 – Obras para piano solo de Alexandre Rayol.

N.º	Título	Ano	Editor	Referência	Situação
01	A bella viannense (valsa)	?	?	DIARIO DO MARANHÃO, 1899c	Perdida
02	Agulhas e Alfinetes (polca-lundu)	?	A Estação	CORREIO DA MANHÃ, 1903	Perdida
03	Ai... ai... (maxixe)	?	Manuscrito autógrafo	Arquivo Público do Maranhão, 0151/95	Localizada
04	Amandina (polca)	?	Manuscrito autógrafo	Arquivo Público do Maranhão, 0157/95	Localizada

N.º	Título	Ano	Editor	Referência	Situação
05	Amor Paterno (valsa)	?	Manuscrito autógrafo	Arquivo Público do Maranhão, 0109/95	Localizada
06	Ariadne (valsa)	?	Manuscrito autógrafo	Arquivo Público do Maranhão, 0103/95	Localizada
07	Capriccio	1907	Manuscrito autógrafo	Arquivo Público do Maranhão (sem registro)	Localizada
08	Carmen (valsa)	?	Manuscrito autógrafo	Arquivo Público do Maranhão, 0092/95	Localizada
09	Casusa (valsa)	?	Manuscrito autógrafo	Arquivo Público do Maranhão, 0090/95	Localizada
10	Chuva de Flores (valsa)	?	Manuscrito autógrafo	Arquivo Público do Maranhão, 0119/95	Localizada
11	Daisy (valsa)	?	Manuscrito autógrafo	Arquivo Público do Maranhão, 0120/95	Localizada
12	Deixe disso, seu... (polca)	1903	?	TAGARELA, 1903b	Perdida
13	Dolcezza del Morire (valsa)	?	Manuscrito autógrafo	Arquivo Público do Maranhão, 0106/95	Localizada
14	Edelvira (valsa)	?	Manuscrito autógrafo	Arquivo Público do Maranhão, 101/95	Localizada
15	Elisa (valsa)	1921	Manuscrito autógrafo	Arquivo Público do Maranhão, 0091/95	Localizada
16	Emilia (valsa)	?	Manuscrito autógrafo	Arquivo Público do Maranhão, 0094/95	Localizada
17	Felicidade (valsa)	?	Manuscrito autógrafo	Arquivo Público do Maranhão, 0105/95	Localizada
18	Judith (valsa)	?	Manuscrito autógrafo	Arquivo Público do Maranhão, 0102/95	Localizada
19	Lagliaria (valsa)	?	Manuscrito autógrafo	Arquivo Público do Maranhão, 0118/95	Localizada
20	Laura (valsa)	?	Manuscrito autógrafo	Arquivo Público do Maranhão, 0104/95	Localizada
21	L'amour ne mert jamais	?	Manuscrito autógrafo	Arquivo Público do Maranhão, 0111/95	Localizada
22	Le Rêve de la Jeneusse (valsa)	?	Manuscrito autógrafo	Arquivo Público do Maranhão, 0124/95	Localizada
23	Lyse (valsa)	?	C. G. Röder	Arquivo Público do Maranhão, 0089/95	Localizada
24	Marcha	?	Manuscrito autógrafo	Arquivo Público do Maranhão, 0149/95	Localizada
25	Marcha	?	Manuscrito autógrafo	Arquivo Público do Maranhão, 0150/95	Localizada
26	Marília (valsa)	?	Manuscrito autógrafo	Arquivo Público do Maranhão, 0093/95	Localizada

N.º	Título	Ano	Editor	Referência	Situação
27	Maroca (valsas)	?	Manuscrito autógrafo	Arquivo Público do Maranhão, 0095/95	Localizada
28	Maude (valsas)	?	Manuscrito autógrafo	Arquivo Público do Maranhão, 0107/95	Localizada
29	Melodia	?	Manuscrito autógrafo	Arquivo Público do Maranhão, 0147/95	Localizada
30	Nerena (valsas)	?	Manuscrito autógrafo	Arquivo Público do Maranhão, 0096/95	Localizada
31	Nid d'Amour (schottisch)	?	Manuscrito autógrafo	Arquivo Público do Maranhão, 01/95	Localizada
32	O Maranhão (valsas)	?	C. G. Röder	Arquivo Público do Maranhão, 0117/95	Localizada
33	Oscarito (polca)	?	Manuscrito autógrafo	Arquivo Público do Maranhão, 0155/95	Localizada
34	O Teu Somno (valsas)	?	Manuscrito autógrafo	Arquivo Público do Maranhão, 0116/95	Localizada
35	Paulito (polca)	?	Manuscrito autógrafo	Arquivo Público do Maranhão, 0153/95	Localizada
36	Poema	?	Manuscrito autógrafo	Arquivo Público do Maranhão, 0148/95	Localizada
37	Polka	?	Manuscrito autógrafo	Arquivo Público do Maranhão, 0158/95	Localizada
38	Polka-Lundú	?	Manuscrito autógrafo	Arquivo Público do Maranhão, 0154/95	Localizada
39	Potoquinha (canção para piano ou canto e piano)	?	Manuscrito autógrafo	Arquivo Público do Maranhão, 0145/95	Localizada
40	Quiriquiri (polca-tango)	?	Manuscrito autógrafo	Arquivo Público do Maranhão, 0156/95	Localizada
41	Salve 27 de janeiro (valsas)	?	Manuscrito autógrafo	Arquivo Público do Maranhão, 0108/95	Localizada
42	Saudade do Caboclo (samba para piano ou canto e piano)	?	Manuscrito autógrafo	Arquivo Público do Maranhão, 0152/95	Localizada
43	Saudade (valsas)	?	Manuscrito autógrafo	Arquivo Público do Maranhão, 0098/95	Localizada
44	Saudosa (valsas)	?	Manuscrito autógrafo	Arquivo Público do Maranhão, 0100/95	Localizada
45	Serenata	?	Manuscrito autógrafo	Arquivo Público do Maranhão, sem registro	Localizada
46	Seus Olhos (valsas)	?	Manuscrito autógrafo	Arquivo Público do Maranhão, 0115/95	Localizada
47	Sonho de Noiva (valsas)	?	Manuscrito autógrafo	Arquivo Público do Maranhão, 0110/95	Localizada
48	Tagarela (polca)	1903	?	TAGARELA, 1903b	Perdida

N.º	Título	Ano	Editor	Referência	Situação
49	Torcedoras do Nacional (tango)	?	C. G. Röder	Arquivo Público do Maranhão, 0160/95	Localizada
50	Toujours et Encore (valsa)	?	Manuscrito autógrafa	Arquivo Público do Maranhão, 0112/95	Localizada
51	Valsa n.º 01 (da Coleção de 25 Valsas)	?	Manuscrito autógrafa	Arquivo Público do Maranhão, 0064/95	Localizada
52	Valsa n.º 02 (da Coleção de 25 Valsas)	?	Manuscrito autógrafa	Arquivo Público do Maranhão, 0065/95	Localizada
53	Valsa n.º 03 (da Coleção de 25 Valsas)	?	Manuscrito autógrafa	Arquivo Público do Maranhão, 0066/95	Localizada
54	Valsa n.º 04 (da Coleção de 25 Valsas)	?	Manuscrito autógrafa	Arquivo Público do Maranhão, 0067/95	Localizada
55	Valsa n.º 05 (da Coleção de 25 Valsas)	?	Manuscrito autógrafa	Arquivo Público do Maranhão, 0068/95	Localizada
56	Valsa n.º 06 (da Coleção de 25 Valsas)	?	Manuscrito autógrafa	Arquivo Público do Maranhão, 0069/95	Localizada
57	Valsa n.º 07 (da Coleção de 25 Valsas)	?	Manuscrito autógrafa	Arquivo Público do Maranhão, 0070/95	Localizada
58	Valsa n.º 08 (da Coleção de 25 Valsas)	?	Manuscrito autógrafa	Arquivo Público do Maranhão, 0071/95	Localizada
59	Valsa n.º 09 (da Coleção de 25 Valsas)	?	Manuscrito autógrafa	Arquivo Público do Maranhão, 0072/95	Localizada
60	Valsa n.º 10 (da Coleção de 25 Valsas)	?	Manuscrito autógrafa	Arquivo Público do Maranhão, 0073/95	Localizada
61	Valsa n.º 11 (da Coleção de 25 Valsas)	?	Manuscrito autógrafa	Arquivo Público do Maranhão, 0074/95	Localizada
62	Valsa n.º 12 (da Coleção de 25 Valsas)	?	Manuscrito autógrafa	Arquivo Público do Maranhão, 0075/95	Localizada
63	Valsa n.º 13 (da Coleção de 25 Valsas)	?	Manuscrito autógrafa	Arquivo Público do Maranhão, 0076/95	Localizada
64	Valsa n.º 14 (da Coleção de 25 Valsas)	?	Manuscrito autógrafa	Arquivo Público do Maranhão, 0077/95	Localizada
65	Valsa n.º 15 (da Coleção de 25 Valsas)	?	Manuscrito autógrafa	Arquivo Público do Maranhão, 0078/95	Localizada
66	Valsa n.º 16 (da Coleção de 25 Valsas)	?	Manuscrito autógrafa	Arquivo Público do Maranhão, 0079/95	Localizada
67	Valsa n.º 17 (da Coleção de 25 Valsas)	?	Manuscrito autógrafa	Arquivo Público do Maranhão, 0080/95	Localizada
68	Valsa n.º 18 (da Coleção de 25 Valsas)	?	Manuscrito autógrafa	Arquivo Público do Maranhão, 0081/95	Localizada
69	Valsa n.º 19 (da Coleção de 25 Valsas)	?	Manuscrito autógrafa	Arquivo Público do Maranhão, 0082/95	Localizada
70	Valsa n.º 20 (da Coleção de 25 Valsas)	?	Manuscrito autógrafa	Arquivo Público do Maranhão, 0083/95	Localizada
71	Valsa n.º 21 (da Coleção de 25 Valsas)	?	Manuscrito autógrafa	Arquivo Público do Maranhão, 0084/95	Localizada

N.º	Título	Ano	Editor	Referência	Situação
72	Valsa n.º 22 (da Coleção de 25 Valsas)	?	Manuscrito autógrafo	Arquivo Público do Maranhão, 0085/95	Localizada
73	Valsa n.º 23 (da Coleção de 25 Valsas)	?	Manuscrito autógrafo	Arquivo Público do Maranhão, 0086/95	Localizada
74	Valsa n.º 24 (da Coleção de 25 Valsas)	?	Manuscrito autógrafo	Arquivo Público do Maranhão, 0087/95	Localizada
75	Valsa n.º 25 (da Coleção de 25 Valsas)	?	Manuscrito autógrafo	Arquivo Público do Maranhão, 0088/95	Localizada
76	Valsa	?	Manuscrito autógrafo	Arquivo Público do Maranhão, 0122/95	Localizada
77	Valsa	?	Manuscrito autógrafo	Arquivo Público do Maranhão, 0123/95	Localizada
78	Vamos deixar (polca)	1903	Peres Júnior	TAGARELA, 1903a	Localizada
79	Zeca (valsa)	?	Manuscrito autógrafo	Arquivo Público do Maranhão, 0097/95	Localizada
80	Zulmira (valsa)	?	Manuscrito autógrafo	Arquivo Público do Maranhão, 0113/95	Localizada

A maior parte de sua obra é constituída por peças ligeiras para piano, em especial danças de salão e gêneros da música popular brasileira urbana, como o maxixe e a polca-lundu. Notam-se poucas mudanças técnicas e estéticas na sua produção ao longo do tempo, indicando que a falta de capacitação e o restrito tempo disponível para estudos fizessem com que Alexandre vivesse de suas “reservas musicais” – ou seja: apoiando-se nas habilidades e conhecimentos adquiridos durante a juventude. Por outro lado, grande parte de suas obras não foram escritas em função de ocasiões sociais, favorecendo um processo criativo mais “autônomo”, sem a necessidade de atingir um público específico. Sua coleção de 25 Valsas é um exemplo.

Há, ainda, uma edição da ‘Serenata’ para canto e piano. A versão listada aqui é um manuscrito autógrafo para piano solo com uma melodia no sistema superior, sendo diferente da melodia presente na canção. Portanto, foi considerada outra peça. Essa pesquisa também revelou uma obra de Alexandre intitulada ‘Capriccio’ que não estava presente no Catálogo do APEM (1997). Ela foi encontrada junto a uma peça homônima de Antonio para violino e piano, e provavelmente foi confundida como sendo uma parte cavada dessa última. Os indícios que levaram a nossa conclusão se baseiam na caligrafia (bastante característica), na capa – que traz a indicação “A. Rayol 1907”, ano em que Antonio já havia falecido – e, principalmente, nas estruturas musicais, completamente diferentes das demais partes cavadas associadas à peça homônima de Antonio.

2.3.5 Antonio Rayol (São Luís, 23 de dezembro de 1863 – São Luís, 21 de novembro de 1904)

Filho caçula de sua família, Antonio dos Reis Rayol³⁹ também nasceu na capital maranhense. Órfão de pai aos seis anos, teve como primeiro professor de música o irmão Leocádio, que lhe ensinou teoria, solfejo e violino a partir dos dez anos. A ampla extensão, boa afinação e o timbre característico de sua voz já lhe rendiam convites para fazer a parte de contralto em eventos religiosos. Aos quatorze anos, fez um estudo intensivo de viola para se apresentar sob a regência de Francisco Libânio Colás na orquestra do histórico concerto de inauguração do Teatro da Paz, em Belém (O PAIZ, 1878a; TAGARELA, 1904). Sua formação básica foi iniciada no Liceu Maranhense, porém, interrompeu-a no intuito de se dedicar mais fielmente aos estudos musicais (O FEDERALISTA, 1904).

Em 1879, sua valsa ‘Azas e Flores’ foi interpretada pela orquestra do Teatro São Luiz sob a regência de Leocádio (DIARIO DO MARANHÃO, 1879a). Pouco depois, é noticiada a venda de suas valsas e polcas compostas para piano e orquestra (DIARIO DO MARANHÃO, 1879b). Sua valsa ‘Zica’ seria litografada pelo desenhista do jornal ‘A Flecha’, João Affonso do Nascimento (1855-1924), sendo noticiada como “o primeiro ensaio de trabalhos deste gênero na Província” (DIARIO DO MARANHÃO, 1879c). No entanto, conforme discutiremos adiante, foi um trabalho pontual, pois o Maranhão nunca dispôs de uma tipografia musical regular.

Dois anos depois, Antonio compôs a polca ‘O Mulato’, no intuito de aproveitar o sucesso do recém-lançado romance homônimo de Aluísio Azevedo. A divulgação informa que as partituras eram “copiadas a capricho pelo autor e pelo fantasioso desenhista de músicas Horácio Azevedo” (PACOTILHA, 1881a), evidenciando a falta de uma tipografia musical. Em 1881, trabalhou como secretário do jornal ‘O Futuro’, onde também anunciava a venda de suas partituras (PACOTILHA, 1881d). Ainda nesse ano, foi examinador em uma prova de francês (PACOTILHA, 1881f).

A notícia mais antiga sobre Antonio como professor particular de música data de 1882, dedicando-se ao ensino de rabeça e “violeta” (viola orquestral) através de “métodos modernos” (DIARIO DO MARANHÃO, 1882b), sendo um deles o de Allard (PACOTILHA, 1884a). As aulas eram ministradas à noite, hábito que culminaria na

³⁹ Esse é seu nome conforme as fontes primárias (PACOTILHA, 1886f). As grafias “Antonio Carlos” ou “Antonio Claro” foram encontradas somente em fontes secundárias. Um equívoco comum é atribuir seu ano de nascimento como sendo 1855 e o de falecimento como 1905.

criação da “Aula Nocturna de Musica do Estado do Maranhão” em 1900, precursora da primeira instituição pública de ensino musical do Estado (COSTA, 1901, p. 3-6).

No ano seguinte, Antonio foi eleito presidente do Club Carlos Gomes, criado para promover eventos musicais (PACOTILHA, 1883c). Assim como fizera Alexandre, tomou parte na gestão de diversas sociedades promotoras de concertos, bailes e festejos em São Luís, entre elas o prolífico Club Santa Cecília (PACOTILHA, 1887c). Em 15 de abril de 1883, uma missa de sua autoria foi interpretada na Igreja de Nossa Senhora da Conceição, dedicada a Leocádio (PACOTILHA, 1883f; Id., 1883i). Entretanto, não há fontes sobreviventes conhecidas dessa obra. No dia 18 de setembro de 1883, Antonio organizou uma *soirée* em sua residência, atividade que realizaria com frequência nas próximas décadas (PACOTILHA, 1883m; JANSEN, 1974, p. 182). Outro tipo de evento que ele promovia eram os pastores líricos, por ocasião do Natal (BARBOSA, 2008, p. 97), com dança, música e declamação de poemas. A nota mais antiga sobre os pastores remete àqueles feitos em 25 e 28 de dezembro de 1883 por sua mãe e o irmão Alexandre (PACOTILHA, 1883q).

Em 1883, Antonio foi nomeado professor interino de cordas da Casa dos Educandos Artífices, após a exoneração de Leocádio (PACOTILHA, 1883e). Pouco tempo depois, foi efetivado, permanecendo no cargo até a extinção do estabelecimento, seis anos depois. Em 1884, é noticiada a criação da polca ‘O Carnaval no Democrata’ para um baile no Club Democrata (PACOTILHA, 1884c), destacando-se outro campo de atuação: a composição de danças de salão e regência de grupos em festejos carnavalescos, uma oportunidade de atuação para músicos até hoje. Antonio também atuavam em bailes de máscaras e à fantasia, cuja promoção o levou a fundar o clube musical Assembleia Maranhense (PACOTILHA, 1888a). Nesse mesmo ano, Antonio fez a adaptação de canções da opereta ‘O Demônio da Meia Noite’, de Francisco Libânio Colás, e da abertura de ‘O Cara Linda’, de seu irmão Leocádio, para a banda do 5.º Batalhão de Infantaria – atual banda do 24.º Batalhão de Infantaria Leve (BIL), a segunda mais antiga do Maranhão em atividade contínua, fundada por volta de 1888 (MARTINS, 1972, p. 38) – para a festa de Nossa Senhora dos Remédios desse ano (PACOTILHA, 1884f), um exemplo de sua atuação também em eventos religiosos.

Ainda em 1884, anunciou estar à disposição para afinar pianos (PACOTILHA, 1884d), vender partituras, cordas e caixas para violino, “tudo escolhido no Rio de Janeiro” (PACOTILHA, 1884g). A proposta de trabalhar em campos tão diversos está certamente ligada à complementação de sua renda, além de suprir a ausência de firmas

especializadas no mercado musical em São Luís, mesmo sob demanda relevante. Era comum os músicos venderem partituras, métodos, instrumentos musicais e equipamentos, além de se oferecer como afinadores de piano e copistas. O flautista Joaquim Zeferino Parga, por exemplo, mantinha em sua alfaiataria um comércio de instrumentos musicais e partituras (PACOTILHA, 1883a).

Em 1885, Antonio processou o jornal ‘O Paiz’ por ter insinuado plágio em uma notícia sobre a polca composta para o Club Francisquina, alegando que a mesma fora “copiada” de uma peça de Isidoro Lavrador da Serra. Como a publicação foi assinada pelo pseudônimo “A voz do túmulo”, o processo incidiu sobre o redator-chefe do jornal que, com base em notas posteriores, chegou a ser preso (O PAIZ, 1885a; PACOTILHA, 1885d; Id., 1885e). Ainda nesse ano, publicou o livro didático “Noções Geraes da Arte Musical” para utilização na Casa dos Educandos Artífices (DIARIO DO MARANHÃO, 1885a). Até hoje, não foram encontrados exemplares sobreviventes desse livro – cujo título se assemelha àquele utilizado na sobrevivente publicação de 1902.

Em 16 de outubro de 1886, na Igreja de Santo Antônio, Antonio se casou com Zulmira Rubim, filha do capitão Antonio Rubim (PACOTILHA, 1886d), oficial de engenheiros (TAGARELA, 1904). Pouco depois, foi nomeado 1.º suplente do subdelegado de polícia do 3.º Distrito de São Luís, exercendo o cargo por dois anos durante os impedimentos do titular (PACOTILHA, 1886f). Em 1888, foi nomeado professor interino do 2.º grau da escola pública para turmas masculinas (PACOTILHA, 1888c). Chamou nossa atenção a composição e interpretação da quadrilha ‘Carnaval de 88’ pela orquestra do Club Santa Cecília. Segundo a notícia, ela se baseava em trechos de canções populares como “*Canninha verde, Bumba meu boi, Passarinho trigueiro, Maná, Reis da Bahia, etc.*” (DIARIO DO MARANHÃO, 1888a). Trata-se, portanto, de um direcionamento à estética nacionalista. Porém, conforme observamos em suas obras posteriores, não houve continuidade a essa iniciativa. Infelizmente, não encontramos fontes sobreviventes dessa peça.

Com a Proclamação da República, o governo do Maranhão passou a ser exercido por uma junta provisória que adotou o ‘Hymno Constitucional do Maranhão’ – também chamado de ‘Hino Maranhense’ – como um dos símbolos do novo Estado (PACOTILHA, 1889c). Composto por Antonio com letra de Antonio Baptista Barbosa de Godois (1860-1923), este hino possui uma versão orquestrada por Antonio de Assis Republicano (1897-1960) no livro “Símbolos Nacionais e Estaduais do Maranhão”, do historiador Mário Martins Meireles (1915-2003) (MEIRELES, 1972, p. 132-140).

Em 1890, Antonio foi para o Rio de Janeiro em busca de uma carreira musical como tenor (PACOTILHA, 1890a). Foi rápida a repercussão de seus concertos na capital do país, nos quais interpretou conhecidas árias de óperas italianas. Seu hino ‘Cinco de Agosto’, em homenagem ao aniversário do Marechal Deodoro da Fonseca (DIARIO DO COMMERCIO, 1890), foi interpretado por uma orquestra de 80 integrantes, tendo a partitura editada por Buschmann & Guimarães, firma que publicou várias de suas obras (PACOTILHA, 1890e). Outro momento importante foi o recital no Club Guanabareense de Niterói na inauguração do Grêmio das Violetas, em duo com o pianista Arthur Napoleão. O jornal ‘Pacotilha’ – que passou a noticiar com mais ênfase a trajetória de Antonio⁴⁰ – replicou uma publicação do ‘Diario do Commercio’ sobre a apresentação:

Fechou o concerto o dueto do final da *Aida Morir si pura e bela*, para soprano e tenor. Tomaram parte a Exma. Sra. D. Adelaide Burlamaqui e Antonio Rayol, acompanhados pelo professor A. Napoleão. Há poucos dias, tivemos ocasião de externar a nossa admiração e a nossa simpatia pelo tenor brasileiro que já tem conquistado tantos louvores de quantos tem tido o prazer de ouvi-lo. Ontem Rayol esteve magnífico; tudo quanto pode haver de sublime no inolvidável trecho da grandiosa partitura de Verdi, disse-o o simpático tenor que foi delirantemente aplaudido. Na última parte Rayol atacou um *ré bemol*, com a máxima afinação, provocando os aplausos de toda a sala; senhoras e cavalheiros foram pessoalmente cumprimentar o Sr. Rayol, que entre muitos outros recebeu um significativo abraço do eminente maestro Arthur Napoleão (PACOTILHA, 1890g).

O reconhecimento na capital do país fez com que surgisse a discussão sobre uma bolsa para subsidiar seus estudos na Europa. Nesse momento, ele não conhecia:

[...] os segredos da arte do canto. Era somente a manifestação do esplêndido talento com que a natureza o dotou! Não tinha escola, não tinha as profundas regras da arte, devido à escassez lamentável de recursos do acanhado meio em que vivia! (TAGARELA, 1904).

Antonio chegou a solicitar subvenção do governo maranhense, entretanto, recebeu resposta negativa. Houve até pedidos para o governo federal, conforme a nota adiante. Por sorte, a repercussão de seus concertos despertou a solidariedade de mecenas locais. É notável, ainda, a diferença de *status* para quem estudava em outro país:

Opuseram-se, a pretexto de existir aqui um instituto de música, que fosse concedida uma pensão a este prometededor artista. Não quero discutir se houve ou não motivo para que fosse negado o que pedia Antonio Rayol, pois, infelizmente só é bom e aplaudido o que nos vem do estrangeiro. Sai daqui a matéria prima em bruto para depois vir manufaturada, bem acondicionada, com pomposos letrados e nomes arrevesados, dizendo-se ser produto estranho, e nos sendo vendido por muito bom preço. Com o operoso

⁴⁰ Acreditamos, portanto, que a relevância da ‘Pacotilha’ tenha sido mais efetiva que a do periódico ‘A Luta’, conforme afirma Gouveia Neto (2010).

maranhense acontecerá justamente isso. Raramente é ele citado, quando, no entanto, muitos têm ouvido a sua bela voz e o têm coberto de aplausos. Mas, de volta da Europa, consagrado pelas notabilidades musicais, será alvo de todas as atenções e de todos os elogios: os estiletos dos críticos musicais se prepararão e se tornará o nosso artista a nota dominante. Felizmente não será perdida esta vocação musical, tão patente, pois, o que não quis fazer o governo fizeram alguns cavalheiros – concorrer com a quantia precisa para que se mantenha estudando o ilustre compatriota (CIDADE DO RIO, 1890).

Em um recital de Antonio em Niterói, estavam presentes Henry Lowndes (1861-1931), o Visconde de Leopoldina, e sua esposa Vera Lowndes. Sensibilizada com a questão, a Viscondessa e seu pai, Joaquim de Souza Aranha, ofereceram subsídios para os estudos de Antonio na Europa durante seis meses (PACOTILHA, 1891g) e gestão monetária intermediada pela firma Buschmann & Guimarães (O TEMPO, 1891). No início de 1891, Antonio voltou a São Luís para juntar recursos antes de sua ida para a Itália. Houve recitais em seu benefício com a participação de diversos colaboradores, como aquele realizado na Escola 11 de Agosto (PACOTILHA, 1890i). Em 7 de abril de 1891, ele partiu no navio a vapor Alagoas, permanecendo um tempo no Ceará para realizar concertos (O CEARENSE, 1891a; Id., 1891b; Id., 1891c) e trabalhar na estrada de ferro de Baturité. Depois, seguiu para Pernambuco, à capital federal e então, no dia 30 de outubro, para Milão (PACOTILHA, 1891a; Id., 1891d; Id., 1891e).

Na Itália, conforme as regras do estabelecimento em vigor na época, Antonio foi impedido de se matricular no Régio Conservatório de Milão por ter mais de dezoito anos e ser casado. Assim, tomou parte nas aulas como ouvinte, estudando harmonia e contraponto em particular com Carmelo Bizzozero (O FEDERALISTA, 1904) e canto lírico com Alberto Giovannini (1842-1903). Durante a estadia, continuou a compor, editando seus manuscritos em firmas locais. Conheceu o compositor paraense Octávio Meneleu de Campos (1872-1927), que lhe dedicou a canção ‘Un sogno’. Segundo o ‘Diário do Maranhão’ (1892b), a estreia desta peça foi feita em Milão, na interpretação vocal de Antonio. Em 5 de março de 1892, foi transcrita uma publicação do periódico de crítica musical ‘Il Trovatore’ na qual havia menção ao músico como o “primeiro tenor que dá o Brasil” – epíteto pelo qual ficou conhecido ao regressar:

Acha-se entre nós A. Rayol, vindo do Brasil para aperfeiçoar-se no canto. A sua voz é esplêndida, de timbre agradável e muito clara. Rayol estuda sob a direção do egrégio maestro Giovannini, professor do R. Conservatório, o qual está satisfeito com os resultados colhidos. Bravo *diletante* de violino, músico por excelência e compositor de música, tendo já dado ensaios não comuns de sua habilidade, Rayol tem voz de tenor igual, de timbre agradável e sem defeitos. O distinto maestro Bizzozero prognostica esplêndido futuro a este jovem, que mostra raro talento no estudo da alta composição. Rayol está estudando óperas, não certamente as mais fáceis, do repertório musical,

como: *Fausto*, *Guarany*, *Gioconda*, etc., mas não teremos a satisfação de ouvi-lo na Itália, sendo muito provável que, uma vez preparado, volte à pátria para colher lá os louros do seu talento. Rayol é o primeiro tenor que dá o Brasil (PACOTILHA, 1892c).

Em carta à sua mãe do dia 20 de março desse ano, o então vice-cônsul do Brasil na Itália, Carlo Maggioni, menciona o concerto que aconteceria em celebração ao centenário do nascimento de Gioachino Rossini (1792-1868) no Teatro alla Scala (PACOTILHA, 1892d). O musicólogo, violonista, compositor e regente Prof. Esp. Joaquim Santos Neto, por intermédio de Ubirajara Rayol (1925-2015), encontrou o certificado de participação de Antonio nesse evento, sob regência do maestro Giuseppe Verdi (1813-1901)⁴¹ (TAGARELA, 1904). Segue adiante o documento (Figura 19):

Figura 19 – Certificado de participação de Antonio Rayol na homenagem a Rossini



Fonte: (SALOMÃO), 2015, p. 148)

Essa é a tradução do texto presente nesse documento:

Na noite de 08 de abril de 1892, foi celebrada no Teatro alla Scala a comemoração do centenário de Gioachino Rossini com o auxílio de Giuseppe Verdi e 600 artistas, incluindo Antonio Rayol (tenor), que a comissão organizadora gostaria de agradecer.

Jansen (1974, p. 180) acrescenta que houve um concurso para selecionar os intérpretes desse evento, no qual Antonio obteve o quinto lugar. Antes de retornar, ele fez recitais em Lisboa (O FEDERALISTA, 1904), chegando ao Maranhão em 18 de

⁴¹ Em 1883, foi publicado um poema em homenagem a Antonio, assinado pelo pseudônimo “Giuseppe Verdi” (PACOTILHA, 1883g). Nesse momento, era impossível saber que ele, coincidentemente, se tornaria o único músico brasileiro a atuar em um concerto sob a regência desse compositor.

julho de 1892 no navio a vapor Segurança. Em sua residência, foi recepcionado pela banda do 5.º Batalhão de Infantaria e um grupo de câmara. (PACOTILHA, 1892f).

Após os estudos na Itália, Antonio passou a se dedicar exclusivamente a atividades musicais, deixando de assumir ofícios não relacionados à área. Em 1893, foi a Belém realizar uma apresentação camerística e a outra junto à companhia lírica de Joaquim de Carvalho Franco (1857-1927), professor de canto, piano e empresário musical de relevante atuação. Nascido em Campinas⁴², promoveu diversos concertos no Norte do país entre 1883 e 1907 (PÁSCOA, 1997, p. 94-97), sendo idealizador e diretor da Academia Amazonense de Bellas Artes, na qual lecionaram vários músicos atuantes no Maranhão (DIARIO DO MARANHÃO, 1899g). Segue uma fotografia do músico tirada em 1907 e encontrada no acervo de Ediméia Gromwell, filha de Pedro Gromwell dos Reis⁴³, obtida com a ajuda do Prof. Esp. Joaquim Santos Neto (Figura 20):

Figura 20 – Foto de Joaquim Franco, tirada por Percy Pitt em 1907



Fonte: Acervo de Ediméia Gromwell, com ajuda do prof. Joaquim Santos Neto em 2016

O primeiro recital de Antonio em Belém teve sua ‘Grande Tarantella’ para piano solo interpretada por Olympia Gomes. Ele também solicitou apoio ao governo do Pará para financiar as récitas da companhia lírica de Joaquim Franco, que aprovou o montante de 50:000\$000 (PACOTILHA, 1893b; PACOTILHA, 1893d).

Na volta ao Maranhão, Antonio organizou uma *matinée* – concerto diurno – no Reform Club, no dia 18 de junho de 1893. Conhecido a partir de então como tenor,

⁴² Adelman Corrêa, que foi seu aluno, afirma que Joaquim Franco teria nascido em Areias, também no Estado de São Paulo (O COMBATE, 1931a).

⁴³ Músico cuja biografia será contemplada adiante nesse trabalho.

escreveu um *pot-pourri* de ‘Il Trovatore’ para a ocasião, sendo comum na época adaptar trechos de óperas famosas para a instrumentação disponível. Houve a participação do violinista Ignácio Cunha e do jovem pianista João Nunes – que terão suas trajetórias vistas adiante. Esse último foi acompanhador, além de ter interpretado o “Grand Galop de Bravoure” Opus 73 de Franz Behr (1837-1898) para piano solo, peça na qual foi muito aplaudido. Na notícia, é mencionada a existência de uma fotografia do concerto no Teatro alla Scala em que Antonio tomou parte. Há, ainda, uma curiosa referência sobre um trecho do concerto, no qual “sustentou o Si natural cerca de 30 segundos” (PACOTILHA, 1893f; Id., 1893e).

Em 1894, Antonio voltou a ministrar aulas particulares de música, propondo-se a lecionar em domicílio (PACOTILHA, 1894a). Sua valsa ‘Ephemeras’ foi publicada por Antonio Pereira Ramos d’Almeida & C. (RAYOL, 1894), conhecido comerciante de São Luís (PACOTILHA, 1892e) e avô do pianista Antonio Fáciola. Mais uma vez, trata-se de uma ocorrência pontual, pois Dantas Filho (2014a, p. 101) afirma não ter encontrado firmas para edição musical no Maranhão. O padre Mohana (1974, p. 102) sugere que o trompetista, regente de bandas e compositor Ignácio de Loyola Alcebiades Billio (ca.1860-1924), funcionário da tipografia do farmacêutico e músico João Victal de Mattos (1863-1925), usufruía da mesma para editar partituras. Contudo, ao observar as produções de Ignácio e de João Victal presentes hoje no APEM, elas são constituídas somente por manuscritos autógrafos e fotocópias de manuscritos. Outra publicação pontual foi “Principios Elementares de Musica” de Domingos Thomaz Vellez Perdigão (1842-1899), o livro didático de música mais antigo produzido no Maranhão⁴⁴ e que foi preservado, disponível hoje na página virtual da Biblioteca Pública Benedito Leite (BPBL) e objeto de estudos por Salomão (2015). Editado pela Typographia do Frias, a mesma que publicava o Diário do Maranhão, este livro traz elementos de grafia musical, indicando um trabalho de litografia musical. Além disso, o próprio Antonio afirmou em “Noções de Musica: extrahidas dos melhores auctores” (RAYOL, 1902, p. 7) que, na época, não havia “nenhuma tipografia musical estabelecida entre nós”. É possível, ainda, que os trechos com notação musical dessas publicações foram editados em outras localidades.

⁴⁴ O livro didático de música mais antigo de um autor maranhense que se tem notícia foi escrito por João Evangelista do Livramento (ca.1818-1887), professor de violão. Seu método, intitulado “Noções Geraes de Musica” e litografado na Europa, foi publicado em 1857 e consistia em lições de violão solo e acompanhamento ao canto, provavelmente visando ao repertório de modinhas que circulava na época (PUBLICADOR MARANHENSE, 1857). Atualmente, nenhuma cópia desse método foi encontrada.

Em meados de 1894, Antonio se mudou para o Recife. Seu primeiro evento na cidade foi uma *matinée*, sucedida por um concerto no Teatro Santa Isabel em benefício à biblioteca do mesmo. O tenor assumiu a regência da orquestra, que estreou sua obra ‘Overture Seis de Setembro’, escrita para o evento (JORNAL DO RECIFE, 1894a; Id., 1894c; Id., 1894b). Durante sua estadia em Pernambuco, ele se dedicou a organizar concertos no referido teatro, grupos para festividades religiosas – em especial nas Festas do Poço da Panela e nas Novenas de São Francisco, em Caxangá – e eventos sociais como bailes, formaturas, e festas de carnaval (JORNAL DO RECIFE, 1894e; Id., 1895a; Id., 1895b). Os anúncios de suas atividades como professor de canto e violino revelam sua proximidade com Victor Preälle, importante editor de partituras do Recife na época e que também publicou várias de suas obras (JORNAL DO RECIFE, 1894d).

Um momento significativo em Pernambuco foi sua atuação no Festival Carlos Gomes, em 1895. No dia 5 de agosto, o próprio compositor, que conheceu Antonio na Itália (DIARIO DO MARANHÃO, 1892e), regeu a abertura de ‘Il Guarany’ no Teatro Santa Isabel na abertura do evento. Depois, o tenor interpretou o dueto ‘Sento uma força indomita’ com a soprano Paulina de Donato Bernabei, com acompanhamento de piano a quatro mãos pelo pianista Elias Pompílio e o próprio Carlos Gomes (JORNAL DO RECIFE, 1895c; DIARIO DO MARANHÃO, 1895). Jansen (1974, p. 180) cita uma carta enviada pelo compositor a Antonio na qual declara ter sido ele o melhor cantor que já vira interpretando sua obra, certamente escrita por ocasião desse encontro.

Ainda em 1895, Antonio foi contratado para dirigir a orquestra da companhia do ator e escritor Moreira de Vasconcellos, apresentando-se em Fortaleza (JORNAL DO RECIFE, 1895d). No ano seguinte, esse escritor lançou a Revista do Amapá, cuja representação cênica é acompanhada momentaneamente pelo ‘Tango do Assahy’, de autoria do tenor e que, segundo a notícia, “produz um furor” (JORNAL DO RECIFE, 1896a). Nesse mesmo ano, Antonio foi a Manaus se apresentar na formatura dos alunos do Collegio 13 de Maio, a convite de Alexandre (BAUMANN, 1934, p. 1)

Em julho de 1896, o tenor voltou a fixar residência no Rio de Janeiro, dedicando-se inicialmente a concertos e ao ensino de canto (JORNAL DO RECIFE, 1896b; Id., 1896c). Por um breve tempo, ficou hospedado na casa do major Manoel Francisco da Silva Rocha (A CAPITAL, 1904). Uma crítica mais aprofundada sobre o concerto do dia 9 de setembro desse ano, elaborada pelo teatrólogo e compositor Luiz de Castro (1863-1920), é interessante como referência musical especializada:

Ontem, foi a vez do tenor Rayol de aumentar a lista já longa dos concertos desse ano, que nos tem posto em uma roda viva. Eu desmentiria tudo quanto até hoje tenho escrito sobre música, se dissesse que a composição do programa agradou-me. Mas devo acrescentar, a bem da verdade, que o público, esse, ficou muito contente com a escolha dos trechos que, aliás, não lhes podiam deixar de agradar, pois faziam parte, em geral, de um repertório que está ao alcance de todos. Tinham-me dito que o tenor Antonio Rayol possuía uma voz possante, e tinham-me dito a verdade. Ele emite o som com facilidade, e o registro agudo tem bonitos timbres. Com o que absolutamente não posso concordar é com a escola. O nosso patrício estudou no Conservatório de Milão, que, na opinião de alguns críticos da última hora, pode rivalizar com os melhores do mundo. Se assim é, como compreender que a voz do tenor Rayol seja tão desigual? Como explicar que se tivessem limitado a educar o registro agudo, descurando o registro médio? Ninguém nega à Itália bons cantores: seria absurdo. Mas o que há é que os cantores italianos, com raras exceções, têm tendência para exagerar. A sua educação musical costuma, aliás, deixar a desejar. O tenor Rayol canta à italiana, nem podia cantar de outra maneira, uma vez que foi à Itália aprender. Tanto vale dizer que o nosso patrício agradou ontem muito e foi muito aplaudido, como continuará a ser todas as vezes que aqui cantar. Ele gosta, aliás, da sua arte, e isso é uma vantagem. Precisamos agora ouvi-lo em recinto mais vasto, onde a sua voz se expanda à vontade e onde não haja o barulho contínuo de carros e bondes, como no Club Symphonico (CASTRO, 1896).

Ressalta-se que Luiz de Castro – que certa vez se envolveu em uma discussão acalorada sobre crítica teatral com Arthur Azevedo (MONTEIRO, 2009) – demonstrava preferência pela estética do compositor alemão Richard Wagner (1813-1883), sendo, portanto, um wagneriano (FERREIRA, 2014, p. 8). Contudo, ele reconhecia outros tipos de produção. Sua observação acerca da qualidade timbrística do registro médio do tenor certamente é plausível, pois conforme observamos em outras críticas, fala-se sempre da qualidade do registro agudo de sua voz e nunca da tessitura média. Sobre a escolha do repertório, Castro justifica o agrado do público porque a música italiana dispunha de ampla apreciação pelo público brasileiro na época (FERREIRA, 2014, p. 9).

Pouco depois, Antonio participou de uma apresentação no Rio de Janeiro em homenagem a Carlos Gomes, falecido em 1896 no Pará. Também tomaram parte Leocádio, Henrique Alves de Mesquita (1830-1906), Oscar Guanabarro e Vincenzo Cernicchiaro (JORNAL DO BRASIL, 1896b). No ano seguinte, o tenor foi nomeado professor interino do Gymnasio Nacional, atual Colégio Pedro II (DIÁRIO DO MARANHÃO, 1898a). Foi, ainda, membro fundador e vice-diretor honorário da Academia Livre de Música, onde foi professor de canto solo e assumiu a direção por dois meses (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1897a; A NOTÍCIA, 1897b). Atuou como diretor artístico do Club Americano e participou de concertos em benefício da Escola de Música Santa Cecília de Petrópolis, junto com Leocádio. Um desses recitais recebeu uma severa crítica de Luiz de Castro:

Pessoalmente, encontraria mais interesse em uma audição dos alunos da escola Santa Cecília do que em ouvir concertos como o de ontem, apesar de nele tomarem parte nada menos de três professores da Academia Livre de Música. Qual a vantagem, com efeito, em ouvir uma fantasia de *Guilherme Tell*, arranjada para piano e violino e executada pelos Srs. Cavallier e Leocádio Rayol? Que sensação artística nos proporciona o Sr. Antonio Rayol, cuja emissão de voz e cuja pronúncia são defeituosas, cantando uma romanza terrivelmente banal de Tosti, dizendo sem graça uma canção de Neuparth ou vociferando o horrível dueto da não menos horrível *Cavalleria Rusticana*? Com franqueza, o que há a esperar de uma academia cujos professores tem uma orientação artística de ordem tão secundária? (A NOTÍCIA, 1897a).

Acrescentamos outra crítica, feita por Guerra-Peixe ao analisar a valsa ‘Venezia Brasileira’ e a polca ‘Italia’ Segundo o compositor, adepto do movimento nacionalista e áspero crítico de outras correntes estéticas:

Antonio Rayol tinha horror às coisas brasileiras, especialmente música. Não lhe despertou o espírito de nacionalidade a Independência do Brasil, alguns anos antes. Nem a Proclamação da República, bem mais próxima de sua época. Não lhe serviu de exemplo a criação da Ópera Nacional do Rio de Janeiro, tendo à frente a personalidade dinâmica do espanhol José Amat a incentivar a música brasileira. E nem o punhado de modinhas imperiais, já cantadas no português de Portugal e português do Brasil, despertando o interesse artístico e fazendo sucesso na Europa. [...] Tanto a primeira peça como a segunda, que é uma ‘Polca per pianoforte’, nada trazem de contribuição à música brasileira ou à cultura artística dos brasileiros – mesmo se concedermos ao termo cultura o convencionalíssimo sentido ocidental europeu (GUERRA-PEIXE In: ARAÚJO, 2007, p. 219-220).

Com relação às considerações de Luiz de Castro a Antonio como intérprete, é evidente que um estudo de apenas seis meses não é suficiente para suprir a base mínima para formação de um cantor lírico. O repertório do tenor ficou, portanto, restrito à música italiana, sendo interpretado com todas as deficiências apontadas pelo crítico. Já no caso das afirmações de Guerra-Peixe sobre Antonio como compositor, é preciso considerar que, pelo mesmo motivo, não houve significativas mudanças técnico-musicais em sua obra após o retorno da Itália – excetuando-se apenas o uso da língua italiana nas canções, títulos e dedicatórias das partituras. No processo editorial dessa pesquisa, encontramos erros em quase todas as peças de Antonio, desde acidentes e armaduras equivocadas até problemas de composição⁴⁵. Isto sugere que ele escrevia muito para publicar e vender, mas não revisava com profundidade as edições. No entanto, em relação à obra de Antonio não ser “música brasileira” conforme dita a estética nacionalista, esse é um dos entraves a serem superados pela Musicologia atual que já discutimos: é necessário valorizar a produção musical tanto do Brasil quanto a “brasileira”. E sobretudo, é preciso ponderar, situando o músico em seu contexto e os

⁴⁵ Essas questões serão abordadas com detalhes no próximo capítulo, que trata da edição musical crítica.

desafios que enfrentou, pois só assim é possível avaliar fielmente suas contribuições para o ambiente em que viveu – não se limitando apenas à concepção tradicional do termo “Música”. Segundo Volpe:

De maior consequência para as mudanças paradigmáticas da musicologia é a desconstrução de oposições, como o musical e o extramusical, música e contexto, música e linguagem, o hermenêutico e o historiográfico, fato e valor, intrínseco e extrínseco. Igualmente, a inserção da economia da comunicação redefine o objeto musical, o qual não se limita à obra, mas envolve as condições de composição, performance, reprodução e recepção, e abrange o efeito performativo da música, cuja ação não-mediada confere poder a pessoas, instituições e grupos sociais que controlam a sua produção (VOLPE, 2007, p. 112).

É fundamental reconhecer que o tenor tentou superar os diversos entraves dos contextos de prática musical em que viveu, desde o acesso precário a uma formação musical de qualidade à falta de apoio em sua próprio Estado natal.

Retomando seu percurso biográfico, ele já estava de volta ao Maranhão em fevereiro de 1898, quando tomou parte em um recital no dia 30 em benefício à soprano Annita Bacini no Teatro São Luiz como regente de uma orquestra com 22 componentes, tendo Ignácio Cunha como *spalla* e Alexandre ao violoncelo. João Nunes também participou, tocando ‘Air de ballet’ Opus 30 de Cécile Chaminade (1857-1944) (DIARIO DO MARANHÃO, 1898b). Em 10 de abril, Antonio regeu a orquestra da Companhia Dias Braga no Teatro São Luiz, havendo a inauguração de seu retrato no salão nobre (DIARIO DO MARANHÃO, 1898c). No entanto, o mesmo foi removido anos depois, sendo desconhecida sua localização atual. Segue uma fotografia do salão, feita por Gaudêncio Cunha em 1908 (Figura 21):

Figura 21 – Salão nobre do Teatro São Luiz, com o retrato de Antonio Rayol à direita



Fonte: (CUNHA, 1908)

Em julho de 1898, ele viajou a Salvador para realizar um festival no Teatro Polytheama Bahiano (desmontado em 1932) pela companhia supracitada (DIARIO DO MARANHÃO, 1898d). Uma notícia transcrita do ‘Diario da Bahia’ sugere que “se não constituiu uma festa artística sem precedentes na Bahia, foi entretanto um belo festival o realizado anteontem no Polytheama pelo maestro brasileiro A. Rayol” (In: PACOTILHA, 1898c). O repertório foi constituído quase que totalmente por obras de compositores brasileiros. A repercussão foi tão positiva que o tenor foi convidado para ser professor catedrático de canto didático e diretor do Conservatório de Música da Bahia, fundado no ano anterior pelo governo do Estado⁴⁶. No ano seguinte, ele também foi nomeado regente da orquestra do conservatório (DIARIO DO MARANHÃO, 1899i). Porém, a composição da valsa “Adeus à Bahia” (DIARIO DO MARANHÃO, 1899a) já indicou sua pretensão de deixar a capital baiana.

No início de 1900, Antonio já se encontrava de volta a São Luís, sendo convidado para lecionar no Collegio Rayol (SALOMÃO, 2015, p. 53). Pouco depois, foi nomeado professor de música da Escola Normal (DIARIO DO MARANHÃO, 1900). Dois meses depois, faleceu o primeiro lente⁴⁷ de música da história do Liceu Maranhense, o violinista Luiz de Medeiros (1861-1900), discípulo de Leocádio. Com a vacância dessa cadeira, Antonio também foi nomeado para ministra-la. Mesmo havendo condições muito melhores de trabalho em Salvador, pediu exoneração de seus cargos na Bahia, escolhendo voltar para sua terra natal (PACOTILHA, 1900b).

Paralelamente, Antonio retomou sua antiga aula de música noturna, agora em caráter oficial pelo Estado, aprovada pela Lei n.º 244, de 19 de março de 1900. Ao final do ano letivo, escreveu um relatório para o governo cujo trecho se mostra a seguir:

A música precisa ser desenvolvida entre nós, pois de certo tempo para cá, nota-se grande atraso especificamente no sistema de ensino, desprezando-se completamente o estudo de *solfejo* e *leitura rítmica*. Urge portanto que o atual Governo, tão solícito em elevar a Instrução Pública, aumente o professorado da aula de música, que o Congresso criou para benefício daqueles que, sem recursos pecuniários, não podem instruir-se na Arte Divina. [...] Da boa educação musical de um povo depende o seu desenvolvimento moral e intelectual, e o progresso de uma Nação gradua-se pelo seu adiantamento nas belas artes, especialmente na música – a arte por excelência. Para observação de tudo isto temos a Alemanha, Itália, França e Bélgica, quatro potências europeias, onde o progresso musical é extraordinário, devido à obrigação do estudo desde as escolas primárias. No Brasil ela já tem se desenvolvido bastante, principalmente no Rio de Janeiro, onde se encontra além de escolas primárias, escolas do 2.º grau e Escola Normal com o ensino de música obrigatório, o Conservatório, o Instituto

⁴⁶ Para injúria de Guerra-Peixe (In: ARAÚJO, 2007, p. 219).

⁴⁷ “Lente” era a referência ao cargo de professor efetivo – provável contração do termo “livre-docente”.

Nacional de Música e a Academia Livre de Música, da qual honro-me de ter sido um dos seus fundadores e ainda Vice-Diretor honorário, tendo por companheiros Cavallier Darbilly, Leocádio Rayol, F. Mallio, L. Billoro, V. Cernicchiaro e outros notáveis artistas. O Pará dispõe de um bom conservatório que teve por diretor o nunca esquecido e glorioso maestro Carlos Gomes, e que atualmente tem a sua frente o ilustre maestro Meneleu Campos – glória artística do Estado do Pará. A Bahia também possui um conservatório bem montado, anexo à Escola de Belas Artes e no qual regi, durante o ano de 1898, a cadeira de *Canto didático*. Em Petrópolis, a escola de música Santa Cecília tem dado excelentes resultados. Enfim, quase todos os Estados tem *escolas, conservatórios, etc., etc.*, por que razão não temos aqui também uma escola de música, embora modesta e que mais tarde possa ter a grandeza de um conservatório? Depende tudo da boa vontade do Governo. E preciso pois, quanto antes, a criação de quatro cadeiras – *Canto* (solo), *Violino, Flauta e Piano-elementar* (COSTA, 1901, p. 5-6).

Em 1901, o então deputado Benedito Leite escreveu um projeto de Lei para a criação de uma instituição de ensino musical, aprovado como a Lei n.º 280, de 10 de abril desse ano, e dando origem à Escola de Música do Estado do Maranhão (DIARIO DO MARANHÃO, 1901a). O corpo docente inicial era constituído por Antonio como diretor, Maria Regina Parga Nina (ca.1868-1909) como pianista acompanhadora, Blandina dos Santos e Paschoa Galvão Advincula como monitoras, e Custodio Alvaro dos Reis como funcionário. O concerto de inauguração da escola foi realizado no dia 22 de junho (DIARIO DO MARANHÃO, 1901b).

Nos primeiros anos, o tenor destaca a alta quantidade de alunos interessados, sem deixar de mencionar problemas de infraestrutura, como as más condições do prédio e a falta de um piano para realizar os trabalhos didáticos. Contudo, sempre reforçou o empenho da equipe para lidar com as adversidades. As cadeiras oferecidas nesse momento eram Teoria, Solfejo individual, Canto coral e Piano elementar, divididas em primeiro e segundo anos (DIARIO DO MARANHÃO, 1901d).

As provas finais das disciplinas e, especialmente, a entrega de diplomas aos concluintes, se tornavam apresentações públicas. Destacamos a primeira formatura, realizada no dia 27 de fevereiro de 1902 no prédio da escola, na qual foi entregue o diploma ao único formando, Adelman Corrêa. Com a presença do então governador João Gualberto Torreão da Costa (1860-1916), foi realizado um concerto em que tomaram parte Antonio, Alexandre e Leocádio, esse último em São Luís para compor a banca examinadora de algumas disciplinas (DIARIO DO MARANHÃO, 1902a). Esse foi o último recital em que os três irmãos tomaram parte juntos.

No início de 1903, Antonio publicou “Noções de Musica” pela Typografia do Frias. Conforme já fora mencionado, essa firma publicava o ‘Diario do Maranhão’. Diante do fato, os redatores da ‘Pacotilha’ interpretaram essa escolha como uma afronta

e passaram a atacar Antonio, convocando indivíduos dispostos a fazê-lo. Em 1903, há seis notas que desprestigiam o livro (PACOTILHA, 1903b; Id., 1903c; Id., 1903d; Id., 1903e; Id., 1903f; Id., 1903g), assinadas por José Casimiro d'Oliveira Fontes. Outra publicação questiona a presença do retrato de Antonio no salão nobre do Teatro São Luiz, chamando-o de “cantador” – termo referente aos cantadores de toadas de bumba-meu-boi, utilizado nesse contexto sob conotação pejorativa (PACOTILHA, 1903h). É importante destacar que o tenor participou efetivamente da divulgação da Pacotilha no contexto de sua criação em 1880, pelo jornalista Victor Lobato (1834-1903). O escritor Josué Montello (1917-2006) relatou tal fato:

Ao meio de uma representação teatral, no velho casarão da rua do Sol, a peça foi interrompida por uma melodia nova, soprada e gemida pela orquestra, enquanto uma voz, nos bastidores, cantava escandindo as sílabas:

– Pa-co-ti-lha...

No dia seguinte, um grupo de moleques fardados aparecia no Largo do Carmo sobraçando a gazeta. E o novo jornal, lançado assim por uma propaganda hábil, e com música de Antonio Rayol, apoderou-se instantaneamente da cidade, constituindo, mesmo, por mais de meio século, a nossa mais bela tribuna de opinião (MONTELLO In: PACOTILHA O GLOBO, 1955c).

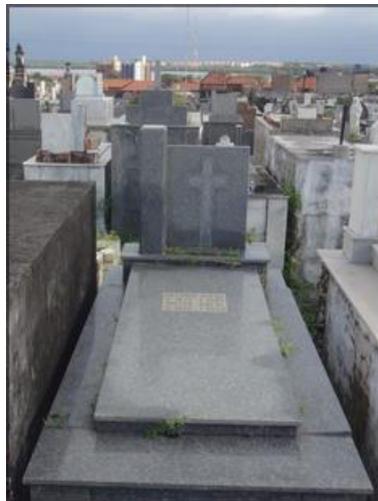
Conforme vimos, a proximidade de Antonio com os redatores da Pacotilha ajudou a popularizar sua reputação no Maranhão. Porém, a partir de 1903, houve uma mudança radical nessa postura. Ele sequer foi poupado nas notas póstumas publicadas no ano seguinte, intituladas “As origens de um tenor” (PACOTILHA, 1904e; Id., 1904f). Adelman Corrêa, admirador vitalício de Antonio, publicou em 1940:

Na sua terra muito sofreu, foi alvo da injúria e da calúnia. Lampejava a inveja partida dos que em um ódio incontido, alimentavam no coração sentimentos mesquinhos e condenáveis e em rastejando, quase cegos, não divisavam, mas tinham a sensação do alar do grande maestro maranhense, qual águia altanava lograr horizontes insondáveis. Tudo fizeram para conduzi-lo ao desgosto. Não possuía o gênio combatível, pronto a afrontar o perigo; era esmorecido, temia a luta. Ensimesmava-se e não reagia. Quando decidiu esquivar-se e tomar rumo diverso, deixando o torrão natal, era tarde. O desânimo em que se habituara, trouxe-lhe a saúde agravada no Rio, a que bastaram dois meses para completo aniquilamento de tão preciosa figura artística (O IMPARCIAL, 1940b).

No dia 16 de outubro de 1903, uma comissão formada por mais de 40 músicos fez uma homenagem ao tenor, que pretendia se retirar do Estado por alguns meses, no Teatro São Luiz (PACOTILHA, 1903i; DIARIO DO MARANHÃO, 1903b). Tomou parte, inclusive, o clarinetista e mestre de bandas alcantareense Honorio Joaquim Ribeiro (ca.1865-1912), um “entusiasta” do tenor que saiu de sua cidade apenas para o evento. Esse foi o último recital de Antonio no Maranhão (DIARIO DO MARANHÃO, 1904d).

Em 1904, Antonio foi para Niterói em companhia de sua filha Zenóbia. Passou em Campos dos Goytacazes para se apresentar em um festival, na companhia do pianista João Nunes. Na oportunidade, compôs o ‘Hymno da Escola Normal de Campos’ (O FLUMINENSE, 1904a). Porém, durante a estadia, seu problema cardíaco se agravou, exigindo repouso por alguns dias na cidade. Assim que obteve melhoras, voltou a São Luís no dia 6 de setembro (O FLUMINENSE, 1904b). Ao chegar na capital maranhense, seu estado de saúde se tornou crítico, permanecendo em casa até o óbito, às onze horas e trinta minutos do dia 21 de novembro de 1904 (PACOTILHA, 1904c). O cortejo fúnebre foi muito concorrido, e vários órgãos públicos fecharam as portas em sinal de luto pelo músico. Todas as escolas da capital fecharam por três dias (O FEDERALISTA, 1904), enquanto as aulas da Escola de Música foram suspensas por oito dias (NOGUEIRA In: MOREIRA JÚNIOR, 1905, p. 141). Seu corpo foi velado no Cemitério de São Pantaleão (DIARIO DO MARANHÃO, 1904e), tendo adiante a imagem de sua catacumba localizada à 4.^a seção, n.º 84, onde também repousa seu filho Hilton Rayol (1891-1944), obtida em pesquisa no local (Figura 22):

Figura 22 – Lápide de Antonio Rayol



Fonte: acervo do autor, em 2017

Antonio teve seis filhos: Zenóbia – que cantava e tocava violino, considerada sua possível “sucessora” (DIARIO DO MARANHÃO, 1904e) – Hilton – tenor amador – Humberto (ca.1894-1962), Oscar, René e Almir, que faleceram prematuramente. Almir contraiu difteria e sarampo com apenas quatro anos de idade (DIARIO DO MARANHÃO, 1898e), enquanto Oscar e René sucumbiram em uma epidemia de varíola ocorrida em 1907 (PACOTILHA, 1907e).

A fotografia adiante foi obtida na partitura da polca ‘Umberto’, presente na coleção Mozart Araújo do Centro Cultural Banco do Brasil (Figura 23):

Figura 23 – Fotografia de Antonio Rayol



Fonte: (RAYOL, 1895)

A imagem seguinte foi publicada no jornal carioca ‘Renascença’ (Figura 24):

Figura 24 – Imagem de Antonio Rayol



Fonte: (RENASCENÇA, 1904)

Um momento significativo da trajetória do tenor foi ter deixado uma situação de estabilidade profissional para buscar um desenvolvimento musical para o Maranhão. Certamente havia outros motivos envolvidos, como ficar mais próximo da família. No

entanto, é importante reconhecer seu compromisso em proporcionar contribuições para seu berço natal, sacrificando uma carreira promissora em um local mais estruturado.

A capacidade de construir espaços de atuação foi uma característica marcante. Nos locais em que residiu, promoveu eventos, manteve contato com a imprensa e estabeleceu parcerias com outros músicos. Circulava tanto em ambientes sociais “distintos” e “seletos”, como bailes, *soirées* e concertos da “alta” sociedade, quanto “populares”, a exemplo de festas em *clubs*, festejos carnavalescos e religiosos, sendo esses últimos de caráter socioeconômico misto.

Como reflexo desta mobilidade social, sua obra contempla peças sacras, de concerto e danças de salão. Os vários locais por onde passou refletem as origens das diversas edições de suas partituras. Ele ainda chegou a escrever acompanhamento para peças teatrais, tendo como exemplo sua participação na música composta para a revista ‘A política é a mesma’, de Antônio Sales e Alfredo Peixoto (VASCONCELLOS, 2007, p. 28). Segue a relação de suas obras para piano solo encontradas ou mencionadas, nas quais a maioria das fontes está perdida (Quadro 8):

Quadro 8 – Obras para piano solo de Antonio Rayol.

N.º	Título	Ano	Editor	Referência	Situação
01	2ª Sinfonia Originale (redução para piano)	?	?	PACOTILHA, 1892b	Perdida
02	Adeus à Bahia (valsa)	?	Palais Royal	DIARIO DO MARANHÃO, 1899a	Perdida
03	A Liberdade (hino abolicionista)	?	?	PACOTILHA, 1883k	Perdida
04	Amapá – Tango do Assahy	1896	Manoel Antônio Gomes Guimarães	Biblioteca Nacional M786.1, R-I-82	Localizada
05	A Requebrada	?	?	PACOTILHA, 1883l	Perdida
06	Atlantida (valsa)	?	Preälle & C.	RAYOL, 1895	Perdida
07	Beijos de Amor (<i>pas-de-quatre</i>)	?	E. Bevilacqua	Biblioteca Nacional M786.1, R-I-80	Localizada
08	Beijos de Graça (valsa)	?	E. Bevilacqua	Biblioteca Nacional M786.1, R-I-79	Localizada
09	Bisnaga (polca)	?	?	PACOTILHA, 1883b	Perdida
10	Cinco de Agosto	1890	Buschmann & Guimarães	JORNAL DO COMMERCIO, 1890	Perdida

N.º	Título	Ano	Editor	Referência	Situação
11	D. Carlos (valsa)	?	Vieira Machado & C.	JORNAL DO RECIFE, 1897	Perdida
12	Edméa	1892	?	DIARIO DE NOTICIAS, 1892	Perdida
13	Ephemeris (valsa)	1893	A. P. R. d'Almeida	Arquivo Público do Maranhão, 0290/95	Localizada
14	Francisquina (polca)	?	?	PACOTILHA, 1885c	Perdida
15	Grande Tarantella	?	Buschmann & Guimarães	PACOTILHA, 1893a	Perdida
16	Hymno Constitucional do Estado do Maranhão	?	?	MEIRELES, 1972	Localizada
17	Hymno do Maranhão – 28 de Julho	?	Manuscrito autógrafo	Arquivo Público do Maranhão, 0316/95	Localizada
18	Lambança (polca)	?	?	PACOTILHA, 1896a	Perdida
19	La Cave d'Or (polca)	?	Pestana dos Santos & C	Biblioteca Nacional M786.1, R-II-53	Localizada
20	Lundú do Assahy	?	?	Coleção Vicente Salles do Museu da UFPA	Localizada
21	Lydia (polca)	?	Buschmann & Guimarães	Biblioteca Nacional M786.1, R-I-81	Localizada
22	Mimoso (tango)	?	A. J. D'Azevedo	JORNAL DO RECIFE, 1889	Perdida
23	Não Venhas (polca)	1904	A. Lavignasse Filho & C.	Biblioteca Nacional M786.1, R-III-20	Localizada
24	O Mulato (polca)	1881	Manuscrito autógrafo	PACOTILHA, 1881a	Perdida
25	O Seu Olhar (valsa)	1890	Buschmann & Guimarães	Biblioteca Nacional M786.1, R-I-70	Localizada
26	Os três bemóes (polca)	?	?	PACOTILHA, 1890f	Perdida
27	Os três bemóes (valsa)	?	?	PACOTILHA, 1890f	Perdida
28	Polka Brilhante	1893	?	PACOTILHA, 1893c	Perdida
29	René (polca)	1888	Pereira & Araújo	Museu da Imagem e do Som, ALPI-07781	Localizada
30	Scherzando	?	Buschmann & Guimarães	PACOTILHA, 1892b	Perdida
31	Toujours elegante (valsa)	?	Buschmann & Guimarães	PACOTILHA, 1890d	Perdida

N.º	Título	Ano	Editor	Referência	Situação
32	Umberto (valsas)	1895	Preälle & C.	Acervo do Prof. Joaquim Santos Neto	Localizada
33	Un rêve d'amour	?	?	PACOTILHA, 1884b	Perdida
34	Vera Lowndes (valsas)	?	Buschmann & Guimarães	Arquivo Público do Maranhão, 0306/95	Localizada
35	Zaz (polca)	?	?	PACOTILHA, 1886a	Perdida

Fonte: elaborado pelo autor

Foram encontradas menções a outras peças cuja instrumentação não pode ser confirmada, entre elas uma lista com onze valsas e polcas publicada no Diário do Maranhão (1879b). Duas obras, editadas pela Preälle & C. e indicadas para piano solo, possuem um trecho com a indicação “Per Instrumentale”, quando então aparece uma nova pauta com estruturas melódicas – subentendendo uma escrita para instrumentos melódicos. São elas as mencionadas ‘Italia’ (com a nova pauta na clave de Fá) e ‘Veneza Brasileira’ (com a nova pauta na clave de Sol). Assim, foram omitidas da lista por não constituírem obras exclusivamente para piano solo ou piano com letra.

Duas peças interessantes para nosso estudo, mas que não tiveram fontes localizadas, são ‘Scherzando’ e ‘Grande Tarantella’. Na contracapa da edição de ‘Ephemeris’, há menção de destaque a ambas, indicando sua publicação em Milão e Gênova (RAYOL, 1894). As demais peças para piano solo foram indicadas genericamente como danças de salão. No entanto, uma crítica do ‘Diário de Notícias’ de Belém, contrapondo-se aos elogios hiperbólicos que os demais jornais publicaram sobre o tenor, ofereceu algumas considerações que contemplam a ‘Grande Tarantella’:

Quando Carlos Gomes, antes de ter produzido o *Garany*, o *Salvator*, a *Fosca*, a *Maria Tudor*, o *Schiavo*, o *Condor*, o *Colombo*, no começo da sua carreira, partia para a Europa, já tinha na sua bagagem artística a *Joanna de Flandres*, a *Noite do castello*, etc. Entretanto, quais são as óperas do sr. Rayol que se têm representado? O sr. Rayol não pode, pois, com justiça, ser equiparado, nem ao Carlos Gomes dos primeiros tempos do conservatório. As composições de Rayol exibidas no seu concerto são obras ligeiras, e estão longe de ser o atestado irrecusável de um grande talento ou de uma grande ciência musical. [...] A *Preguiera* está ao alcance de qualquer músico vulgar. Não há ali nada de extraordinário. A *Tarantella* para piano, pertencendo a um gênero de composições baseadas sobre as peculiaridades do instrumento, não apresenta nada de original, nem podia apresentar, pois o sr. Rayol não é pianista. Em suma, feito o inventário do que de si nos apresentou o sr. Rayol, não receamos afirmar que os seus divinizadores foram de uma ingenuidade a toda prova, ou confiaram demasiado na nossa *fácil admiração indígena* para não dizer *beocia*... Estamos certos que não vamos agradar ao sr. Rayol, mas se lhe souberem mal estas verdades, tanto pior para si. Os elogios, na devida conta, estimulam o mérito, como as censuras demasiado rigorosas

desencorajam o artista, máxime se é principiante. [...] O sr. Rayol estude, e acredite que não são os grandes elogios que fazem os grandes artistas (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1893).

Ao avaliar suas obras para piano, elas de fato não possuem aspectos musicais e pianístico de destaque original em seu contexto. Há acompanhamentos escritos para a mão esquerda de forma até antipianística, típicos das danças de salão dessa época.

Voltando à fonte original da valsa ‘Ephemeras’, há uma referência à ópera “Sracema” (provavelmente “Iracema”), em um prólogo e dois atos, que teria sido representada no Rio de Janeiro em 1896 (GAZETA DA TARDE, 1896). O padre Mohana chegou a mencioná-la (1974, p. 94), afirmando que conseguiu encontrar apenas o Prelúdio do 2.º ato – mesmo trecho interpretado no concerto em que se baseou a crítica supracitada. Trata-se, portanto, da ópera mais antiga de um compositor nascido no Maranhão.

2.3.6 João José Lentini (Bahia, 30 de março de 1865 – São Luís, 3 de junho de 1940)

O trompetista, regente e professor João José Lentini foi um personagem de destaque no cenário musical maranhense. Natural da Bahia, em cidade cuja menção não encontramos, Lentini iniciou suas atividades musicais como contraltino aos doze anos, no Colégio dos Órfãos de S. Joaquim e no Ateneu Baiano, em Salvador. Era regente e “pistonista” (trompetista), tendo feito uma *tournee* por várias Províncias até chegar ao Maranhão em 1888, onde se estabeleceu. Passou a atuar como trompetista, regente e no ensino de piano e canto (O JORNAL, 1918b). Em 1890, casou-se com Anna Joaquina da Silva Freitas, ano em que a valsa ‘Florzinha’, de sua autoria, foi interpretada pela orquestra do Teatro São Luiz, sob sua regência (PACOTILHA, 1890b; PACOTILHA; 1890c). Nesse momento, era mestre da banda do 5.º Batalhão de Infantaria.

Em 1892, durante um passeio ao Rio de Janeiro, Lentini publicou três valsas para piano pela Buschmann & C. (PACOTILHA, 1892a). É possível, então, que as fontes preservadas de sua obra estejam em coleções e acervos de outras localidades, pois o padre Mohana encontrou somente três de suas peças (APEM, 1997, p. 44).

Dois anos depois, Lentini fechou um contrato com o então Corpo de Infantaria do Estado para ser regente e reestruturar a banda – que é a atual banda da Polícia Militar do Maranhão (PMMA), a mais antiga em atividade contínua do Estado e a segunda do Brasil, fundada em 1836 (MARTINS, 1972, p. 38-39; BINDER, 2006, p. 76). Trata-se

de uma situação atípica na qual um civil atua em uma corporação militar. O contrato, publicado em jornal, oferece mais informações (DIARIO DO MARANHÃO, 1894).

Nos anos seguintes, ele continuou mantendo uma atuação diversificada como regente de banda, trompetista em festividades religiosas, bailes, concertos e outros tipos de eventos sociais, atuando como professor de piano no Collegio Internacional. Em 1897, é noticiada uma viagem de recreio no navio a vapor Barão de Grajahú com um grupo musical formado por Lentini, Joaquim Zeferino Parga e Ignácio Cunha. Essa era uma recorrente oportunidade de atuação para músicos na época. O fotógrafo Gaudêncio Cunha, que produziu valiosos registros visuais do Maranhão que resistiram ao tempo, se encarregou de tirar fotos e oferece-las aos passageiros como recordação da viagem (PACOTILHA, 1897).

Em meados de 1898, Lentini mudou-se para Manaus influenciado por Joaquim Franco em virtude recém-criada Academia Amazonense de Bellas Artes. Ele foi nomeado professor de metais, tendo Aristides Bayma em “elementos de música rítmica”, Marcellino Maya em violino e o piauiense Luiz do Rego Lima (1847-1903) – último mestre-de-capela e organista da Sé do Maranhão, estando nessa função entre 1888 até cerca de 1897 – em solfejo (DIARIO DO MARANHÃO, 1899g). Durante essa estadia, Lentini ministrou aulas particulares de piano e fez serviços de afinação (A FEDERAÇÃO, 1898a), sendo contratado para reorganizar e reger a banda do CBMAM (DIARIO OFFICIAL, 1898).

Em 1902, o trompetista já estava de volta a São Luís, onde passou a colaborar com a primeira Escola de Música do Estado do Maranhão, então dirigida por Antonio Rayol. Foi diretor interino em 1903, permanecendo por três meses (MARANHÃO, 1903, p. 19). Dois anos depois, assumiu a direção da Companhia Ferro-Carril, responsável pelos bondes que circulavam em São Luís e que, segundo evidências posteriores (PACOTILHA, 1914d), não foi a seu contento. Aqui, iniciou-se um período de afastamento progressivo das atividades musicais em busca de ordenados mais significativos. Em 1906, sua primeira esposa, com quem teve cinco filhos, faleceu (PACOTILHA, 1906a). Nesse ano, regeu a orquestra que se apresentou no primeiro recital de João Nunes após o retorno do pianista de seus estudos na França, no Teatro São Luiz (PACOTILHA, 1906c).

Em 1913, Lentini se mudou para Cajapió a fim de atuar na indústria da carnaúba. Durante a estadia, compôs algumas peças, entre elas o poema sinfônico ‘S. Cristóvão’, interpretado pela pianista portuguesa Adelina Rosenstock Vaz (1885-19??)

(Figura 25), na época residente em São Luís e que participava de concertos e ensinava piano (PACOTILHA, 1914d):

Figura 25 – Imagem de Adelina Rosenstock Vaz



Fonte: (A ILLUSTRACÃO PORTUGUESA, 1913)

Em 1918, com a fundação da Sociedade Musical Maranhense (SMM)⁴⁸ sob a liderança de Adelman Corrêa, Lentini retomou as atividades musicais após ficar afastado por dezesseis anos do exercício efetivo da “arte musical”:

Comprometo-me a trabalhar, a lutar em prol do desenvolvimento dessa arte por excelência, cumprindo a rigor os estatutos da nova associação. Mais: vou estudar, vou recordar-me do meu antigo tempo, em que era assíduo nesse culto, como o são os que têm tão nobre ideal. Voltarei a soprar o meu velho piston, a ver se arremedo o que fazia na minha quadra de moço (O JORNAL, 1918).

Durante seus 29 anos de existência, a SMM promoveu concertos, reuniões e aulas com empréstimo das instalações do Casino Maranhense, *club* musical fundado em 1888 e que existiu até a década de 1990⁴⁹. Responsável pela promoção de inúmeros eventos culturais na capital maranhense por mais de um século, teve em sua primeira diretoria o médico e flautista amador Claudio Serra de Moraes Rêgo (1863-1909), que atuou em diversas *soirées* e concertos no Teatro São Luiz durante a década de 1890⁵⁰; o mencionado flautista Joaquim Zeferino Parga; Luiz do Rego Lima e o pianista Antonio Facióla (DIARIO DO MARANHÃO, 1888b; O PAIZ, 1888). Filho do tenor italiano

⁴⁸ A trajetória da SMM será abordada mais detalhadamente na biografia de Adelman Corrêa.

⁴⁹ Informação fornecida pelo historiador Ramssés Silva, por meio de rede social.

⁵⁰ Há uma canção para canto e piano sua no APEM chamada ‘Serenata’, editada nesse estudo.

João Facióla⁵¹, que também ensinava piano (MATTOS, 1858, p. 117), Antonio de Almeida Facióla nasceu em São Luís durante a estadia do pai, vindo na companhia lírica de José Maria Ramonda (DIÁRIO DO MARANHÃO, 1856). Era neto de Antonio Pereira Ramos d’Almeida, proprietário da Livraria Universal. Aos três anos, foi com a família para Porto, em Portugal, seguindo para a Itália, onde estudou por cinco anos no Conservatório de Milão e formou-se com méritos. Lá conheceu Carlos Gomes (O PAIZ, 1884; MEIRA, 1976). Anos depois, retornou para São Luís, provavelmente em 1884.

Figura 26 – Fotografia de Antonio Facióla, por Felipe Augusto Fidanza



Fonte: (FAU LABORATÓRIO VIRTUAL, 2011)

Em seu regresso a São Luís, Antonio (Figura 26), foi professor particular de piano para mulheres e atuou em diversos concertos como solista e acompanhador. Por volta de 1894, mudou-se para Belém, ingressando no corpo docente do Conservatório Carlos Gomes em 1900 como professor de piano das turmas de 7.º e 8.º ano – as mais adiantadas. No mesmo ato, foram nomeados Ettore Bosio (1862-1936) para a cadeira de violoncelo e José Candido da Gama Malcher (1853-1921), importante músico paraense da época, para a de canto (PACOTILHA, 1894d; MEIRA, 1976). Porém, futuramente, Antonio abandonou as atividades musicais para atuar como arquiteto, empresário e político. Foi diretor do Banco do Estado do Pará e da Cervejaria Paraense, além de ter sido eleito senador pelo Pará e intendente – prefeito – de Belém. Foi figura relevante para a reinauguração do Instituto Estadual Carlos Gomes (IECG), em 1929.

⁵¹ Seu nome em italiano é “Giovanni Faccioli”, sendo “Facióla” uma adaptação para o português. Em jornais, também foram encontradas as grafias “Facciolo”, “Faccioli”, “Faciolo”, “Fasciolo” e “Fasciola”.

Lentini atuou na SMM como bibliotecário e assumiu a direção da Escola de Música criada pela mesma em 1920, sendo também professor (PACOTILHA, 1920). Em 1922, foram criadas as cadeiras de arquitetura, pintura e declamação de poemas, e após essa expansão, o estabelecimento passou a se chamar Escola de Bellas Artes (PACOTILHA, 1922b), continuando sob a direção do trompetista. A partir de então, ela passou a funcionar no sobrado do Casino Maranhense da época (Figura 27) chamado “Palácio das Luzes”, ainda existente, onde residiu Ana Joaquina Jansen Albuquerque (1793-1869) – uma das pessoas mais influentes do Maranhão no século XIX. Depois, ela foi instalada no casarão que hoje recebe a Academia Maranhense de Letras (AML), com subvenção parcial do governo (PACOTILHA, 1930a). Juntaram-se aos professores de música Ignácio Cunha e Alfredo Verdi de Carvalho – músico que terá sua trajetória vista adiante. Essa escola existiu até a década de 1930.

Figura 27 – Sobrado onde funcionou o Casino Maranhense e a Escola de Bellas Artes por volta de 1922⁵²



Fonte: (BÓIS, 2017)

Seu retorno às atividades musicais consistiu exclusivamente no ensino de solfejo e canto coral, sempre se mostrando preocupado com as referências pedagógicas utilizadas. Fazia exercícios de técnica vocal antes das aulas de solfejo e transformava as avaliações em apresentações públicas. Era frequentemente convidado para compor as bancas examinadoras da área de Música no Liceu Maranhense e na Escola Normal. Paralelamente, foi chefe da Guarda Noturna (DIARIO DE S. LUIZ, 1922b), auxiliando a criação e organização desse órgão (PACOTILHA, 1915c).

⁵² Esse sobrado também foi residência de Ana Joaquina Jansen Pereira (1787-1869), a “Donana”.

Em 1922, Lentini se envolveu em um debate com Adelman Corrêa sobre o programa de Música vigente no Liceu Maranhense, publicado na forma de cartas abertas no Diário de S. Luiz (1922c; 1922d; 1922e; 1922f; 1922g; 1922h; 1922i; 1922j). No ano seguinte, anunciou que aplicava em suas aulas o método de João Gomes Júnior, o mesmo da Escola Normal de São Paulo (DIÁRIO DE S. LUIZ, 1923). Em 1923, foi nomeado professor interino do Liceu Maranhense (FOLHA DO POVO, 1923b), e dois anos depois, publicou três cadernos baseados no programa oficial de Música para uso nos 1.º, 2.º e 3.º anos da Escola Normal – dos quais não localizamos exemplares sobreviventes. Ele chegou a solicitar subvenção do governo para as publicações, no entanto, o pedido foi negado (DIÁRIO DE S. LUIZ, 1922b). Em um de seus “Cavacos de Arte”, Adelman Corrêa teceu uma consideração sobre esse material:

Por diversas vezes há o conceituado músico [Lentini] dado ao estudo da infância maranhense obras de singular mérito. E, agora, quer dar a lume um resumo de regras aplicáveis ao programa do curso primário e complementar. Não é, ao que se diga um monumento. Nem poderia ser. É para crianças. E aí está o mérito: auxiliar o professor na tarefa diária: esclarece o professor, animando-o a inculcar no espírito do aluno ensinamentos que mais tarde serão desenvolvidos em imediatos cursos. Aproveita-se da velha lição da mão esplanada, à guisa de pauta, como recurso à memória: cinco linhas e quatro espaços, prontos a qualquer momento a exercícios com as notas. E facilita em todas as claves. Explica a ginástica respiratória aproveitada na música como ginástica pré-vocal. Recorre à manossolfa. A manossolfa interessa como matéria recreativa. E é aí que Lentini ganha terreno – a criança a brincar aprende a entoar, isto é, cada nota da escala, com facilidade é mantida na altura exata. A linguagem é fácil e a matéria a completar-se fica ao critério e competência do professor (O COMBATE, 1930a).

Na década seguinte, o Decreto Federal n.º 19.941, de 30 de abril de 1931, tornou obrigatório o ensino de canto orfeônico nas escolas. Lentini teve destaque nesse contexto, pois já trabalhava com canto coral na Escola de Bellas Artes. Além de colaborar na implementação desse método didático em São Luís, o músico também lecionou em Parnaíba, Piauí, por alguns anos. Nessa cidade, educou orfeões no Gymnasio Parnahibano – para o qual compôs um hino – e regeu a banda do município em 1937 (PACOTILHA, 1937). Suas novas obras didáticas incluem o “Compendio Elementar de Musica e Solfejo” e uma série de três livros chamada “Orfeão Escolar”, composto por exercícios vocais de uma a quatro vozes em dificuldade progressiva com versos de Oliveira Roma, Antonio Vasconcellos, Ribamar Pereira⁵³, Adelino Ribeiro e Nascimento Moraes, escritores locais (O IMPARCIAL, 1937). Um dos livros, voltado

⁵³ Também era advogado e barítono amador. Será mencionado adiante.

para a 1.^a série do curso secundário e publicado por Porfirio Martins & Cia. e A Guitarra de Prata, do Rio de Janeiro, está no Acervo Geral da BPBL, sob o registro 784.62 L574.

Em 1940, Lentini adoeceu. Sem dispor de recursos para custear o tratamento, a SMM e o Sindicato dos Musicos, à época presidido pelo pianista José Ribamar dos Passos (1906-1965)⁵⁴, se mobilizaram para oferecer ajuda financeira até que o governo ajudasse a financiar sua internação no Hospital Geral (O IMPARCIAL, 1940a). Depois de apresentar melhoras por alguns meses, ele teve uma recaída repentina e faleceu, deixando quatro filhos. Localizamos duas fotos do músico (Figuras 28 e 29):

Figura 28 – Fotografia de João José Lentini



Fonte: (REVISTA DO NORTE, 1906)

Figura 29 – Imagem de João José Lentini



Fonte: (FOLHA DO POVO, 1930)

⁵⁴ Sua trajetória será abordada rapidamente em oportunidade posterior.

Segue a relação de suas peças para piano solo mapeadas (Quadro 9):

Quadro 9 – Obras para piano solo de João José Lentini.

N.º	Título	Ano	Editor	Referência	Situação
01	Flor do Maranhão (polca)	1892	?	DIARIO DO MARANHÃO, 1892c	Perdida
02	Humanitaria (valsas)	1892	Buschmann & Guimarães	PACOTILHA, 1892a	Perdida
03	Ludovina (valsas)	1892	Buschmann & Guimarães	PACOTILHA, 1892a	Perdida
04	Recuerdos (valsas)	1898	M. Dreissig	A FEDERAÇÃO, 1898b	Perdida
05	Rosinha (valsas)	1891	Buschmann & Guimarães	Acervo virtual da Casa do Choro	Localizada
06	Sonho da Infância (valsas)	1898	?	PACOTILHA, 1898d	Perdida

Fonte: elaborado pelo autor

A obra de Lentini é composta principalmente por hinos, corais e canções escritas em função de sua atividade didática, entre elas ‘Noturno em Sol’ menor e ‘Barcarola Veneziana’ (DIARIO DE S. LUIZ, 1922k). Há também marchas e danças de salão para banda ou piano solo. Na época, era comum adaptar peças de piano solo para maiores formações instrumentais, tendo como exemplo a valsa ‘Recuerdos’ – que possui uma versão instrumentada no APEM sob o n.º 0934/95. Deixou poucas composições sacras.

A limitada quantidade de partituras conhecidas de Lentini não permite oferecer uma avaliação mais aprofundada de sua identidade estética. A valsa ‘Rosinha’, única peça para piano solo que encontramos, é semelhante às peças de outros compositores da sua época, sem grandes diferenças na estruturação do acompanhamento pianístico. Uma fonte de 1922 faz menção a locais que abrigavam suas partituras, sendo os quartéis de bandas onde atuou, igrejas, estabelecimentos de ensino e casas particulares (DIARIO DE S. LUIZ, 1922b). Seria o caso, portanto, de realizar uma pesquisa sobre a obra de Lentini nos arquivos que ainda sobrevivem, como os da banda da PMMA e do 24.º BIL.

2.3.7 Joaquim Parga (São Luís, 18 de julho de 1871 – São Luís, 11 de maio de 1909)

O violinista, compositor e regente Joaquim Possidonio Ferreira Parga, membro de uma grande família de músicos, nasceu em São Luís (DIARIO DO MARANHÃO, 1909d). Estudou violino com Leocádio Rayol, que chegou a afirma-lo como um de seus principais discípulos (DIARIO DO MARANHÃO, 1909e).

A história musical de sua família começou com o pai, Joaquim Zeferino Parga. Alfaiate, flautista e regente, foi interno da Casa dos Educandos Artífices e um provável discípulo de Sérgio Marinho. Mantinha uma alfaiataria no centro de São Luís que também vendia partituras e instrumentos musicais. Foi professor particular de flauta (MATTOS, 1864, p. 168), regente de grupos musicais nas novenas de Nossa Senhora dos Remédios (PACOTILHA O GLOBO, 1951) e da orquestra do Teatro São Luiz. A valsa ‘Arnalda’ (APEM, 1997, p. 84), presente em um dos álbuns que trazem melodias que circulavam na época, é uma das escassas fontes sobreviventes de suas criações. Há, ainda, sua polca ‘Club Particular no Carnaval’, litografada no Rio de Janeiro (O PAIZ, 1885b). Outras peças de sua autoria também constam nos álbuns de Domingos Thomaz Vellez Perdigão.

Os sete filhos de Joaquim Zeferino estudaram música: Joaquim Possidônio, o oficial do exército José Libânio (1875-19??)⁵⁵; as pianistas Alzira Parga e Anna Honorina Parga Baptista (ca.1880-1929), esposa do violinista e afinador de pianos Raymundo Cypriano Baptista (ca.1859-1923); e os violinistas Tancredo Fabrício Ferreira Parga (ca.1880-1940), Hermenegildo Zeferino Ferreira Parga (ca.1880-1945) e Raymundo Odorico Ferreira Parga (ca.1880-1935) (PACOTILHA, 1907b).

Aos 14 anos, Joaquim Possidonio já era noticiado como regente de orquestras (PACOTILHA, 1885b) em festejos religiosos e em concertos. Na década de 1890, sua irmã Anna, conhecida professora de piano na época, organizava recitais que contavam com a presença dos irmãos (PACOTILHA, 1898e). Em 1892, foram contratados para a orquestra da “Estação Lírica” no Pará (A CRUZADA, 1892), e dez anos depois, Joaquim e Tancredo criaram a firma “Parga & Irmãos” (PACOTILHA, 1902c), dando origem ao grupo camerístico que atuaria pelos próximos trinta anos sob o nome de “Orquestra Irmãos Parga”. No ano seguinte, Joaquim se tornou alferes do exército (PACOTILHA, 1903j), ofício que deixaria em breve. A primeira referência à Orquestra Irmãos Parga data de 1904, em uma apresentação no Club dos Anexos (PACOTILHA, 1904b). A partir de então, as menções ao grupo se tornam recorrentes devido às diversas

⁵⁵ Sua polca Pylilampo, para piano solo, consta na revista Tagarela (1903) e foi editada nessa pesquisa.

participações em bailes, no Carnaval, em eventos religiosos, militares, em concertos e nas salas de espera dos cinemas – sendo esses últimos um importante campo de atuação musical até a década de 1930. Uma fotografia da Orquestra Irmãos Parga (Figura 30) foi publicada no periódico carioca O Malho (1907), com menção aos integrantes da época:

Figura 30 – “Orquestra” Irmãos Parga



ORCHESTRA «IRMÃOS PARGA», A MAIS NOTAVEL DO MARANHÃO E UMA DAS MELHORES DO BRAZIL
 1, Nize Parga; 2, Conceição Baptista; 3, Raymundo Parga; 4, Raymundo Cerveira; 5, Tancredo Parga; 6, Hermenegildo Parga; 7, Joaquim Parga; 8, Paulo Netto; 9, Saladino Cruz; 10, Simplicio da Paz; 11, Marcelino Santos; 12, João da Cruz; 13, Salustiano Farias; 14, Alamiro Prazeres; 15, Ricardo Costa; 16, Bernardino Araujo; 17, José Affonso e 18, Raymundo Baptista.

(Clichê da Photographia Popular, Costa & Sobrinho).

Fonte: (O MALHO, 1907)

Entretanto, Joaquim, líder e regente do grupo, faleceu de forma repentina em 1909, com apenas 37 anos. Segundo notícias da época:

Possuidor de uma técnica admirável, afinado e sensivelmente delicado, o inditoso artista muitas e muitas vezes foi alvo de elogios de celebridades musicais do nosso país, como Joaquim Franco, Paulino Sacramento e outros. Elpídio Pereira, o incomparável escritor da música descritiva, e que entre nós deu um brilhante concerto que ainda vive na memória de todos, teve para ele palavras de admiração, porque o viu atacar, à primeira vista, as suas difíceis e originalíssimas partituras (DIÁRIO DO MARANHÃO, 1909e).

Na sequência dessa nota, há uma informação que ilustra a situação dos músicos profissionais maranhenses da época:

Matou-o, estamos certos, o excesso de trabalho. Há muitos anos que aquela débil construção de homem se vinha alimentando da arte, perdendo quase continuamente as noites nos bailes, onde ia buscar com o seu instrumento o pão honrado com que se alimentava, passando os dias à escrever música para a orquestra de seus irmãos que regia, com inimitável gosto. Esgotando-se assim, num trabalho insano, o organismo por fim cedeu ao trabalho. Era, talvez, o único músico que entre nós, vivia somente do seu instrumento!... (DIÁRIO DO MARANHÃO, 1909e).

Após esse inesperado acontecimento, seu irmão Tancredo assumiu a direção e da Orquestra Irmãos Parga, permanecendo até o fim da mesma, que presumimos ter acontecido por volta de 1934, ano em que foi encontrada a última referência ao grupo (PACOTILHA, 1934a) e próximo ao falecimento de Raymundo, em 1935.

Segue a relação de obras para piano solo conhecidas de Joaquim (Quadro 10):

Quadro 10 – Obras para piano solo de Joaquim Possidonio Parga.

N.º	Título	Ano	Editor	Referência	Situação
01	Oh, Ferro! (polca)	1903	Tipografia Teixeira	REVISTA DO NORTE, 1903a	Localizada
02	Souvenir (mazurca)	1903	Tipografia Teixeira	REVISTA DO NORTE, 1903a	Localizada

Fonte: elaborado pelo autor

As duas peças encontradas foram publicadas como suplemento da Revista do Norte n.º 37, de 1 de março de 1903. Apesar do periódico ter publicado partituras em outras edições, essas foram as únicas que localizamos. Há um registro melódico da polca ‘Oh, Ferro!’ no APEM (n.º 0895/95) em um álbum manuscrito. Nele, a autoria da peça está equivocadamente atribuída a João de Deus Serra, sendo essa indicação proveniente de uma intervenção – ela possui caligrafia e cor de tinta diferentes daquelas utilizadas na notação musical.

Ao analisarmos o texto musical dessas peças, é notório o detalhamento nas indicações de articulação e fraseado se comparadas a outras partituras de danças de salão da época. Essa escrita mais cuidadosa é semelhante à de Leocádio, sendo uma evidência musical clara da influência do principal professor de Joaquim. Além disso, ambas são mais interessantes musicalmente do que a maioria das peças ligeiras de seus contemporâneos maranhenses.

2.3.8 Ignácio Cunha (São Luís, 31 de julho de 1871 – São Luís, 20 de maio de 1955)

Ignácio Manoel da Cunha⁵⁶ era filho de Belarmina Salustiana da Cunha com o retratista e funcionário da prefeitura de São Luís João Manoel da Cunha Junior (DIARIO DO MARANHÃO, 1899e), que também violinista e professor particular de “rabeça” (REGO, 1870, p. 419). É bastante provável que tenha ensinado a seu filho, que tinha o violino como instrumento principal. Segundo a biografia escrita pelo jornalista Nonnato Masson (1924-1998) em 1955, Ignácio seria discípulo do clarinetista português Tomé de Sousa⁵⁷, que residiu em São Luís no final do século XIX e manteve uma escola de música particular na cidade (PACOTILHA O GLOBO, 1955b). Contudo, não foram encontradas referências ao músico ou à escola nos jornais da época. Marcondes (1999, p. 225) acrescenta que Ignácio teria estudado em Manaus, mas não identificamos informações sobre uma possível estadia do violinista no Amazonas.

A menção mais antiga a Ignácio em jornais trata da atuação como tesoureiro da Sociedade União Instructiva, em 1890 (PACOTILHA, 1890h). No ano seguinte, é noticiada uma composição para piano, a valsa ‘Recordações’, editada no Rio de Janeiro (PACOTILHA, 1891c). Com relação a concertos, o violinista atuou no recital de 1892 em benefício da pianista Sophia Camps e de Ettore Bosio, ano em que esse último morou em São Luís (DIARIO DO MARANHÃO, 1892d). Em 1893, foi noticiado como professor de música em um programa de concerto no Centro Caixeiral – relevante espaço cultural que apoiou a produção musical em São Luís até a primeira metade do século XX (Figura 31) – que contou com a participação de Antonio Rayol, João Nunes, Marcellino Maya e Thomé Lisboa (DIARIO DO MARANHÃO, 1893a). Em 1896, Ignácio e Marcellino foram contratados por Joaquim Franco para atuar nas récitas da orquestra de sua mais recente companhia lírica no Teatro da Paz, no Pará (DIARIO DO MARANHÃO, 1896b; FOLHA DO NORTE, 1896). Dois anos depois, o violinista foi *spalla* da orquestra que se apresentou no Teatro São Luiz em uma *matinée* beneficente à soprano Annita Bacini e em homenagem a Antonio Rayol, onde tomaram parte João Nunes, Alexandre Rayol e o violinista Tancredo Serra Martins (1877-1913), irmão da pianista e professora normalista Alice Guilhon da Serra Martins (1874-19??), lente de Música do Liceu Maranhense a partir de 1914 (DIARIO DO MARANHÃO, 1898b; PACOTILHA, 1914c).

⁵⁶ Nome conforme mencionado na Pacotilha (1891b). Várias notícias indicam seu aniversário em 31 de julho, mesmo dia de seu “xára”, o compositor Ignácio Billio (DIARIO DO MARANHÃO, 1911).

⁵⁷ Poderia se tratar do clarinetista Thomé Lisboa, mas é praticamente certo que esse músico tenha nascido no Maranhão, pois foi interno da Casa dos Educandos Artífices.

Figura 31 – Sobrado que recebia o Centro Caixeiral, em vista da Praça Benedito Leite



Fonte: Biblioteca virtual do IBGE (<http://biblioteca.ibge.gov.br>)

Em 1899, meses após o óbito de seu pai, Ignácio foi nomeado escriturário da Prefeitura de São Luís, cargo que dividiria com suas atuações musicais até se aposentar, no final da década de 1940 (DIÁRIO DO MARANHÃO, 1899j). Casou-se em 1902 com Celeste Sousa Cunha, com quem teve dezenove filhos e chegou a completar bodas de ouro (O COMBATE, 1952). Ele se apresentava em bailes de clubes, além de ter atuado como regente ou violinista nos grupos que tocavam em cinemas. A menção mais antiga sobre sua participação nessa atividade é de 1909, quando foi regente do grupo durante uma exibição feita pela empresa cinematográfica E. Hervet no Teatro São Luiz (DIÁRIO DO MARANHÃO, 1909c). Uma publicação de 1911 traz a programação de três cinemas da capital maranhense com seus respectivos diretores de “orquestra”, sendo eles Ignácio Cunha, Marcellino Maya e Tancredo Parga (Figura 32):

Figura 32 – Anúncio dos cinemas de São Luís em 1911

<p>CINEMA S. LUIZ Rua Grande, n. 18 O maior salão de exhibições desta capital o mais frequentado pela Filite Maranhense HOJE! Quinta-feira HOJE! Grandioso programma, de Vespere de Paris, consilido com cinco apromorados films Cines, Pathé, P. Botella, completos e na enregueção com o importante film dramatico—O inventor trabalho publico e de agenda gasta, o magistro film de época de assumpto, nacional—Revolta dos Marinheiros da Armada em 20 de Novembro de 1910. Regente da orchestra, maestro Ignacio Cunha —Programma— 1. parte—CONCHA DE GUARÁ, natural colorida, Cines. 2. parte—OS DOIS MENINOS, JEZUS, ação dramatica de lirala. 3. parte—REVOLTA DOS MARINHEIROS DA ARMADA, natural. 4. parte—O INVENTOR, scena dramatica serie de arte. 5. parte—O PUA TEM DOIS CASSELAN, ultra comica. Sessões das 7 1/2 em diante AMANHÃ—Sexta-feira—AMANHÃ! Cinco artisticas novidades? —Programma— 1. parte—ASSALTO DE UM TREM NO TEXAS, reconstituição de lenditismo. 2. parte—UM CASAMENTO GOZANDO PUZZLE, scena comica. 3. parte—UM IRAMA NUMA FAZENDA, scena dramatica. 4. parte—A VIAGEM DE INSPECÇÃO DO BEZEPREHOR, drama. 5. parte—DOIS GALLOS QUE VIVIAM EM PAZ, scena comica. Sabbado—A HONRA PREÇO—Entrada de 1ª classe, 1,000. Mem de 2ª, .500.</p>	<p>CINEMA PATHÉ Empresa Cinematografica Maranhense Actualmente no Pavilhão á Praça Deodóro —VENTILACÃO NATURAL— Orchestra de primeira ordem, sob a regencia do habil professor Marcellino Maya HOJE, 5 de Janeiro de 1911 Soldado e marquezia O gato tenaz Perdição do aprendiz Pathé Jornal n. 7 Bigodinho tem um olhar fascinador —Programa— AMANHÃ—6 de Janeiro de 1911—AMANHÃ Pia dei Tolomei Cão que toma mamadeira Na Rússia o Volga O Espectro do Outro Apaixonado pela Caixeira Sabbado e Domingo, novos programmas com films novos</p>	<p>IDEAL—CINEMA Praça João Lisboa Elegante casa de diversões, offerecendo ao espectador a mais franca commodidade e doalimento prospettiva. Orchestra sob a direcção do habil professor Tancredo Parga HOJE, 5 de Janeiro de 1911 —Grandioso e atralmente espectacular— Dedicado á honra colonia Paragaya com a 1ª exhibição do magistro drama historico ESTRELLITA Ou a invasão de Portugal pelos Franceses, em 1807 Serie d'ouro AMBROSIO A empresa pela sua serie, amarcis frequentadores guardarem em impressão que dará direito ao sortido a effecto de 500 mil e 500 mil, os bilhetes para estes dois espectaculos estão convenientemente numerados. —PROGRAMMA— 1. parte—Turino Pitoresco, bellissima film natural. 2. parte—Idillio no Verão, o mais interessante trabalho de arte Biograph. 3. parte—O Theozoucrio dos Reiz Lutz, XI, film historico. 4. parte—Estrellita ou a Invasão de Portugal, drama historico, grande successo. 5. parte—Ladrão bem recebido, successo da gargalhada, rir a mais rir. AMANHÃ—DIA DE REIS—AMANHÃ Grande surpresa! Grande sortido! Collissimil programma! Vejam programma! Grande festa! Todos ao IDEAL Programmas distribuidos nos salões. Preços.—Entradas de 1ª classe, 1,000 rs. Mem de 2ª classe, 500 rs.</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Fonte: (PACOTILHA, 1911a)

Ignácio compôs hinos, operetas, acompanhamento para peças teatrais, danças de salão, canções, peças camerísticas e, principalmente, obras religiosas, pois foi um católico devoto. É notável a variedade de sua produção. A *Ouverture Maranhão*, peça sinfônica disponível no APEM sob o n.º 0823/95, foi interpretada diversas vezes ao início de concertos no teatro durante a primeira metade do século XX.

Por volta de 1925, Ignácio participou de *tournées* com companhias líricas em outros Estados (DIÁRIO DE S. LUIZ, 1925). O violinista também contribuiu para a SMM durante muitos anos como secretário. Em 1922, tornou-se professor da Escola de Bellas Artes na disciplina de instrumentos de corda. Porém, segundo Adelman Corrêa, já não atuava mais com o mesmo empenho de antes, deixando a entender que a maior parte de sua obra foi escrita durante a juventude:

Ignácio Cunha, autor de duas ou três centenas de músicas, talvez, acaba de compor o *Hino de Ribamar*, sobre versos de Barbosa de Godois. [...] É pena que, absorvido o seu tempo pelas fadigas cotidianas da luta pela existência, não cultivava a arte dos sons com o mesmo ardor que o fazia há bem poucos anos (PACOTILHA, 1917).

Trata-se de mais um caso em que a falta de valorização da profissão de músico, bem como a inexistência de cargos específicos da área, afeta diretamente a regularidade da produção e a capacitação contínua na área. Em grande escala, essa situação gera um atraso no desenvolvimento musical local. Dantas Filho (2014a, p. 53) afirma ser este um “fenômeno enquanto expressão da não consolidação do músico profissional”.

Nas décadas de 1930 e 1940, a atuação de Ignácio em eventos musicais tornou-se ainda mais discreta. Curiosamente, a maior parte de suas partituras disponíveis no APEM são justamente dessa época, indicando que a partir de então, passou a se dedicar mais a compor do que à interpretação. Há menções à autoria de hinos para festejos religiosos, clubes de futebol e a participações esporádicas em apresentações musicais. Em 1938, anúncios indicam Ignácio como afinador de pianos em parceria com Auguste Jaudon, afinador profissional francês que se estabeleceu na capital maranhense em 1903 após trabalhar na fábrica Gaveau, em Paris (PACOTILHA, 1903a; O IMPARCIAL, 1938). Na ocasião, o violinista se encarregava da afinação enquanto Jaudon fazia a manutenção de pianos, autopianos⁵⁸, pianolas e harmônios.

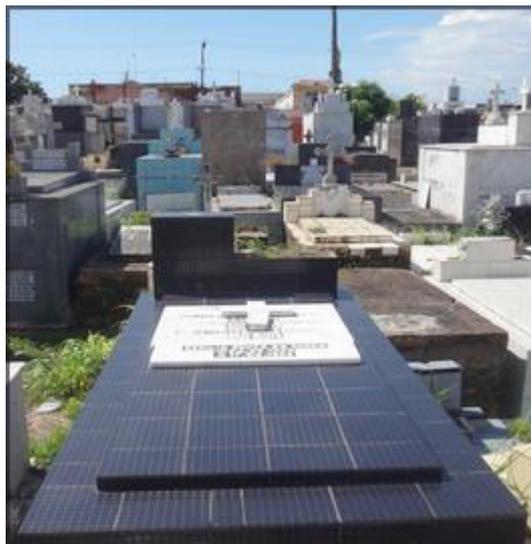
Após o fim da SMM em 1947, Ignácio tomou parte no concerto de fundação da Sociedade de Cultura Artística do Maranhão (SCAM) em 1948, criada por iniciativa da

⁵⁸ Segundo o Dicionário Caldas Aulete Digital (2018), “autopiano” é sinônimo de pianola. Entretanto, o anúncio trata dos termos em separado, indicando se tratar de instrumentos diferentes.

pianista e professora Lilah Lisboa de Araújo Costa (1898-1979), personalidade ímpar no cenário musical maranhense. Formada no INM sob orientação do pianista Luiz Amábile (1880-1962) (O COMBATE, 1948; SILVA, 2013, p. 115), Lilah criou a SCAM para dar continuidade às ações de Adelman Corrêa na SMM, músico com quem teve contato nos tempos de seu Jardim de Infância Musical durante a década de 1930 (O COMBATE, 1935). A musicista formou diversas pianistas que se destacaram durante a segunda metade do século XX, entre elas Adelmana Torreão⁵⁹, Magnólia dos Santos Lima (1932-2018) e Maria José Cassas Gomes (1939-), conhecida por Zezé Cassas. Sucedeu a presidência da SCAM o barítono José Ribamar Bello Martins (1927-2001), que teve uma prolífica gestão de 1956 a 1967 segundo o tenor e professor Simão Pedro Amaral (2001, p. 62-63), quando foram criados a Academia de Música do Estado do Maranhão (AMEM) e o Coral do Maranhão. José Martins também presidiu a Fundação de Cultura do Maranhão (FUNC/MA) de 1971 a 1974, sendo o principal responsável pela criação da EMEM em 1974. O último diretor da SCAM foi Francisco de Aguiar Neto, que permaneceu de 1967 até o fim da entidade, em 1973.

Em 1950, Ignácio estava aposentado do cargo na Prefeitura de São Luís (O COMBATE, 1950). Posteriormente, localizamos apenas uma nota biográfica sobre seu falecimento (PACOTILHA O GLOBO, 1955). Sua lápide se encontra na 4.^a seção do Cemitério de São Pantaleão (Figura 33):

Figura 33 – Lápide de Ignácio Cunha



Fonte: acervo do autor, em 2017

⁵⁹ A trajetória dessa pianista, neta de Adelman Corrêa, será contemplada adiante nesse trabalho.

Uma fotografia do violinista foi doada à EMEM em 1974 por uma de suas sobrinhas, sendo gentilmente cedida ao presente estudo pelo Prof. Manoel da Conceição Santos da Mota, professor de violino e então diretor da instituição em 2016 (Figura 34):

Figura 34 – Fotografia de Ignácio Cunha



Fonte: Biblioteca da EMEM, por intermédio do prof. Manoel Mota

A maior parte das fontes de suas peças para piano foram encontradas, principalmente no APEM, conforme se observa na lista a seguir (Quadro 11):

Quadro 11 – Obras para piano solo de Ignácio Cunha.

N.º	Título	Ano	Editor	Referência	Situação
01	Berceuse	1951	Manuscrito autógrafo	Arquivo Público do Maranhão	Localizada
02	Bric-a-Brac (tango)	?	?	Arquivo Público do Maranhão, 0833/95	Localizada
03	Celestial (<i>pas-de-quatre</i>)	?	Manoel Antônio Guimarães	Acervo Mozart Araújo do Centro Cultural Banco do Brasil	Localizada
04	Gavota	1945	Manuscrito autógrafo	Arquivo Público do Maranhão, 0771/95	Localizada
05	Ele me fez mal (marcha)	?	Cópia manuscrita	Arquivo Público do Maranhão, sem registro	Localizada
06	Elixir de Carnaúba (tango)	?	?	Arquivo Público do Maranhão, 0832/95	Localizada
07	Expansiva (valsa)	?	Manuscrito autógrafo	Arquivo Público do Maranhão, 0829/95	Localizada
08	Marcha Graciosa	1933	Manuscrito autógrafo	Arquivo Público do Maranhão, 0840/95	Localizada

N.º	Título	Ano	Editor	Referência	Situação
09	Maxixe	1899	Cópia manuscrita	Arquivo Público do Maranhão, 0784/95	Localizada
10	Miragem (valsas)	?	?	DIARIO DO MARANHÃO, 1899h	Perdida
11	Nossa Senhora das Vitórias	?	Manuscrito autógrafo	Arquivo Público do Maranhão, 0743/95	Localizada
12	O Guarani (fantasia)	?	?	Arquivo Público do Maranhão, 0805/95	Localizada
13	O Tango das Vendedeiras	ca. 1907	Revista O Maranhão por Dentro	Arquivo Público do Maranhão, 0851/95	Localizada
14	Recordações (valsas)	ca. 1891	Buschmann & C.	PACOTILHA, 1891c	Perdida
15	Rêve d'Amour (gavota)	?	Manuscrito autógrafo	Arquivo Público do Maranhão, 0787/95	Localizada
16	Salomé (<i>pas-de-quatre</i>)	?	E. Bevilacqua & C.	Arquivo Público do Maranhão, 0843/95	Localizada

Fonte: elaborado pelo autor

A alta quantidade de partituras de Ignácio disponíveis no APEM – cerca de cento e quinze – é fruto da aquisição de seu acervo pelo padre Mohana, guardado em vários caixotes pela esposa do compositor. Ainda assim, houve perdas:

No meu quarto, debruçado sobre os caixotes, eu parecia Père Goriot amarrado ao terrível baú. Preciosidades desrespeitadas pela poeira me embeveciam. 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 Ignácio Cunha. (MOHANA, 1974, p. 13)

Trata-se, portanto, de um compositor cuja produção oferece subsídios para a realização de estudos musicológicos mais aprofundados. É interessante observar que sua identidade musical é bem característica em relação a seus contemporâneos locais. Em várias peças para piano solo, ele faz uso de encadeamentos harmônicos que repousam em acordes de nona ou de sexta – décima-terça na harmonia tradicional – revelando influência do *ragtime* e do *fox-trot*, gêneros populares norte-americanos. Essa particularidade estética indica que ele teve acesso à produção dessa região. Tais gêneros eram característicos do repertório das *jazz-bands* – nomenclatura na época referente à instrumentação e não à linguagem pela qual se conhece o *jazz* hoje⁶⁰ – que surgiram em

⁶⁰ Informação oferecida pelo tecladista Sérgio Murilo da Silva Rego, prolífico musicista adepto da Música Popular Maranhense (MPM), em conversa durante o mês de agosto de 2017.

São Luís na década de 1920, a exemplo da *Jazz-Orchestra* composta pelo contrabaixista Raymundo Canuto dos Anjos (1884-1940), o baterista Victal Prudêncio de Paiva e o violinista Alcino Christovam Billio (1905-1929), filho de Ignácio Billio⁶¹. No entanto, a produção de Ignácio com essas identidades harmônicas é da década de 1940, sendo suas peças anteriores para piano solo influenciadas pelo maxixe e o samba – comumente referenciados como “tango”. É possível, então, definir duas ou mais “fases” na obra do compositor – hipótese a ser verificada por estudos futuros mais aprofundados.

Algumas peças, a exemplo de ‘O Tango das Vendedeiras’, possuem uma parte manuscrita para instrumento melódico que não foi publicada juntamente com a partitura para piano. Nesse caso, trata-se de um trecho do acompanhamento musical feito para a peça teatral ‘O Maranhão por Dentro’, escrita por Raul Astolfo Marques (1876-1918). A partitura traz uma letra que pode ser “encaixada” na melodia da peça, assim como nas peças escritas para “piano ou canto e piano”, onde a parte do canto consiste em encaixar a letra no dobramento da melodia. Trata-se de um procedimento comum no repertório da música popular urbana dessa época, feito em diversas canções de Alfredo Verdi de Carvalho e no ‘Lundú dos Progressistas da Cidade Nova’, de Leocádio Rayol.

2.3.9 Elpídio Pereira (Caxias, 16 de outubro de 1872 – Rio de Janeiro, 13 de abril de 1961)

Natural de Caxias, segunda cidade mais rica do Maranhão na primeira metade do século XIX, o violinista e compositor Elpídio de Britto Pereira era filho de João Bento de Britto Pereira e Gertrudes Baptista de Britto Pereira. Sua numerosa família possuía situação financeira confortável, graças às grandes propriedades de terra.

Elpídio deixou uma autobiografia com sua trajetória, produção musical e ilustrações dos contextos em que viveu (PEREIRA, 1957). Outra referência é a pesquisa de Mestrado em Performance Musical elaborada na Universidade Federal de Goiás (UFG) de Ciro de Castro, tenor, professor da EMEM e do curso de Música Licenciatura da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA), no qual está como diretor (CASTRO, 2015). Temos também as diversas publicações do professor e musicólogo amazonense Dr. Márcio Páscoa, que aborda a obra e traços biográficos do compositor.

⁶¹ Informação de dona Alcenita Billio, neta de Ignácio Billio, em entrevista no dia 27 de janeiro de 2018.

Apesar de ter sido bastante afetada pela Balaiada, revolta ocorrida entre 1838 e 1841 cuja interpretação ainda não é consensual entre historiadores⁶², Caxias retomou rapidamente o desenvolvimento econômico. Na década de 1840, já contava com duas associações artísticas, cada uma com seu teatro: a Sociedade Harmonia e a Sociedade Dramática Caxiense, sendo o estatuto da última aprovado em 1844 (O TELEGRAPHO, 1849). Ambas contavam com o auxílio de Clemente de Araujo Lima (ibidem, 1847; ibidem, 1848), que vendia ingressos para os eventos em sua residência no Largo de São Benedito, n.º 13 – atual Praça Vespasiano Ramos (Figura 35). Algumas récitas traziam árias de óperas italianas, típicas do gosto musical da época. Contudo, publicações locais criticavam o despreparo de atores, músicos e da escolha de peças com trocadilhos de “obscenidade patente” (JORNAL CAXIENSE, 1849).

Figura 35 – Fotografia do Largo de São Benedito em Caxias, data desconhecida



Fonte: Biblioteca virtual do IBGE (<http://biblioteca.ibge.gov.br>).

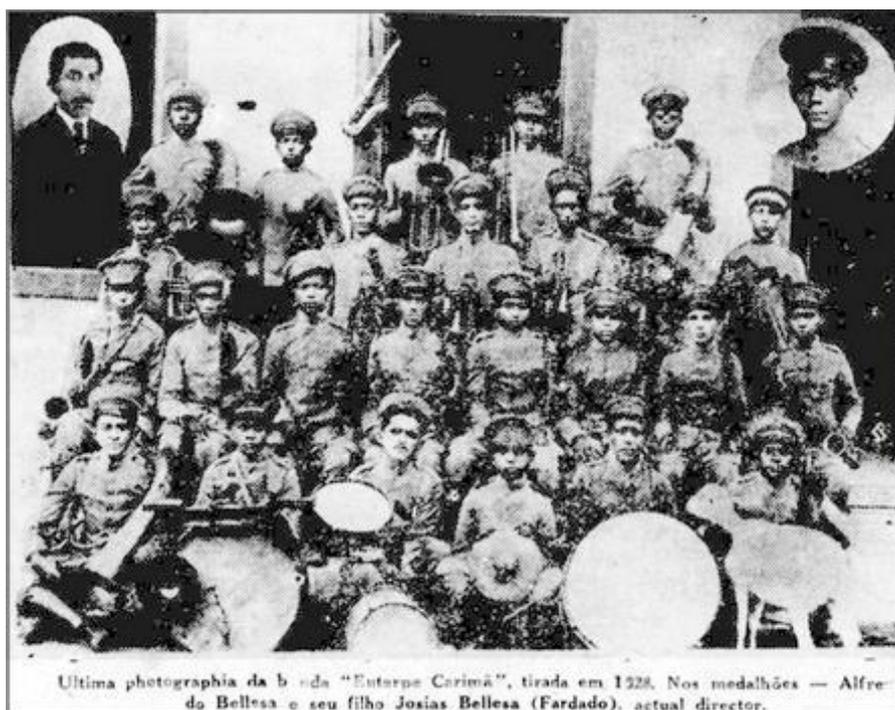
Ocasionalmente, capitalistas ligados à prolífica indústria têxtil de Caxias no final do século XIX promoviam concertos residenciais. Esse é o caso do português José Antonio Lopes Pastor, acionista majoritário da Companhia Industrial Caxiense. Sua cunhada, Estephania de Freitas Pastor (1843-1913), estudou no Conservatório de Paris, voltando a São Luís para participar de concertos e ensinar piano entre as décadas de 1860 e 1890, chegando a atuar ao lado de Arthur Napoleão (O PAIZ, 1864b). Ao ficar viúva, mudou-se para Fortaleza, obtendo reconhecimento como musicista nessa cidade. Por fim, retornou à França, onde faleceu (PACOTILHA, 1916c). Estephania é uma das

⁶² Dentre as diversas interpretações, a Balaiada é entendida como um movimento partidário, separatista ou mesmo abolicionista. Para maiores informações, recomendamos o artigo de Janotti (2005).

mais antigas compositoras brasileiras, sendo registrado um *Salutaris* de sua autoria composto para a primeira comunhão da Igreja de Saint-Jean-Baptiste de Grenelle, em Paris (SCHUBERT In: COSTA, 1980, p. 31-32). Segundo a dissertação da historiadora e professora Me. Jordânia Maria Pessoa, o citado empresário realizou um concerto residencial no dia 8 de agosto de 1891 que contou com a interpretação de ‘Geovanna D’Arco’ de Verdi pelas filhas de Estephania, as irmãs Estephania e Henriqueta de Freitas Pastor, que também cantavam e tocavam piano (PESSOA, 2007, p. 123).

As primeiras referências de Elpídio foram as bandas de música de Caxias da época: Euterpe Cariman (Figura 36) – a banda civil maranhense mais longeva do século XIX, existente de 1844 a 1941 (CERQUEIRA, 2018a) – e Reação (MOHANA, 1974, p. 98). O compositor também cita a música sacra, relatando que costumava brincar no quintal de sua casa encenando cortejos e procissões. (PEREIRA, 1957, p. 15-17).

Figura 36 – A banda Euterpe Cariman em 1928



Fonte: (O IMPARCIAL, 1929)

Na década de 1870, o único violino existente em Caxias – e que segundo o ‘O Imparcial’ (1929) seria um *Stradivarius* – era de Antonio Marcellino Cariman Junior (ca.1845-1907), funcionário dos correios e regente da Euterpe Cariman. Aos sete anos, Elpídio ganhou um violino de seu pai, passando a estudar com Cariman. Após tomar parte em uma apresentação em Teresina, foi ter aulas com o clarinetista Antonio de

Souza Coutinho (18??-1890), que também regeu a Euterpe Cariman (O IMPARCIAL, 1929; MOHANA, 1974, p. 98). Nesse momento, Elpídio começou a compor danças de salão, anotadas em seu livro de rascunhos – hoje em posse do Museu dos Teatros do Rio de Janeiro, sob o registro IP 78.367. Estas foram as experiências musicais que teve até os dezessete anos até seu pai financiar a primeira ida à França para estudar música, em 1890. Na breve passagem por São Luís, assistiu a óperas pela primeira vez no Teatro São Luiz: ‘Rigoletto’ no primeiro dia e ‘Il Trovatore’ no dia seguinte, ambas de Verdi. Ele conta como ficou maravilhado ao ouvir instrumentos como o oboé e o fagote, que até então só conhecia por livros (PEREIRA, 1957, p. 22).

Elpídio residiu por pouco tempo em Lisboa. Ao chegar na França, entrou como ouvinte das aulas de harmonia de Antoine Taudou (1846-1925) no Conservatório de Paris. Por um acaso, bateu em seu quarto o compositor carioca Antônio Francisco Braga (1868-1945) querendo ajudá-lo, apresentando-lhe Domenico Ferroni (18??-1921), com quem passou a fazer aulas de violino e harmonia. À medida que ia se familiarizando com o piano, começou a improvisar melodias. Foi assim que iniciou a composição de ‘Sérénade Brésiliènne’, para violino e piano. Foi também nessa estadia que presenciou o funeral de Dom Pedro II (ibidem, p. 26-30).

Em 1892, fixou residência em Manaus ao retornar. Sua primeira participação em um concerto nessa capital foi organizada pelo violinista Adelelmo do Nascimento (1848-1898), natural da Bahia e que era professor de música do Gymnasio Amazonense na época. Posteriormente, Elpídio se apresentou em Belém, São Luís, Caxias e Teresina. Nestas duas últimas cidades, contou com a colaboração do maestro Ettore Bosio, que passou por situações inusitadas na organização de tais concertos⁶³. O recital em São Luís, realizado no Centro Caixeiral no dia 17 de dezembro, teve a participação de Bosio ao piano, do violinista Luiz de Medeiros e do médico e flautista Claudio Serra (DIÁRIO DO MARANHÃO, 1892f). Após a *tournée*, passou a ensinar violino e teoria em Caxias, chegando a escrever um tratado de teoria que recebeu “plena aprovação” do INM na época (PEREIRA, 1957, p. 33-37). Não encontramos informações sobre esse livro.

Pouco depois, o compositor foi convidado por Joaquim Franco para atuar como violinista por uma companhia em Belém. Com a mudança de seu pai para Manaus, retornou a essa cidade. Após trabalhar por pouco tempo no ramo comercial, começou a

⁶³ Na ocasião, Elpídio conta que eles foram de Caxias para Teresina em mulas, pois ainda não existia a Estrada de Ferro São Luís–Teresina. Bosio, além de sofrer duas quedas de mula durante a viagem, ficou com o traseiro assado e teve de afinar um piano em pé (PEREIRA, 1957, p. 34-35). O violoncelista também trata sobre essa viagem em seu livro “Humorismo de Artista” (BOSIO, 1934), logo no início.

ministrar aulas particulares de música, assumindo interinamente cadeira de música do Gymnasio Amazonense após a aposentadoria de Adelelmo. Segundo suas palavras, “ia enfrentar cerca de sessenta alunos de ambos os sexos, já na adolescência e alguns bem indisciplinados, como me avisou o próprio professor aposentado, e eu sem prática nenhuma de ensinar em conjunto!” (PEREIRA, 1957, p. 39) – realidade semelhante à dos professores de Música das escolas regulares de hoje.

A fim de continuar seus estudos na França, Elpídio solicitou ao governo do Amazonas uma subvenção, tendo o pedido aprovado. Voltou em 1898, retomando seus estudos com Ferroni. Ele relata seu primeiro concerto como regente junto à Orquestra Lamoreux em 19 de fevereiro de 1903, no Teatro de La Monnaie. Na oportunidade, estreou sua ‘Overture Tiradentes’, tendo na plateia o Conde d’Eu e a Princesa Isabel. Posteriormente, organizou um concerto no Conservatório Real de Lisboa, e de volta ao Brasil, em Manaus e Belém (PEREIRA, 1957, p. 43-56). Sobre o evento em Portugal, a revista ‘A Arte Musical’ publicou uma crítica:

Dizíamos que Elpídio Pereira era um novo na idade. Como compositor é velho. Velho pela maleabilidade e *aisanse* com que manuseia os diversos elementos da sua orquestra, velho também pela estilização de sua polifonia e pelo modo de ser que caracteriza, uma a uma, todas as suas produções. Fórmulas arquivelhas, massudas às vezes, com uma ligeira pitada de folclorismo, de onde em onde, isto tudo muito sabiamente tratado, muito limpamente feito, eis a impressão que tivemos das obras de Elpídio Pereira. Aproveite o simpático compositor o que há nisto de bom, expurgue o que não presta e sobretudo ouça e estude os grandes sinfonistas da atualidade, o Brahms, o Saint-Saëns, o d’Indy, o Strauss, o Grieg, o Massenet, o Giraud, o Lalo (apontamos ao acaso) e terá o caminho feito para uma bela e talvez gloriosa carreira de compositor (A ARTE MUSICAL, 1903).

É possível que essa crítica tenha influenciado o compositor futuramente, pois uma de suas habilidades mais notáveis é orquestração, revelada em sua autobiografia ao abordar preocupações sobre como imaginar e combinar os timbres instrumentais. Castro (2015, p. 26-27) complementa que suas obras orquestrais fazem uso de uma formação orquestral romântica completa, provavelmente pelo fato de ter estudado pelo tratado de Hector Berlioz (1803-1869) (PEREIRA, 1957, p. 41).

Em 1904, Elpídio foi pela primeira vez ao Rio de Janeiro. Em 13 de agosto, realizou um concerto no INM com uma orquestra de 60 músicos, contando com a ajuda de Francisco Braga. No entanto, queixou-se da ausência de colegas no evento:

Essa indiferença fez-me lembrar o conselho que Rodrigues Barbosa, crítico musical do ‘Jornal do Comércio’, me deu quando a ele fui apresentado: ‘Dê os seus concertos e parta; fuja do despeito e da inveja...’ De fato! Não fugi como ele me aconselhou; mas, tive de sofrer toda a sorte de mesquinhas,

mesmo da parte daqueles a quem já devia tantas demonstrações de carinho (PEREIRA, 1957, p. 58).

No ano seguinte, ele promoveu um concerto em homenagem ao recém-eleito governador do Maranhão, Benedito Leite, o qual já abordamos (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1905). Curiosamente, não há referência a esse evento em sua autobiografia.

A partir de então, Elpídio viajou pelo país realizando concertos com suas obras. Regressou ao Rio de Janeiro em 1908 para tentar outra subvenção. Com a colaboração de Alberto Nepomuceno, que emitiu o parecer técnico, ele conseguiu retornar em 1913, agora com apoio do governo federal (PEREIRA, 1957, p. 66-69). Disposto a mudar de professor, ele procurou Vincent d'Indy (1851-1931), que lhe propôs assistir às aulas na *Schola Cantorum* desde que não compusesse por três anos. O compositor recusou a proposta, e por indicação de Ferroni, passou a estudar com Paul Vidal (1863-1931), que aceitava alunos “menos privilegiados social e financeiramente” (PÁSCOA, 2012, p. 246). Durante essa estadia, passou três anos finalizando sua ópera ‘Calabar’, sob libreto dos irmãos Eugène e Edouard Adenis. Calabar foi um brasileiro que lutou na invasão holandesa em Pernambuco, inicialmente em favor dos portugueses. Porém, ao perceber ações mais coerentes dos holandeses em relação aos escravos, mudou de lado, sendo então considerado traidor (PEREIRA, 1957, p. 75). Segundo Monteiro (2005, p. 9), é dessa época sua Sonata para violino e piano, importante obra de câmara, finalizada em 1915. É também a única peça identificada nessa pesquisa que faz uso da forma sonata.

Em 1916, o compositor já estava de volta. Em Manaus, conheceu a bailarina Ana Pavlova, de passagem com sua companhia de espetáculos. Ele mostrou seu bailado ‘Yan y Nadine’ à artista, elaborando posteriormente uma redução para durar cerca de 23 minutos – dando origem a ‘Les Pommes du Voisin’. Dez anos depois, essa adaptação foi apresentada no Théâtre de la Gaité Lyrique em Paris por 76 vezes na mesma temporada, sendo avaliada pelo mesmo como sua obra de maior “sucesso” (PEREIRA, 1957, p. 82-83). O etnomusicólogo Dr. Antonio Alexandre Bispo (2009) destaca que foram poucos compositores brasileiros que obtiveram semelhante destaque na França.

Segue adiante uma foto no INM durante a visita do poeta chileno Miguel Luís Rocuant (1877-1948) em 1919 com os seguintes indivíduos, da esquerda para a direita: João Octaviano Gonçalves (1892-1962), Henrique Oswald, Samuel Gracie, Abdon Milanez (1858-1927), Miguel Rocuant, Francisco Braga e Elpídio Pereira (Figura 37):

Figura 37 – Visita de Miguel Luiz Rocuant ao INM



Fonte: (FON-FON, 1919)

Após passar anos em dificuldades financeiras, Elpídio decidiu enviar uma carta ao então presidente Epitácio Pessoa solicitando um cargo no Consulado Geral do Brasil em Paris. Seu pedido foi aceito, sendo nomeado em 14 de fevereiro de 1921. Sua última criação foi a finalização da ópera Calabar, cuja partitura está atualmente na biblioteca da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)⁶⁴. Na época, o compositor se aproximou de Magda Tagliaferro (1893-1986), ficando no apartamento da pianista quando ela saía em *tournées* (PEREIRA, 1957, p. 85-90).

Um momento interessante foi a recepção que teve no Maranhão em passagem para o Norte, em agosto de 1928. Quando o navio aportou em São Luís, havia duas bandas de música e várias pessoas hasteando bandeiras em sua homenagem. Em sua direção, vieram abraçados os irmãos Parga (PEREIRA, 1957, p. 92-93). No dia 31 de agosto, houve um grande concerto no TAA sob regência do compositor, cuja orquestra contou com 105 músicos⁶⁵ que agregaram as bandas do 24.º Batalhão de Caçadores e da Força Pública do Estado (PACOTILHA, 1928). O repertório contou com ‘Polonaise’, ‘Minuete’, ‘Dança de Índio’, ‘Marcha Nupcial’ e ‘Les Pommes du Voisin’. Segundo a publicação, todas estas peças são de autoria do compositor, porém, ele não menciona

⁶⁴ Páscoa (2012, p. 248) afirma que a versão orquestral de Calabar está perdida. Felizmente, não está: são três volumes, com 44 partes, sob o código de barras 754503-10, na Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ. A digitalização que fizemos somente da grade gerou 667 páginas/imagens.

⁶⁵ O padre Mohana apresenta a lista nominal de todos os integrantes desse concerto (MOHANA, 1974, p. 107-108).

‘Polonaise’ e ‘Dança de Índio’ na relação ao final da autobiografia (PEREIRA, 1957, p. 125-127).

Na época desse concerto, também estava na capital maranhense em *tournée* o pianista, compositor e crítico musical Ernani Braga (1888-1948), conhecido adepto do movimento nacionalista. Ele deixou sua opinião sobre o concerto e a obra de Elpídio:

Elpídio Pereira é daqueles músicos inspirados mais pelo coração, do que pelo cérebro. O predomínio do sentimento sobre a razão é, em certos casos, quase indefensável. Em se tratando de música, é perfeitamente plausível. Sincero e ingênuo, agora como há vinte anos, quando o conheci, Elpídio continua a detestar intimamente todas as complicações e artifícios, onde a sua imaginação simples se enreda e desorienta. Por isso, vai perseguindo no seu caminho, alheio e indiferente às tendências dominantes do modernismo artístico musical. Assiste a todas as ousadias, sem lhes sofrer o contágio; sem se afastar, uma linha, das normas da mais escrupulosa prudência. Conservador inabalável, fervoroso idólatra dos cânones tradicionais, vive entre os revolucionários da arte, mantendo-se fielmente legalista. Em plena época de temerárias aventuras, através das regiões perigosas e inexploradas, Elpídio vai trilhando, calmo, sereno, despreocupado, a estrada cômoda e confortável do bom senso (O IMPARCIAL, 1928d).

A crítica se estende, e Ernani estabelece uma antítese:

Dois compositores brasileiros, de tendências diametralmente opostas: – Elpídio e Villa-Lobos. Elpídio passeia pelos jardins da sua fantasia, colhendo flores mimosas, e aspirando-lhes, inebriado, o suave perfume. Villa-Lobos penetra, audacioso bandeirante, a floresta virgem, atraído irresistivelmente pela beleza selvagem, mas deslumbrante, dos seus aspectos e pelas emanções fortes da sua seiva entontecedora (O IMPARCIAL, 1928d).

Em 1930, o compositor foi reconduzido para o Consulado de Londres, onde assistiu aos primeiros momentos da *blitzkrieg* – bombardeios aéreos da Segunda Grande Guerra. Aposentou-se dez anos depois, fixando residência em Mendes, no Estado do Rio de Janeiro, até seus últimos dias. Faleceu em 1961, sem deixar filhos. Foi sepultado no Cemitério de São João Baptista do Rio de Janeiro, na catacumba n.º 14.368A, quadra 01 (Figura 38):

Figura 38 – Sepultura de Elpídio Pereira



Fonte: acervo do autor, em 2016

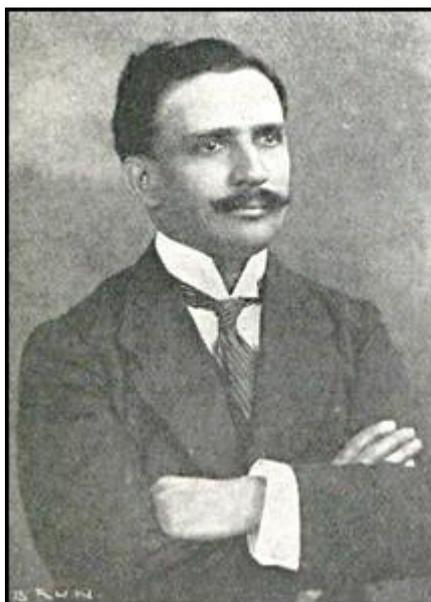
A lápide indica seu ano de nascimento como sendo 1873, no entanto, o próprio compositor registrou ter nascido em 1872. Obviamente, presumimos que a informação correta seja a de seu livro. As imagens provêm, respectivamente, de um programa de concerto da Coleção Helena Nobre, disponível no Arquivo Público do Estado do Pará (APEP) (Figura 39), e da Revista Fon-Fon (Figura 40):

Figura 39 – Gravura de Elpídio Pereira



Fonte: (JANSEN, 1974)

Figura 40 – Fotografia de Elpídio Pereira



Fonte: (FON-FON, 1915)

A fotografia adiante (Figura 41) provém de um quadro pertencente ao Instituto Histórico e Geográfico de Caxias (IHGC):

Figura 41 – Fotografia de Elpídio Pereira



Fonte: IHGC, 2013

A relação de obras para piano solo do compositor segue adiante (Quadro 12):

Quadro 12 – Obras para piano solo de Elpídio Pereira.

N.º	Título	Ano	Editor	Referência	Situação
01	A Sertaneja (valsas)	?	Manuscrito autógrafo	Biblioteca Alberto Nepomuceno (UFRJ) 000755520, MS P-III-22.1	Localizada
02	Club Iracema de Fortaleza (hino)	?	?	PEREIRA, 1957, p. 127	Perdida
03	Dos Estudantes Brasileiros (hino)	?	?	PEREIRA, 1957, p. 127	Perdida
04	Gaby (valsas)	?	Manuscrito autógrafo	Biblioteca Alberto Nepomuceno (UFRJ) 000754922, MS P-III-7	Localizada
05	Gilda Luzia (valsas)	?	Manuscrito autógrafo	Biblioteca Alberto Nepomuceno (UFRJ) 000754923, MS P-III-7	Localizada
06	Ideal Club de Manaus (hino)	?	?	PEREIRA, 1957, p. 127	Perdida

N.º	Título	Ano	Editor	Referência	Situação
07	Marcha Solemne à Santa Cecília	?	Manuscrito autógrafo	Biblioteca Alberto Nepomuceno (UFRJ) 000755184, MS P-III-13.2a	Localizada
08	Mimosa (valsas)	?	?	MONTEIRO, 2005, p. 18	Perdida
09	Minueto	?	?	PEREIRA, 1957, p. 126	Perdida
10	Noturno	?	Laemmert & C.	Biblioteca Nacional, M786.1, P-IV-32	Localizada
11	Polonaise (valsas)	?	?	MONTEIRO, 2005, p. 18	Perdida
12	Romance Sem Palavras n.º 1	?	Casa Arthur Napoleão	Acervo de Ciro de Castro	Localizada
13	Romance Sem Palavras n.º 2	?	Casa Arthur Napoleão	Acervo de Ciro de Castro	Localizada
14	Sport Club do Pará (hino)	?	?	PEREIRA, 1957, p. 127	Perdida
15	Tiradentes (ouverture, redução para piano)	1902	Manuscrito autógrafo	Museu dos Teatros do Rio de Janeiro IP 78.113	Localizada
16	Trois danses sur des Thèmes Brésiliens, n.º 1 - Dolente	?	?	Biblioteca Nacional M786.1, P-I-13	Localizada
17	Trois danses sur des Thèmes Brésiliens, n.º 2 - Garbosa	?	?	Biblioteca Nacional M786.1, P-I-13	Localizada
18	Trois danses sur des Thèmes Brésiliens, n.º 3 - Saltitante	?	?	Biblioteca Nacional M786.1, P-I-13	Localizada
19	Valsa Lenta	?	Casa Arthur Napoleão	Biblioteca Nacional M786.1, P-II-26	Localizada

Fonte: elaborado pelo autor

O estudo mais completo sobre a produção de Elpídio, que possui um catálogo e considerações estéticas sobre suas obras vocais, é o de Castro (2015). O músico destaca que a cultura francesa era referência no Brasil, que inclusive adotava aulas de francês na escola (CASTRO, 2015, p. 24-25). Assim, é compreensível a preferência do compositor em escolher Paris. Castro (2015, p. 26-27) complementa que a obra de Elpídio vai progressivamente adquirindo características da estética musical francesa ao longo do

tempo, devido à inserção do compositor na vida cultural francesa e à orientação de seus professores. Contudo, destacamos que ele nunca deixou de valorizar suas primeiras experiências musicais, pois além de ter guardado o seu primeiro livro de composições, aproveitou temas do mesmo em obras posteriores, como nas ‘Trois Danses sur des Thèmes Brésilliens’ (PEREIRA, 1957, p. 18).

Bispo oferece uma possível razão para o esquecimento em que se encontra a produção musical de Elpídio:

A sua vida, obra e suas tendências estéticas não puderam ser consideradas apropriadamente segundo os critérios de uma historiografia musical de cunho nacional e nacionalista desenvolvida à época em que o compositor alcançava o seu maior sucesso na capital francesa (BISPO, 2009).

Castro acrescenta que a qualificação como um “compositor de pura formação francesa”, feita pelo historiador Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (1905-1992) no livro “150 anos de Música no Brasil”, pode ter sido “uma das razões para que Elpídio Pereira saísse definitivamente dos livros de história da música brasileira” (CASTRO, 2015, p. 26-27). Convém, ainda, destacarmos as observações de Bruno Kiefer (1976, p. 64) sobre os movimentos estético-musicais no Brasil, tardios em relação à Europa. Sob esse ponto de vista, Elpídio não esteve tão fora de seu tempo, pois sua produção se alinha em termos cronológicos e estéticos às obras de Leopoldo Miguez (1850-1902) e Henrique Oswald (1852-1931) – mesmo critério utilizado por Volpe em seu estudo sobre o romantismo na música de câmara brasileira (1994).

Sobre a música “moderna”, o compositor se coloca a partir da obra de Claude Debussy (1862-1918), tendo assistido à estreia da ópera ‘Pelléas et Melisande’:

[...] sempre reconheci na evolução uma contingência da própria arte, desde porém, que não seja o desvirtuamento de suas qualidades. E é, mui infelizmente, o que vem sucedendo em consequência, como tudo faz crer, de um caso extraordinário, talvez único na história da música – a mudança brusca e radical de técnica de um compositor, um dos mais queridos mestres da Escola Francesa: Claude Achile Debussy, ao compor seu drama lírico Pelléas et Melisande. Achava-me em Paris quando em 1902 foi levada à cena da Ópera Cômica essa obra, evidentemente concebida em oposição ao legado de Wagner em prol dessa mesma forma típica da música lírica-sinfônica, tanto mais para surpreender que Debussy era considerado, então, vibrante wagneriano! A sensação maior, porém, desse incrível acontecimento, era causada pelo repúdio de todos os elementos essenciais da música, do começo ao fim de sua nova partitura (PEREIRA, 1957, p. 122).

É curiosa a menção a Debussy como um caso “único na história da música”, fato que reforça seu desinteresse pelas obras de vanguarda. Enfatizamos que ele estava

na capital francesa em 1913, ano em que estreou a ‘Sagração da Primavera’ de Igor Stravinsky (1882-1971). Na continuação:

Talvez pensando num maná em forma desse seu [de Debussy] novo *modus faciendi*, tão isento de disciplinas e de qualquer movimento da lama [s.i.c.], destinado a tantos candidatos à carreira de compositor, mas famintos de dotes intelectuais *sine qua non*? Seja, porém, como for, a verdade é que não faltam neste vale de lágrimas compositores se locupletando das novas concepções de Debussy... Mas não posso perceber por que são elas patrocinadas com a denominação de *música Moderna*! (PEREIRA, 1957, p. 123).

Aqui, podemos compreender porque o compositor ignora a Semana de Arte Moderna de 1922, marco histórico na produção artística brasileira, em seu livro. Mesmo se estivesse no Brasil, ele certamente não se alinharia ao movimento.

Dentre os músicos abordados até então, Elpídio é o que menos se dedicou à música sacra, certamente porque a maior parte de sua produção é para a música de concertos, e não em função de eventos sociais diversos como festejos, solenidades religiosas e homenagens. Ao mesmo tempo em que há maior autonomia criativa, por outro lado é necessário promover eventos para a circulação de sua obra, frente à precariedade de financiamento e ambientes estabelecidos para a música de concerto em sua época – fato particularmente delicado no Maranhão até os dias atuais.

2.3.10 Carlos Marques (São Luís, 15 de janeiro de 1876 – São Luís, 29 de setembro de 1936)

O pianista, compositor e regente Carlos Augusto Barbosa Marques era filho do farmacêutico caxiense Augusto Cezar Marques (1835-1909) com Zulmira d’Moreira Barbosa Marques (1852-1928) (DIARIO DO MARANHÃO, 1903b), conforme já informamos, também era sobrinho do médico e historiador Cezar Augusto Marques⁶⁶. Sua irmã, Esmeralda, também estudou piano.

Carlos, que cursou o ensino básico no Collegio de Sant’Anna (PACOTILHA, 1886e)⁶⁷, iniciou os estudos de piano com a mãe, dedicando a ela sua primeira peça, a *schottisch* ‘Jalde’ (DIARIO DO MARANHÃO, 1896a). Anos depois, mudou-se para o Rio de Janeiro para cursar engenharia civil na Escola Politécnica do Rio de Janeiro, concluindo o curso em 1899 (DIARIO DO MARANHÃO, 1899d). Durante seus tempos de estudante, compôs quase todas as suas peças para piano solo, algumas das quais eram

⁶⁶ Devido à semelhança entre os nomes dos irmãos “Augusto Cezar” e “Cezar Augusto”, algumas fontes confundem os dois – até mesmo o padre Mohana (1974, p. 35). Uma nota de jornal que revela claramente essa diferenciação pode ser encontrada no Publicador Maranhense (1856b).

⁶⁷ No Collegio de Sant’Anna, Carlos foi colega da pianista Laura Ewerton, que será mencionada adiante.

interpretadas com frequência em festas e salões cariocas da época (O IMPARCIAL, 1930). A seguinte nota, publicada na ‘Gazeta do Norte’ do Rio de Janeiro e reproduzida no ‘Diário do Maranhão’, destaca tal fato:

Sem lisonja, todavia, podemos afirmar que Carlos Marques é hoje sem dúvida, senão o primeiro, pelo menos um dos primeiros artistas que cultivam, entre nós, a música para dança. Que o digam as nossas gentis patricias, para quem a inteligência e a fertilidade de imaginação do simpático artista se tornaram um verdadeiro culto de admiração. Não há de certo nos nossos salões estante que não contenha ao menos uma das suas muitas e belíssimas composições, e o quanto é ele conhecido e apreciado no seu gênero provam-no de sobra a conceituada reputação de que goza e a notável extração e popularidade que tem obtido qualquer dos seus trabalhos já editados. Se o Dr. Carlos Marques nos permite a afoiteza, dar-lhe-emos daqui um conselho, que talvez não seja de todo inútil para o futuro da sua carreira: com a sua pronunciada vocação para a música, com as suas aptidões e o seu talento, não se deve limitar ao que conseguiu ser até agora: um primoroso cultor da música dançante. É preciso ir mais longe: estudar mais, estudar sempre e não esquecer sobretudo que Carlos Gomes não tem ainda sucessor legítimo no Brasil (GAZETA DO NORTE In: DIÁRIO DO MARANHÃO, 1899b).

Ao retornar para São Luís, Carlos trabalhou vários anos na Drogaria Marques, herdada de seu avô, o farmacêutico português Augusto José Marques. Após deixá-la, tornou-se “engenheiro itinerante” da Estrada de Ferro São Luís–Teresina (MOHANA, 1974, p. 91). Em 1902, compôs bancas examinadoras na Escola de Música do Estado do Maranhão a convite de Antonio Rayol, ao lado de Adelman Corrêa e da pianista e professora Almerinda Ribeiro Nogueira Odebrecht (1880-1944)⁶⁸, formada pelo INM e que foi diretora da escola entre 1904 e 1906 (MOREIRA JÚNIOR, 1903; Id., 1905).

As informações mais antigas sobre a atuação de Carlos como intérprete em São Luís tratam de *soirées* residenciais na década de 1890, realizadas no palacete da família Marques (Figura 42) à Praça João Lisboa, n.º 12. Após 1910, foi regente e arranjador em eventos religiosos, em especial nos festejos de Nossa Senhora dos Remédios (PACOTILHA, 1916a). Sua presença foi noticiada em anos específicos, a exemplo de 1916, quando atuou junto a Adelman Corrêa, Pedro Gromwell e aos irmãos Parga. Em diversas oportunidades, organizou grupos musicais para interpretar a Novena de Nossa Senhora dos Remédios de Antonio Luiz Miró, mantendo essa obra em circulação até por volta de 1926 (O JORNAL, 1917). Em 1919, sua esposa Thereza Labatt Barbosa Marques, conhecida por “Santinha Marques”, veio a óbito repentinamente por beribéri galopante, deixando um casal de filhos (PACOTILHA, 1919a).

⁶⁸ Intérprete e professora de relevante atuação em São Luís entre 1894 e 1911, Almerinda se casou com o engenheiro civil Adolf Odebrecht em 1912 e se mudou em definitivo para Niterói (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1944).

Figura 42 – Palacete Marques, que hoje recebe a Junta Comercial, em 1903



Fonte: J. Faria (In: REVISTA DO NORTE, 1903b, p. 119)

Em 1926, Carlos se casou novamente com Benedicta Moraes Rêgo⁶⁹, conhecida como “Bembém” (PACOTILHA, 1926a). Nesse mesmo ano, o pianista tomou parte em um evento comemorativo ao centenário do nascimento de Cezar Marques, e ajudou a organizar os documentos da biblioteca de seu tio (PACOTILHA, 1926c). Em 1929, compôs e instrumentou uma ‘Ave Maria’ com letra do advogado, escritor e barítono amador José de Ribamar dos Santos Pereira (1898-1959)⁷⁰ para missas dominicais da Igreja de São João, peça que ficou conhecida na época. Ainda nesse ano, compôs uma Sinfonia, interpretada pelo mesmo ao piano em vários eventos (PACOTILHA, 1929a; Id., 1929c). O padre Mohana afirmou (1974, p. 90-91) não ter achado a partitura dessa obra, situação que ainda persiste.

Em 1930, é noticiado o retorno de Carlos a São Luís, depois de residir em Rosário por vários anos devido a seu ofício (O IMPARCIAL, 1930). Novamente, há um lapso de tempo nas informações sobre o pianista. A informação subsequente, de 1936, relata seu falecimento, deixando a filha Joicy de seu segundo casamento (PACOTILHA, 1936). Não foram localizadas imagens do pianista.

Sua sepultura, onde também repousa Bembém Marques, foi localizada no Cemitério de São Pantaleão, na 1.^a seção (Figura 43):

⁶⁹ Uma foto de Bembém Marques, também pianista, consta no livro do padre Mohana (1974, p. 16).

⁷⁰ O poeta Ferreira Gullar (1930-2016), que se chamava José de Ribamar Ferreira, afirmou em várias entrevistas que escolheu esse nome artístico para não ser confundido com Ribamar Pereira, autor de “péssimos poemas” publicados em jornais maranhenses.

Figura 43 – Sepultura de Carlos Marques e Benedicta Rêgo Marques



Fonte: acervo do autor, em 2017

A lista de suas peças para piano solo é apresentada a seguir (Quadro 13):

Quadro 13 – Obras para piano solo de Carlos Marques.

N.º	Título	Ano	Editor	Referência	Situação
01	Adejos (schottisch)	?	André A. da Costa & C.	Arquivo Público do Maranhão, 0382/95	Localizada
02	Alabastrina (schottisch)	?	André A. da Costa & C.	MOHANA, 1974, p. 41	Perdida
03	Berceuse	1945	Manuscrito de Othon Gomes da Rocha	Arquivo Público do Maranhão, 0386/95	Localizada
04	Cartinha (valsa)	1898	André A. da Costa & C.	Arquivo Público do Maranhão, 0385/95	Localizada
05	Cecília (valsa)	?	André A. da Costa & C.	Acervo Mozart Araújo do Centro Cultural Banco do Brasil	Localizada
06	Dolente (valsa)	?	E. Bevilacqua & C.	Biblioteca Nacional, M786.1, M-VI-54	Localizada
07	Esaumar (valsa)	?	André A. da Costa & C.	Arquivo Público do Maranhão, 0387/95	Localizada
08	Fantasia original	?	?	DIÁRIO DO MARANHÃO, 1903a	Perdida

N.º	Título	Ano	Editor	Referência	Situação
09	Festival (quadrilha)	?	André A. da Costa & C.	MOHANA, 1974, p. 41	Perdida
10	Jalde (schottisch)	?	I. Bevilacqua & C.	Arquivo Público do Maranhão, 0383/95	Localizada
11	Lof (schottisch)	?	André A. da Costa & C.	Biblioteca Nacional, M786.1, M-VI-50	Localizada
12	Magdala (valsa)	?	E. Bevilacqua & C.	Arquivo Público do Maranhão, 0373/95	Localizada
13	Nomade (valsa)	?	I. Bevilacqua & C.	Arquivo Público do Maranhão, 0380/95	Localizada
14	Odaléa (valsa)	?	André A. da Costa & C.	MOHANA, 1974, p. 41	Perdida
15	Pas de Quatre	?	E. Bevilacqua & C.	Arquivo Público do Maranhão, 0376/95	Localizada
16	Querula (schottisch)	?	E. Bevilacqua & C.	Arquivo Público do Maranhão, 0381/95	Localizada
17	Rio Comprido (polca)	?	André A. da Costa & C.	MOHANA, 1974, p. 41	Perdida
18	Rustica (polca)	?	André A. da Costa & C.	MOHANA, 1974, p. 41	Perdida
19	Saragoça (valsa)	?	André A. da Costa & C.	MARQUES, [19--]	Perdida
20	Sinfonia (transcrição para piano)	?	?	MOHANA, 1974, p. 90-91	Perdida
21	Sybarita (schottisch)	?	André A. da Costa & C.	MOHANA, 1974, p. 41	Perdida
21	Ultramontana	?	André A. da Costa & C.	Biblioteca Nacional, M786.1, M-VI-51	Localizada

Fonte: acervo do autor.

Apesar de sua atuação musical ter se restringido quase que exclusivamente a eventos religiosos, a maior parte da produção de Carlos é composta por danças de salão. Sua escrita oferece notações de fraseado e articulação, havendo uma exploração técnica do piano não muito comum em danças de salão, com melodias em oitavas, contrapontos no baixo, acordes e saltos na mão esquerda. Todavia, é notável a reincidência de certos clichês composicionais, especialmente em relação aos encadeamentos harmônicos.

Carlos publicou suas peças em firmas de edição musical do Rio de Janeiro, motivo pelo qual várias partituras foram localizadas nessa cidade. Esse é outro indício de que tais peças foram compostas durante sua juventude. As capas das partituras fazem menção a outras peças do pianista que não foram localizadas. Um fato curioso é que a menção do padre Mohana (1974, p. 41) a 24 partituras do pianista em sua coleção, no entanto, há somente 17 disponíveis hoje no APEM (1997, p. 47), certamente perdidas mesmo sob a guarda do padre. Uma fonte nesse estado, praticamente perdida, é a da valsa ‘Cartinha’, dedicada à sua primeira esposa.

Conforme a partitura, ‘Berceuse’ foi “feita para adormecer sua filha Joicy” (MARQUES, 1945). O registro foi feito por Othon Rocha⁷¹, seu colega na Estrada de Ferro São Luís–Teresina, após ouvi-la sendo tocada de memória pela própria Joicy em 1945. Apesar do título, trata-se de uma valsa semelhante às demais peças do pianista. É, portanto, uma *berceuse* no sentido contextual, e não devido a elementos musicais que tradicionalmente caracterizam esse tipo de peça como, por exemplo: melodias no registro agudo, uso de dinâmicas *piano* e gestos musicais cíclicos que sugerem um movimento de balanço.

2.3.11 João Nunes (São Luís, 20 de janeiro de 1877 – Rio de Janeiro, 17 de agosto de 1951)

João Sebastião Rodrigues Nunes, primeiro maranhense que se tornou professor efetivo e catedrático do INM, era um dos dez filhos do ourives Antônio Rodrigues Nunes com Emília Marques Nunes. Iniciou os estudos musicais no violino, dedicando-se ao piano por vontade própria ao assistir as aulas de sua irmã, conforme nos informa o historiador José Jansen (1976, p. 16-17), que publicou uma biografia sobre o pianista (JANSEN, 1976). Silva (2013, p. 89) observa não haver informações sobre seus professores, no entanto, uma notícia relacionada a seu concerto em São Luís após o retorno da França indica ser ele um autodidata:

⁷¹ Sua trajetória será contemplada adiante nesse trabalho.

Partindo há 7 anos para o Rio de Janeiro, João Nunes tinha como únicos elementos de sucesso um modesto lugar de empregado do Correio, que mal lhe permitia garantir a sua subsistência na grande capital, e a ânsia de impelir aos últimos limites a sua educação de pianista, começada intuitivamente no Maranhão, onde, entretanto, já dera provas de rara aptidão (PACOTILHA, 1906c).

Em 1888, a mãe de João faleceu (PACOTILHA, 1888e), vindo o pai a se casar com a irmã da finada, Anna Amélia Marques. Ingressou no Liceu Maranhense pouco depois, no desejo de se tornar engenheiro. Paralelamente, participava da intensa vida cultural que São Luís tinha na época, tornando-se conhecido no meio musical. Segundo Jansen (1976, p. 18), um momento marcante para João foi ao ver uma orquestra com 40 músicos no Teatro São Luiz, sob regência de Joaquim Franco. Na época, ele tinha doze anos, podendo ser uma das récitas da temporada de 1889, iniciada em 3 de fevereiro (PACOTILHA, 1889a).

Entretanto, em maio de 1891, seu pai sucumbiu devido a um colapso cardíaco (PACOTILHA, 1891b) e sua numerosa família passou a ter dificuldades financeiras. Aos treze anos, João foi aprovado em um concurso para os Correios, sendo nomeado em 1892 (DIARIO DO MARANHÃO, 1892a). Todavia, precisou forjar um documento para comprovar a idade mínima para assumir o cargo, de dezessete anos. Conseguiu uma Justificação de Nascimento junto à Diocese, declarando que o batismo acontecera quatro anos após seu nascimento com a ajuda de seus padrinhos⁷².

Nas horas vagas de seu ofício nos Correios, João estudava piano. Ainda em 1892, houve sua primeira atuação em um concerto no Centro Caixeiral (PACOTILHA, 1891g), acompanhando o flautista Claudio Serra na ‘Berceuse’ de Ernesto Köhler (1849-1907) e no Concerto para flauta de Jan Gall (1856-1912). Ele também interpretou em solo a ‘Pasquinada Opus 59 Capriccio’ de Louis Gottschalk (1829-1869).

Em seguida, João foi convidado pelo maestro Ettore Bosio a acompanhá-lo em uma peça para violoncelo e piano (JANSEN, 1976, p. 17). A partir de então, passou a se apresentar regularmente como solista e acompanhador nas *soirées* e recitais promovidos por Bosio e Antonio Rayol. Em 1900, passou a atuar como professor de música no Collegio Rayol (PACOTILHA, 1900a).

Reconhecendo o eminente potencial do jovem pianista, o escritor Coelho Neto foi principal incentivador, motivando-o a estudar no Rio de Janeiro e tentar uma transferência para os Correios dessa cidade. Em 1902, João foi para a capital federal ter aulas com Arthur Napoleão, que o preparou para as provas de acesso ao INM. Após sua

⁷² Este documento está disponível nos arquivos da Sé do Maranhão, no APEM, sob o número 4.227.

aprovação, em setembro de 1902, passou a integrar a classe de Alfredo Bevilacqua. Em paralelo, acompanhou Antonio Rayol por diversas vezes em Niterói (DIÁRIO DO MARANHÃO, 1904a) e no último concerto do tenor, em Campos (O FLUMINENSE, 1904a).

Após dois anos e meio de estudos, João fez um concurso de piano no INM em 1905 como candidato único. Na oportunidade, interpretou um prelúdio e fuga do Cravo Bem Temperado de J. S. Bach escolhido no momento pela banca, entre quatro opções; o Scherzo Opus 31 de Chopin; e a Sonata Opus 35 em Si bemol menor do mesmo compositor, como peça de livre escolha. Obteve o prêmio, sendo sua conquista amplamente noticiada no Maranhão (A NOTICIA, 1905a). Em maio, João foi para Paris ampliar sua experiência musical (PACOTILHA, 1905a), tendo recebido uma subvenção do governo do Maranhão na gestão de Benedito Leite (DIÁRIO DO MARANHÃO, 1906a), sendo o primeiro músico a receber apoio desse Estado.

Não encontramos informações sobre a estadia de João na França. Presume-se que estudou piano e composição, frente ao domínio composicional apresentado em suas obras mais complexas. Segundo Bispo (2007), a estadia antes da Primeira Grande Guerra influenciou profundamente sua trajetória, pois na época, Paris era caracterizada pelo cosmopolitismo. Em seu futuro trabalho como crítico musical, o pianista menciona os eventos que o marcaram, como a apresentação integral das Sonatas de Beethoven por Edouard Joseph Risler (1873-1929) em 1905 (NUNES, 1929b). Bispo acrescenta a influência de Emil Sauer (1862-1942), pianista que tinha preferência pelo repertório de Chopin, Franz Liszt (1811-1886) e, mais notoriamente, Debussy. É possível notar nas obras de João tanto a estética impressionista quanto sua preferência por obras didáticas e de caráter infantil. Jansen discorre sobre seu interesse pelo compositor francês:

Já vimos que na Europa foi um de seus cuidados estar a par das novas tendências da música, e, de volta, uma noite em casa do seu ex-professor Alfredo Bevilacqua, João Nunes dissertara com entusiasmo sobre a música de Debussy que exercia grande influência na renovação musical francesa e ainda era desconhecida no Brasil. Instado pelos presentes para que tocasse alguma coisa do autor, João Nunes satisfez o que lhe pediam mas, ao final da música Bevilacqua não escondeu o seu ponto de vista: achava feia a música de Debussy; não eram de seu agrado aquelas dissonâncias... (JANSEN, 1976, p. 29).

Notamos, ainda, o apreço de João pelo repertório de cravo e órgão interpretado ao piano. Esse é o objeto de sua tese “Do Cravo ao Piano” (1941), elaborada para o concurso de professor catedrático do INM.

Em novembro de 1906, o pianista estava de volta a São Luís, passando antes em Belém para fazer um concerto. Em sua terra natal, foi recebido por amigos, políticos e a banda de música do Corpo Militar, sob a regência de João José Lentini. Em seguida, foi nomeado professor de música da Escola Normal (DIÁRIO DO MARANHÃO, 1906b), e com a reforma curricular da Escola de Música do Estado do Maranhão no ano posterior, foi nomeado seu diretor (AMARAL, 2001, p. 31-35).

O primeiro recital do pianista após voltar da França ocorreu em 6 de dezembro de 1906, no Teatro São Luiz. Como de costume, o evento foi dividido em duas partes, com um breve intervalo. Obras para orquestra iniciaram cada parte, sucedidas de peças para piano solo (PACOTILHA, 1906b). O programa da primeira parte contou com a abertura da ópera ‘Martha’ de Friedrich von Flotow (1812-1883), a Apassionata de Beethoven, os Estudos Opus 25 n.º 1 e Opus 10 n.º 12, o terceiro movimento da Sonata Opus 35 e o Scherzo Opus 31 de Chopin, e a ‘Marcha Húngara’ de Schubert na transcrição de Liszt, interpretadas por João. A segunda parte contou com uma gavota para orquestra sem identificação do compositor no programa, o ‘Coro das Fiandeiras’ da ópera ‘Navio Fantasma’ de Richard Wagner na transcrição de Liszt para piano solo, a ‘Cavalgada das Valquírias’ da ópera ‘Walkyria’ de Wagner transcrita por Louis Brassin (1840-1884), a Valsa-Capricho Opus 76 de Camille Saint-Saëns (1835-1921) com acompanhamento de cordas, e a primeira Legenda S 175 de Liszt. Jansen transcreveu uma nota da época sobre a atuação do pianista:

[...] onde João Nunes mostrou seus recursos de artista fora da vulgaridade, foi na execução de ‘São Francisco de Paula Caminhando sobre as Ondas’. Nesta intrincadíssima música de Liszt, João Nunes com magnífico jogo da mão esquerda, figurando o marulho das ondas, inteiramente independente do da outra mão, o que era como feito por outro piano, o artista maranhense demonstrou ao auditório a sua competência para isso e o seu empolgante jogo com pedais [...] (In: JANSEN, 1976, p. 23).

Paralelamente às atividades didáticas, o pianista manteve seu repertório, fazendo *tournées* pelo país nos anos posteriores. Em 1908, apresentou-se no salão da Phoenix-Caixaerial de Fortaleza e no Club Astréa de João Pessoa (JANSEN, 1976, p. 24-25). No ano seguinte, realizou seu primeiro recital no Teatro Amazonas (DIÁRIO DO MARANHÃO, 1909a). Na direção da Escola de Música, promoveu audições públicas dos alunos geralmente em datas comemorativas – como 28 de julho e 7 de setembro – preparando-os para a situação de palco. Havia, ainda, os “exercícios práticos”, também feitos em público (DIÁRIO DO MARANHÃO, 1910b).

Em 1910, o pianista foi convidado a escrever uma nota na edição especial da Pacotilha de 14 de agosto, dedicada à aquisição do couraçado “Riachuelo” pela Marinha Brasileira. Essa edição contou, ainda, com a participação de Coelho Neto, Antonio Lobo (1870-1916) e Manuel Fran Paxeco (1874-1952). Essa foi uma “prévia” de outro campo em que João se destacaria: a crítica musical. Na publicação em pauta, é interessante observarmos a concepção musical do pianista após a experiência na França, opondo-se a partir de então à produção musical de influência italiana:

No Brasil, ou melhor, no Rio de Janeiro, dois fatores de grande importância, sem ligação alguma entre si, contribuíram para retardar a evolução musical: a influência da escola italiana e o regime monárquico, que, por longos anos, entravou o progresso da nação, em todas as suas modalidades. O predomínio da escola italiana, no paladar artístico do povo brasileiro, é facilmente explicado pelo fato de nos terem sido ministradas por artistas italianos as primeiras noções de música. Além disto, os nossos teatros líricos foram exclusivamente abastecidos, desde o começo, por companhias exportadas pelo grande mercado musical que é Milão. Trazendo como elementos fascinantes de sucesso a virtuosidade empolgante de tenores célebres, portadores de órgãos vocais privilegiados, a melodia fácil e intuitiva, característica da escola italiana, e, finalmente, o prestígio sonoro da língua de Dante, não lhes foi difícil implantar no espírito público uma aversão a tudo o que em música não provinha da pátria de Cimarosa e Donizetti (PACOTILHA, 1910a).

Adiante, João revela seu apreço pelo INM e seu corpo docente – em oposição ao antigo Imperial Conservatório – sendo esse um possível prenúncio de sua ida em definitivo para a então capital federal:

Do advento da República e da criação do Instituto Nacional de Música data a difusão do ensino musical no Rio de Janeiro, graças à orientação segura do seu diretor – Leopoldo Miguez. Artista de raro valor, conhecedor profundo dos escaninhos da arte dos sons, erudito e disciplinador, o célebre autor dos ‘Saldunes’ cercou-se imediatamente de professores do valor de Alfredo Bevilacqua, Ronchini, Guiland, Porto-Alegre e outros. Alguns anos mais tarde, Henrique Oswald e Francisco Braga, todos portadores de nomes consagrados no velho mundo, vieram acrescer o patrimônio artístico do novo estabelecimento de ensino, trazendo-lhe o forte contingente das tradições musicais neo-germânicas. Assim aparelhado, rápida foi a influência do Instituto Nacional de Música, como elemento educador do gosto pela arte dos sons na capital do país, e, hoje, um ecletismo inteligente é a nota predominante da cultura musical, nos salões cariocas. Não tem ainda o Rio de Janeiro, é exato, intensidade de vida artística, mesmo comparado a capitais de muito menor população, como Bruxelas, Leipzig, Munique, etc. Somos, até, um povo que ainda necessita, para cantar, do concurso de idiomas estranhos, e só à tenacidade de Alberto Nepomuceno, o laureado compositor brasileiro, devemos a existência de melodias para canto, com texto em português (PACOTILHA, 1910a).

João também prestou concurso para professor de música na Escola Normal do Amazonas, na vaga de Aristides Bayma (TOURINHO, 2010, p. 33), evidenciando seu interesse em sair do Maranhão. Deixou a direção da Escola de Música em novembro de

1911. Onze anos mais tarde, Adelman Corrêa revelou que o abandono do cargo se deu por divergências com o governo (PACOTILHA, 1923b). Além do evidente desinteresse em investir na instituição, pode ter havido um desgaste diante da obrigação de fazer apresentações gratuitas em datas festivas para o Estado⁷³.

Após esse acontecimento, João manteve os concertos e as atividades didáticas. Já o governo estadual, por sua vez, fechou a escola, acarretando prejuízos históricos para a música maranhense – questão denunciada por diversos músicos pesquisadores, a exemplo de Simão Amaral (2001) e Dantas Filho (2014a, p. 53). Tal fato foi motivo do protesto de vários músicos ao longo do tempo, especialmente por Adelman Corrêa (PACOTILHA, 1922a) e Lilah Lisboa (PACOTILHA O GLOBO, 1953).

Em 1913, João ficou a maior parte do ano no Rio de Janeiro, se preparando para ingressar no corpo docente do INM. Sua tese “A Inteligência Musical”, que aborda aspectos do ensino e aprendizagem da música através do piano, foi aprovada em 1914 pela congregação da entidade, na qual foi nomeado como livre docente (PACOTILHA, 1914b) – ofício que exerceria pelos próximos 31 anos.

Aos poucos, João foi se tornando uma personalidade respeitada no competitivo meio musical carioca. Em 1919, o crítico Oscar Guanabarro assim se referiu a ele:

No Instituto começa a aparecer um professor de grande merecimento. Homem de poucos amigos, talvez devido ao seu gênio seco, fisionomia fechada com tendência à misantropia. Referimo-nos ao Sr. João Nunes, grande talento que lutou com dificuldades sérias para estudar, mas que chegou a conquistar um lugar de destaque entre os melhores professores de piano desta Capital (GUANABARINO In: JANSEN, 1976, p. 31).

No ano seguinte, Alberto Nepomuceno, amigo próximo de João, foi a óbito. O pianista, que já orientava alguns estudantes do colega, assumiu toda a classe. Entre eles estava a musicista Helza Camêu (1903-1995), que falou sobre João a Jansen:

[...] havia na personalidade de João Nunes, em proporções bem acentuadas, a veia do crítico, do analista e daí a severidade que o caracterizava, parecendo aos inexperientes, aos menos avisados, um toque de intolerância ou de inacessibilidade. [...] Embora austero por índole, havia na personalidade de João Nunes uma bondade contida somada a respeitável capacidade e probidade profissionais que o tornaram um dos vultos eminentes do magistério musical em terra carioca. [...] Juntamente com a técnica pianística, João Nunes procurou desvendar-nos amplamente os caminhos da música, não só na parte interpretativa, como na estrutural, na histórica, fazendo-nos ler, ouvir, analisar, confrontar, concluir, de maneira a habilitar-nos integralmente

⁷³ Esse tipo de política é observado até hoje, onde projetos como o “Música no Espigão”, criado em 2015 pela Secretaria de Cultura do Estado, usa estudantes e professores da EMEM para se apresentar de graça sem ao menos auxílio para deslocamento, transporte, alimentação ou seguro para instrumentos musicais. Perpetua-se, ainda, a ideia de que a produção do músico é um mero entretenimento e não uma profissão. Para um debate mais aprofundado, ver Cerqueira (2017).

à atividade de músico e até de professor [...] (CAMÊU In: JANSEN, 1976, p. 101-102).

Sua intensa dedicação à atividade docente fez com que interrompesse em definitivo a carreira de intérprete: não encontramos registros de concertos em que houve sua participação após o ingresso no INM. Por outro lado, o pianista realizou uma das ações mais importantes da Pedagogia do Piano de sua época: revisou mais de 300 obras para piano solo – algumas inéditas – com dedilhados e indicações de pedal, atribuindo níveis de dificuldade (DIAS, 2015). Essas peças fazem parte da Edição Escolar, publicada pela Casa Arthur Napoleão. A classificação de dificuldade empregou a seguinte nomenclatura: MF1 e MF2 (muito fácil), F1 e F2 (fácil), DM1 e DM2 (dificuldade média), D1 e D2 (difícil) (CORREIO DA MANHÃ, 1951b; DIAS, 2015, p. 61).

Esse cuidadoso trabalho demonstra a preocupação de João em oferecer um caminho para o estudante através de um percurso seguro e controlado. Torna possível, ainda, estabelecer um padrão a fim de viabilizar uma avaliação mais justa. Porém, sabemos na atualidade que essa concepção pedagógica não estimula a autonomia, pois inibe a capacidade do estudante de tomar suas próprias decisões interpretativas ou de escolha do repertório (USZLER, 2000a). Buscamos hoje considerar a dificuldade do repertório em relação à experiência de cada indivíduo, relativizando o processo didático e a valiação. Contudo, o trabalho do pianista se baseou nos ideais pedagógicos em voga na sua época, sendo relevante no contexto educacional no qual estava inserido. Além disso, é interessante pontuar que ele deixou registros acerca de suas práticas de ensino – recursos valiosos para estudos sobre a Pedagogia do Piano brasileira.

Em 1929, ele iniciou sua atividade como crítico de música no ‘Diário Carioca’. Seus textos abordam compositores, intérpretes, obras, o movimento musical em outros países, inovações tecnológicas no campo da Música e resenhas de concertos, entre outros temas. Destacamos, ainda, seu interesse pelo repertório moderno, buscando estimular a aproximação do público com essa produção. Logo em seu primeiro texto, ele deixa claro o cuidado que os críticos devem ter em seu ofício: “criticar não é demolir, arrasar reputações muitas vezes adquiridas à custa de longos anos de trabalho exaustivo” (NUNES In: DIÁRIO CARIOCA, 1929a). Em outra publicação:

Não escrevo para os eruditos em assuntos musicais, que esses de mim não necessitam. Há, porém, a legião dos que gostam de música e, ocupados em coisas diferentes, não tem tempo de estudá-la ou, pelo menos, de folhear uma revista musical. Para esses será de certa relevância a divulgação, nesta

coluna, de pequenos fatos históricos, ou anedotas, que tenham relação com a vida dos músicos (NUNES In: DIARIO CARIOCA, 1929c).

Suas críticas tiveram uma recepção positiva, inclusive entre especialistas. Na revista musical ‘Weco’, Luiz Heitor Correia de Azevedo abordou essas publicações:

Evitando divagações no terreno da técnica musical, que um profissional do seu valor estava em condições de fazer, com tanta vantagem, mas que são impróprias de um jornal diário, destinado a um público de leigos, João Nunes procura, acima de tudo, instruir os seus leitores. Fornece rápidas notas históricas sobre os compositores e as suas obras, combate a terrível indiferença do nosso público, procura interessa-lo pela música moderna, enfim, desenvolve uma bela campanha a favor da arte musical, em nossa terra. E num estilo vivo, fácil, espirituoso, que a gente lê sem querer... Depois de ter dedicado toda a sua vida à educação individual dos pianistas, João Nunes colabora, neste momento, na maior obra da atualidade brasileira, no terreno da arte: a educação do povo (AZEVEDO In: DIARIO CARIOCA, 1930).

Em 1930, João se tornou crítico de ‘O Globo’ e, em seguida, de ‘O Jornal’. Em 1937, foi redator da Revista Brasileira de Música. Porém, encerrou essas atividades pouco depois devido a dificuldades de saúde (JANSEN, 1976, p. 36; *ibidem*, p. 86).

Na década seguinte, apresentou a já referida tese “Do Cravo ao Piano” (1941) à Congregação da agora Escola Nacional de Música (ENM), pela qual recebeu o título de professor catedrático. Esse trabalho aborda a técnica e a interpretação que o piano herda do repertório de cravo. Quatro anos depois, João se aposentou, vindo a falecer em 1951 no Rio de Janeiro, deixando viúva a soprano e professora Maria Lília Niemeyer Soares Nunes (1900-1991)⁷⁴, irmã do arquiteto Oscar Niemeyer. Deixou o filho João Soares Nunes que chegou a tenente-brigadeiro da Aeronáutica, falecido em 2015 (CORREIO DA MANHÃ, 1951a). O corpo do pianista foi velado no Cemitério de São João Baptista do Rio de Janeiro na sepultura número 414, aléa 4 (Figura 44):

Figura 44 – Sepultura de João Nunes



Fonte: acervo do autor, em 2016

⁷⁴ Lília Nunes sucedeu a cantora e professora Vera Janacópulos como professora de impositação vocal no Conservatório Nacional de Teatro, instituição que hoje faz parte da atual Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) segundo Dodebei e Grau (2003, p. 7).

A fotografia adiante é da década de 1910 (Figura 45):

Figura 45 – Fotografia de João Nunes da década de 1910



Fonte: (JANSEN, 1976)

A fotografia adiante (Figura 46), também presente no livro de Jansen (1976), provém do Diário Carioca (1930):

Figura 46 – Fotografia de João Nunes da década de 1930



Fonte: (JANSEN, 1976)

Segue a relação de peças para piano solo de João (Quadro 14):

Quadro 14 – Obras para piano solo de João Nunes.

N.º	Título	Ano	Editor	Referência	Situação
01	Barcarola	?	Manuscrito autógrafo	Biblioteca Nacional	Localizada

N.º	Título	Ano	Editor	Referência	Situação
02	Caixinha de Musica	1924	Casa Arthur Napoleão	Biblioteca Alberto Nepomuceno (UFRJ)	Localizada
03	La vie des abeilles	?	Sampaio Araújo & C.	Biblioteca Nacional	Localizada
04	Les harmonies de la Cathédrale	1921	Casa Arthur Napoleão	Biblioteca Nacional	Localizada
05	Marionnettes	?	Carlos Wehrs & C.	Biblioteca Nacional	Localizada
06	Minueto	?	Manuscrito autógrafo	Biblioteca Nacional	Localizada
07	Os três meninos I – O menino sossegado	1968	Editora Arthur Napoleão	Biblioteca Nacional	Localizada
08	Os três meninos II – O menino carinhoso	1968	Editora Arthur Napoleão	Biblioteca Nacional	Localizada
09	Os três meninos III – O menino travesso	1968	Editora Arthur Napoleão	Biblioteca Nacional	Localizada
10	Oublions le Passé (valsa)	?	?	MOHANA, 1974, p. 90	Perdida
11	Parque de Diversões I – Montanha russa	1944	Sampaio Araújo & C.	Biblioteca Nacional	Localizada
12	Parque de Diversões II – Os dois anões	1944	Sampaio Araújo & C.	Biblioteca Nacional	Localizada
13	Parque de Diversões III – Carrocel	1944	Sampaio Araújo & C.	Biblioteca Nacional	Localizada
14	Parque de Diversões IV – A casa maluca	1944	Sampaio Araújo & C.	Biblioteca Nacional	Localizada
15	Parque de Diversões V – O chicote	1944	Sampaio Araújo & C.	Biblioteca Nacional	Localizada
16	Parque de Diversões VI – Despedida	1944	Sampaio Araújo & C.	Biblioteca Nacional	Localizada

N.º	Título	Ano	Editor	Referência	Situação
17	Pièces Drôles I – Sérénade de clowns	?	?	Biblioteca da EMEM	Localizada
18	Pièces Drôles II – Parfum qui s’envole	?	?	Biblioteca Nacional	Localizada
19	Pièces Drôles III – Marche espiègle	?	?	Biblioteca Nacional	Localizada
20	Pièces Drôles IV – Morbidezza	?	?	Biblioteca da EMEM	Localizada
21	Pièces Drôles V – Les plaintes d’Arlequin	?	?	Biblioteca da EMEM	Localizada
22	Quatro peças infantis, I – História muito antiga	?	Carlos Wehrs & C.	Biblioteca da EMEM	Localizada
23	Quatro peças infantis, II – São horas de dormir	?	Carlos Wehrs & C.	Biblioteca da EMEM	Localizada
24	Quatro peças infantis, III – As duas amiguinhas	?	Carlos Wehrs & C.	Biblioteca da EMEM	Localizada
25	Quatro peças infantis, IV – Ouvindo a serenata	?	Carlos Wehrs & C.	Biblioteca da EMEM	Localizada
26	Seis peças infantis, I – A boneca desprezada	?	Carlos Wehrs & C.	Biblioteca da EMEM	Localizada
27	Seis peças infantis, II – Marcha das formiguinhas	?	Carlos Wehrs & C.	Biblioteca da EMEM	Localizada
28	Seis peças infantis, III – Quando eu era pequenino...	1957	Casa Arthur Napoleão	Biblioteca da EMEM	Localizada
29	Seis peças infantis, IV – Soldadinhos da cabeça de papel	1960	Editora Arthur Napoleão	Biblioteca da EMEM	Localizada
30	Seis peças infantis, V – Ingenuidade	1968	Editora Arthur Napoleão	Biblioteca da EMEM	Localizada
31	Seis peças infantis, VI – Tanguinho	1974	Editora Arthur Napoleão	Biblioteca da EMEM	Localizada

Fonte: elaborado pelo autor.

Sua obra, além de contemplar algumas canções para canto e piano e a obra sacra ‘O Mártir do Calvário’, é composta somente por peças para piano solo. Dentre todos os músicos que estudamos, João foi o único que não escreveu danças de salão. A estética de suas peças características – ‘Les Harmonies de la Cathédrale’, ‘La vie des abeilles’, ‘Pièces Drôles’, ‘Marionnettes’ e ‘Barcarola’ – é claramente impressionista, com acordes meio diminutos e escalas de tons inteiros que evocam fortemente a

sonoridade de Debussy em sua primeira fase. No caso, atribuímos a analogia com essa fase do compositor francês porque a obra de João ainda é pensada dentro dos elementos estruturantes da música tradicional – melodias e harmonias – e não como “coloridos sonoros”, característica essencial das fases posteriores de Debussy. Já nas peças didáticas e infantis, o pianista trabalha com uma estética mais semelhante à da música tradicional, fazendo menor uso de cadências para tons distantes e de escalas diferentes das maiores e menores – estruturas musicais mais familiares para iniciantes.

O programa do recital realizado em 14 de julho de 1907, noticiado na Pacotilha (1907c) e visto por Jansen (1976, p. 24) menciona mais duas peças que seriam de João. Entretanto, acredita-se que essa referência seja equivocada, pois há erros recorrentes em programas de concerto publicados em jornais. No caso, acredita-se que ‘Folha d’album n.º 2’ seria de Glauco Velásquez (1884-1914), e ‘Polonaise’ seria do próprio Chopin. A evidência do erro pode ser vista na crítica desse concerto, publicada três dias depois e que trata apenas do ‘Minueto’ como sendo de João (PACOTILHA, 1907d).

Foram encontradas quatro gravações de obras do pianista. A primeira, na interpretação de sua discípula Maria de Lourdes Milone Vaz (ca.1904-1931), está no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ), sob o “código anterior” RN-40710 e patrimônio 270957. A segunda, feita pelo pianista amazonense Arnaldo Rebello (1905-1984), também está no MIS-RJ, sob o código MIS-MPB_00019 e patrimônio 16513. A terceira, publicada na internet pelo IPB após digitalização de uma fita-rolô, possui as ‘Seis Peças Infantis’ na interpretação do pianista cearense Gerardo Parente (1926-2003). A quarta provém do CD “Zezé Cassas interpreta João Nunes”, gravado pela pianista em 2005 e que conta com ‘Quatro Peças Infantis’, ‘Seis Peças Infantis’, ‘Parque de Diversões’, ‘Os Três Meninos’ e ‘Caixinha de Música’. A pianista Irany Leme, professora emérita da UFRJ, também é intérprete das obras de João Nunes.

As fontes das peças do pianista, presentes tanto na BN quanto no APEM e no MHAM, foram doadas por Lelis Nunes, pianista e professora que estudou com João. Ela também ajudou a pesquisa de Zezé Cassas, feita para o mencionado CD⁷⁵.

2.3.12 Adelman Corrêa (São Luís, 9 de agosto de 1884 – São Luís, 31 de janeiro de 1947)

O flautista, regente, compositor e crítico musical Adelman Brasil Corrêa teve uma posição de liderança no cenário musical maranhense durante a primeira metade do

⁷⁵ Informações da pianista Zezé Cassas, em entrevista realizada por celular em 30 de janeiro de 2018.

século XX. Uma publicação na Folha do Povo (1923c) sugere que ele nasceu em Cururupu. Contudo, outra publicação do ano seguinte afirma que o músico era ludovicense (FOLHA DO POVO, 1924). Para esclarecer tal fato, procuramos a moradia de seu pai, o caixeiro despachante Baldoino Brazil Corrêa, por volta de 1880. Na época, ele residia em São Luís, possuindo uma loja à Rua Grande n.º 71 (PUBLICADOR MARANHENSE, 1880) mantida até meados da década de 1890 – evidência de que o flautista seja mesmo natural de São Luís. Um ano após seu nascimento, Baldoino se casou com sua mãe, Laura Rosa Quadros (O PAIZ, 1885c).

Adelman conheceu a flauta e o violão através de seu pai. Aos oito anos, já fazia no violão boa parte dos métodos de Ferdinando Carulli (1770-1841) e Matteo Carcassi (1792-1853) (A TARDE, 1947). Paralelamente, dava aula para outras crianças para ajudar na renda familiar (PACOTILHA, 1915). Também chegou a estudar violino, porém, optou pela flauta para atuar em uma orquestra organizada por Antonio Rayol – músico pelo qual sempre expressou admiração (O IMPARCIAL, 1928a).

A referência mais antiga sobre Adelman trata de sua participação nos festejos carnavalescos de 1893 no Club dos Cris Cris (DIARIO DO MARANHÃO, 1893b). No ano seguinte, ingressou no Colégio de Sant'Anna para realizar seus estudos primários (PACOTILHA, 1894e). Dois anos depois, foi estudar no Liceu Maranhense (FOLHA DO POVO, 1925), entretanto, não chegou a completar o primeiro ano.

Em meados de 1896, mudou-se para Manaus, provavelmente residindo na casa de seu tio, o capitão Firmino Antunes Brazil Corrêa, residente no Amazonas desde 1893 (PACOTILHA, 1893a) – sendo esse último amigo de João José Lentini (O JORNAL, 1918b). Adelman concluiu seus estudos básicos no Gymnasio Amazonense, e dois anos depois, ingressou na Academia Amazonense de Bellas Artes, tendo Joaquim Franco entre seus professores. Em 1900, voltou a São Luís, estudando na Aula Nocturna de Música do Estado do Maranhão e, depois, na Escola de Música do Estado, concluindo seus estudos em novembro de 1901 (PACOTILHA, 1916b; FOLHA DO POVO, 1925; MARTINS, 1972, p. 11). É desse ano a menção mais antiga à sua participação em um concerto no Teatro São Luiz, realizado em benefício às obras de restauração do Palácio Episcopal (DIARIO DO MARANHÃO, 1901c) ao lado de Antonio Rayol, Almerinda Nogueira, Ignácio Cunha, Marcellino Maya, Thomé Lisboa, Saladino Cruz, Raymundo Cerveira, Alexandre da Santa Cruz, o engenheiro civil e violinista amador Manfredo Cantanhede (1874-1916) e a pianista Helena Reis Palhano de Jesus (18??-1966), além das bandas do 5.º e 35.º Batalhão de Infantaria e do Corpo de Infantaria do Estado.

Em 1902, Adelman foi o primeiro músico diplomado pela Escola de Música, em uma solenidade que contou com o último concerto em que tomaram parte os três irmãos Rayol, conforme já mencionamos (DIARIO DO MARANHÃO, 1902a). Dois anos depois, publicou seu primeiro anúncio como professor particular de “elementos de música”, solfejo, flauta, violino, harmonia e “preceitos de instrumentação” (DIARIO DO MARANHÃO, 1904c). Tomou parte no cortejo fúnebre de Antonio Rayol, sendo um dos que segurou o caixão e prestou homenagens ao tenor (PACOTILHA, 1904d). Também foi noticiada sua composição mais antiga conhecida, ‘Inspirações’ para flauta e orquestra (PACOTILHA, 1904a) cuja partitura está hoje no Setor de Música da BN.

Em 27 de maio de 1905, Adelman se casou com Manuela de Faria Bangoim, consorte que o acompanhou até seus últimos dias (DIARIO DO MARANHÃO, 1905a). Ela era irmã do professor de música Raymundo de Faria Bangoim (18??-1926), autor de cópias manuscritas presentes no APEM.

A primeira crítica do flautista que encontramos é de 1905, e versa sobre o primeiro ano do falecimento de Antonio Rayol, confrontando as injúrias que o tenor sofreu em seus últimos anos (DIARIO DO MARANHÃO, 1905b). Suas críticas trazem relevantes informações sobre a prática musical maranhense da época, além de fornecer detalhes biográficos de músicos. Há publicações sobre a história musical do Maranhão, avaliações de concertos, discussões sobre ensino, teoria musical e relatos dos desafios vivenciados na promoção de eventos musicais durante a primeira metade do século XX. Seus textos estão presentes no ‘Diario do Maranhão’, ‘Correio da Tarde’, ‘Diario de S. Luiz’, ‘O Combate’, ‘Pacotilha’, ‘A Arte Musical’ (de Lisboa) e na ‘Folha do Povo’ – essa última na qual Adelman foi redator-chefe entre 1923 e 1926. Sua personalidade sincera, às vezes irônica, e a recorrente intenção de destacar uma “boa música” baseado em concepções pessoais ocasionalmente geravam respostas acirradas. Contudo, foram seus questionamentos à gestão de Godofredo Viana, governador do Maranhão entre 1923 e 1926, que lhe renderam uma perseguição grave. Além de ter sido exonerado do cargo de professor do Liceu Maranhense, Adelman ficou preso por dezoito dias durante o estádio de sítio decretado em 1926. Esse acontecimento foi relatado no livro “Os meus dias de cadeia” (CORRÊA, 1926).

Em 1906, o flautista se mudou para Cururupu para ser secretário da Prefeitura, atuando também como professor e regente da banda municipal. Em 19 de março, nasceu sua única filha não adotiva, homenageada posteriormente com a valsa Rosalaura – peça

premiada em um concurso promovido pela editora francesa Schoenaers-Millereau em 1913 (PACOTILHA, 1907a; FOLHA DO POVO, 1925; MARTINS, 1972, p. 11).

Em 1907, o flautista se mudou para Belém, lecionando no recém-fundado colégio Atheneu Brazil (DIARIO DO MARANHÃO, 1908). No ano subsequente, participou de um festival que teve a interpretação de seu ‘Prelúdio’ para orquestra (PACOTILHA, 1908). Porém, retornou ao Maranhão, começando o ofício de tabelião interino – trabalho dividido com as atuações musicais durante a vida (PACOTILHA, 1909b). No ano seguinte, obteve dispensa do serviço militar pelos problemas de visão que possuía desde os seis dias de vida (PACOTILHA, 1909a; O COMBATE, 1925a).

A partir de então, Adelman tomava parte em concertos no Teatro São Luiz como flautista e organizador, recepcionando artistas em *tournées*, convocando músicos para os concertos e escrevendo peças ligeiras para venda. Uma crítica relata a situação da orquestra do Teatro São Luiz da época, sem uma formação instrumental adequada:

Nestes últimos meses o movimento artístico é de todos conhecido. Vemos sempre as companhias, ainda mesmo as de variedades, acompanhadas das primeiras figuras da orquestra além do diretor. É uma delícia depois de organizada ver-se um bombardino ou oficlíde executar a parte de violoncelo ou fagote! As trompas foram substituídas pelos cornetins de pistons, imagine o meu amigo o desgosto que este absurdo causa a um regente consciencioso. O professor é obrigado a fazer-se de forte e executar todas as anotações constantes da sua parte para não prejudicar o efeito... para a vista porque para o ouvido hesita em acreditar que o mais ignorante admita um instrumento de metal substituir satisfatoriamente um de corda ou de madeira. As notas daquele, por mais veladas que sejam, não tem a sonoridade de um instrumento friccionado ou a doçura do lenho (CORREIO DA TARDE, 1911).

O flautista também aborda os cinemas, que tiveram grande impacto na vida cultural de São Luís nas primeiras décadas do século XX:

Os cinematógrafos trazendo prejuízo à arte dramática contribuíram de algum modo para as audições musicais. Em todos que se tem estabelecido há elementos apreciáveis. Moços dispostos e talentosos ao lado de professores competentíssimos executam constantemente, com risco de sério fracasso, produções de clássicos alemães, franceses, italianos, etc. Arrojadamente já foi executada por limitadíssimo número de instrumentistas a *Sinfonia do Guarany*, de Carlos Gomes (CORREIO DA TARDE, 1911).

Em seguida, ele caracteriza a produção local como fruto das possibilidades e limitações do contexto:

É manifestamente pequeno o número de nossos compositores. Uns entregam-se ao gênero ligeiro, outros, além de cultivarem-no, tentam o sacro e ainda a revista e opereta. Como para nós só é exequível o que for fácil, as composições são de danças. Têm, contudo, alguns penetrado em gênero mais trabalhoso. Existem missas, ladainhas, motetos, profonias e uma ópera,

‘Iracema’ (que nunca foi levada à cena por falta de recursos) (CORREIO DA TARDE, 1911).

Em 1911, Adelman se apresentou em Fortaleza pela companhia de Dolores Rentini (PACOTILHA, 1911b). Dois anos depois, iniciou a atuação em cinemas. Foram interpretados seu ‘Bolero de Concerto’ e as Variações para flauta e piano no Cinema S. Luiz por um grupo de câmara, sob a regência de Ignácio Cunha (PACOTILHA, 1913a). Futuramente, ele também atuaria como regente em cinemas.

Ainda em 1913, a Escola Livre de Música “Carlos Gomes” abriu suas portas (PACOTILHA, 1919b). Funcionando inicialmente na residência do pianista Alfredo Verdi de Carvalho à rua Grande, n.º 76, havia aulas de “elementos de música”, solfejo coletivo e individual, divisão rítmica, instrumentos de arco, madeira e metais, composição, instrumentação e harmonia. Além do anfitrião, eram professores Adelman, a pianista Zaira Nina Rosa de Campos (18??-1956), o violinista, regente e compositor paraense Armando Lameira (1881-1950)⁷⁶ e o violinista pernambucano João Andrade, que morou alguns anos em São Luís (PACOTILHA, 1913b). É importante destacar que a Escola de Música do Estado havia sido fechada dois anos antes, e a manutenção de uma instituição de ensino musical permanente no Maranhão foi uma das principais reivindicações de Adelman ao longo da vida. Em uma crítica, ele afirma que que:

O ensino artístico não tem progredido no Maranhão. A sua decadência é notória. Tínhamos uma escola de música e suprimiram-na. [...] A experiência de todos os dias nos revela um grande número de vocações para as artes que aqui só os tinham a falta de cultura. Não temos o direito de ficar impassíveis, diante dessa gente nova que quer saber e não tem onde aprender. A cultura artística é um fator poderosíssimo de progresso social que temos descurado. Aparelho educativo onde ela não figura é organismo deficiente. Cuidamos de dotar o nosso de um órgão que a assegure, na escala das nossas possibilidades. Precisamos de uma escola onde se ensinem a teoria musical, o solfejo, o canto, o piano, os principais instrumentos de corda, a flauta, o clarinete e o oboé, como na antiga escola de música, e o desenho e a pintura, para começar. Mais tarde ampliaremos a outras artes os cursos desse núcleo de cultura artística, porquanto por agora só dispomos de elementos para aqueles. [...] Haverá, porém, dinheiro disponível, pelos poderes públicos, para isso? Quando não se quer fazer, a desculpa de que não há dinheiro logo aparece. Quando se quer, o dinheiro corre a jorros, às vezes, não se sabe de onde e nem sempre para coisas úteis... (PACOTILHA, 1922a).

Dantas Filho (2014a, p. 53) concorda, afirmando que o “florescimento tardio de uma instituição oficial de ensino musical pode ser considerado causa e efeito da estagnação histórica maranhense”.

Em 1914, Adelman foi enfim nomeado tabelião efetivo. Curiosamente, houve uma manifestação de músicos em São Luís por receio de que o ofício prejudicasse sua

⁷⁶ Ano de nascimento conforme mencionado no jornal carioca A Noite (1950).

atuação musical (PACOTILHA, 1914a), hipótese que não se concretizou. Ainda esse ano, ele se aproximou da recém-chegada pianista Adelina Rosenstock, já mencionada. Professora de piano das filhas do comerciante Emílio José Lisboa – entre elas Lilah Lisboa e sua irmã, a pianista Hilda Lisboa de Albuquerque Melo (1895-1986) – Adelina realizou saraus no palacete da família Lisboa com Adelman e João Andrade. Segue um registro de um desses momentos, com os três à direita (Figura 47):

Figura 47 – Sarau no palacete Emílio Lisboa



Fonte: (A ARTE MUSICAL, 1914)

Em 1918, Adelman convocou “professores e amadores de música” de São Luís para uma reunião (PACOTILHA, 1918a), evento que deu origem à SMM. Os objetivos da associação eram os seguintes:

A Sociedade Musical Maranhense empenha-se há cerca de 3 anos na divulgação da música por meio de audições. Não é, todavia, correspondido o esforço que empregam os membros dessa associação, visto como, para difundir a arte dos seus, a mais fina, a mais bela de todas as artes belas, abrem mão de qualquer remuneração, e fazem, gratuitamente, quer os concertos de orquestra, quer os de solos de canto, de instrumentos diversos com acompanhamento de piano, quer ainda os do conjunto orquestral. [...] Empenha-se a Sociedade Musical em divulgar produções de músicos nacionais, com especialidade as de maranhenses. É impossível, porém, organizar programas exclusivamente compostos dessas produções; por isso, enxergando a necessidade de ampliá-los, vai aos compositores estrangeiros,

colhendo nas suas obras primas trechos acessíveis ao público maranhense (PACOTILHA, 1921a).

Através da SMM, foram realizadas ações importantes para a classe musical e artística do Maranhão. Entre elas, a fundação da já citada escola de música particular em 1920 que, com sua ampliação em 1922, deu origem à Escola de Bellas Artes, à qual funcionou até a década de 1930. A SMM promovia no mínimo uma audição anual, que contemplava seu hino, obras de compositores estrangeiros, brasileiros e maranhenses.

Em 1924, Adelman se graduou na primeira turma da Faculdade de Direito do Maranhão, tendo sido orador na cerimônia de formatura (PACOTILHA, 1924). Outras atividades exercidas foram as de professor de música da Escola Normal e professor interino de alemão e latim do Liceu Maranhense por cinco anos (A TARDE, 1947). Fez parte, ainda, da maçonaria, do movimento naturalista e da sociedade de Astronomia criada por Dunshee de Abranches. O flautista também participou de bancas nas provas de música do Liceu (DIARIO DE S. LUIZ, 1922c), e conforme já informamos, levantou uma discussão sobre o programa musical desse estabelecimento com João José Lentini, publicada no Diário de S. Luiz (1922c; 1922d; 1922e; 1922f; 1922g; 1922h; 1922i; 1922j). Esse debate é interessante para futuros estudos sobre o ensino musical da época.

No ano seguinte, o flautista se interessou pela teoria microtonal “Sonido 13”, de autoria do compositor mexicano Julián Carrillo Trujillo (1875-1965). Ele escreveu diversas notas sobre a teoria em ‘O Combate’ (1925b; 1925c; 1925d; 1925e; 1925f; 1925g) e trocou cartas com o compositor.

Entre agosto e dezembro de 1928, Adelman fez uma *tournée* nacional na companhia de sua sobrinha, a pianista Erinna de Carvalho Sardinha. O duo realizou concertos no TAA, no Teatro José de Alencar em Fortaleza, no Teatro Carlos Gomes em Natal, no Teatro Santa Isabel no Recife e no salão do INM, no Rio de Janeiro. Em Pernambuco, o músico proferiu uma palestra sobre a SMM, relatando com interesse os benefícios gerados no desenvolvimento musical do Maranhão. As críticas sobre seu concerto foram transcritas em O Combate (1929b; 1929c). Acostumado a avaliar, ele estava agora na condição de avaliado: “o artista que se exhibe em público está sujeito à crítica, no dever de aceita-la e discuti-la com cavalheirismo” (O COMBATE, 1929a). Todavia, as duas críticas de seu concerto na capital federal – que possuía o movimento musical mais intenso do país na época e, portanto, mais referências – não foram favoráveis. A Gazeta de Notícias ofereceu a seguinte avaliação:

Há tempos, nos veio do sul um violino – Alma; agora nos vem do norte um flautista – Alma. Contudo, para sermos leais, devemos confessar que o Sr. Dr. Adelman Corrêa, também presidente da Sociedade Musical Maranhense, é, incontestavelmente, superior ao primeiro; pelo menos é afinado, se bem que, em algumas vezes, tivesse sido infeliz, ao emitir certos sons; esses senões foram devidos, segundo nos informaram, a uma impertinente afta, que prejudicou um tanto, o brilho do recitalista. Sinceramente, confessamos que o seu programa foi tudo o quanto há de mais antiquado, parecendo que o seu repertório foi herdado de algum antepassado, amante das músicas sentimentais e românticas, as denominadas – ‘ancien regime’ (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1928b).

O Correio da Manhã concordou com a questão do repertório escolhido:

Programa inverossímil, no qual figuravam peças pré-adâmicas, da época dos ictossauros e dos pterossauros, destacando-se apenas, como composição humana, o ‘Träumerei’, de Schumann. A execução, naturalmente, sofreu a influência do repertório e esteve de acordo com o mesmo (CORREIO DA MANHÃ, 1928).

O programa da ocasião contou com ‘Le Rossignol’ e ‘Fantasia Húngara’ de Ferdinand Buchner (1823-1906), ‘L’Illusion’ de Mathieu-André Reichert (1830-1880), ‘Serenata Oriental’, ‘Saltarello’ e ‘Morgengruss’ de Ernest Köhler (1849-1907), ‘Raphaëla’ de Adolf Terschak (1832-1901), ‘Melodia’ de Rudolf Tillmetz (1847-1915), ‘Gruss an Ungarn’ e ‘Bravour’ de Wilhelm Popp (1828-1903), ‘A Avozinha’ de Gustav Langer (1830-1889) e ‘Träumerei’ de Robert Schumann (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1928a). Segue a resposta de Adelman às críticas⁷⁷:

O sr. [João] Itiberê da Cunha, autor do CORREIO MUSICAL, deu boas notícias, mas implicou com o programa, por ser antiquado. Melindrou-se certo dia por que, ao conversarmos sobre Ciências Musicais, não soube balbuciar sobre Dinâmica e Agógica Musical. São coisas dos sulistas que abominam os nortistas. Vejamos, entretanto, a sua crítica. Fala o velhinho em época pré-adâmica e épocas geológicas. Quanta confusão. Ou a concepção bíblica da criação ou, então, as descobertas científicas. Das duas uma. Um bobalhão metido a espirituoso. R. Schumann é romântico, no entanto o seu *Träumerei* é humano; ao passo que composições modernas de Popp, Kohler, Tillmetz e outros, são arcaicas! Críticos desse jazz, ignorantes completos da história da evolução musical, são verdadeiros apitos de cotia (O COMBATE, 1929).

Ainda em 1928, logo após sair em viagem, Adelman teve uma árdua discussão com Ernani Braga durante a *tournee* desse último a São Luís. Ambos chegaram a trocar ofensas, sendo as notas do flautista publicadas em ‘O Combate’ (1928a; 1928b; 1928c; 1928d) e em ‘O Imparcial’ (1928f) enquanto as do pianista saíram em ‘O Imparcial’ (1928d; 1928e). Ernani chegou a publicar um protesto direcionado à ‘Folha do Povo’, que não estaria publicando suas críticas (O IMPARCIAL, 1928c).

⁷⁷ Em 1930, Adelman voltou a criticar João Itiberê da Cunha (O COMBATE, 1930b) com o mesmo teor, contradizendo mais uma vez seu suposto “cavalheirismo” no sentido de aceitar avaliações de terceiros.

Em 1930, foi noticiada a estreia da ‘Sinfonia Maranhense’ de Adelman em um concerto da SMM do dia 13 de maio, cuja proposta estética é alinhada ao movimento nacionalista brasileiro. Nas palavras do próprio flautista:

Compus, orquestrei, ensaiei e vou executar a 13 do corrente, a Sinfonia Maranhense. São trechos da terra, populares, desenvolvidos, estilizados, entre outros que julgo meus, originais. Tratando-se de uma composição de tal natureza, nada mais justo que apelar para a bondade dos meus patrícios, especialmente dos meus colegas músicos, para que ajuízem, julguem tanto na técnica orquestral, como na da composição, sob qualquer ponto de vista. É a primeira vez, ao que saiba, que se aproveita, de semelhante maneira, o folclore maranhense (PACOTILHA, 1930b).

Conforme já vimos, Francisco Libânio Colás e Antonio Rayol tangenciaram essa proposta, sendo que Pedro Gromwell também criou peças baseadas em melodias populares. É oportuno destacarmos que o debate sobre a documentação das tradições foi levantado em 1909 no Maranhão pelo escritor e jornalista português Manuel Fran Paxeco, radicado em São Luís, em uma nota intitulada “Canto e Muzica”:

São inúmeras, desde os princípios do século pretérito, as pesquisas sobre o *folk-lore* universal. Depois que os irmãos Grimm, – Guilherme e Jacob –, se lançaram, na Alemanha, a esse espinhoso estudo – a colheita de contos e cantos populares, em todos os países, tem sido constante e minuciosa. [...] Nos domínios da arte musical, quase em unísono se proclama que, nas melodias populares, é que os compositores poderão colher os elementos para a criação da ‘música nacional’. [...] No Maranhão, se os artistas e os poetas se inclinarem a estas indagações, recolhendo letra e toada, poderiam obter um cancionário e um romanceiro fartíssimos. João Nunes, João Lentini, Tancredo Martins, Ignácio Cunha e alguns mais fariam uma safra inexcédível entre os improvisadores sertanejos nos citadinos (PAXECO, 1909).

O manuscrito autógrafo do primeiro movimento da ‘Sinfonia Maranhense’ e mais seis páginas de rascunho estão disponíveis no Setor de Música da BN, doadas pela neta do flautista, a pianista Adelman Corrêa Torreão – que terá sua trajetória vista.

Retomando a informação, Adelman atuou no Jardim de Infância Musical de Lilah Lisboa na década de 1930, para o qual compôs peças didáticas (PACOTILHA, 1930b). Essa aproximação é significativa, pois Lilah deu continuidade aos esforços do flautista no sentido de manter um movimento musical em São Luís.

Anos depois, no concerto em homenagem a Carlos Gomes em 11 de junho de 1941, transmitido em *broadcasting* pela recém-criada Rádio Timbira do Maranhão – PRJ-9 (Figura 48), Adelman regeu a orquestra contratada pela rádio. Na oportunidade, abordou a trajetória do compositor e o contexto em que escreveu algumas de suas óperas (O IMPARCIAL, 1941a). Nessa época, a rádio – na qual Lilah foi diretora artística a partir de 1949 (DIÁRIO DE S. LUIZ, 1949b) – contratava músicos para tocar

ao vivo, não se restringindo apenas a reproduzir gravações. Adelman atuou na regência dessa orquestra por dois anos (MARTINS, 1972, p. 12).

Figura 48 – Sobrado que recebia a Rádio Timbira na década de 1950



Fonte: (JORGE, 1950, p. 83)

Em 1943, o flautista fez um concerto no Teatro Amazonas, acompanhado por Adelfina Torreão (JORNAL DO COMMERCIO, 1943). Na ocasião, foi criada em Manaus uma agremiação intitulada “Adelman Corrêa”, que visava ao “desenvolvimento da arte” nessa capital (JORNAL DO COMMERCIO, 1944). Quatro anos depois, o flautista veio a óbito em seu pitoresco sítio, situado na rua que hoje leva seu nome. Meses depois, em reunião presidida por Pedro Gromwell, a SMM foi extinta. O padre Mohana, que teve acesso às atas da sociedade, descreve:

É 11 de novembro de 1947. Nesse dia a última frase escrita, com tinta e sangue, no Livro de Atas é esta: ‘Por decisão unânime de seus membros, hoje encerra as suas atividades, para sempre, a Sociedade Musical Maranhense’.
(MOHANA, 1974, p. 112)

Felizmente, Lilah Lisboa fundaria a SCAM no ano seguinte, gerando uma sobrevivida ao movimento musical de São Luís. Uma excelente fotografia do flautista consta na “Enciclopédia Ilustrada do Choro no Séc. XIX” (Figura 49):

Figura 49 – Fotografia de Adelman Corrêa



Fonte: (PAES, 2004)

Segundo o padre Mohana (1974, p. 111), Adelman possuía um acervo com cerca de quatorze mil partituras. Contudo, não identificamos nenhuma informação sobre sua localização ou mesmo de sua existência. Adiante, informamos a relação de suas peças para piano solo encontradas ou mencionadas (Quadro 15):

Quadro 15 – Obras para piano solo de Adelman Corrêa.

N.º	Título	Ano	Editor	Referência	Situação
01	Carnaval de 1909 (gallop)	1909	?	DIARIO DO MARANHÃO, 1909b	Perdida
02	Desengonça, seu mano! (tango)	?	?	Acervo Digital da Casa do Choro	Localizada
03	Hino da Assistência à Infância	?	?	Arquivo Público do Maranhão, 0027/95	Localizada
04	Ideal-Cinema (<i>schottisch</i>)	?	?	Biblioteca Nacional	Perdida
05	Quebra! (tango)	?	?	PACOTILHA, 1912c	Perdida
06	Rosalaura (valsas)	1913	Schoenaers - Millereau Editeurs	Acervo Digital da Casa do Choro	Localizada

Fonte: elaborado pelo autor

A produção musical de Adelman conta com obras sacras, danças de salão e peças de concerto, contemplando em sua maioria grandes formações instrumentais. São raras as peças para piano solo, sendo danças de salão – produção que o próprio flautista, contraditoriamente, afirmou ser de “menor valor” em suas críticas. Em termos estéticos,

tais danças possuem uma escrita mais detalhada do que a recorrente, com articulações e ligaduras de expressão. No entanto, não trazem inovações em termos de estruturação musical. São curiosos os títulos escolhidos por Adelman, a exemplo de ‘Quebra!’ e ‘Desengonça, seu mano!’, que remetem a danças populares em certo tom de ironia.

2.3.13 Alfredo Verdi de Carvalho (São Luís, 27 de dezembro de 1885 – Rio de Janeiro, 11 de julho de 1937)

Natural de São Luís, Alfredo Gentil Verdi de Carvalho foi com a mãe para o Recife na infância, após o falecimento do pai. Sua formação musical iniciada em São Luís e concluída no Recife, tendo o piano como instrumento principal (O JORNAL, 1937). Na capital pernambucana, estudou no Colégio São Joaquim e, aos quinze anos, mudou para o Colégio Ayres Gama, no qual foi regente de banda (VASCONCELOS, 1985). Suas obras são bem instrumentadas, competência típica de regentes de bandas marciais e fanfarras. No Recife, casou-se com Maria Cândida Loureiro de Carvalho (PACOTILHA, 1912b).

Em 1910, Alfredo se mudou para Manaus, onde foi funcionário aduaneiro (A NOITE, 1937b) e professor de música. Tomou parte em concertos como pianista acompanhador junto à cantora Georgina Santos e ao flautista Antonio Sobreira Lima (CORREIO DO NORTE, 1910). Pouco depois, retornou à capital maranhense, sendo pianista do Cinema S. Luiz em 1912 (PACOTILHA, 1912a). Retomando a informação, ele ajudou a fundar e manter a Escola Livre de Música “Carlos Gomes” no ano seguinte (PACOTILHA, 1913b). No final de 1913, voltou ao Recife para dirigir a orquestra do Teatro Moderno (A PROVINCIA, 1913) e dirigir o grupo musical do Teatro-Cinema Helvetica, permanecendo até 1915 (A PROVINCIA, 1915).

A partir de então, Alfredo passou a atuar como diretor de grupos musicais em diversas companhias, sempre por contratos temporários. Em 1916, apresentou-se em Fortaleza pela companhia de Pinto Filho e Leoni (PACOTILHA, 1916d), e no ano seguinte, na companhia de operetas de Brandão Sobrinho (A PROVINCIA, 1917).

Em 1919, Alfredo retornou a São Luís para trabalhar como diretor de orquestra no recém-fundado Teatro-Cine Eden (Figura 50), um dos principais cinemas da capital, que funcionou entre 1919 e 1984, onde permaneceu por cinco anos. Paralelamente, ministrou aulas de teoria na Escola de Bellas Artes (PACOTILHA, 1922b).

Figura 50 – Sobrado que recebeu o Teatro-Cine Eden, atualmente Loja Marisa



Fonte: (SANTOS, 2018)

Em 1923, Alfredo se apresentou no Salão Nobre do Palácio da Presidência no Rio de Janeiro como pianista acompanhador e regente de um grupo musical que possuía 20 integrantes (PACOTILHA, 1923c). Esse evento lhe gerou visibilidade, sendo convidado no ano seguinte para dirigir o grupo musical da Companhia Brasileira de Operetas, do ator Brandão Sobrinho (1881-1930) e do tenor Vicente Celestino (1894-1968). Alfredo aceitou prontamente a oportunidade, mudando-se em definitivo para o Rio de Janeiro. A partir de então, passou a viajar em *tournées* pela companhia. Além de reger o grupo, escrevia o acompanhamento musical das peças teatrais, havendo espaço para compor. Sua obra de maior repercussão foi a parte musical da opereta ‘O mano de minas’, em especial a canção ‘Saudades do Sertão’, na voz de Vicente Celestino (A BATALHA, 1934). Gilda de Abreu, que foi esposa do tenor, narra em seu livro:

Em 1925, Vicente formou nova companhia e foi para Belo Horizonte. Estrearam com a ópera brasileira ‘O mano de Minas’, de Brandão Sobrinho e Celestino Silva. Mas o povo, aborrecido com apresentações anteriores, que apresentavam o personagem vestido como um caipira, resolveu daquela vez, revoltar-se. O teatro ficou lotado e cada espectador levou ovo ou batata, pretendendo mimosear o artista que ia encarnar o mineiro. Qual não foi a estupefação do povo quando viu entrar em cena um rapaz, moço e elegantemente vestido, falando e cantando o mais correto português. A plateia ficou boquiaberta com a surpresa. O espetáculo, que se anunciava desastroso, foi um grande êxito em todos os sentidos. Nessa peça, uma canção ficou célebre por todo o Brasil. Chamava-se ‘Saudades do Sertão’ (ABREU, 2003, p. 54).

No início da década de 1930, a esposa de Alfredo, com quem teve três filhos, faleceu. Sete anos depois, o músico veio a óbito de forma trágica, durante um banho na

casa de seu amigo Paulo Demoro. No Rio de Janeiro, aquecimento da água é feito a gás, e por um descuido, Alfredo deixou o escapamento aberto, asfixiando-se (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1937). A melhor fotografia encontrada do músico foi publicada no jornal A Noite (Figura 51):

Figura 51 – Fotografia de Alfredo Verdi de Carvalho



Fonte: (A NOITE, 1937a)

Ribamar Pereira, amigo do compositor, afirma ter notado em sua última carta, escrita no Chile, um teor “fatalista”, tratando-se mais de um “adeus à vida, do que à cordialidade de uma saudação” (PEREIRA, 1937).

Grande parte das composições de Alfredo se voltam a grandes formações instrumentais e canções. Nessas últimas, era frequente ser também o letrista. Apesar de ter o piano como principal instrumento, deixou poucas peças para o mesmo, conforme a relação em seguida (Quadro 16):

Quadro 16 – Obras para piano solo de Alfredo Verdi de Carvalho.

N.º	Título	Ano	Editor	Referência	Situação
01	A Luz do Luar (modinha)	?	Livraria do Globo	Museu da Imagem e do Som, ALPI-10253	Localizada
02	Amor materno (valsas)	?	E. Dupré	CARVALHO, [19--]	Perdida
03	Amor! Mulher! Paixão!	?	Porfirio Martins & C.	Museu da Imagem e do Som, ALPI-13134	Localizada
04	Coração Magoado (valsas)	?	O Malho	Museu da Imagem e do Som, ALPI-07197	Localizada
05	Cosmopolita (polca)	?	E. Dupré	Biblioteca Nacional M786.1, C-III-79	Localizada

N.º	Título	Ano	Editor	Referência	Situação
06	Horas amargas (schottisch)	ca. 1912	Manoel Antônio Gomes Guimarães	Arquivo Público do Maranhão, 0179/95	Localizada
07	Insuficiente (fox-trot)	?	Casa Bevilacqua	Museu da Imagem e do Som, ALPI-20706	Localizada
08	Lindo Olhar	?	O.G.E.M. MARI & Cia.	Museu da Imagem e do Som, ALPI-06229	Localizada
09	Moreno (tango)	1911	Preálle & C.	Arquivo Público do Maranhão, 0182/95	Localizada
10	O Gigolot (fox-slow)	?	Manuscrito autógrafo	Arquivo Público do Maranhão, 0172/95	Localizada
11	Olympia (valsa)	?	?	JORNAL DO RECIFE, 1913	Perdida
12	Por que te amei?	?	Porfirio Martins & C.	Museu da Imagem e do Som, ALPI-15759	Localizada
13	Sacco do alferes	?	?	Arquivo Público do Maranhão, 0180/95	Localizada
14	Saudades do sertão	?	Carlos Wehrs & C.	Acervo do Prof. Joaquim Santos Neto	Localizada

Fonte: elaborado pelo autor.

Suas obras, todas danças de salão, possuem um estilo particular em relação às peças de seus contrerrôneos, com uma escrita mais detalhada. É notória a influência da música popular norte-americana, com uso de progressões harmônicas e figurações rítmicas características do *fox-trot*. Em ‘Cosmopolita’, são utilizadas estruturas rítmicas características do maxixe, do bolero e da polca em cada uma de suas três seções – forma musical tradicionalmente encontrada nesse tipo de peça – ocasionando uma interessante combinação de gêneros e gerando interesse particular a essa obra.

A exemplo de Ignácio Cunha, Alfredo escreveu canções para “piano ou canto e piano”, sendo a parte vocal opcional e baseada no dobramento da melodia. Essas peças provavelmente possuíam uma boa saída comercial na época, podendo ser interpretadas tanto em solo quanto com acompanhamento conforme a ocasião.

2.3.14 Pedro Gromwell (São Luís, 26 de abril de 1887 – São Luís, 17 de julho de 1964)

O violinista, regente, compositor e copista Pedro Gromwell dos Reis descendia do inglês George Gromwell (17??-1812)⁷⁸, que veio para o Maranhão no último quartel do século XVIII. A mãe do músico, Juviniana Augusta Gromwell, faleceu em 1888, quando Pedro tinha apenas um ano de idade (PACOTILHA, 1888d). Seu pai, Ignácio Raymundo dos Reis, era militar do 5.º Batalhão de Infantaria – assim como seu avô, o capitão José Augusto Gromwell – e foi morto em combate na Revolta de Canudos, em 1897. Um decreto Federal de 1932 trata sobre o pagamento de pensão à então viúva e segunda esposa de Ignácio, Clara Martins de Miranda Reis (BRASIL, 1932). É provável que diante da perda prematura de seus pais, Pedro foi criado com os primos.

Pedro estudou na Escola de Música do Estado, tendo recebido o diploma em 9 de dezembro de 1904, na gestão da pianista Almerinda Nogueira (NOGUEIRA In: MOREIRA JÚNIOR, 1905, p. 142). Foi colega da professora e violoncelista Elisabeth Augusta Gromwell (18??-1972), uma possível parente.

A publicação mais antiga sobre as atividades musicais de Pedro faz menção ao concerto de inauguração do Club Musical Antonio Rayol, criado em 1905 para dar continuidade às iniciativas do tenor, mas que se findou pouco depois (PACOTILHA, 1905b). Em 1910, Pedro regeu um grupo musical no Cinema Pathé (PACOTILHA, 1910b), ramo em que atuaria intensamente até a década de 1930. Ele também regia e organizava grupos para tocar nos navios a vapor que circulavam na rede fluvial do Maranhão (Figura 52) e nos itinerários interestaduais, como o de Belém ao Rio de Janeiro (MARTINS, 1972, p. 14). Como exemplo, temos a apresentação feita no vapor Fragoso da Companhia Fluvial Maranhense no itinerário de São Luís a São Bento em 1918 (PACOTILHA, 1918c). Foi a bordo do vapor Pará em 1928 que Pedro compôs ‘Moana’, um “batuque cabalístico” baseado na rítmica das tradições musicais da época. Com a criação das estradas de rodagem, essas viagens fora diminuindo.

⁷⁸ Ano de falecimento obtido em <https://www.myheritage.com.br/names/george_gromwell>, no qual há informações corretas em relação à descendência do inglês.

Figura 52 – Navio a vapor da Companhia Costeira de Navegação



Fonte: (CUNHA, 1908)

Pedro atuava com maior frequência em eventos não-religiosos: *clubs* musicais e desportivos, aniversários, festas particulares, bailes, *soirées* dançantes – precursoras das atuais boates – e festejos carnavalescos, e muitos deles estendiam até altas horas da madrugada. Um exemplo foi a apresentação de seu grupo em Teresina, no Clube dos Diários, “onde a sociedade dançou até meia noite” (PACOTILHA, 1923a). No domingo magro⁷⁹ de 1922 no Club Orion, foi divulgado o repertório contemplado pelo grupo sob a regência de Pedro, que teve ‘Ai cabocla bonita’ e ‘Ai seu mé!’ de Francisco José Freire Júnior (1881-1956), ‘Sonhos divinais’ de Pedro Ângelo Camin (1870-1933), ‘Eu só quero é beliscá’ de Eduardo Souto (1882-1942) e ‘Fala baixo!’ de Gaudio Viotti (1900-1972), apontando a difusão da música carnavalesca carioca no Maranhão (O JORNAL, 1922). Com relação à participação em eventos religiosos, foram encontradas poucas referências. No entanto, o músico deixou hinos e outras peças de cunho religioso (APEM, 1997, p. 70-72), indicando sua atuação também nessa vertente.

Como professor de música, Pedro lecionou na escola do professor Machado, no Instituto Musical São José de Ribamar – mantido pela pianista e professora Maria José de Carvalho Moreira (1897-19??), conhecida por Sinhazinha Carvalho e formada pelo IECG no Pará – na Escola de Aprendizes Artífices⁸⁰, criada em 1909 e na qual o músico foi regente de banda (PACOTILHA, 1909c; MARTINS, 1972, p. 13), e na Escola de Música e Bellas Artes, em que lecionou desde 1920 (PACOTILHA, 1920). Evidências nas partituras indicam que ele também ministrou aulas particulares de música.

⁷⁹ Domingo que antecede o Carnaval.

⁸⁰ Esta instituição não é a mesma Casa dos Educandos Artífices, criada em 1841 e extinta em 1889 (FERREIRA, 2014).

Na SMM, Pedro foi eleito vice-presidente por vários mandatos, presidindo a sociedade em 1921 (PACOTILHA, 1921b) e 1947, último ano de existência da mesma.

Na década de 1950, Pedro foi professor de música e regente de banda na Escola Técnica Federal de São Luís (ETF) – atualmente Instituto Federal do Maranhão (IFMA) – originada partir da Escola de Aprendizes Artífices. Foi nessa época que colaborou com o padre Mohana, oferecendo informações sobre músicos, obras e o contexto artístico-cultural que vivenciou (MOHANA, 1974, p. 11-12). Além disso, Pedro elaborou cópias manuscritas e transcreveu peças que conhecia de memória cujas fontes já não existiam mais. Dessa maneira, a relevância de Pedro para a organização do “Inventário João Mohana”, presente no APEM, foi levantada pelo violonista e professor Dr. Guilherme durante seu doutoramento na Universidade Nova de Lisboa (UNL).

Em 1961, Pedro tomou parte na fundação da Ordem dos Músicos do Brasil – Conselho Regional do Maranhão (OMB/CRMA) que, nesse momento, empreendeu ações importantes, como o apoio à criação da Escola Popular de Música em 1961 pelas professoras Herbênia Machado e Zezé Cassas (FERREIRA, 2014, p. 77). A seguir, uma foto de Pedro em uma reunião da OMB/CRMA, sendo a quinta pessoa da esquerda para a direita (Figura 53):

Figura 53 – Reunião da OMB/CRMA, em 1962



Fonte: acervo de Ediméia Gromwell, com colaboração do Prof. Joaquim Santos Neto

Pedro faleceu em 1964, deixando viúva Maria dos Santos Reis, com quem teve nove filhos. Entre seus discípulos de destaque, estão o violinista Clemente José Muniz (1912-19??), a violinista Enilde Corrêa Pinto – que tomou parte na Sociedade de Propaganda da Música Sinfônica e de Câmara, no Rio de Janeiro (REVISTA

ATHENAS, 1941) – e o compositor Guilherme Pessoa Cabral, conhecido por “Osires do Nordeste”. Segue uma gravura de Pedro (Figura 54):

Figura 54 – Gravura de Pedro Gromwell



Fonte: acervo de Ediméia Gromwell, com colaboração do Prof. Joaquim Santos Neto

A coleção de Pedro, que sempre residiu em São Luís, foi comprada pelo padre Mohana na década de 1950. Na época, ele possuía condições financeiras modestas provavelmente porque entre seus colegas, era o único que mantinha sua renda “apenas” com atividades musicais. Deixou poucas peças para piano, listadas adiante (Quadro 17):

Quadro 17 – Obras para piano solo de Pedro Gromwell.

N.º	Título	Ano	Editor	Referência	Situação
01	Cinema Olympia (lundu)	?	Officinas Graphics da Livraria Pará	Arquivo Público do Maranhão, 1410/95	Localizada
02	Hino a Benedito Leite	1948	Manuscrito autógrafo	Arquivo Público do Maranhão, 1429/95	Localizada
03	Hino a Santa Ignez	1949	Manuscrito autógrafo	Arquivo Público do Maranhão, 1431/95	Localizada
04	Hino a São Luís	1934	Manuscrito autógrafo	Arquivo Público do Maranhão, 1432/95	Localizada
05	Moana – Batuque Cabalístico	1928	Manuscrito autógrafo	Arquivo Público do Maranhão, 1401/95	Localizada
06	Seu Mimi (samba)	1916	Manuscrito autógrafo	Arquivo Público do Maranhão, 1445/95	Localizada
07	Vamos! (marcha)	1963	Manuscrito autógrafo	Arquivo Público do Maranhão, 1449/95	Localizada

Fonte: elaborado pelo autor

Ao analisar suas peças para piano, percebemos que Pedro não conhecia mais profundamente o instrumento. É recorrente o uso de acompanhamentos baseados em movimentos repetidos e escritos sob um desenho antipianístico. As indicações “violino” e “cello” na sua segunda parte de ‘Moana’ pressupõem que ao escrever a peça, Pedro estava pensando em um quarteto de cordas, e não no piano.

Na entrevista concedida a Dom Felipe Condurú Pacheco em 1959, ele revelou seu posicionamento acerca da música “moderna”, em breves palavras:

A música moderna, Reverendíssimo, esquece por completo dois elementos artísticos e exatamente os principais – a melodia e a harmonia. Conserva um elemento só – o ritmo. E este é bulhento, exagerado, enervante (JORNAL DO MARANHÃO, 1959).

Em seguida, avalia a produção musical que circulava nas rádios da época:

A mentalidade vai-se deturpando ao contato de uma literatura elevada de sensualismo, de uma música sem sentido espiritual, que, muitas vezes, de arte só tem a arte (se é que é arte) de deturpar as mentalidades. A música é um fator educacional. Aprimora o gosto, eleva o espírito e educa a sensibilidade. A música fala à alma e a alma fala pela música. O compositor deixa a marca de sua personalidade e de sentimentos nas notas musicais (JORNAL DO MARANHÃO, 1959).

Apesar da retórica que Pedro adota, é interessante observarmos essa discussão continua sendo atual: o repertório privilegiado pelas mídias massivas⁸¹ comerciais nunca é o mesmo priorizado por quem conhece mais a fundo a produção musical do presente e do passado.

2.3.15 Lygia Barbosa (São Luís, 25 de novembro de 1905 – Quixadá, 3 de novembro de 1926)

A pianista e professora normalista Lygia Barbosa realizou sua formação básica no Liceu Maranhense, tendo seus estudos musicais na Escola de Bellas Artes entre 1920 e 1922 (PACOTILHA, 1922c). Após a ampliação desse estabelecimento, foram criadas duas classes de piano. A classe primária era ministrada por Ayrine Neyde de Oliveira, pianista e professora normalista que estudou na primeira Escola de Música do Estado do Maranhão com Almerinda Nogueira e João Nunes, sendo contemporânea das pianistas e professoras Nila Gonçalves de Araújo e Jovina d’Almeida Santos (ca.1880-1970) – Sinhasinha Santos – ex-discípulas de João Nunes. Já a classe secundária de piano era dirigida por Laura Rosa Parga Ewerton, pianista acompanhadora com prolífica atuação

⁸¹ Mídias massivas são os meios de comunicação capazes de atingir a uma grande quantidade de público, a exemplo de rádios, emissoras de televisão e, mais recentemente, da internet.

em São Luís no final do século XIX e na primeira metade do século XX, professora particular de piano e que também estudou com João Nunes (SILVA, 2013, p. 110-111). Laura fez apresentações com seu ex-professor a quatro mãos (PACOTILHA, 1896b) e atuou ao lado de Claudio Serra, Antonio Rayol, Marcellino Maya, (PACOTILHA, 1894b), Ignácio Cunha, Luiz de Medeiros (PACOTILHA, 1894c), Leocádio Rayol, Thomé Lisboa, Manfredo Cantanhede (PACOTILHA, 1902b), Adelman Corrêa (PACOTILHA, 1914e) e Elpídio Pereira (O JORNAL, 1918a), atravessando gerações. Acompanhou vários concertistas em *tournee*, a exemplo do tenor Eugênio Oyanguren (PACOTILHA, 1902a), a soprano amazonense Lucina Soeiro e o flautista pernambucano Gervásio de Castro (PACOTILHA, 1926b), atuando também em cinemas mudos e programas de rádio.

Outro professor de piano da escola foi Antonio José Cordeiro (ca.1895-1967), que se formou em Direito no Pará junto aos estudos de piano com o maestro Gama Malcher (DIARIO DE S. LUIZ, 1922a). Além de tomar parte em concertos durante a década de 1920, foi procurador do Tribunal de Contas e diretor do Liceu Maranhense. Lygia, portanto, fazia parte de um contexto cultural onde o piano estava presente com solidez. Durante seus estudos na Escola de Bellas Artes, ela se apresentou em recitais comemorativos e eventos organizados pela SMM, tocando peças solo em apresentações coletivas. A pianista também atuou no Teatro-Cine Eden até 1926.

Nesse mesmo ano, Lygia adoeceu, viajando para Quixadá, no Ceará, a fim de se tratar. Vários músicos promoveram um festival em seu benefício, para auxiliar o custeio de sua viagem (FOLHA DO POVO, 1926a). Tomaram parte no evento Adelman Corrêa, Ignácio Cunha, Erinna de Carvalho Sardinha e Esther Leite Marques (18??-1937), pianista curitibana formada no INM na classe do pianista Alfredo Fertin de Vasconcellos (1862-1934) e que residiu em São Luís entre 1925 e 1929 (DIARIO DA TARDE-PR, 1934). Segundo informação de Ernani Braga, Esther também deu aulas de piano para Lilah Lisboa (O IMPARCIAL, 1928b). No entanto, Lygia não resistiu à enfermidade e veio a óbito no final de 1926 em Quixadá, com apenas 21 anos (FOLHA DO POVO, 1926b). Não localizamos imagens da pianista. Segue adiante sua relação de peças para piano solo conhecidas (Quadro 18):

Quadro 18 – Obras para piano solo de Lygia Barbosa.

N.º	Título	Ano	Editor	Referência	Situação
01	Dr. Bruxellas?! (samba)	?	Cópia manuscrita	Arquivo Público do Maranhão, 1090/95	Localizada
02	Fô... lha! (maxixe)	?	?	FOLHA DO POVO, 1925	Perdida
03	Vá pensando... (fox-trot)	?	Cópia manuscrita	Arquivo Público do Maranhão, 1091/95	Localizada

Fonte: elaborado pelo autor

As duas peças de Lygia cujas fontes foram encontradas são manuscritos de Pedro Gromwell, cuja caligrafia é facilmente identificável. Certamente conhecia essas peças de cor e as transcreveu. Ambas apontam para uma possível influência de Alfredo Verdi de Carvalho, que foi seu professor na Escola de Bellas Artes. ‘Vá pensando...’, além de ser um *fox-trot*, gênero bastante utilizado pelo supracitado músico, possui características harmônicas típicas das peças ligeiras norte-americanas. Já o samba ‘Dr. Bruxelas?!’ é mais próximo ao maxixe, em especial a partir da estrutura rítmica utilizada. Seu título certamente remete ao romance “Dr. Bruxelas & Cia.”, do tabelião, escritor e músico amador Fulgêncio de Souza Pinto (1894-1960), publicado em 1924 e baseado nos costumes ludovicenses de sua época.

2.3.16 Roberto Thiesen (Rio Grande, 4 de março de 1955)

Figura 55 – Fotografia de Roberto Thiesen



Fonte: acervo do autor, em 2019

Natural de Rio Grande, no Rio Grande do Sul, Roberto Thiesen (Figura 55) fez bacharelado em Violão e em Regência na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Por dez anos, a partir de 1986, lecionou violão na Universidade do Vale do

Jacuí (UNIVALE). Depois passou quinze anos como professor na Universidade de Passo Fundo (UPF), na qual realizou curso de especialização em Educação Musical.

Em 2005, concluiu o mestrado em Composição pela UFBA, defendendo a dissertação intitulada “Ambiência Marítima e a música de Ernst Widmer: análise de três peças para piano”. Entre 2005 e 2009, fez Doutorado em Etnomusicologia na mesma instituição, cuja tese abordou o uso do acordeão na música fandanguera do Rio Grande do Sul. Trata-se da primeira tese brasileira que contempla estudos sobre o acordeão na área de Música.

No ano de 2009, ingressou na carreira do magistério superior da UFMA, na qual permaneceu até 2012 vinculado ao Departamento de Artes (DEART). Atuou no Curso de Licenciatura em Música e no Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (PGCult), onde fundou e coordenou o SONAR – Grupo de Pesquisa e Estudos interdisciplinares em Acústica Ambiental e Etnomusicologia. Em 2012, se transferiu para a Universidade Federal do Pampa (UNIPAMPA) para atuar no curso de bacharelado em Produção Cultural.

Sua passagem pelo Maranhão trouxe contribuições históricas para as práticas musicais do Estado. Desde a criação dos superiores de Música em 2006 na UEMA e 2007 na UFMA, lacunas históricas na produção musical do Estado têm sido suprimidas. Composta em 2010, sua ‘Valsa das Dúzias’ para piano solo, que consiste em uma variação de séries criadas por Ross Lee Finney (1906-1997) e Anthon von Webern (1883-1945), é a primeira obra dodecafônica escrita em solo maranhense.

2.3.17 Thomas Kupsch (Altdöbern, Alemanha, 24 de dezembro de 1959)

Figura 56 – Fotografia de Thomas Kupsch



Fonte: acervo do autor, em 2017

De naturalidade suíça, Thomas Alfred Kusch (Figura 56) é um compositor com sólida carreira na Europa. Iniciou sua prática musical no trompete e no piano. Entre 1980 e 1982, fez aulas particulares de composição com Rainer Lischka e de piano com Ruth Bodenstein-Hoyme. De 1984 a 1989, cursou o bacharelado em Composição pela Hochschule für Musik de Dresden, na Alemanha, sob orientação de Lischka e Wilfried Krätzschmar, tendo aulas de piano com Ilse Brähler. Na Akademie der Künste de Berlim, cursou o Mestrado em Musicologia sob orientação de Gerg Katzer. Entre 2003 e 2006, concluiu o Doutorado em Filosofia e Sociologia da Música (Ph. D.) na Technische Universität de Chemnitz, Alemanha, defendendo tese sobre a nova música de Dresden na década de 1970 (GEIBLER, 2018).

Entre 1989 e 1997, lecionou teoria musical e composição na Hochschule für Musik. Paralelamente, foi diretor do Teatro Junge Generation de Dresden entre 1989 e 1991 e do Teatro de Meißen, ambos na Alemanha. Dirigiu uma série de concertos para a música contemporânea entre 1994 e 1998, na escola Riesa Efau.

De 2000 a 2007, passou a atuar como compositor *freelance*, juntamente com as atividades de professor de escola pública em Beringen, na Suíça, na qual lecionou de 2001 a 2008. Foi organizador da edição de 2001 do Festival de Música Boêmia da Saxônia (KUPSCH, 2017a).

Em 2009, estabeleceu residência em São Luís, tornando-se professor efetivo do curso de Licenciatura em Música da UEMA no ano seguinte, após breve atuação como substituto. Desde então, tem contribuído para o movimento musical no Estado, sendo autor de diversas obras que suprem a lacuna histórica da música de concerto contemporânea no Maranhão. Alguns exemplos são ‘Stimmungen’, obra para violão e coro estreada pelo violonista Victor Castro com o Coro Capela Brasileira na regência de Ciro de Castro em 2010, e ‘Volklang’, interpretada pioneiramente pelo Quinteto MaraBrass no III Encontro Norte de Metais, realizado em Belém no ano de 2012.

Kusch mantém atividade regular como pesquisador, sendo Filosofia e Estética da Música seu principal campo de interesse. No Brasil, publicou o artigo “Necessidade e possibilidade: esboços sobre Estética” na revista Claves, com tradução de Maria Helena Braga de Carvalho em 2008, e “Emoção e Som: as observações estéticas de Rudolf Hermann Lotze sobre a Música” nos Anais do SEFiM em 2013. Em alemão, lançou o livro “O Mundo Sonoro Brasileiro” em 2017, no qual aborda os diversos tipos de práticas musicais do Brasil.

Adiante, segue a relação das composições para piano solo de Thomas Kupsch (Quadro 19):

Quadro 19 – Obras para piano solo de Thomas Kupsch.

N.º	Título	Ano	Editor	Referência	Situação
01	Recercada	1990/ 1991	Edição do compositor	KUPSCH, 2017b	Localizada
02	Recercada I	1991/ 1992	Edição do compositor	KUPSCH, 2017b	Localizada
03	Mikroludien	1992	Edição do compositor	KUPSCH, 2017b	Localizada
04	Quasi Concerto per Piano (piano e orquestra de câmara)	1992	Edição do compositor	KUPSCH, 2017b	Localizada
05	Reflections on Hopper	1996	Edição do compositor	KUPSCH, 2017b	Localizada
N.º	Título	Ano	Editor	Referência	Situação
06	Terrain Vert	1997	Edição do compositor	KUPSCH, 2017b	Localizada
07	Pieno	2016	Edição do compositor	KUPSCH, 2017b	Localizada

Fonte: elaborado pelo autor

O compositor participou de uma entrevista aberta no dia 3 de abril de 2017 para a presente pesquisa. Seu interesse pela música latino-americana foi despertado em 2000, quando promoveu um concerto com obras de Astor Piazzolla (1921-1992) no Teatro Meißen, à época sob sua direção. Kupsch classificou essa música como “mais emocional” – talvez pela relativa liberdade técnica que os compositores nacionalistas da América Latina adotam em comparação aos serialistas.

Kupsch mencionou duas razões que o motivaram para vir ao Brasil. A primeira foi a possibilidade de se afastar do movimento de “vanguarda” alemão, pois aqueles compositores que não se alinham a essa corrente estética são deixados de lado, sendo a música tonal vista como uma produção ultrapassada. A segunda diz respeito à “espontaneidade melódica” da música brasileira, cujo contato pioneiro do compositor foi com a bossa nova. Kupsch conheceu os compositores brasileiros da música de concerto apenas depois. A linguagem do *jazz* também o influenciou, em especial devido a sua maneira particular de improvisação. O compositor destacou ainda que, no Brasil, a

música tem função social diferente da europeia, especialmente quando ocorre em integração com a Dança – típica das tradições indígenas e da herança africana.

Um nome que contribuiu para a aproximação do compositor com a música brasileira foi Edino Krieger (1928-), cuja obra possui uma “organicidade” capaz de gerar um traço forte de identidade musical. Em oposição, Kupsch mencionou Claudio Santoro (1919-1989), cujas fases de composição são tão distintas que dificultam a caracterização de um traço identitário para sua obra como um todo.

Outra personalidade mencionada por Kupsch foi Ernst Widmer (1927-1990), admirado pelo compositor por sua iniciativa de deixar a terra natal e se mudar para o Brasil. Em 2008, Kupsch escreveu um artigo sobre o músico no livro “Komponisten der Gegenwart”, publicado em Munique. Por ter aderido à estética nacionalista brasileira, Widmer acabou sendo mais reconhecido do que outra figura citada pelo compositor: Hans-Joaquim Koellreutter (1915-2005). Este último manifestara pessoalmente a Kupsch seu desejo de que o Brasil possuísse uma “música internacional”.

Sobre Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993), discípulo do compositor francês Charles Koechlin (1867-1950), Kupsch destacou sua postura no movimento nacionalista, que também teve a adesão de César Guerra-Peixe (1914-1993) e gerou conflitos com a “vanguarda” no Brasil. Por fim, o compositor levantou a seguinte questão sobre os estudos musicológicos: como separar música de política?

Ao ser arguido sobre os desafios da música de concerto no Maranhão, em especial devido à falta de recursos – como, por exemplo, a ausência de uma orquestra profissional – Kupsch afirmou não ser isso necessariamente um problema. Como passou boa parte da vida atuando como compositor *freelance*, ele tem achado mais interessante compor sem o compromisso de execução/interpretação ou de que a obra tenha uma finalidade específica – fato que geraria maior liberdade para o processo composicional. Foi nesse espírito que o compositor escreveu “Pieno”, uma série de três peças com interlúdios, durante sua estadia no Maranhão. Outra questão que norteou a composição dessa obra foi o fato de que os ouvintes da atualidade não têm mais interesse por obras de longa duração. Essa concepção também se reflete em sua obra orquestral “Tempus resonare”, interpretada e gravada pela Orquestra Filarmônica de Dortmund: Kupsch teve de “cortar” parte da mesma.

2.3.18 Paulo Rios Filho (Salvador, 12 de abril de 1985)

Figura 57 – Fotografia de Paulo Rios Filho



Fonte: (PAULA, 2011)

O percussionista e compositor baiano Paulo Oliveira Rios Filho (Figura 57) é um dos grandes expoentes de sua geração. Entre 2003 e 2008, fez o curso de bacharelado em Composição e Regência na UFBA, mesma instituição onde concluiu o mestrado em Composição no ano de 2010 sob orientação do prof. Dr. Paulo Costa Lima. Em 2011, atuou como técnico-administrativo em música na UFBA, deixando o cargo após sua aprovação no concurso público para Professor Assistente I na UFMA, Campus de São Bernardo, dois anos depois. Em 2015, concluiu o Doutorado em Composição na UFBA, também com o prof. Dr. Paulo Costa Lima. Atualmente, reside em Parnaíba.

Paulo Rios Filho foi premiado em diversos concursos de composição nacionais e estrangeiros, destacando-se a XVII Bienal de Música Contemporânea do Brasil (2007), I NE/BAM Brazilian Composers Competition (2011) na Holanda, e o X Boston GuitarFest Composition Competition (2015) nos Estados Unidos, onde sua obra “Repórter” recebeu menção honrosa entre mais de duzentas peças de compositores de trinta países.

Sua obra tem circulado no Brasil, Portugal, Venezuela, Argentina, Holanda, Alemanha, EUA, Espanha, Rússia, Noruega e Suíça, na interpretação de renomados solistas e grupos de câmara. Entre esses últimos, destacam-se GNU, ABSTRAI (Rio de Janeiro), Camerata Aberta (São Paulo), Grupo de Percussão da UFBA, Duo Robatto e Camará Ensemble (Bahia), Nieuw Ensemble (Holanda), ICE e Orpheus Ensemble (EUA), Ensemble Modern (Alemanha), Lucas Robatto, João Carlos Victor, Cristiano Braga e Luciane Cardassi (RIOS FILHO, 2018).

As criações de Paulo Rios Filho para piano solo se apresentam no quadro a seguir (Quadro 20):

Quadro 20 – Obras para piano solo de Paulo Rios Filho.

N.º	Título	Ano	Editor	Referência	Situação
01	Boiada	?	Edição do compositor	Acervo do compositor	Localizada
02	Ramos (piano e eletrônica)	2016	Edição do compositor	Acervo do compositor	Localizada

Fonte: elaborado pelo autor

Optamos por deixar a análise estético-musical da produção pianística de Paulo Rios Filho para estudos posteriores, uma vez que não tivemos a oportunidade de contemplar sua obra nas etapas de edição e interpretação do repertório ao piano.

2.4 Outros músicos

Nosso estudo apontou mais peças para piano solo de músicos maranhenses não contemplados anteriormente, pois não pudemos detalhar essa produção com a mesma profundidade. Seguem algumas informações no intuito de auxiliar pesquisas futuras.

Cincinato Ferreira de Souza (1868-1959), natural de São Luís, era filho de Leocádio Ferreira de Souza, professor de sopros da Casa dos Educandos Artífices entre 1858 e 1885. Cincinato se mudou para Belém em 1890, onde exerceu relevante papel no cenário musical como fundador e regente da banda do Corpo de Bombeiros Militar do Estado do Pará (CBMPA), compositor de danças de salão e professor de música. Envolveu-se na reinauguração do IECG, em 1929⁸². Há várias partituras de sua autoria na Coleção Vicente Salles, do Museu da Universidade Federal do Pará (UFPA), e na biblioteca do IECG, dos quais ‘Artística Paraense’ e ‘Club União e Perseverança’ foram obtidas e editadas no presente trabalho.

Hygino Honorato Billio (ca.1870-ca.1955) teve 11 danças de salão para piano solo localizadas pelo padre Mohana (APEM, 1997, p. 19). Suas informações biográficas são escassas, tendo pertencido a uma família de músicos. Seu irmão Ignácio Billio foi o mais conhecido na época, tendo quase toda sua produção voltada a danças de salão. No

⁸² Dados obtidos presencialmente em visita ao Memorial do IECG. Maiores informações na página <http://www.fcg.pa.gov.br/memorial-iecg>.

APEM, onde se encontram as fontes conhecidas de sua obra, há 6 peças para piano solo no caderno que pertenceu a Odynea Silva Pecegueiro (1892-1981) – registrado como Caderno n.º 06. Outro irmão, Marçal Dunderke Billio (ca.1860-1921), tem ainda menos obras conhecidas. Hygino foi funcionário da seção de obras do Diário do Maranhão (1902b) e escriturário da Recebedoria do Estado (DIÁRIO DE S. LUIZ, 1924). O padre Mohana afirma (1974, p. 12) tê-lo encontrado na década de 1950, bem idoso.

Os jornais apontaram peças para piano cujas fontes não foram localizadas. Entre eles estão as do copista Argemiro de Castro Belleza (ca.1865-1897), que escreveu polcas, valsas e *schottisches*. O regente de bandas João de Deus Serra também escreveu danças de salão para piano solo, como a valsa ‘Moropoia’ (PACOTILHA, 1898b). Há também o pianista e acordeonista José Ribamar dos Passos, conhecido como “Chaminé” – apelido que adquiriu nos tempos de aluno do Liceu Maranhense (MARTINS, 1972, p. 33) – e que teve atuação musical relevante em São Luís, em paralelo ao cargo de fiscal de rendas do Estado (DIÁRIO DE S. LUIZ, 1948). Foi integrante e regente do Jazz Alcino Bílio, um dos mais importantes grupos do gênero no Norte do País em sua época e que teve intensa atuação de 1930 até cerca de 1961 (PACOTILHA O GLOBO, 1961). Foi criado em memória de Alcino Billio⁸³, a partir da união de músicos das *jazz-bands* da época (PACOTILHA, 1929b). Chaminé atuou como pianista do Teatro-Cine Eden após a saída de Alfredo Verdi de Carvalho, foi presidente do Sindicato dos Músicos em vários mandatos – fazendo as reuniões na sua própria residência (PACOTILHA, 1935) – e membro da diretoria da SCAM em 1955, ao lado de Laura Eweron e José Martins (PACOTILHA O GLOBO, 1955a). Atuou na Rádio Timbira, em atividades musicais escolares e acompanhou missas ao órgão. Apesar de ter escrito algumas peças, inclusive de caráter regional (MARTINS, 1972, p. 33-34), a única fonte que localizamos foi um registro da melodia de seu ‘Frevo’ no APEM (1997, p. 55).

Entre os músicos que passaram pelo Maranhão e deixaram peças para piano solo cujas fontes não foram localizadas, destacamos o regente e compositor italiano Innocencio Smoltz (ca.1820-1873), residente em São Luís entre 1857 e 1858 após sua vinda pela companhia lírica de José Maria Ramonda. Em seguida, fixou residência no Recife. Várias de suas peças foram vendidas no Maranhão nas décadas de 1870 e 1880, entre elas, as polcas ‘Annela’, ‘Carmen’, ‘Emilia’, ‘Fantaisie’, ‘Judia’ e ‘Pepita’; a

⁸³ Segundo informações de Alcenita Billio, Alcino era bem conhecido no meio musical da época. Porém, por motivo de despeito, alguém depositou vidro moído em sua bebida, causando a morte repentina.

schottisch ‘Circassiana’; a mazurca ‘Novas Lagrimas d’Aurora’; o romance ‘Ausência’; e o capricho sentimental ‘Últimas horas’ (DIÁRIO DO MARANHÃO, 1876; Id., 1887).

Alguns músicos tiveram fontes de suas peças para piano solo localizadas cujo acesso não foi possível. Esse é o caso do violinista e afinador de pianos Faustino da Cruz Rabello (ca.1843-1893), que escreveu danças de salão para piano. Foi localizada sua polca ‘Flor sem perfume’ na Biblioteca Nacional da Irlanda, em Dublin, registrada sob o número de chamada MU-vc-27 (16).

Ettore Bosio, mais ligado à história musical do Pará, também compôs peças para piano solo. Seu ciclo de ‘5 pezzi per pianoforte’, publicada em 1913 pela Carisch & Jänichen de Milão, está disponível na Biblioteca Nacional da França. Da pianista e professora normalista Lydia Martins da Serra Pontes (ca.1870-1932), prima de Alice Serra Martins, localizamos a valsa ‘Recordação da Infância’ no APEM, dedicada a seu avô Theotônio Albino Martins – que combateu na Balaiada – em um álbum que foi de sua propriedade, registrado como Caderno n.º 07. O mesmo possui cópias de peças para piano solo, mas sem identificação de compositores. Soma-se a essa situação o regente de bandas e ocarinista itapecuruense Antônio Felix Borges “Guanaré”⁸⁴ (1892-1974), que organizou bandas em sua cidade natal, Arari, Anajatuba, Rosário e Barra do Corda, além de manter uma escola particular de música em São Luís (O IMPARCIAL, 1933; O COMBATE, 1951). No APEM, há somente o seu ‘Maxixe’ e o samba ‘Viajando’. Já o tabelião e regente de bandas Alfredo Mecnas Barbosa, que atuou em Riachão, Balsas, Carolina e São Luís, teve seu tango ‘Vocês acabam casando!...’ e a marcha ‘Guaraná Jesus’ preservados. Possuem apenas uma peça para piano solo no APEM o regente de bandas e compositor Sebastião Augusto Costa Pinto (18??-19??), de Monção; o arquiteto e violinista ludovicense Clemente José Muniz (1912-?); o poeta, letrista e delegado Clóvis Pereira Ramos (1922-2003), amazonense de Tabatinga; a pianista acompanhadora e regente Maria José Ribeiro Costa, conhecida por Zuza Ribeiro; o pianista Olivar de Souza, em co-autoria com o também pianista Nhozinho Santos (?-1957); o tabelião e copista João Cancio Pereira (1894-19??), de São Bento; e Clóris Rabello, da qual não obtivemos nenhuma informação biográfica.

Localizamos três valsas do músico pernambucano Severino Galdino Trigueiro (ca.1901-ca.1965), sendo uma no acervo digital da Casa do Choro do Rio de Janeiro,

⁸⁴ Apelido dado na época ao músico, que possuía propriedades rurais na região então conhecida como “Guanaré”. Assim como ocorreu com Catullo da Paixão Cearense (1866-1947), os filhos de Antonio receberam “Guanaré” como sobrenome.

outra no IHGC e a última no Acervo Aloysio de Alencar Piano, digitalizada pelo IPB. Seus dados biográficos se restringem apenas a um registro no Arquivo Público Mineiro (1936) e menções em jornais cariocas nas décadas de 1950 e 1960, indicando que na época ele residia na então capital do Estado da Guanabara.

Um prolífico compositor de danças de salão para piano solo foi Othon Gomes da Rocha⁸⁵. Nascido em Coelho Neto no dia 2 de julho de 1904 (PACOTILHA, 1937; MARTINS, 1972, p. 21), teve relevante atuação como mestre de bandas, organizando grupos no interior do Estado. Atuou inicialmente na Lira Joaquim Nunes, em sua cidade natal, e na reorganização da banda Renascença Coroataense de Coroaá (O COMBATE, 1931b). Foi regente da banda da ETF na década de 1960, sucedendo Pedro Gromwell. Paralelamente, trabalhou na Estrada de Ferro São Luís–Teresina. Conforme afirma o professor de música aposentado do IFMA, Francisco de Jesus Araújo Pinheiro (1955-), mais conhecido como Chico Pinheiro (In: COSTA NETO, 2013, p. 25), Othon faleceu em 1967. O músico doou seu álbum ao padre Mohana com mais de cinquenta danças de salão para piano solo, constituído majoritariamente por valsas.

Outro músico conhecido na época e que teve peças para piano solo encontradas pelo padre Mohana (APEM, 1997, p. 14) foi o saxofonista Paulo Augusto de Almeida (1904-ca.1950), chamado de Paulino Almeida. Nascido em Caxias no dia 3 de abril de 1904 (MARTINS, 1972, p. 35), era noticiado como o “primeiro saxofonista do Norte” (PACOTILHA, 1934b), apesar de ser discípulo do caxiense Josias Chaves Belleza (1899-ca.1980), regente da Euterpe Cariman e cuja peça para piano ‘Luar Amazonense’ foi localizada em nossa pesquisa. Paulino dirigiu o Jazz Alcino Bílio por diversas vezes. Segundo informações do saxofonista Hécio Jardim Brenha (1937-), que atuou no grupo ao final da década de 1950, Paulino era “famoso” e se mudou para o Rio de Janeiro em 1941 (O IMPARCIAL, 1941b), onde veio a óbito entre o final dessa década e o início da próxima. Uma notícia sobre dois festivais de Josias Belleza em São Luís, realizados em 1954, mencionam o “saudoso” Paulino (PACOTILHA O GLOBO, 1954) – termo em referência a pessoas já falecidas.

Do vianense Onofre Fernandes (1906-1977), constam no APEM (1997, p. 35-36) 44 danças de salão. O padre Mohana diz (1974, p. 20) que, ao saber de sua pesquisa, Onofre passou a lhe enviar partituras. Uma biografia mais detalhada sobre o mesmo,

⁸⁵ Uma questão que causou dúvida durante algum tempo foi o fato de que o pai do acordeonista Mário Mascarenhas (1929-), que também foi músico, possui exatamente o mesmo nome.

discípulo de Miguel Dias, foi feita por Luiz Alexandre Raposo (2015) em função de Onofre ser homenageado com a cadeira nº 17 da Academia Vianense de Letras.

Há ainda a vianense Maria de Lourdes Argollo Oliver (1913-2000), conhecida por Dilú Melo e que teve popularidade em vida, sendo bem lembrada no Maranhão até hoje. Aos cinco anos, mudou-se para o Rio Grande do Sul e nunca mais voltou a residir no Maranhão. Teve sua formação musical em piano no Conservatório de Porto Alegre, onde recebeu medalha de ouro por seu desempenho. Seu apreço pela música regional gaúcha definiu suas influências musicais, motivo pelo qual se tornou conhecida como acordeonista, instrumento fortemente presente na música tradicional do Rio Grande do Sul (DIÁRIO DE S. LUIZ, 1949a). Ela alcançou popularidade graças à composição e interpretação de canções para rádios, tendo trabalhado no *broadcasting* de emissoras. Ao se fixar no Rio de Janeiro, atuou como diretora de peças teatrais infantis, vindo a falecer nessa cidade. Três de suas peças para piano solo estão no APEM (1997, p. 50).

Um músico amplamente noticiado ao final da década de 1950, após conquistar um prêmio no Festival Cultural de Varsóvia, na Polônia, foi Guilherme Pessoa Cabral, que adotava o nome artístico “Osires do Nordeste”. Natural de Timon, município maranhense vizinho a Teresina, ganhou uma bolsa de estudos do governo do Ceará para estudar no Conservatório Real de Milão, após breve passagem pelo INM. Antes, interessou-se pela música de forma autônoma até ir para São Luís estudar na ETF, onde foi aluno de Pedro Gromwell (PACOTILHA O GLOBO, 1956; JORNAL DO BRASIL, 1957). Contudo, não localizamos nenhuma informação posterior sobre o músico. Sabemos apenas que o município de Caucaia, no Ceará, possui uma rua cujo nome é “Maestro Osiris do Nordeste”. Há duas peças para piano solo de sua autoria no APEM: ‘Brinquedo’, um interessante *scherzo* a quatro vozes, editado pelo Centro de Estudos da Música Brasileira; e a fantasia ‘Painel Maranhense’, adaptada para piano solo, editada pela União Brasileira de Compositores em 1956 e com uma dedicatória ao “professor Pedro Gromwell”. Essa última é, aliás, a obra premiada no festival em questão.

Apesar de não ter deixado nenhuma peça para piano solo, não podemos deixar de mencionar a pianista Adelmana Corrêa Torreão (1929-1985), que teve brilhante carreira como concertista. Nascida em São Luís em 29 de dezembro de 1928, era filha de Raimundo Santos Torreão com Rosa Laura Bangoim Corrêa Torreão (1906-1971) e, conforme já informamos, era neta de Adelman Corrêa. Estudou como Lilah Lisboa, fazendo recitais em São Luís, Belém e Manaus até a década de 1940 para depois residir em definitivo no Rio de Janeiro. Formou-se no Conservatório Brasileiro de Música

(CBM) em 1947, na classe da pianista Liddy Mignone (1891-1962), e tomou parte nas *masterclasses* de Magdalena Tagliaferro (DIARIO DE NOTICIAS, 1948), além de ter feito aulas particulares com Arnaldo Estrella (1908-1980) (DIARIO DE NOTICIAS, 1965). A partir de então, passou a se apresentar regularmente no Brasil e no exterior, realizando *tournées* em Portugal, Espanha, França, Itália e Argentina, gravando para as rádios dos dois primeiros países. Em 1963, após ser aprovada em uma seleção com 26 pianistas, ganhou uma bolsa do governo da Itália para estudar com Renata Borgatti (1894-1964), onde também teve a oportunidade de fazer *masterclasses* com Nikita Magaloff (1912-1992) (DIARIO DE NOTICIAS, 1963). Na década de 1970, fez um levantamento e gravou as obras de Lorenzo Fernandez (1897-1948) para piano solo (DIARIO DE NOTICIAS, 1971). Paralelamente à atuação como pianista, coordenou eventos, entre eles os concursos da Juventude Musical Brasileira – ao lado de Osires do Nordeste – e os Festivais de Verão de Petrópolis. Na década de 1980, passou a se dedicar às obras para piano de Ernesto Nazareth (1863-1934) e Pixinguinha (1897-1973). Entretanto, no dia 12 de fevereiro de 1985, Adelfana sofreu um atentado cruel, sendo encontrada inconsciente no chão da cozinha de sua residência com marcas de esganadura no pescoço, facadas profundas nas costas e uma lâmina cravada no peito, sobre uma poça de sangue. A única pessoa presente no local era seu pai, idoso e esclerosado, o qual a polícia não suspeitou que fosse capaz de ser o autor do atentado. Depois de ficar internada no Hospital Miguel Couto por quatro dias, a pianista veio a óbito, tendo seu corpo atualmente exumado na Catedral Metropolitana da Sé do Rio de Janeiro (JORNAL DOS SPORTS, 1985; TRIBUNA DA IMPRENSA, 1985). Desde então, sua trajetória está – ou melhor, estava – completamente esquecida.

Sobre a perspectiva contemporânea, evidências indicam que a prática pianística no Maranhão ficou restrita à interpretação e ao ensino, aspectos estudados por Silva (2013) e Ferreira (2014). O piano manteve sua presença importante em São Luís pelo menos até a década de 1960, quando as principais professoras faleceram ou deixaram a capital maranhense. Após esse momento, a presença do piano foi se tornando menor, mantendo-se quase que exclusivamente em instituições como a EMEM. Com relação ao interior do Estado, a falta de informações aponta para uma escassez ainda maior da prática pianística. Especulamos que as dificuldades de manter pianos nessa região do país – com clima sempre quente e úmido, além da falta de especialistas em afinação e manutenção – e a redução na demanda por seu aprendizado e, conseqüentemente, de toda a cadeia produtiva relacionada ao instrumento, proporcionaram esse cenário. Há,

ainda, uma preferência pelo teclado eletrônico, muito mais barato e adequado ao repertório que circula hoje nas mídias massivas empresariais. Constatamos tal fato na atuação como professor conteudista das disciplinas de Iniciação Instrumental/Piano, Instrumento Básico/Piano e Instrumento Intermediário/Piano do curso de Música Licenciatura da UEMA. A turma inicial, aberta em 2017, possuía 563 estudantes em 20 municípios do Estado, e entre os instrumentos de teclado previstos, o teclado eletrônico foi com folga o mais utilizado nas atividades. No entanto, tivemos algumas surpresas, como o uso de um harmônio pelos estudantes de Penalva e o uso de alguns pianos de armário.

Ressaltamos, ainda, que a facilidade de acesso à música gravada não mais exige que a população tenha contato com a produção musical somente através da prática instrumental. Torna-se necessário, portanto, estudar o período cronológico mais recente, no qual a tecnologia tem provocado mudanças rápidas e profundas. Os pianistas da atualidade estão diante de um grande desafio: a necessidade de adaptação constante às aceleradas modificações no contexto de atuação musical e a manutenção do significado de seu trabalho junto à sociedade.

Por fim, é interessante observar que os músicos estudados, independentemente da especialidade em que atuavam – erudita ou popular, sacra ou laica – vivenciaram dificuldades ao longo da vida. Este é um possível reflexo do *status* social inferior da profissão de músico, fortemente observado no Maranhão mesmo na atualidade. É uma situação semelhante à descrita pela violinista australiana Dr.^a Dawn Elizabeth Bennett ao abordar a realidade do músico durante a Idade Média europeia:

Diferentemente dos membros de outras associações, as tarefas oficiais dos músicos não geravam salário suficiente; conseqüentemente, eles deveriam complementar sua remuneração tocando em casamentos, funerais e outras ocasiões sociais. [...] Um dos meios nos quais os músicos conseguiam renda suficiente ou um *status* social mais elevado era realizando trabalhos em outras áreas, como escrivães, espiões, professores e servos (BENNETT, 2008, p. 8).

Este é, portanto, um problema mais profundo, arraigado na sociedade local. Superá-lo é outro desafio a ser enfrentado por quem decide dedicar sua vida à Música. Esperamos que com o passar do tempo, os cursos superiores nesta área possam ajudar a disseminar o respeito à nossa profissão.

Findando o presente estudo historiográfico, conseguimos subsídios suficientes para passar à próxima etapa do presente estudo: a edição musical crítica, na qual a contextualização histórica das fontes é uma ferramenta fundamental.

3 EDIÇÃO MUSICAL CRÍTICA

O texto musical – sendo a partitura sua forma mais conhecida em nossa cultura – é presença constante na vida do intérprete que atua nas práticas musicais de tradição escrita. Este é o mais antigo meio materializado de registro sonoro, não exclusivo do Ocidente: Japão, China, Egito antigo, Mesopotâmia e Grécia, sociedades que também desenvolveram a escrita, possuíam sistemas particulares de notação musical (BENT et al, 2001). Somente com a invenção do fonógrafo por Thomas Alva Edison (1847-1931) em 1877, permitindo a gravação e reprodução do som, um novo meio de registro sonoro se tornou possível – levando, inclusive, a mudanças radicais na relação da sociedade com as práticas musicais. Essa ampliação das possibilidades tecnológicas levou à atual coexistência entre diversos meios de registro sonoro: partituras, cilindros, discos de vinil, LPs, fitas cassete, fitas digitais, CDs e, mais recentemente, arquivos digitais, a exemplo do famoso formato MP3. Os registros em audiovisual tem se tornado cada vez mais acessíveis e importantes nas Práticas Interpretativas, pois a interpretação musical também envolve informações visuais – levantando outra questão: nossa música não lida apenas com sonoridade.

Por outro lado, conforme sublinhamos no fim do capítulo anterior, o intérprete precisa se situar perante a rapidez com que a tecnologia tem modificado as práticas musicais na sociedade. Mehmari se junta à discussão:

A reprodução mecânica ou gravação é algo relativamente muito novo na história da música. Basta lembrar que, no séc. XIX, até um bom pedaço do séc. XX, circulavam partituras de canções, peças para piano a 4 mãos, reduções para piano de sinfonias e música de câmara. Era necessário saber ler e realizar música para ouvi-la. Hoje, basta um clique (MEHMARI, 2009, p. 214).

Voltando ao século XVIII, o piano desempenhou um papel importante na consolidação da indústria de edição musical. A crescente popularidade do instrumento, que teve seu auge no século XIX, despertou o interesse da sociedade em sua prática. Com o desenvolvimento das tecnologias de impressão – especialmente a litografia⁸⁶ – houve um intenso aumento na produção de obras e material didático musical (esses últimos comumente chamados de “métodos”, “exercícios” ou, em certos casos, de

⁸⁶ A litografia é uma técnica de impressão baseada na criação de uma matriz que contém o texto – no caso da Música, a notação musical – para depois ser pressionada contra o material que irá recebe-lo como, por exemplo, o papel.

“estudos”), sendo necessário haver firmas para edição e comercialização dos mesmos. Muzio Clementi (1752-1832), considerado por Parakilas o primeiro pianista a promover uma reputação de virtuoso através de *tournées*, divulgava a concepção de que sua habilidade não era fruto de um dom inato, mas de esforço e dedicação, incentivando o estudo do instrumento como uma realização possível (PARAKILAS, 2001, p. 66). Nesse contexto histórico, o piano era considerado um instrumento popular e fomentava um intenso mercado de partituras e livros. Três características idiomáticas contribuíram para isto: 1) o piano é um instrumento que requer pouco esforço físico para produzir sons, qualidade herdada dos instrumentos de teclado; 2) sua tessitura comparável à da orquestra, sendo excepcional para reduções, arranjos e acompanhamento, aumentando assim seu repertório; e 3) a facilidade de acesso oferecida pelo piano de armário, versão viável em termos econômicos. É certo que os compositores maranhenses conheciam tais características, pois vários deles escreveram peças para piano solo e “piano ou canto e piano” baseadas em reduções de obras para grandes formações, sabendo que esse repertório chegaria às residências.

Como a gravação e reprodução se tornaram acessíveis em larga escala ao longo da primeira metade do século XX, havia apenas duas maneiras de ter contato com a música: a) indo a eventos que contavam com apresentações de músicos e/ou coletivos; ou b) aprendendo a cantar ou tocar um instrumento. Nesse contexto, a leitura de partituras era uma medida inclusiva, pois ampliava o acesso social às práticas musicais – e, por isso mesmo, era contemplada nas escolas regulares da época. No Maranhão, os estudos de teoria musical, ditado e solfejo constaram nos programas de ensino regular até meados do século XX. A instituição pioneira foi o colégio fundado por Tiago de La Roca em 1821, que já adotava o ensino musical baseado nesse conteúdo (SALOMÃO, 2015, p. 46). Discussões em jornais indicam a permanência dessa prática pedagógica até a década de 1950, quando então as gravações se tornaram o principal meio de acesso à produção musical, veiculadas principalmente através das emissoras de rádio.

A partir de então, a leitura de partituras se tornou uma atividade quase que exclusiva a especialistas e entusiastas. O acesso a esse conhecimento – ou habilidade – ocorre hoje somente em escolas especializadas, profissionalizantes ou aulas particulares. Como consequência, o intenso mercado de edição musical de outrora se tornou muito mais restrito, sendo que hoje os responsáveis pela elaboração desse trabalho são músicos de formação acadêmica, em geral vinculados a instituições de prática e ensino musical. Contudo, o musicólogo Dr. James Grier (1996, p. xiii), autor da principal

referência sobre edição musical disponível na atualidade, indica que o debate acadêmico sobre práticas editoriais é recente na área de Música. O autor acrescenta que os primeiros estudos acadêmicos sobre edição musical importam conceitos da Filologia (GRIER, 1996, p. 16), ramo da Literatura voltado ao estudo de textos antigos⁸⁷.

3.1 Panorama

O ato de editar um texto, seja ele musical ou literário, envolve necessariamente um processo de reflexão, constituindo, portanto, uma ação crítica. Segundo Grier (1996, p. 5), “o reconhecimento de que editar é um ato crítico leva diretamente à noção de que diferentes editores irão produzir edições distintas da mesma obra, mesmo sob as circunstâncias mais rigorosas e acadêmicas”. Nesse sentido, a ação de editar é similar ao trabalho do intérprete, pois parte da interpretação de um texto para gerar o produto final⁸⁸. Esse último será um novo texto, no caso do editor, e a apresentação musical pública, no caso do intérprete – a performance⁸⁹, segundo Cerqueira et al (2012, p. 100).

Contudo, Grier destaca uma diferença substancial entre as práticas de edição na Literatura e na Música:

[...] o texto de uma obra musical não é direcionado para o ouvinte – que ocupa a mesma posição do leitor na Literatura – mas para um indivíduo bem diferente: o intérprete. Esse último, mesmo sendo ele ou ela o compositor, age como um intermediador entre a obra e a audiência, através da apresentação musical. O texto funciona, na primeira instância, como uma forma de comunicação entre compositor e intérprete (GRIER, 1996, p. 23)⁹⁰.

Com relação à metodologia científica de edição musical, o musicólogo afirma não ser possível definir métodos específicos capazes de contemplar toda a diversidade de situações e estratégias a serem adotadas pelo editor:

⁸⁷ Abordagem definida por Figueiredo como “Filologia Musical” (2017, p. 15).

⁸⁸ Nas palavras de Grier (1996, p. 6): “*performers* [intérpretes] e editores constantemente tomam decisões em resposta ao mesmo estímulo (notação) com base nos mesmos critérios (conhecimento da peça e ‘gosto’ estético)”.

⁸⁹ O uso da palavra “performance” na língua portuguesa é criticado por ser a importação de um latinismo da língua inglesa. No entanto, ela é utilizada em publicações na subárea de Práticas Interpretativas, além de estar no título da sociedade nacional ligada a essa subárea: a Associação Brasileira de Performance Musical (ABRAPEM) – razão pela qual também estará presente nesse estudo, no sentido de referência ao momento da apresentação musical pública.

⁹⁰ Original: “[...] the text of a musical work addresses not the listener, who occupies the same position as the reader in literature, but a quite different person, the performer. This individual, even when he or she is the composer, acts as a second intermediary between the work and its audience, through the medium of performance. And the text of a musical work functions, in the first instance, as the means of communication between composer and performer”.

Toda peça musical é criada sob uma combinação única de circunstâncias culturais, sociais, históricas e econômicas. O reconhecimento dessas circunstâncias, aliado à exclusividade de cada produto criativo, afeta a concepção de todos os projetos editoriais: cada peça é um caso especial, cada fonte é um caso especial, cada edição é um caso especial. Essa atitude leva naturalmente à concepção de que diferentes repertórios de música requerem diferentes métodos editoriais, ou mesmo que cada edição traz uma única abordagem (GRIER, 1996, p. 19-20)⁹¹.

Grier também afirma que “essa atitude leva naturalmente à concepção de que diferentes repertórios de música requerem diferentes métodos editoriais, ou mesmo que cada edição traz uma única abordagem” (GRIER, 1996, p. 20).

Cada texto musical editado é, portanto, um estudo de caso. Isso é percebido ao analisarmos estudos acadêmicos recentes de edição. O próprio Grier, no epílogo de seu livro (1996, p. 184-213), discute três de seus trabalhos, apresentando informações sobre o texto musical e seu contexto histórico como subsídios para as decisões interpretativas tomadas na produção do texto final. Abordagem semelhante é adotada em um dos principais estudos de edição musical em língua portuguesa, do musicólogo Dr. Carlos Alberto Figueiredo (2017, p. 152-255), em que trechos selecionados de 19 edições são discutidos como forma de entender as decisões tomadas pelo editor – método chamado pelo musicólogo de “análise editorial”. O pianista Thiago Costa elaborou uma edição crítica e revisada dos últimos nove noturnos para piano de Almeida Prado (1943-2010), contando com o *feedback* do próprio compositor. Sua dissertação (COSTA, 2011) apresenta uma biografia do compositor, as relações entre características históricas dos noturnos e a contextualização de cada uma das obras editadas. Já a dissertação do pianista Hélcio Vaz é integralmente dedicada à edição do Trio Opus 9 de Henrique Oswald, detalhando o contexto histórico da obra, as fontes encontradas e as informações que subsidiaram as tomadas de decisões no processo editorial (VAL, 2012). Outro estudo que merece destaque é o de Joaquim dos Santos Neto (2009). Ao verificar a partitura da ‘Ladainha Pequena’ de Antonio Rayol presente no APEM, ele notou que a parte de violino estava em falta. Para recuperá-la, fez uma pesquisa de campo no interior do Estado, onde a população ainda cantava a melodia da obra por memorização e oralidade cerca de cem anos após a última interpretação da obra realizada através da

⁹¹ Original: “Every piece of music is created under a unique combination of cultural, social, historical and economic circumstances. An acknowledgement of those circumstances, and this of the uniqueness of each creative product, affects the conception of all editorial projects: each piece is a special case, each source is a special case, each edition is a special case. This attitude leads naturally to the corollary that different text of a work and the text of a document, that is, the physical artifact that carries a text”.

partitura⁹². Em seguida, realizou o registro sonoro da melodia cantada pela população, comparando-a com as demais partes sobreviventes da Ladainha Pequena, visando à restauração da parte de violino perdida.

Considerando a variedade de métodos empregados na edição musical, é mais oportuno discutirmos inicialmente os princípios e conceitos que norteiam este processo.

3.2 Princípios e conceitos

O primeiro princípio que um editor deve ter em mente é que toda obra provém de um contexto histórico, e não apenas das capacidades cognitivas de seu criador. Grier (1996, p. 108) destaca que essa é a única teoria promissora para a edição literária ou musical: “o entendimento da obra em seu contexto social e histórico”. Essas ideias também se alinham à “Nova Musicologia”. Priore (2013), ao tratar sobre o conflito entre Musicologia “Sistemática” e “Histórica”, atribui ao etnomusicólogo Kofi Agawu a proposta de unificar os dois campos, considerando que a análise teórica da obra – característica da abordagem sistemática – não pode se dissociar de sua contextualização histórica.

Torna-se oportuno inserir alguns conceitos: o primeiro é a **obra musical**. Ela envolve tanto sua materialização – uma partitura ou gravação, por exemplo – quanto sua existência abstrata, seja na forma de uma “imagem mental” (FIGUEIREDO, 2017, p. 60) do compositor, do editor ou do intérprete. O segundo conceito, o **texto musical**, é apenas uma das formas em que a obra pode se materializar⁹³. Uma obra pode possuir diversos textos, sendo cada um deles chamado de **fonte** – o terceiro conceito. As fontes podem ser manuscritas, impressas ou digitalizadas, por exemplo, além da possibilidade de haver autores variados: autógrafo – quando o autor é o próprio compositor – escrivão (copista) ou editor, entre outros.

Toda fonte – que contém um possível texto da obra – é elaborada com base nos padrões vigentes da linguagem musical em um determinado momento histórico. Esses padrões, provenientes de um contexto específico, constituem uma **convenção**. Com

⁹² Dantas Filho (2014a, p. 99) aborda este interessante fato: “a lacuna deixada pela ausência da tradição musical erudita, e refletida na quase inexistência de um sistema de ensino formal de música, vai dando lugar à transmissão oral, fato que ainda hoje podemos observar em Alcântara nas festividades do Divino Espírito Santo, onde o povo participante entoava ladainhas altamente elaboradas a duas e três vozes, em um latim cheio de imperfeições”.

⁹³ A gravação é outro exemplo de meio onde a obra musical pode existir, conforme reforça Figueiredo (2017, p. 12). Grier acrescenta: “[...] a obra existe em um número potencial infinito de estados, seja na escrita (partitura) ou na sonoridade (interpretação); o texto é um desses estados” (GRIER, 1996, p. 23).

base nos conceitos apresentados até aqui, podemos agora compreender a afirmação de Grier sobre a identidade de uma peça ou obra musical:

A peça, então, reside igualmente na partitura e nas convenções interpretativas que governam sua interpretação em qualquer momento histórico específico. Essas convenções são fixadas na prática, e a prática se modifica ao longo do tempo, mudando também as convenções. A identidade da obra, então, varia de acordo com as convenções nas quais o texto é compreendido (GRIER, 1996, p. 22)⁹⁴.

É importante observar que esse conceito de “convenção” está diretamente ligado ao conhecimento que o copista ou editor possui sobre os padrões vigentes naquele momento histórico em particular. Depende, portanto, de questões interpretativas individuais. Ao discorrer sobre outras funções – o escrivão e o intérprete – Grier aponta para o nível de “indeterminação” que toda obra musical possui:

Para grande parte da música na tradição artística do Ocidente, porém, é impossível restringir a definição da obra em um momento composicional particular. Compositores introduzem alguma flexibilidade de interpretação, por meio da performance, na constituição da obra. Cada performance cria uma nova leitura da obra com base em sua interpretação pelo intérprete. No processo de circulação, alguma dessas características podem entrar no texto. Intérpretes e escrivães não sentem que estão alterando a obra, mas apenas seu texto; e ainda assim, sentem-se no espírito de diálogo cooperativo e colaborativo entre compositor e intérprete (GRIER, 1996, p. 68)⁹⁵.

Dessa forma, o trabalho do editor consiste em realizar uma interpretação das fontes disponíveis, situando-as no contexto e nas convenções em voga na época dessa última, para assim estabelecer um texto musical de referência para a elaboração de um novo texto com base nas convenções contemporâneas vigentes. Essa correlação entre convenções musicais de diferentes épocas é uma atividade análoga à da tradução, na qual se buscam símbolos capazes de representar com maior fidelidade as ideias presentes no texto de referência. Essa ação, naturalmente, envolve interpretação. Grier estabelece uma ponte com a Semiótica:

Ao avaliar as fontes da obra e ao estabelecer seu texto editado, os editores confrontam a importação semiótica de cada símbolo notacional. Eles consideram as convenções e as circunstâncias que alicerçam o significado de

⁹⁴ Original: “The piece, therefore, resides equally in the score and in the performing conventions that govern its interpretation at any particular historical moment. These conventions are fixed in practice, and practice changes over time, changing convention with it. The identity of a work, then, varies with the conventions under which the score is understood”.

⁹⁵ Original: “For a great deal of music in the Western art tradition, however, it is impossible to restrict the definition of the work to a discrete compositional moment. Composers introduce some flexibility of interpretation, in the form of performance, into the constitution of the work. Each performance creates a new reading of the work based on the performer’s understanding of it. In the process of transmission, some of these characteristics might enter the text. Neither performers nor scribes, after all, feel that they are altering the work, only its text; and even then, in the spirit of an ongoing cooperative and collaborative dialogue between composer and performer”.

cada símbolo em seu contexto histórico, e como esse significado pode ser melhor transposto na edição que está sendo preparada. Ao mesmo tempo, os editores também trazem suas próprias configurações de convenção no entendimento da notação, e a consciência sobre seu próprio contexto histórico inevitavelmente afeta a interpretação do trabalho em mãos (GRIER, 1996, p. 27)⁹⁶.

Aqui, apresentamos o segundo princípio: todas as edições musicais possuem uma relevância em particular. Um editor pode produzir várias edições de uma mesma obra, assim como um intérprete pode fazer diversas interpretações do mesmo repertório em diferentes apresentações. Nesse aspecto, Grier complementa:

À medida que nosso conhecimento de repertórios e suas respectivas fontes se aprofundam, e nossa crítica sobre esse conhecimento continua, novas edições são necessárias para acompanhar esse percurso e refletir os últimos desenvolvimentos (GRIER, 1996, p. 9)⁹⁷.

Sendo assim, edições elaboradas sob o intuito de oferecer um texto “definitivo” – a exemplo das edições *Urtext* – são criticadas por não atingir o objetivo ao qual se propõem. Segundo Grier, as edições *Urtext* surgiram em um momento no qual as publicações das peças de compositores como J. S. Bach sofriam muitas intervenções substanciais não autógrafas, como adição de indicações de dinâmica, articulação, tipos de ataque e ligaduras de frase – motivo pelo qual Figueiredo (2017, p. 57-59) também as questiona, referindo-se às mesmas como “edições práticas”. Nesse contexto, as intervenções do editor estavam se sobrepondo à autoridade do compositor, e o propósito das edições *Urtext* era “prover textos que permitissem à notação do compositor ‘falar por si mesma’; e permitir a intérpretes, especialmente estudantes, formar sua própria interpretação da peça com base na notação original” (GRIER, 1996, p. 11). Todavia, foi disseminada a noção de que tais edições seriam “definitivas” e “imparciais” – ou seja: autoritárias – sendo supostamente isentas de qualquer interpretação do editor. Conforme discutimos até aqui, isso é impossível, pois o ato de editar sempre envolve uma crítica⁹⁸. A leitura de partituras exige, necessariamente, a interpretação dos símbolos musicais, sendo impossível para qualquer ser humano realizar uma mera “reprodução mecânica”

⁹⁶ Original: “In evaluating the sources of a musical work, and in establishing its edited text, editors confront the semiotic import of each notational symbol. They consider the conventions and circumstances that govern the meaning of each symbol in its historical context, and how those meanings can best be conveyed in the edition under preparation. At the same time, editors, too, bring their own set of conventions to the understanding of notation, and their awareness of their own historical context inevitably affects their interpretation of the work at hand”.

⁹⁷ Original: “As our knowledge of repertoires and their sources deepens, and our critical appraisal of that knowledge continues, new editions are needed to keep pace with, and reflect, the latest developments”.

⁹⁸ O próprio Günter Henle, que desenvolveu o conceito de *Urtext*, reconheceu essa impossibilidade, afirmando que a intervenção editorial é inevitável (GRIER, 1996, p. 11; *ibidem*, p. 151).

do texto⁹⁹. O que pode ocorrer é uma má interpretação – equivalente, portanto, a um trabalho mal informado de edição.

Nesse debate, floresce a seguinte questão: os textos autógrafos teriam maior propriedade que os demais? Grier considera que “a preocupação principal do copista ou impressor não é necessariamente replicar o texto da peça com exatidão, mas às vezes criar um texto utilizável para a finalidade em questão” (GRIER, 1996, p. 110), e que editar “consiste na interação entre a autoridade do compositor e a autoridade do editor” (ibidem, p. 2). Trata-se, portanto, de um diálogo semelhante àquele entre compositor e intérprete. O musicólogo continua:

A concepção da música visa, e às vezes encoraja, certa dose de liberdade por parte do intérprete para mudar o texto da obra sem modifica-la em sua essência. Muitos detalhes são percebidos ou determinados apenas nas apresentações, e essa flexibilidade de interpretação é construída na constituição da obra. O compositor compreende esse processo e até mesmo requer que intérpretes procurem suas próprias soluções (GRIER, 1996, p. 44)¹⁰⁰.

Acrescentando:

Compositores são totalmente capazes de mudar suas concepções em qualquer estágio durante a preparação da pré-publicação e da publicação, e ambas as fontes podem possuir erros. [...] Assim, em campos puramente teóricos, é impossível impor uma preferência por um autógrafo sobre a primeira edição e vice-versa (GRIER, 1996, p. 108)¹⁰¹.

No caso de não ter sido encontrada nenhuma fonte que possa ser relacionada ao compositor, Grier afirma que “quando esse tipo de fonte não sobrevive, os possíveis caminhos de ação se multiplicam porque a evidência para o texto está inextricavelmente ligada à recepção da obra” (GRIER, 1996, p. 109).

Já o conceito de **erro** na prática de edição musical não é fácil de ser definido, e precisa se basear em evidências contextuais. Figueiredo (2017, p. 23) afirma que o erro consiste nos elementos musicais em desacordo com as convenções estilísticas nas quais a obra está inserida. Há, ainda, o conceito de **variante**, que são elementos musicais contraditórios dentro da obra, mas que não fogem às convenções em voga. No entanto,

⁹⁹ Essa ideia se assemelha às especulações sobre a existência de intérpretes que apenas “reproduzem notas e ritmos”.

¹⁰⁰ Original: “The conception of the music envisages, even fosters, a certain amount of freedom on the part of the performer to change the text of the work without changing the work itself. Many details are realized or determined only in performance, and this flexibility of interpretation is built into the constitution of the work. The composer understands and even requires that performers will seek their own solutions”.

¹⁰¹ Original: “Composers are fully capable of changing their minds at any stage during the preparation of pre-publication and published states, and both sources can transmit errors. [...] Therefore, on purely theoretical grounds, it is impossible to posit a preference for the autograph over the first edition or vice versa”.

Grier (1996, p. 31) pondera que devido ao caráter interpretativo do processo de edição musical, há casos em que elementos detectados como erros por um editor podem ser considerados adequados – ou seja: “boas leituras” – por outros. Figueiredo (2017, p. 33-38) acrescenta que ter conhecimento sobre os processos de edição musical contribui para a definição de erros e variantes. No caso de escritôres, por exemplo, é comum haver erros de escrita, como a supressão de um compasso ou a inserção de uma nota em outra linha do pentagrama. Já na litografia, as placas utilizadas para reprodução do texto podem se desgastar, gerando falhas no processo de cópia. Por outro lado, os próprios escritôres e editores podem provocar erros de forma deliberada, alterando o texto sob a justificativa de que o mesmo “fica melhor assim”.

O **estilo** também é difícil de ser definido de uma maneira geral. É necessário considerar características estéticas individuais – do compositor em seu contexto – espaciais – em uma mesma localização geográfica – e temporais – em um mesmo período cronológico. Naturalmente, essas considerações dependem diretamente do conhecimento que o editor possui sobre a literatura musical. A proposta do musicólogo Jan LaRue é mencionada por Grier como a definição mais apropriada para o conceito em pauta:

[...] o estilo de uma peça consiste nas decisões predominantes de elementos e procedimentos que um compositor faz ao desenvolver movimento e forma (ou talvez, mais recentemente, em negar movimento e forma). Estendendo, podemos perceber um estilo distinto em um grupo de peças a partir do uso recorrente de decisões similares; e o estilo característico de um compositor pode ser descrito em termos de consistência e preferências mutáveis em seu uso de elementos musicais e procedimentos. De forma mais abrangente, características em comum podem individualizar uma escola inteira ou um período cronológico. À medida que essas decisões compartilhadas se tornam mais gerais, sua aplicação por um compositor em particular diminui (LARUE, 1992, p. ix)¹⁰².

Mesmo sendo árduo explicitar tais definições, elas são fundamentais para a edição musical, uma vez que as decisões são tomadas de acordo com a concepção do editor acerca do estilo em que se situa a obra. Além disso, o compositor pode inserir elementos musicais que confrontam o estilo, gerando mais um desafio para o editor – que pode interpretar essa ação como “erro”. Grier comenta sobre esse tipo de situação:

¹⁰² Original: “[...] the style of a piece consists of the predominant choices of elements and procedures a composer makes in developing movement and shape (or perhaps, more recently, in denying movement or shape). By extension, we can perceive a distinguishing style in a group of pieces from the recurrent use of similar choices; and a composer’s style as a whole can be described in terms of consistent and changing preferences in his use of musical elements and procedures. Even more broadly, common characteristics may individualize a whole school or chronological period. As these shared choices become increasingly general, of course, their application to any particular composer decreases”.

Críticos precisam estar preparados para se expor além da segurança das leituras paralelas para considerar a validade da leitura única, na qual eles precisam ficar atentos para a possibilidade do compositor ser capaz de redefinir estilo com uma única nota ou gesto que seja singular ou sem precedentes (GRIER, 1996, p. 32)¹⁰³.

Diante dessas considerações, torna-se evidente que a edição é uma ciência humana, cujo processo é caracterizado da seguinte forma:

Posicionada de forma simples, é o julgamento de quaisquer e todas as possíveis leituras de um texto de acordo com seu mérito e valor; e é o vínculo do mais completo conhecimento do texto, seu compositor e suas histórias com as faculdades criativas e imaginativas das Humanidades. Deixem os editores serem científicos em sua metodologia e humanísticos em sua aplicação (GRIER, 1996, p. 139-142).

Logo, fazer uso somente do conhecimento racional e científico não é suficiente para realizar uma edição crítica, sendo necessário possuir uma experiência musical ampla que envolve prática e bom senso para subsidiar as tomadas de decisões editoriais (GRIER, 1996, p. 142). Trata-se, portanto, de uma “pesquisa artística”, termo que já tem sido adotado em diversos países como forma de diferenciar os procedimentos metodológicos desse tipo particular de estudo acadêmico, que inclui experiência estética e habilidades específicas (NELSON, 2013; DOĞANTAN-DACK, 2015). Discutiremos esse conceito com maior profundidade no capítulo posterior.

O terceiro princípio contempla o percurso histórico dos símbolos e convenções adotados na música de tradição escrita, contribuindo também para o entendimento de convenções e estilo por parte do editor. Focando na produção musical do Ocidente, há um nível progressivo de detalhamento da partitura ao longo do tempo. Grier aborda essa questão com maior detalhamento:

Um paradigma atraente para o entendimento do percurso da história da música Ocidental é a crescente precisão na notação, das alturas no Século XI, durações no Século XIII, intensidade na obra de Giovanni Gabrieli, tempo fixado por indicações de metrônomo no Século XIX, e aumento contínuo na quantidade de marcações de expressão até na obra de compositores como Schönberg e Stockhausen, onde praticamente cada nota (às vezes em partituras muito complexas) traz uma instrução específica que indica intensidade, timbre e expressão. A manifestação mais recente dessa tendência atualmente é a obra de alguns compositores de música eletrônica, que gravam os sons ou as instruções diretamente em fitas eletromagnéticas ou em discos rígidos de computador, ignorando o intermédio do intérprete, apesar de ainda não obter controle completo da performance [...] Em algum ponto dessa linha, o livre-arbítrio do intérprete desapareceu. Minha discussão acima mostra, entretanto, que para uma grande parte da música da tradição artística Ocidental, talvez a grande maioria, liberdades significativas eram toleradas e

¹⁰³ Original: “Critics must be prepared to strike out beyond the safety of the parallel reading to consider the validity of the unique reading, for they must remain open to the possibility that a composer is capable of redefining style with a single note or gesture that is singular and unparalleled”.

mesmo encorajadas na interpretação. A partitura ou texto se tornam o ponto de partida para o diálogo entre compositor e intérprete, um diálogo que é renovado a cada interpretação. A natureza das liberdades que podem ser tomadas é determinada pela experiência e conhecimento das fronteiras estilísticas dos intérpretes sobre a peça ou repertório, assim como suas habilidades técnicas. Em alguns repertórios, especialmente aqueles registrados com menos notações específicas, é totalmente possível definir as fronteiras estilísticas na interpretação, mais do que o texto (GRIER, 1996, p. 119-120)¹⁰⁴.

Na sequência, o musicólogo afirma (GRIER, 1996, p. 120) ser comum os editores se apropriarem dessa liberdade com base nas convenções estilísticas da obra. Ao inserir uma indicação inexistente no texto de referência, a possibilidade de escolha do intérprete é reduzida. Esse é o mesmo questionamento que levou ao surgimento do conceito de *Urtext*.

O quarto princípio abordado versa sobre o objetivo do editor. Toda edição é feita para atender a uma finalidade específica, podendo ser a preparação para uma apresentação musical, a realização de um estudo musicológico sobre o processo de criação da obra ou a análise das modificações textuais da obra ao longo do tempo, entre algumas possibilidades (FIGUEIREDO, 2017, p. 39-40). Assim, é fundamental o editor ter plena convicção da finalidade de sua edição, pois isso irá nortear todo o processo.

Alguns autores tentaram classificar os tipos de edição existentes conforme a finalidade. Entretanto, Figueiredo afirma (2017, p. 49) que não há um consenso sobre a questão. Basta perceber que o termo “edição crítica”¹⁰⁵ é por si só muito vasto, pois faz mais menção ao processo do que ao objetivo. Mesmo a edição fac-símile, que se baseia na reprodução mecânica de uma fonte – ou seja, sem a possibilidade de intervenção no

¹⁰⁴ Original: “One appealing paradigm for understanding the course of Western music history is that of an ever increasing precision in notation, from pitch in the eleventh century, and rhythm in the thirteenth, to dynamics in the works of Giovanni Gabrieli, tempi fixed by metronome marks in the nineteenth century, and continual inflation in the number of expression marks, up to the works of composers like Schönberg and Stockhausen, in whose works nearly every note (sometimes in very complex scores, indeed) carries a specific instruction that governs volume, timbre and expression. The ultimate manifestation of this tendency to date is the work of some composers in electronic music, who record the sounds or instructions directly on to electro-magnetic tape or computer disk, bypassing the middleman of the performer altogether, although not achieving complete control of performance [...] Somewhere along the line, the discretion of the performer all but disappeared. My discussion above shows, however, that, for a great deal of music in the Western art tradition, perhaps even the majority, significant liberties were tolerated and even encouraged in performance. The score or text becomes the starting point for a dialogue between composer and performer, a dialogue that is renewed with each performance. The nature of the liberties that can be taken is determined by the performers’ experience with an knowledge of the stylistic boundaries of the piece or repertory, as well as their technical abilities. In some repertoires, especially those recorded with less specific notation, it is entirely possible for the stylistic boundaries to be defined in performance, rather than in the text”.

¹⁰⁵ Grier (1996, p. 155-156) afirma que as edições críticas são direcionadas ao público “informado”, como intérpretes, musicólogos e estudantes de Música. Porém, o público que tem acesso à leitura de partituras no Brasil hoje é quase que exclusivamente o mesmo definido pelo autor como “informado”.

texto musical – pode ser entendida como crítica, pois a própria razão em optar por reproduzir uma obra sem atualizá-la para as convenções atuais é uma ação intencional. Como exemplo, o presente estudo oferece no Anexo A uma edição fac-símile da valsa ‘Ephemeras’ de Antonio Rayol, escolhida por ser a única edição avulsa litografada por um editor estabelecido no Maranhão e por oferecer informações sobre outras produções do compositor.

Adiante, serão enumerados os objetivos editoriais mais comuns que definem a forma de apresentação do texto final, lembrando que mais tipos podem ser identificados por outros autores:

- a) **Edição fac-símile:** reprodução mecânica do texto, impressa ou digitalizada – sendo muito comum hoje a fotografia digital. Grier (1996, p. 57) atenta para os problemas que a edição digital pode apresentar, principalmente nos detalhes que a digitalização não é capaz de distinguir, como a tinta que vaza para a página oposta, borrões ou a textura do papel. Há casos em que essas informações podem ser decisivas para o processo editorial.
- b) **Edição diplomática:** apresentação do texto na qual o editor busca maior fidelidade às convenções musicais em voga no contexto de criação da obra. Como exemplo, o editor pode manter claves que estão em desuso na atualidade ou a grafia antiga de certos símbolos. Esse tipo oferece interesse tanto a estudos musicológicos quanto para intérpretes interessados nas interpretações de época, pois oferecem maior proximidade com as convenções musicais de outrora.
- c) **Edição prática:** apresentação do texto voltada a intérpretes. Diferentemente da definição de Figueiredo (2017, p. 57-59), que a caracteriza como sendo “não-crítica”, entendemos que “crítica” é uma qualificação se refere ao processo, e não ao produto. Conforme tratamos anteriormente, não existe edição desvinculada de interpretação – tornando igualmente ambígua a definição de “edição interpretativa” por Grier (1996, p. 151). Ao considerar seu discurso sobre a postura do editor (ibidem, p. 180-183), é possível haver edições práticas “boas” ou “ruins”, qualificações que refletem diretamente o aprofundamento intelectual do editor sobre a obra a fim de subsidiar suas decisões editoriais. As edições *Urtext*, por exemplo, são boas edições práticas, apenas não podem ser entendidas como o “texto original do compositor” – definição que é por si só pretensiosa. Outros tipos de edição prática são aquelas que buscam “traduzir” – ou melhor, transcrever – um texto musical antigo para as convenções

vigentes, ou que visam à transcrição digital de fontes manuscritas para facilitar a leitura e o manuseio das partes. Todos esses exemplos têm como foco o intérprete, e segundo Grier (1996, p. 40), esta é a finalidade editorial mais comum.

- d) Edição genética:** emprestada do conceito análogo da Filologia alemã (GRIER, 1996, p. 12), esse tipo de edição visa a compreender o processo criativo da obra e suas transformações posteriores pelo compositor. Concentra-se na organização das fontes disponíveis, incluindo esboços (“sketches”), ideias musicais que o compositor utilizou ou não no processo criativo e rascunhos, sendo de grande importância a organização cronológica dessas fontes. Portanto, a edição genética se direciona a estudos musicológicos e composicionais (FIGUEIREDO, 2017, p. 62-63).
- e) Edição aberta:** com base na definição de Figueiredo (2017, p. 78), trata-se de um tipo semelhante à edição genética, mas que se concentra mais nas modificações da obra em seu processo de difusão e circulação do que pelos processos criativos do compositor, ou seja: volta-se ao estudo das intervenções. Aqui, a obra é vista a como um produto da sociedade, e não apenas de seu criador. Esse tipo de edição também é mais interessante para fins musicológicos.

As edições podem vir acompanhadas de informações complementares, como introdução e notas de rodapé, constituindo partes acessórias (FIGUEIREDO, 2017, p. 47-49). Ao acrescentar essas informações, o editor deve ter em mente o público-alvo de sua edição. Em geral, intérpretes não se sentem confortáveis com partituras que trazem muitas informações sobre análises ou aspectos composicionais da obra. Trata-se de um problema particular para os pianistas, que terão de virar páginas com maior frequência, conforme observa Grier (1996, p. 154-155). Por essa razão, o musicólogo afirma que as edições de Cortot e Schnabel, por exemplo, não são adequadas nesse aspecto, mesmo havendo informações relevantes de técnica e interpretação. A sugestão é que esses dados sejam inseridos na introdução ou ao final da partitura. Há casos em que o editor opta por publicar dois volumes da obra, sendo um com o texto musical e o outro com análises e outras informações avaliadas como úteis. Contudo, Grier alerta (1996, p. 158) que esse procedimento pode aumentar os custos da publicação. Já no caso de publicar apenas a partitura, Figueiredo (2017, p. 57) pontua um problema recorrente das edições práticas: “a ausência de aparato crítico impede o conhecimento acerca de qual fonte foi utilizada, e o porquê, além de tornar impossível apontar e esclarecer as intervenções e critérios do editor-revisor”. Assim, no caso de uma edição prática feita de maneira

substancialmente crítica, é interessante inserir pelo menos uma nota introdutória com informações sobre o processo editorial, evitando aparentar uma possível falta de compromisso com “autenticidade, intenção do compositor, ou qualquer outro preceito cultivado pelas metodologias críticas” (FIGUEIREDO, 2017, p. 58)¹⁰⁶.

O quinto e último princípio, direcionado a intérpretes, trata sobre como abordar as informações sobre recursos idiomáticos (CERQUEIRA et al, 2012, p. 101-103), de particular relevância para intérpretes. Inicialmente, é importante definir se indicações de digitação (ou dedilhado), golpes de arco, pontos de respiração e pedalização, entre outras, constituem intervenções no texto original. Segundo Grier (1996, p. 151), tais indicações são um valioso repositório de ideias para a interpretação, especialmente porque costumam ser realizadas por intérpretes renomados. Porém, Figueiredo (2017, p. 58) cita o exemplo da Coleção Escolar publicada na década de 1930 pela Casa Arthur Napoleão, sugerindo que ela não teve compromisso com o método crítico de edição. Conforme tratamos no capítulo anterior, o pianista maranhense João Nunes revisou cerca de trezentas peças para piano solo sob o selo dessa coleção (DIAS, 2015), nas quais inseriu dedilhados, posicionamento de mãos, ligaduras de expressão e marcas de pedal, entre outros símbolos.

Sobre as indicações idiomáticas para piano, duas questões precisam ser consideradas pelo editor. A primeira diz respeito a como elas podem ser interpretadas. Para pianistas experientes, são ideias que contribuem para suas decisões idiomáticas. Porém, para estudantes de piano, dedilhados costumam ser interpretados como “ordens” – de maneira autoritária – e não como sugestões. Esse é um problema sensível para a Pedagogia do Piano e que persiste principalmente porque muitos professores ainda são adeptos da “pedagogia do controle” – corrente da Psicologia da Educação chamada de Behaviorismo. Uszler (2000a) discute o tema ao versar sobre “duas formas de ensinar escalas”. Ela sugere que o professor estimule o aluno a buscar seu próprio dedilhado de escalas, ao invés de apenas decorar os dedilhados presentes em livros didáticos. Da mesma forma, é interessante o editor ter essa preocupação, inserindo as indicações idiomáticas em forma de sugestões para assim estimular a atitude de resolver problemas – em especial porque tipos físicos diferentes exigem soluções individuais.

¹⁰⁶ Debatedemos a questão com o Prof. Dr. Guilherme Ávila, ao publicarmos os dois livros com as edições produzidas nesse estudo. Seu argumento foi justamente que para os leitores, elas não parecem ter sido elaboradas sob um aparato crítico. Defendemos que por ser uma edição prática, isso não era necessário, e aqueles interessados nos detalhes do processo editorial poderiam acessar essa tese como referência.

A segunda questão diz respeito às indicações de pedal. Desde a sinalização pioneira de Haydn nos compassos 63 e 64 da Sonata Hoboken XVI: 50 em Dó maior, as formas de notação foram modificadas ao longo do tempo – nessa sonata, não havia um símbolo para a troca do pedal (ROSEN, 1998, p. 13-15). Tais indicações se tornaram mais recorrentes a partir do período romântico, quando o uso do pedal se tornou mais frequente no repertório pianístico. Naturalmente, esta grafia surgiu como reflexo das inovações tecnológicas do instrumento, que passou a ter maior potência sonora. Dessa maneira, a indicação de Haydn tem como referência a sonoridade dos pianos de sua época. Na atualidade, o uso do pedal na prática pianística é feito com certa liberdade, mas sem deixar se vincular às convenções estilísticas da obra interpretada. No repertório romântico, seu uso é mais voltado para o enriquecimento da sonoridade do instrumento, baseando-se no discurso harmônico – preocupação expressa por Rubenstein e Carreño (2003), intérpretes renomados do final do Século XIX. Já na estética de Debussy, o pedal também assume a função de produzir sonoridades não mais relacionadas a estruturas musicais tradicionais – melodias e harmonias – e sim na concepção de “figura sonora” (BOULEZ, 1995, p. 207), tendo em sua própria ressonância um sentido estético – função evidente na Sequenza IV de Luciano Berio.

Porém, o principal aspecto que leva à necessidade de interpretar as marcas de pedal como indicações relativas consiste no fato de que o pianista se apresenta em espaços culturais com as mais diversas características acústicas. Ambientes com muita reverberação – “molhados” – exigem a redução do uso do pedal, enquanto aqueles com pouca reverberação – “secos” – permitem utilizá-lo com maior frequência. Todavia, quando as indicações de pedal são autógrafas, elas oferecem uma sugestão de como o compositor imaginou a ressonância do piano em sua época. Já no caso de intervenções feitas pelo editor – incluindo a citada Coleção Escolar – seria mais interessante que a partitura sugerisse a atitude do pianista frente à concepção do compositor e a necessidade da adaptação à diversidade de situações acústicas do que oferecer apenas mais um tipo de indicação autoritária. Mesmo sendo uma indicação relacionada ao idiomatismo do piano, a pedalização se relaciona à sonoridade tal como imaginada pelo compositor – cujas modificações geram interferências na concepção da obra.

Em sequência à presente exposição, apresentaremos uma proposta de guia metodológico a fim de contribuir para o processo de edição musical.

3.3 Proposta de esboço metodológico

Segundo já tratamos, os métodos de edição musical variam consideravelmente conforme a obra. Portanto, proporemos adiante um esboço metodológico capaz de delinear esse processo de maneira mais geral, com base em Grier (1996). Segundo o autor, existem três etapas para o processo de edição. São elas:

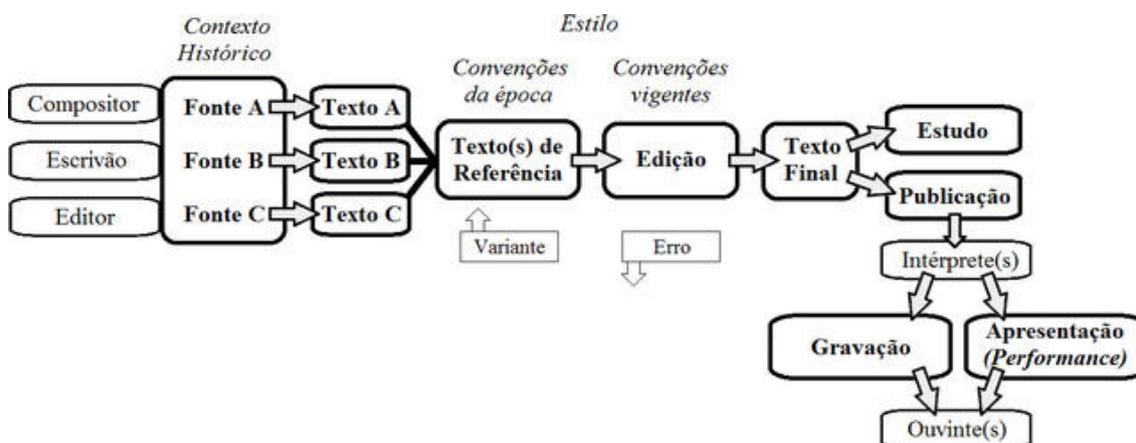
- 1) **Pesquisa de fontes e contextualização histórica:** após definir a obra a ser editada, é preciso investigar possíveis fontes em bibliotecas, acervos e coleções particulares ou públicas, entre outras possibilidades. Paralelamente, informações biográficas sobre o compositor e o contexto histórico da época de criação da obra contribuem tanto para definir o texto de referência quanto a obter informações sobre as fontes (encontradas ou não), agregando, portanto, um estudo historiográfico;
- 2) **Estabelecimento do texto de referência:** tendo em mãos as fontes localizadas, estabelece-se o texto – ou textos – de referência para a edição, avaliando a autoria, procedência, estado físico, marcas d'água e outras informações relevantes. Aqui, a contextualização histórica das fontes é fundamental para essa decisão. Há situações onde mais de uma fonte é utilizada como referência, caso definido por Grier como “texto eclético” (1996, p. 101). Porém, esse método não é benquisto por alguns autores porque essa combinação provém de um texto de referência que nunca existiu. Outro caso é quando há fontes autógrafas, sendo comum que se tornem as principais referências. Todavia, é importante não deixar de consultar as demais fontes, pois as mesmas podem conter dados capazes de influenciar potencialmente a edição;
- 3) **Edição e apresentação do texto final:** o processo de edição¹⁰⁷ consiste na tomada de decisões interpretativas sobre o texto – ou textos – de referência visando à criação de um texto final, tendo em mente o objetivo editorial. Na atualidade, tem sido mais comum realizar esse processo através de computadores, com uso de programas para edição musical. É essencial verificar se ele oferece todas as funcionalidades para a edição do texto, contendo os símbolos textuais disponíveis ou uma ferramenta que permita adicioná-los. Para o acréscimo de partes acessórias, recomenda-se utilizar um editor de texto convencional, inserindo trechos da partitura como imagens, caso

¹⁰⁷ O termo “edição” é entendido aqui como o processo de tomada de decisões interpretativas para a criação do texto final, semelhante à definição de Figueiredo (2017, p. 39-40). É importante reforçar que não envolve necessariamente sua publicação.

seja necessário. O produto final da edição, em caso de publicação, é a impressão do trabalho ou sua disponibilização em meio digital. Na atualidade, o Brasil dispõe de diversos projetos de acesso a partituras pela internet, a exemplo das coleções do Setor de Música da Biblioteca Nacional e os acervos da Casa do Choro, Musica Brasiliis, Thesaurus Musicæ Brasiliensis, Biblioteca Virtual Paulinyi, Instituto Piano Brasileiro e Projeto Sesc Partituras, entre outros. Em nível internacional, destacamos o International Music Score Library Project (IMSLP), também conhecido como Petrucci Music Library, criado em 2006. Em 8 de fevereiro de 2019, a página virtual desse projeto contava com cerca de 480 mil partituras e 57 mil gravações de 147 mil obras, contemplando por volta de 17 mil compositores (IMSLP, 2019).

Apresentamos uma representação gráfica do esboço metodológico proposto, exemplificando o processo a partir de três fontes, com o objetivo de elaborar uma edição prática (Figura 58):

Figura 58 – Proposta de esboço metodológico para a edição prática



Fonte: elaborado pelo autor, em 2017

Outra proposta metodológica apresentada por Grier (1996, p. 62-95) é definida como *stemmatic filiation*, sendo “ramificação genealógica” a tradução mais próxima do termo. Esse método consiste no mapeamento das fontes conforme a data de criação, autoria e as relações contextuais entre o autor, a data da fonte, o compositor e a obra, averiguando ligações entre as fontes para detectar aquelas produzidas a partir de outras, na qual nasce a ideia de “ramificação”. No entanto, esse método não será abordado no presente estudo, sendo sua adoção é viável apenas nos casos de obras que dispõem de

muitas fontes – não é essa a situação do repertório objeto desse estudo, no qual a maior parte das obras conta com apenas uma fonte.

Providenciamos adiante uma análise editorial de obras e trechos selecionados do processo de edição crítica desenvolvido em nosso estudo.

3.4 Análise editorial

3.4.1 Contextualização histórica

A primeira etapa do processo, apresentada no capítulo anterior, consistiu em uma pesquisa historiográfica sobre o contexto histórico e o mapeamento de obras e fontes, já com tema definido: o repertório de piano associado ao Maranhão. A literatura que aborda a história musical dessa localidade¹⁰⁸ se revelou relativamente escassa. As principais publicações acadêmicas são os livros de Rosa Mochel Martins (1972), Vicente Salles (1980), João Berchmans de Carvalho Sobrinho (2010a; 2012), Alberto Dantas Filho (2014a; 2014b) e Paula Figueirêdo da Silva (2015); as dissertações de Ana Neuza Araújo Ferreira (2012), Ciro de Castro (2015), Kathia Salomão (2015) e Raimundo João Costa Neto (2015); e as monografias de Simão Amaral (2001) e Joaquim Santos Neto (2009). Há também publicações de outras áreas e que oferecem informações sobre músicos e a prática musical no Maranhão. Dentre os livros, destacam-se os de Rayol (1902), Pereira (1957), Mohana (1974), Jansen (1974; 1976), Lisboa (1992) e Mello (2002); além da monografia de Mendes (2014). Mais dados também foram encontrados em dicionários biográficos, históricos e etnográficos, em especial os de Marques (1870), Souza Bastos (1898), Vieira (1900), Amaral (1922), Cernicchiaro (1926), Almeida (1942), Marcondes (1999), Paes (2004), Silva Sobrinho (2006) e Barbosa (2008). Há, ainda, breves biografias em algumas edições de obras, a exemplo de Colás (1979). Entretanto, a principal fonte utilizada nessa etapa foi a Hemeroteca Digital da BN, que possui diversos jornais microfilmados da Biblioteca Pública Benedito Leite (BPBL) com as palavras indexadas. Esse recurso tecnológico foi essencial, pois permitiu reconstituir a biografia dos compositores associados à presente investigação e averiguar a existência de obras e fontes não mencionadas em nenhum outro documento. Foram recolhidas e organizadas digitalmente cerca de 9 mil notícias de jornal, organizadas em pastas correspondentes a 432 músicos e cerca de 90 entidades

¹⁰⁸ O termo “localidade” representa melhor a região geográfica entendida como “Maranhão” ao longo da história, que já foi referência às terras do Norte da América Portuguesa, Capitania, Província e Estado.

musicais – sociedades, grupos musicais, *clubs*, teatros, cinemas, emissoras de rádio e instituições de ensino musical. Essas notícias foram salvas em arquivos de imagem JPEG contendo a seguinte estrutura de nomeação: “[NOME DO PERIÓDICO EM CAIXA ALTA] [Ano da publicação] [Edição do jornal] [número da página] [Resumo ou palavras-chave para a notícia] [Dia do ano] [Mês abreviado].jpg”. Foi possível elaborar uma pequena biblioteca digital na qual a busca simples por nome de arquivo permitiu localizar os dados mais facilmente. A seguir, essas notas foram relacionadas à bibliografia pesquisada, verificando a fidelidade das referências secundárias – nas quais constatamos equívocos em várias oportunidades.

3.4.2 Localização de fontes: Arquivo Público do Estado do Maranhão

A pesquisa por fontes musicais – inicialmente partituras – começou no local mais lógico para todo interessado no repertório maranhense: o APEM. Em 1987, a instituição comprou a coleção do Pe. João Mohana, resultado de uma coleta que durou vinte e cinco anos e relatada em seu livro “A Grande Música do Maranhão” (1974). Em 1988, o APEM também recebeu a coleção de Ney Oscar da Costa Rayol, descendente do compositor Alexandre Rayol.

Na década seguinte, o APEM definiu uma equipe para trabalhar na organização das partituras, publicando um catálogo em 1997. A quantidade de obras, estimada em 1.416 pelo padre (1974, p. 23), foi contabilizada em 2.125 pela equipe. Dantas Filho (2014a, p. 87) propõe que essa diferença se deve a um erro do padre, que provavelmente contabilizou maços inteiros como sendo apenas uma obra. Acrescentamos, ainda, que a coleção Ney Rayol foi agregada à de João Mohana¹⁰⁹, fato que gerou outro acréscimo na contagem das partituras, pois ambas foram agregadas em uma só coleção – um erro em termos de Arquivologia, pois não observa o princípio do respeito aos fundos (COOK, 2017). Destacamos, ainda, que o APEM também possui cerca de 3 mil discos de vinil publicados até a década de 1960 adquiridos junto a Mauro de Araújo Bezerra (1940-2007) e Mário Meireles, parcialmente catalogados.

O catálogo do “Inventário João Mohana” (APEM, 1997), principal fonte para consulta da coleção na atualidade, está dividido em duas seções: 1) lista de obras por compositor (APEM, 1997, p. 13-107) indicando, nome, numeração e gênero, caso esse último tenha sido definido na partitura; e 2) lista de obras por gênero (ibidem, p. 109-

¹⁰⁹ Agregar coleções não é uma prática adequada, pois gera diversos problemas de manutenção das informações.

288), que acrescenta as informações de gênero e instrumentação à descrição das fontes. Alguns problemas surgem de imediato devido a essa forma de organização. O primeiro é a impossibilidade de consultar as peças conforme a instrumentação ou quaisquer outros metadados não contemplados na catalogação. O segundo é que as peças sem atribuição de gênero na partitura não aparecem na segunda seção. Além disso, há erros conceituais, como a qualificação da “canção” como gênero (DANTAS FILHO, 2014a, p. 115) e que seria, na verdade, uma referência à instrumentação. Ainda assim, Grier afirma que problemas com catálogos, muitas vezes elaborados por profissionais que precisariam possuir conhecimentos multidisciplinares de Musicologia, Arquivologia, Biblioteconomia e História, são comuns:

Considerando que o editor é sensível a falhas em potencial, catálogos publicados são uma boa referência inicial se o objetivo é ter uma noção de uma coleção em particular, para assim determinar se uma investigação mais profunda e detalhada é interessante (GRIER, 1996, p. 51)¹¹⁰.

Um aspecto positivo do APEM é a agilidade dos procedimentos adotados pela instituição. O acesso ao material é ágil e os funcionários são muito solícitos. Essa é uma questão a ser destacada, pois no Brasil a burocracia e a dificuldade de acesso ao material são um grave empecilho para as pesquisas em coleções e acervos. Com relação ao catálogo, o projeto “Preservação e Democratização do Acervo João Mohana”, conduzido entre 2017 e 2019 pelo prof. Dr. Guilherme Ávila e a equipe do APEM em parceria com o prof. Dr. Roosevelt Lins, do Departamento de Biblioteconomia da UFMA (DEBIBLIO), digitalizou a coleção, que será disponibilizada na página virtual do APEM com metadados organizados através da plataforma Omeka, permitindo a customização completa da pesquisa pelo usuário. Estabelecemos uma parceria com o projeto, fornecendo as informações do primeiro capítulo na base de metadados.

Com relação à coleta de partituras do padre Mohana, seu livro traz um relato dessa ação, sendo a primeira referência para quem deseja trabalhar nessa coleção. Segundo o padre (1974, p. 11-20), a busca foi feita nos municípios de Viana, São Luís, Belém, Arari, São Vicente Férrer, Cajari, Pindaré, Monção, Alcântara, Penalva, Coroatá, Codó e Caxias¹¹¹, a partir de dezembro de 1950. Sua principal estratégia era consultar músicos ou pessoas próximas deles para deduzir a possível localização de

¹¹⁰ Original: “Provided that the editor is sensitive to their potential shortcomings, published catalogues are a good place to start, if for no other reason than to get a sense of the holdings of a particular collection in order to determine whether further and more detailed investigation is warranted”.

¹¹¹ Carvalho Sobrinho (2003, p. 537) e Dantas Filho (2014a, p. 100) acrescentam os municípios de Aquiri, Balsas, Barra do Corda, Carolina, Carutapera, Coelho Neto, Colinas, Cururupu, Imperatriz, Itapecuru Mirim, Pedreiras e Rosário.

partituras, em seguida comprando-as ou recebendo-as por meio de doação. Já naquela época, vários documentos foram perdidos devido ao clima e à má conservação, com relatos de cupins que destruíram coleções inteiras em apenas um ano. Havia ainda familiares que herdavam partituras e não reconheciam sua importância, fazendo uso delas para fins como, por exemplo, acender fogos de artifício (MOHANA, 1974, p. 15). Em alguns casos, partituras foram queimadas apenas para liberar espaço, como no arquivo de Miguel Dias (MOHANA, 1974, p. 97).

Ao analisar a coleção e as informações providas pelo padre Mohana em seu livro, o musicólogo irá se deparar com alguns problemas de organização das obras e do tratamento das informações, pois não foi adotado um método científico. Porém, é fundamental reconhecer que graças ao louvável e arriscado esforço do padre, dentro de suas possibilidades, uma parte considerável da memória musical do Maranhão foi preservada, sem a qual estudos como esse jamais seriam possíveis. Tendo isso em mente, os principais problemas que encontramos serão apontados em seguida, buscando colaborar com futuras investigações baseadas nessa coleção.

A primeira questão trata das edições do livro do padre Mohana. A primeira, de 1974, foi publicada pela editora Agir, do Rio de Janeiro, em caráter particular. Ela se inicia com um relato da coleta das partituras, seguido por uma relação das obras na ordem alfabética do nome dos compositores e sucedida de uma seção intitulada “Pedras que não estão na coroa”, em que são feitas menções às obras que o padre tinha ciência, mas cujas fontes não foram localizadas. Adiante, há uma seção com descrições sobre as práticas musicais no Maranhão, abarcando um período cronológico que vai da segunda metade do século XIX até a década de 1950. Por fim, é apresentada uma relação de obras sacras, definidas com base em seus títulos – Dantas Filho (2014a, p. 17) se refere a essa seção como “Catálogo de Obras Sacras”. A segunda edição do livro foi publicada pela Secretaria de Estado da Cultura do Maranhão (SECMA) em 1995, ano em que o padre faleceu. Tal edição é definida como “revista e ampliada”, porém, foram repetidas as mesmas informações de contabilização das obras apresentadas na edição de 1974. Além disso, foi removida a relação de obras sacras. O único acréscimo dessa edição é a “Apresentação” que inicia o livro, escrita por um funcionário da SECMA que não se identifica. Logo, essa edição não é revisada e ampliada, e acaba sendo mais pobre do que a primeira – razão pela qual nosso estudo se baseou na publicação de 1974.

O segundo aspecto é a maneira como o padre Mohana conduz as informações em seu livro, questão já observada por Dantas Filho (2014a, p. 97) e Costa Neto (2015,

p. 44-46). Ele foi escrito em forma de romance – o padre, aliás, foi um prolífico romancista: deixou mais de quarenta obras. Trata-se de uma leitura cativante e que oferece um panorama pertinente da música maranhense, mas que não atende plenamente ao interesse dos musicólogos, cabendo a eles buscar as possíveis origens dos dados apresentados. Em nossa pesquisa, verificamos que muitas delas foram obtidas em jornais, dicionários de música, livros sobre História e Música como o de Vicente Salles (DANTAS FILHO, 2014a, p. 102) e nas próprias partituras coletadas. Porém, a maior parte das informações provém da oralidade, obtida através das conversas do padre com músicos e informantes da época. Ele também revela ter se correspondido com alguns compositores por meio de cartas (1974, p. 20), contudo, esse material – que seria de grande valia para elaborar estudos epistolográficos – não foi fornecido ao APEM. Para os musicólogos Dr. André Cotta e Dr. Pablo Sotuyo Blanco, a busca empreendida pelo padre Mohana é caracterizada como “coleccionismo”, na qual os documentos a serem preservados são removidos de seu contexto, comprometendo o acesso às informações e às 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 Lange¹¹² 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).

Destacamos, todavia, que esse cenário é utópico, pois a maior parte dos colecionadores não irá atender a essas premissas. Dessa forma, é mais sensato instruir os musicólogos a antever os problemas mais recorrentes e lidar com eles.

Outra questão, presente no catálogo do APEM, é a ausência de referências sobre a natureza das fontes. Várias delas fazem parte de álbuns e cadernos que são compilações de partituras, sendo que as peças dos mesmos foram fotocopiadas e depositadas em envelopes avulsos – procedimento adotado pela equipe para conservar o material. Todavia, o catálogo não revela a fragmentação na origem das fontes, falhando

¹¹² Francisco Court Lange (1903-1997) foi pioneiro no resgate da prolífica produção musical do período colonial e imperial da região correspondente ao atual Estado de Minas Gerais. Segundo Cotta e Blanco, a estratégia adotada por Lange também é característica do colecionismo.

ao informar quais delas são avulsas ou fazem parte de compilações. Ao analisa-las *in loco*, concluímos que alguns desses álbuns ou cadernos pertenceram a: Pedro Gromwell, que foi pago pelo padre Mohana para escrever sobre práticas musicais da época, reaver o repertório memorizado e reescrever partituras destruídas por cupins, como no caso da Rapsódia Maranhense de Ignácio Cunha (MOHANA, 1974, p. 11-13); Othon Gomes da Rocha, assinado pelo mesmo e cuja obtenção foi relatada pelo padre em seu livro (ibidem, p. 14); Neném Marques, violonista caxiense, registrado no APEM como Caderno n.º 5; Odynea Silva Pecegueiro, Caderno n.º 6; Lydia Martins da Serra Pontes, Caderno n.º 7; e Edgard Serzedelo de Carvalho, registrado como Álbum n.º 01. Nesse último, não há indicação de propriedade, sendo possível que se trate do livro recolhido pelo padre Mohana cuja capa pode ter sido removida posteriormente. Ele relata ter adquirido junto à biblioteca de Edgard “um grande álbum, onde mais de cem músicas de compositores maranhenses estavam copiadas em linda caligrafia” (ibidem, p. 15). Há, ainda, outras compilações que não pudemos confirmar sua autoria. Nelas, há peças com registro da melodia somente, típicas dos registros de choro, e muitas não trazem indicação de compositor. Supomos ser cópias manuscritas de obras que circulavam na época, a exemplo dos demais álbuns e cadernos.

Com relação à obtenção de fontes e documentos no Maranhão, destacamos a colaboração de músicos que gentilmente nos ofereceram informações, documentos e partituras para esse estudo: Zezé Cassas, Paula Figueirêdo, Raimundo João Costa Neto, Manoel Mota, Ciro de Castro, Guilherme Ávila e Joaquim Antônio dos Santos Neto.

3.4.3 Localização de fontes: outros locais

Três fatores levaram à necessidade de estender o campo de pesquisa para além da localidade entendida por “Maranhão”: 1) vários músicos maranhenses ou que lá se fixaram também residiram em outras regiões, sendo possível que parte de sua produção tenha sido preservada em locais diversos; 2) a ausência de uma firma de impressão musical maranhense, fazendo com que os músicos residentes tivessem de enviar suas obras para publicação em outras localidades; e 3) a possibilidade de que instituições e colecionadores em outros lugares tivessem preservado fontes de obras mapeadas. Os dois primeiros fatores se tornaram aparentes na pesquisa em jornais, nos quais há dados sobre apresentações, viagens de músicos e publicação de partituras.

As cidades nas quais compositores contemplados nessa pesquisa estabeleceram um vínculo significativo, além daquelas situadas no Maranhão, são Recife (Francisco

Libânio Colás, Antonio Rayol e Alfredo Verdi de Carvalho), Salvador (Francisco Libânio Colás, João José Lentini e Antonio Rayol), Manaus (João José Lentini, Adelman Corrêa, Alexandre Rayol e Elpídio Pereira), Belém (Antonio Rayol, Cincinato Souza, Elpídio Pereira, Pedro Gromwell e Onofre Fernandes), Fortaleza (Osires do Nordeste), Rio de Janeiro (Leocádio Rayol, João Nunes, Antonio Rayol, Alfredo Verdi de Carvalho, Elpídio Pereira, Onofre Fernandes e Osires do Nordeste), Lisboa (Antonio Luiz Miró), Paris (Elpídio Pereira e João Nunes) e Milão (Antonio Rayol)¹¹³. Como evidência dessa rede, encontram-se partituras desses músicos publicadas por firmas de tipografia musical no Recife (Victor Preälle & C.), Manaus (Casa Manaós Chic), Belém (Officinas Graphicas da Livraria Classica), Rio de Janeiro (Companhia Typographica do Brazil, Buschmann & Guimarães, Manoel Antonio Gomes Guimarães, A. Lavignasse & Filho, E. Bevilacqua & C., André A. da Costa, Casa da Música Juan Feliu e Hijos, Casa Carlos Wehrs e Casa Arthur Napoleão), Dresden (O. Schleich) e Paris (Ista-Beausier, E. Dupret e H. Schoenaers-Millereau), além de revistas (Seculo XX, Amapá, Tagarela, O Malho, Fon-fon, A Revista do Norte e Maranhão por Dentro). Em relação às instituições, foram encontradas partituras em Caxias (IHGC), no Recife (Acervo Padre Jaime Diniz do Instituto Ricardo Brennand), Rio de Janeiro (BN, MIS-RJ, Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ, Acervo Mozart Araújo do Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) e Museu dos Teatros), Belém (Coleção Vicente Salles do Museu da UFPA), Manaus (Biblioteca do Liceu de Artes e Ofícios Claudio Santoro) e em Lisboa (BNP). Somam-se também as partituras digitalizadas e disponibilizadas na internet pela BN e pela Casa do Choro.

Alternativamente, também pesquisamos gravações do repertório, uma vez que constituem um registro relevante para a subárea de Práticas Interpretativas e ajudam na construção das interpretações a serem feitas na próxima etapa desse estudo. No entanto, localizamos apenas cinco, sendo: 1) “Ephemeras” de Antonio Rayol, interpretada por José Nilson Rufino, professor de piano da EMEM, no TAA, em DVD gentilmente cedido por Joaquim Santos Neto; 2) obras de João Nunes interpretadas por sua discípula Maria de Lourdes Milone Vaz (ca.1905-1931), disponíveis no MIS; 3) algumas peças de João Nunes na interpretação do pianista amazonense Arnaldo Rebello (1905-1984), também disponíveis no MIS; 4) Seis Peças Fáceis de João Nunes, em gravação do pianista cearense Gerardo Parente (1926-2003) disponibilizadas pelo IPB; e 5) o CD

¹¹³ Não inserimos as cidades por onde passaram Roberto Thiesen, Thomas Kupsch e Paulo Rios Filho por não se tratarem de compositores cujo método de edição das obras exigiu uma pesquisa historiográfica.

“Zezé Cassas Intepreta João Nunes”, que possui várias obras características desse compositor.

3.4.4 Tratamento das fontes

A aquisição das fontes foi realizada de quatro maneiras: 1) por fotocópia; 2) através da internet, em coleções virtuais; 3) por meio de fotografia digital; e 4) a partir do processo de edição imediata. Visando a uma maior praticidade no transporte, todas as partituras obtidas em fontes físicas foram digitalizadas e organizadas em pastas no computador, conforme o nome dos compositores. Os equipamentos utilizados foram os *scanners* CanoScan LiDE 100 e HP ScanJet 200, que possuem resolução de 300dpi e alimentação por meio da porta USB do computador. Para as fotografias, foi utilizada a câmera Sony DSC-TX30 de 18,2 MP¹¹⁴, que oferece ajustes satisfatórios de captação da luminosidade (eV), aproximação (zoom), resolução de imagem (ISO) e de arquivo (JPEG, 18M). Destacamos a portabilidade desses equipamentos, de fácil transporte.

Conforme Grier (1996, p. 57) e Figueiredo (2017, p. 51), a técnica de fotografia pode gerar alguns problemas, fato que ocorreu na pesquisa. A falha mais comum foi o foco automático da câmera ao fotografar as fontes, que em vários momentos apresentou falhas de precisão – especialmente em ambientes de baixa luminosidade. No entanto, atenuamos o problema através de fotos com alta resolução, bastando apenas reduzir a resolução da imagem em um programa de edição com um filtro de aproximação. Fizemos uso do PhotoFiltre Studio X versão 10.8.1, programa que gasta recursos de memória e possui filtros satisfatórios para o objetivo desse estudo¹¹⁵. No entanto, o problema mais delicado ocorreu com a valsa Expansiva, de Ignácio Cunha. Sua única fonte encontrada é fotocópia de uma cópia manuscrita, muito tênue. Ao acessar a imagem no computador, nenhum filtro foi capaz de aumentar satisfatoriamente o contraste e o gama. Sendo assim, foi necessário retornar à instituição e fotografá-la novamente, utilizando uma maior captação de luminosidade no momento da exposição. Mesmo assim, não foi possível completar a edição da mesma, pois ao analisar os elementos musicais, constatamos que faltavam páginas. Verificamos, então, se as mesmas estariam na gaveta G06 do móvel 3 da coleção João Mohana, no APEM –

¹¹⁴ Abreviatura de “megapixels”.

¹¹⁵ A manipulação e restauração das imagens dos compositores no capítulo anterior também foram feitas nesse programa.

aquela que possui partituras e trechos não identificados (DANTAS FILHO, 2014b, p. 89). Contudo, não identificamos nenhum documento relacionado à valsa em questão.

A quarta forma de aquisição das fontes – a edição imediata – foi realizada no caso de obras que ainda não estão em domínio público. Conforme o Art. 41 da Lei Federal n.º 9.610/1998, que rege o Direito Autoral, “os direitos patrimoniais do autor perduram por setenta anos contados de 1º de janeiro do ano subsequente ao de seu falecimento” (BRASIL, 1998). Assim, os compositores contemplados nessa pesquisa que ainda não têm sua produção em domínio público são: Cincinato Souza, João Nunes, Hygino Billio, Ignácio Cunha, Elpídio Pereira, Pedro Gromwell, Antonio Guanaré, Josias Belleza, Severino Trigueiro, Othon Rocha, Dilú Mello, Clóvis Ramos, Osires do Nordeste, Roberto Thiesen, Thomas Kupsch e Paulo Rios Filho. Sem prejuízo da observância à legislação vigente, as instituições adotam procedimentos diferentes sobre a questão. Algumas permitem a transcrição manuscrita ou digital dos textos mediante a assinatura de um termo de responsabilidade no qual o usuário declara ter ciência da lei, enquanto outras cedem o material já digitalizado e exigem o referido termo. Há, ainda, outras que não solicitam o termo, mas permitem somente a consulta da fonte. No caso dessa pesquisa – que contempla a difusão e circulação do repertório por meio de partituras, recitais e gravações – foi necessário solicitar autorização dos proprietários dos direitos intelectuais (compositores ou descendentes).

Conforme informado anteriormente, a maior parte das obras teve apenas uma fonte encontrada, não havendo alternativas quanto à definição do texto de referência. Felizmente, poucas apresentaram mau estado de conservação. Já aquelas que possuíam mais de uma fonte, assumimos como referência o texto autógrafo ou aquele feito por indivíduos que tinham maior proximidade histórica com o compositor – iniciativa apoiada por Figueiredo (2017, p. 26). Entretanto, em observância ao que alerta Grier, não deixamos de considerar o texto das demais fontes disponíveis:

Quando fontes associadas ao compositor, como o autógrafo ou uma edição impressa sob sua supervisão, sobrevivem, é possível tratar sobre um texto do compositor. A sobrevivência de tais fontes não elimina todos os problemas [...] nem significa que o texto do compositor é o único a merecer consideração ou mesmo a ser impresso em uma edição moderna (GRIER, 1996, p. 109)¹¹⁶.

Finalizadas essas considerações, vamos ao relato do processo editorial.

¹¹⁶ Original: “When sources associated with the composer, such as the autograph, or a printed edition published under the supervision of the composer, survive, it is possible to speak of a composer’s text. The survival of such sources does not eliminate all problems [...] nor does it mean that the composer’s text is the only one worth considering or even printing in a modern edition”.

3.4.5 Relato do processo editorial: questões técnicas

Com relação à parte técnica, as edições, todas elaboradas no computador, foram realizadas de duas maneiras: 1) com consulta às fontes digitalizadas, em qualquer local; ou 2) com consulta às fontes físicas, em instituições.

No início, estabelecemos uma lista de peças prioritárias para edição, baseadas nos aspectos que seguem: 1) menção nas referências encontradas, incluindo livros, notas de jornal e descobertas em acervos, coleções e instituições; e 2) ligação com os compositores contemplados no estudo. À medida que cada edição era concluída, a obra correspondente era removida da lista. Contemplamos, ainda, duetos de câmara, em especial para canto e piano.

Nesse último caso, trata-se de uma formação constitui, com raras exceções¹¹⁷, um híbrido entre linguagem verbal e musical, ou seja: agregam Música e Literatura. Grier adverte (1996, p. 139) que o texto literário – a letra da canção – deve ser tratado com o mesmo cuidado do texto musical. Aspectos como divisão e sincronia das sílabas com a linha melódica, pontuação e manutenção dos fonemas em caso de transcrição da letra segundo novas regras ortográficas, entre outros, precisam ser observados. Além disso, o sentido do texto literário oferece subsídios importantes para a interpretação musical tanto para o cantor quanto aos instrumentistas acompanhadores.

Um problema dos estudos acadêmicos sobre as canções, recorrente em áreas como Literatura, História, Sociologia e Antropologia, é abordar apenas o texto literário, ignorando por completo a parte musical da canção. Segundo o musicólogo Dr. Tiago de Oliveira Pinto, “um mal-entendido comum entre pesquisadores não familiarizados com a documentação musical é que pensam estar analisando e falando de música, quando na verdade discorrem sobre a letra” (PINTO, 2001, p. 222). Bastaria a esses estudos reconhecer que a análise não trata da canção como um todo, mas apenas de sua parte literária. Esse cuidado é crucial para o respeito à Música como área de conhecimento.

Outra discussão versa sobre uma possível definição das prioridades de edição segundo os conceitos de “erudito” e “popular”. Em primeiro lugar, o presente estudo é norteado pela concepção de repertório pianístico como todas e quaisquer obras escritas para esse instrumento, independentemente de corrente estética, gênero, linguagem musical ou atribuição de valores. Segundo, acreditamos que a edição de um repertório

¹¹⁷ Uma exceção é a Sequenza III de Luciano Berio para canto solo, onde as sílabas das palavras que compõem o texto literário foram recombinações de forma a tornar inteligível a linguagem verbal, fazendo da voz um meio voltado apenas para a produção de sonoridades – ou seja: o canto lírico se tornou um instrumento musical.

variado fará com que a pesquisa se torne útil para um público mais diversificado, podendo interessar a músicos com diferentes tipos de experiência musical e proposta artística. Terceiro, pretendemos contribuir para superar essa diferenciação conceitual, principalmente porque são fruto de convenções que mudam em função do contexto e do tempo – tanto que é impossível estabelecer uma definição permanente para ambas. Por fim, destacamos que avaliar o repertório como “bom” ou “ruim”, “rico” ou “pobre”, apesar de útil e recorrente em contextos específicos e particulares, é sempre baseada em julgamentos individuais. Naturalmente, temos nossas preferências em relação às obras contempladas nesse estudo, mas não pretendemos influenciar possíveis interessados no repertório, portanto, deixaremos para que eles façam suas próprias avaliações, com base em suas próprias experiências e pretensões musicais.

Os equipamentos utilizados para as edições foram um *netbook* Asus S200C com *mouse* externo USB e um controlador MIDI modelo KeyRig 49 da M-Audio de quatro oitavas, oferecendo recursos satisfatórios para o trabalho proposto. Destacamos, ainda, o fácil transporte dos mesmos, tendo em mente o processo de edição imediata. Segue uma imagem dos equipamentos durante seu uso na BN (Figura 59):

Figura 59 – Equipamentos utilizados no processo editorial

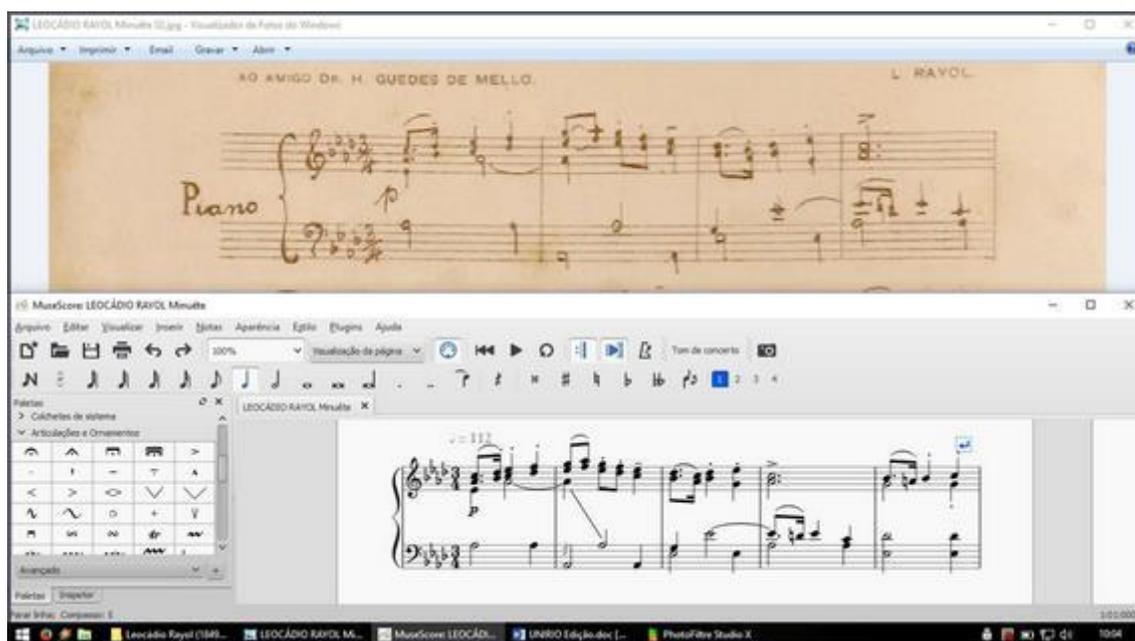


Fonte: acervo do autor, em 2016

O processo de edição com as fontes digitalizadas foi feito através da bipartição da área de trabalho, com a execução simultânea dos programas de visualização de imagens e de editoração¹¹⁸ musical, conforme a imagem que segue (Figura 60):

¹¹⁸ Segundo Igayara-Souza (2010, p. 98), a “editoração” é o “trabalho de preparação técnica de originais. Chama-se editoração eletrônica o conjunto de atividades ou processos de montagem e apresentação gráfica, realizados por meio de programas e equipamentos computacionais”.

Figura 60 – Demonstração da área de trabalho do computador no processo editorial



Fonte: acervo do autor, em 2016

Essa configuração permitiu que a edição fosse realizada de forma simultânea à editoração, agilizando consideravelmente o trabalho. O Photofiltre Studio X também foi utilizado nas situações em que a imagem das partituras se mostrava muito escura ou desfocada, tornando possível ajustá-las.

O aplicativo utilizado para a edição musical foi o MuseScore versão 2.3.2, programa multiplataforma desenvolvido em código aberto e com uma interface gráfica amigável de usuário¹¹⁹ – sua principal diferença em relação ao LilyPond. Esse é o *software* livre de editoração musical mais desenvolvido da atualidade, que conta com uma significativa comunidade virtual de músicos e programadores para fazer testes e sugerir funcionalidades. Um dos objetivos específicos dessa pesquisa é demonstrar que o MuseScore já possui recursos satisfatórios para a notação pianística, em destaque às contribuições que os programas livres oferecem em termos de acesso democrático e educacional. Dois dos três desenvolvedores que se dedicam em tempo integral ao programa atualmente, Thomas Bonte e Werner Schweer, têm o piano como seu primeiro instrumento, enquanto Nicholas Froment é baterista. Marc Sabatella, outro membro ativo, é pianista de *jazz* e professor de música (MUESCORE BVBA, 2016).

¹¹⁹ Em língua inglesa, uma referência comum a esse tipo de interface é feita pela sigla WYSIWYG, que significa “What you see is what you get”.

O código do MuseScore tem sua origem no MusE, aplicativo feito para edição e sequenciamento MIDI com base em uma interface gráfica multitrilha de ondas sonoras – semelhante à do Audacity. A adição da interface de notação musical tradicional em 2002 gerou um desmembramento desse programa, que passou então a ser desenvolvido independentemente sob o título de “MuseScore”. Suas principais versões históricas são: 0.9.5 de 2009, a primeira compilação estável; 1.0 de 2011, que passou a focar na estabilidade e na adição de recursos, juntamente com o surgimento da comunidade de usuários dispostos a contribuir; e 2.0 de 2015, que trouxe significativas mudanças na interface e ampliação de ferramentas (WIKIPEDIA, 2016). Desde a versão 1.0, o MuseScore conta com livros digitais e vídeos tutoriais voltados à aprendizagem do programa. Dentre os recursos mais relevantes para nosso estudo, enfatizamos as várias possibilidades de alinhamento do texto musical (parágrafo do sistema, quebra de página, espaçamento interno do compasso e entre sistemas, espaçamento de notas, pausas e símbolos) e de incluir arquivos de imagem na partitura, permitindo adicionar símbolos além daqueles disponíveis por padrão. Esse último recurso é especialmente interessante para a edição da música contemporânea e a Etnomusicologia (GRIER, 1996, p. 7), na qual a criação de símbolos musicais é recorrente e necessária:

[...] as notações gráficas desenvolvidas por compositores modernos normalmente não admitem transcrições na notação convencional. Acadêmicos da música do Século XX lidam diretamente com as implicações semióticas dos símbolos, familiares e não-familiares, que constituem as partituras que eles estudam. (GRIER, 1996, p. 60)¹²⁰

Outro recurso presente no MuseScore é a possibilidade de utilizar diferentes *SoundFonts* – “fontes sonoras”. Essa tecnologia, desenvolvida pela empresa Creative Labs para as placas de som SoundBlaster na década de 1990, consiste em substituir o timbre dos instrumentos gerados pelo sintetizador MIDI interno do sistema operacional por sons de arquivos de áudio pré-gravados¹²¹, oferecendo consideráveis melhoras na qualidade timbrísticas. Os arquivos de fontes sonoras com uma definição completa para os 127 instrumentos desse padrão são chamados *General MIDI*¹²², e membros da

¹²⁰ Original: “[...] the graphic notations developed by modern composers do not normally admit transcription into conventional notation. Scholars of twentieth-century music deal directly with the semiotic implications of the symbols, familiar and unfamiliar, that constitute the scores they study”.

¹²¹ *SoundFonts*, portanto, transformam o sintetizador MIDI do computador em um *sampler*.

¹²² *General MIDI* é o padrão que define aspectos técnicos do formato MIDI, estabelecido por meio de uma convenção internacional realizada em 1991. Para maiores detalhes, ver Cerqueira (2013, p. 7-8).

comunidade do MuseScore tem se dedicado à criação desses arquivos para acesso gratuito¹²³, a exemplo de “Timbres of Heaven”, desenvolvido por Don Allen.

No dia 24 de dezembro de 2018, foi lançada a versão 3.0 do MuseScore. Entre os principais recursos em relação à versão imediatamente anterior (2.3.2), destacam-se o aplicativo em arquitetura 64 bits, novas interfaces como o teclado de piano vertical (*piano roll*), um tutorial automático para usuários iniciantes e, principalmente, o alinhamento automático dos elementos musicais. No entanto, ao abrirmos os arquivos de nossas edições na versão 3.0, a notação ficou totalmente desalinhada – tratando-se, portanto de um problema de compatibilidade retrógrada, no qual arquivos gerados entre diferentes versões do mesmo programa não são compatíveis entre si. Logo, optamos por continuar no uso da versão 2.3.2, pois teríamos de reorganizar a disposição da partitura em 216 arquivos – ação que não teria um resultado prático substancial.

Para padronizar as informações apresentadas e a estética das edições, criamos um arquivo-modelo, utilizado sempre como base para uma nova edição. Esse arquivo foi formatado com o título em FreeSerif tamanho 24 – fonte padrão do MuseScore – subtítulo em FreeSerif tamanho 11, nome do compositor em FreeSerif tamanho 12 e a indicação “Edição digital por Daniel Lemos” logo abaixo, sucedida pela indicação do ano da edição. Para as edições revisadas, foi utilizada a indicação “Edição e revisão digital por Daniel Lemos”. As numerações do primeiro compasso de cada sistema, com exceção do primeiro sistema da partitura, são indicadas. As demais páginas trazem o nome da peça e do compositor no cabeçalho e o número de página no rodapé, sob o intuito de ajudar em caso de impressão, tendo em vista a escassez de profissionais que leem partituras em firmas de impressão. Caso haja problemas na ordenação do material, o profissional saberá restabelecê-la por meio dessas informações.

Outra estratégia empregada durante a edição foi o registro de todas as decisões editoriais em um texto. A estrutura desse arquivo é a seguinte: um cabeçalho traz informações básicas sobre as fontes, incluindo a contextualização histórica, a fonte (ou fontes) de referência, atribuição de gênero, copista ou firma de publicação, dedicatória, propriedade, data da composição e/ou da cópia, quando houver. Em seguida, são indicados os números dos compassos que apresentaram questões editoriais, sucedidos pela descrição do problema e a decisão tomada. Os registros dos relatos correspondem à ordem cronológica de elaboração das edições. Esse trabalho segue como Apêndice A de nosso estudo.

¹²³ A maioria dos arquivos de *SoundFont* existentes é comercial.

Adiante, faremos a análise editorial de situações selecionadas nesse documento e que julgamos pertinentes para discussão.

3.4.6 Relato do processo editorial: questões interpretativas

Um dos primeiros desafios foi a edição de ‘Cinema Olympia’, lundu de Pedro Gromwell, editado em Belém nas Officinas Graphicas da Livraria Classica e dedicado ao cinema de mesmo nome, que funcionou em São Luís entre 1922 e 1930. Sua única fonte encontrada está no APEM, registrada sob o número 1410/95 e em más condições de conservação. Trechos da partitura foram apagados e aparentavam a sobreposição de outra página, como se tivesse sido colada (Exemplo Musical 1):

Exemplo Musical 1 – Trecho da primeira página de ‘Cinema Olympia’



Fonte: acervo do autor, em 2017

Felizmente, conseguimos restaurar o texto musical. As estratégias utilizadas foram: 1) observar elementos musicais repetidos, a exemplo dos compassos 1-2, que se repetem no sistema inferior dos compassos 5-6; 2) analisar o tamanho da haste das notas que, nesse caso, é padronizado por ser uma edição impressa, contribuindo para deduzir a localização das cabeças de notas apagadas ou ilegíveis – exemplos no sistema inferior dos compassos 2 e 6; 3) analisar a configuração rítmica e o direcionamento das barras de ligação, ajudando a deduzir o movimento da melodia e, logicamente, das cabeças de

notas apagadas; 4) ao detectar a configuração rítmica, analisar seu alinhamento em relação ao sistema que o acompanha; e 5) analisar a estrutura harmônica do trecho, estratégia que pode ajudar na dedução das cabeças de notas ilegíveis.

Um problema recorrente, também relacionado ao estado das fontes, foi tratado anteriormente: são as marcas do carimbo que o padre Mohana utilizava nas partituras para indicar propriedade. Ao invés de fazê-las em um local periférico que não trouxesse prejuízos à leitura do texto musical, ele carimbava o meio da página, na maioria das vezes em diagonal. Em muitos casos, ocorre considerável interferência no texto musical. Na ilustração a seguir – proveniente da única fonte encontrada da ‘Canção de Píndaro’, de Ignácio Cunha, que consta no APEM sob o registro 0831/95 – o carimbo atravessou tanto a pauta do piano quanto o sistema posterior do canto, exigindo estratégias indiretas para reconhecimento do texto musical (Exemplo Musical 2):

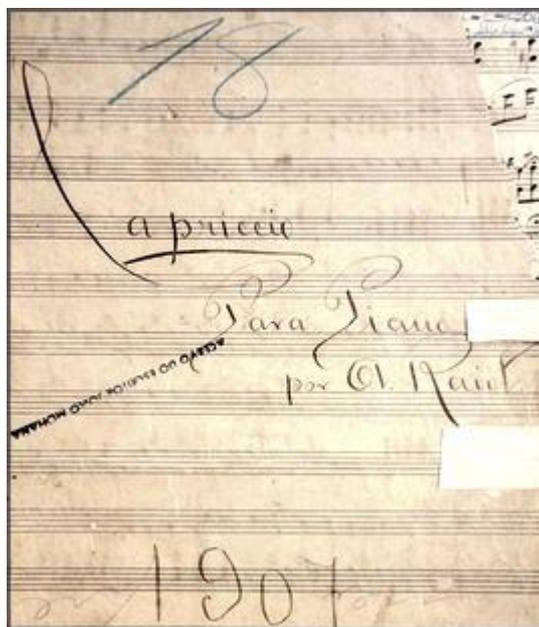
Exemplo Musical 2 – Trecho da primeira página de ‘Canção de Píndaro’

Fonte: acervo do autor, em 2017

No compasso 2, foi possível deduzir que as duas últimas semicolcheias do sistema superior do piano são, respectivamente, Fá # e Lá, baseando-se tanto na direção da barra de ligação quanto na harmonia do compasso – o primeiro grau de Ré maior. Já na parte de canto que foi atingida pela marca do carimbo, deduzimos que se trata de uma Fá # semicolcheia. Como esta fonte é manuscrita, não é possível tomar como referência o tamanho da haste – e que aqui levaria a assumir que se trata de um Sol. Portanto, a referência tomada foi o registro mais agudo do compasso 1 do piano, que apresenta o mesmo motivo melódico do compasso em análise.

Um caso interessante ocorreu com ‘Capriccio’, de Alexandre Rayol. Essa peça foi descoberta em consulta a uma obra homônima, composta por Antonio Rayol para violino e piano e presente no APEM sob o registro n.º 0304/95. Ao observar as partes cavadas da peça, chamou a atenção uma parte para piano assinada por “A. Raiol” datada de 1907 – três anos após o falecimento de Antonio. Uma análise do material musical e da caligrafia permitiu confirmar que se tratava de outra peça, composta por Alexandre Rayol. Em sua coleção de valsas, ele costumava assinar “A. Rayol”, sendo essa a provável razão pela qual seu ‘Capriccio’ para piano solo foi confundido com a peça homônima de seu irmão. Apresenta-se a seguir a capa da referida parte (Figura 61):

Figura 61 – Capa de ‘Capriccio’ atribuída a Alexandre Rayol



Fonte: acervo do autor, em 2017

Em termos de estruturação musical, são interessantes as peças de Antonio Rayol da última década do Século XIX e primeira década do século seguinte. Conforme informamos, todas as peças localizadas são danças de salão, tornando mais direto o reconhecimento do estilo no qual se inserem. Mesmo tendo sido editadas e publicadas por importantes firmas da época, há problemas recorrentes com acidentes e armaduras. Em muitos casos, resultam em diferenças de convenção, havendo situações em que um acidente vale para todas as oitavas – padrão relacionado ao tonalismo, mas que foi modificada no século XX. O exemplo a seguir, que interpretamos como um erro, provém da valsa ‘Beijos de Graça’, sendo sua única fonte encontrada na BN com

carimbo de 31 de dezembro de 1903. Trata-se de uma publicação de E. Bevilacqua & C. com dedicatória a Joãozinho Pereira (Exemplo Musical 3):

Exemplo Musical 3 – Trecho da quarta página de ‘Beijos de Graça’



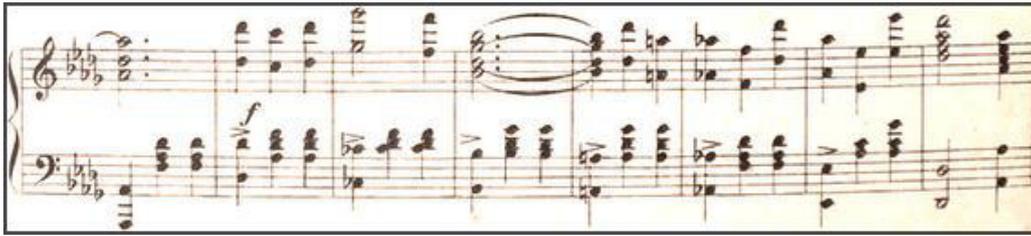
Fonte: acervo do autor, em 2017

Ao final do oitavo compasso desse trecho, que conclui com uma cadência perfeita em Si \flat maior, há uma mudança para a armadura de Dó maior. Entretanto, nos compassos subsequentes, três evidências revelam que essa armadura estaria errada: 1) a indicação de bequ岸os no Si 3¹²⁴ e no Mi 4 que, pela distância em relação à mudança de armadura, não poderiam ser apenas acidentes de precaução; 2) o claro direcionamento da tônica no compasso 11 do trecho para Fá maior com 13^a (6^a na classificação da música popular); e 3) as harmonias dos compassos 13-14, que certamente são dominante de Fá e deveriam contar com um bemol nos Si 2 do sistema inferior, caso a mudança de armadura tivesse sido correta. Já o Sol \sharp 2 do compasso 10 é uma aproximação cromática, sendo o mesmo caso do Fá \sharp 4 do compasso 14. Assim, concluiu-se que a mudança de armadura do compasso 8 deveria indicar a de Fá maior, tornando-se então nossa decisão editorial do trecho.

Um tipo de erro encontrado com frequência nessas peças envolve enarmonia. Como exemplo, citamos a valsa ‘Nomade’, de Carlos Marques. Assim como ocorreu na maioria dos casos, apenas uma fonte foi encontrada, disponível no APEM sob o registro n.º 0380/95, sendo uma edição de I. Bevilacqua & C. Apresenta-se o trecho (Exemplo Musical 4):

¹²⁴ Nessa pesquisa, o padrão utilizado para indicar a localização da nota em sua respectiva oitava segue a nomenclatura francesa, na qual a extensão do piano vai do Lá -2 ao Dó 7 (CERQUEIRA, 2012b, p. 12).

Exemplo Musical 4 – Trecho da primeira página de ‘Nomade’

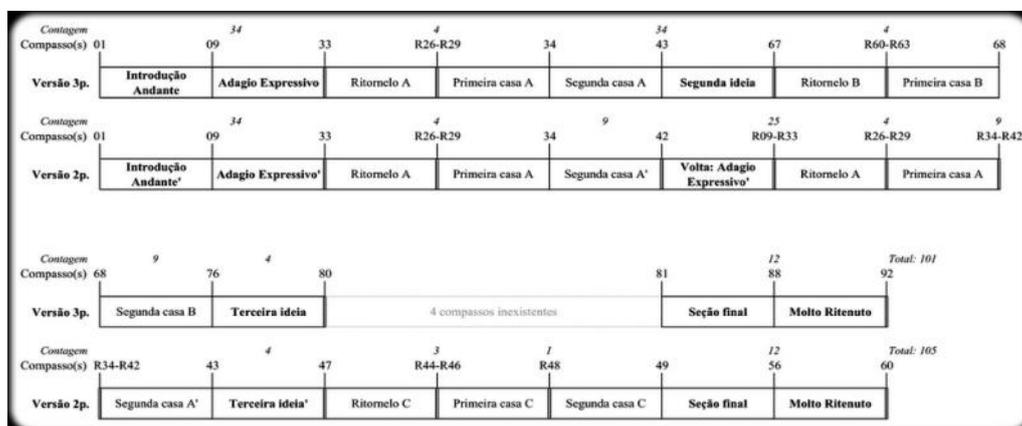


Fonte: acervo do autor, em 2017

O compasso 2 inicia uma frase na tonalidade de Ré \flat maior. A progressão harmônica se dá por compasso (portanto, a cada três tempos) a partir desse trecho. Em cifragem funcional, é $I - I_2 - IV_6 - IV_6 - I_{64} - V_{43} - I$, e se encerra com um acorde de dominante na última semínima da passagem. Conforme a linha descendente do baixo iniciada no compasso 2, o acorde do compasso 5 provém de empréstimo modal, sendo, portanto, Sol \flat menor. Logo, deve-se utilizar um Si $\flat\flat$ ao invés de Lá natural para manter a coerência harmônica. Esse ajuste foi feito na edição.

Um caso particular ocorreu em ‘Melodia’, de Alexandre Rayol. Localizamos duas fontes da peça, sendo uma de três páginas – chamaremos aqui de “versão A” – e outra com duas – versão “B”. Ambas estão no APEM, registradas sob o n.º 0150/95, e não possuem dados que possam situá-las cronologicamente para ajudar a compreender o processo criativo da obra. Por meio de uma análise, percebemos que ambas se baseiam nas mesmas ideias musicais, havendo diferenças em indicações de expressão e no registro de alguns elementos – oitava acima ou abaixo. Porém, o contraste mais evidente ocorre em relação à forma musical: a versão A tem quatro compassos a menos que B, pois essa última possui mais repetições, indicadas por meio de ritornelos (Figura 62):

Figura 62 – Análise formal das duas versões de ‘Melodia’



Fonte: elaborado pelo autor, em 2017

Aqui, a escolha do texto de referência dependeu diretamente das características de cada versão. A primeira (A), apesar de ser um pouco menor, possui um elemento musical diferenciado – que chamamos de “segunda ideia” na análise, apesar de possuir elementos ligados ao tema apresentado no Adagio Expressivo. Essa variedade temática certamente é consequência do menor uso de ritornelos, gerando uma maior diversidade de ideias musicais. Já na versão B, observamos maior coesão formal, além de alguns detalhes da escrita serem mais pianísticos: no compasso 9 da versão A, por exemplo, é indicada uma décima a ser tocada simultaneamente (Ré 1 – Fá 2). Mesmo aparentando ser um equívoco de escrita do compositor, ela não está fora do estilo proposto, não se tratando, portanto, de um erro. Diante dessas considerações, decidimos assumir como referência textual a versão A.

Uma passagem suscitou uma questão complexa que merece ser discutida aqui. O trecho é demonstrado a seguir (Exemplo Musical 5):

Exemplo Musical 5 – Compassos 52-61 da versão de três páginas de ‘Melodia’

The image displays a handwritten musical score for piano, consisting of two systems of staves. Each system has a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The notation is dense, featuring many slurs, accents, and dynamic markings such as 'f' (forte). The first system contains five measures, and the second system contains six measures. The music appears to be in a minor key, given the presence of a flat sign in the bass clef of the first measure of the first system.

Fonte: acervo do autor, em 2017

O compasso 5 da passagem em questão precede alguns problemas de harmonia. Há um arpejo de Dó maior com sétima menor no sistema superior, que é coerentemente acompanhado no sistema inferior. Porém, no compasso 6, observa-se a manutenção da mesma harmonia no sistema superior, enquanto no inferior a figuração em colcheias cria um Fá maior, tônica da passagem. No compasso 7, o problema persiste de outra forma: um arpejo de Fá maior no sistema superior é simultâneo a um Ré em oitavas, que

sugere mais uma harmonia de Ré menor. A solução que pareceu ser mais coerente foi repetir o acompanhamento do compasso 5 no sistema inferior do compasso 6, e inserir a escrita original do acompanhamento do compasso 6 no compasso 7, na perspectiva de manter a quantidade de compassos. Contudo, a situação de “corrigir” um manuscrito autógrafo gera um considerável desconforto. Grier complementa:

Não deixa o editor de ser acusado por imprimir a peça que o compositor teria escrito se ele ou ela conhecessem tanto quanto o editor. Em nenhuma outra circunstância a sensibilidade do editor sobre estilo e possibilidades históricas é tão importante quanto aqui (GRIER, 1996, p. 136-137).

Diante dessas circunstâncias, a solução mais coerente é tomar como referência o texto musical da outra versão. Ainda assim, Grier aponta para outra possível situação:

No estágio final do estabelecimento do texto, editores podem encontrar passagens onde nenhuma das leituras preservadas é convincente. Após defender essa posição, eles podem então proceder às correções por suposição (GRIER, 1996, p. 135).

Há também os casos em que a notação musical gera ambiguidade. Adiante, apresentamos o exemplo da mazurca ‘Souvenir’, de Joaquim Parga. Sua única fonte localizada está no suplemento da edição de 1º de março de 1903 da ‘Revista do Norte’. Entre os gêneros de danças de salão do século XIX, a mazurca, dança polonesa oriunda da Mazóvia (DOWNES, 2001), não teve muita popularidade no Brasil, com exceção de Pernambuco. É provável que essa influência possa ter ocorrido no Maranhão, pois alguns compositores que estudamos deixaram peças nesse gênero. No catálogo de obras musicais do APEM (1997, p. 167-168), são listadas doze mazurcas.

Segue adiante a passagem ambígua para discussão (Exemplo Musical 6):

Exemplo Musical 6 – Trecho da segunda página de ‘Souvenir’

The image displays two systems of musical notation for a piano accompaniment. The first system is marked with a forte 'f' dynamic and features a complex texture with many beamed notes in the right hand and chords in the left hand. The second system is marked with a piano 'p' dynamic and shows a more melodic line in the right hand with some triplets, and a simpler accompaniment in the left hand. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings.

Fonte: acervo do autor, em 2017

Ao final do compasso 4 desse trecho, observa-se como era a grafia da pausa de semínima na época – $\frac{7}{8}$. No compasso seguinte, inicia-se a passagem ambígua. No sistema superior, a semínima pontuada é acompanhada por uma indicação de quiáltera de três. No compasso 5, o alinhamento com o sistema inferior deixa dúvidas, entretanto, nos compassos seguintes, as semínimas pontuadas estão alinhadas com as semínimas simples. Certamente a indicação de quiáltera provém de uma ligação motívica com o tema principal da peça – que também possui tercinas de semicolcheias em quiálteras – apresentado após a introdução e transcrito em seguida (Exemplo Musical 7):

Exemplo Musical 7 – Compassos 6-10 de ‘Souvenir’



Fonte: elaborado pelo autor, em 2017

Na convenção atual, não faz sentido escrever uma semínima pontuada sob uma quiáltera de três colcheias; basta redigir uma semínima simples. Esta foi nossa decisão.

Sobre questões direcionadas ao intérprete, o ‘Minuête’ de Leocádio Rayol oferece um caso que merece atenção. Sua única fonte está no Setor de Música da Biblioteca Nacional sob o registro M786.1, R-III-27, vinculada à coleção Helza Camêu, mas que é, na verdade, um suplemento da revista *Século XX* ano 1, n.º 3, de dezembro de 1905. Essa partitura é a cópia mecânica de um manuscrito cujo autor não foi identificado. Há uma versão para grande formação instrumental dessa peça (A NOTICIA, 1905b), sendo a partitura em questão uma provável adaptação para piano solo. Segue o trecho para análise (Exemplo Musical 8):

Exemplo Musical 8 – Trecho da segunda página de ‘Minuête’

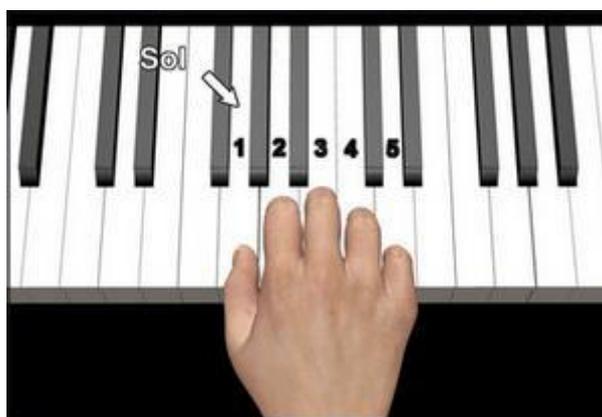


Fonte: acervo do autor, em 2017

A notação mais curiosa nesse trecho é a haste “invertida” em relação à cabeça da nota, uma convenção da época. Nos compassos 3-4, observa-se a diferença na grafia da pausa de semínima em relação à convenção atual. Houve vários casos em que essa pausa era escrita como $\frac{1}{2}$. Há ainda a separação de sílabas da indicação “*cre-scen-do*”, que corresponde à redação da palavra em italiano – não se tratando, portanto, de um erro. Porém, a indicação mais relevante para análise está no sistema superior do quarto compasso desse trecho, onde há duas ligaduras entre as terças Ré \flat 4 – Fá 4 e Dó 4 – Mi \flat 4. Trata-se de uma ligadura de expressão (em oposição à de ligação) facilmente reconhecível. Porém, na convenção atual, bastaria indicar apenas uma ligadura que o intérprete já entenderia. Sendo assim, optamos por remover uma das ligaduras.

As indicações de dedilhado tiveram um tratamento especial no processo de edição. Conforme discutido anteriormente, a notação de recursos idiomáticos é valiosa para intérpretes, oferecendo ideias para superar eventuais problemas técnico-musicais. Uma experiência interessante foi realizada no livro didático “Princípios Educacionais do Piano”, em que o conceito de dedilhado lógico foi adotado nas peças (CERQUEIRA, 2012b, p. 38-42). Tal conceito toma como referência o posicionamento da mão a partir da indicação de dedo em uma nota, na qual os demais dedos são posicionados sobre as teclas adjacentes. No exemplo do livro, indica-se um Sol na partitura com o dedo 1 – polegar – de uma peça na tonalidade de Sol maior, e a partir dessa informação, o pianista irá posicionar os demais dedos conforme a ilustração a seguir, retirada do livro¹²⁵ (Figura 63):

Figura 63 – Exemplo de posicionamento da mão no dedilhado lógico



Fonte: renderizado pelo autor, em 2012

¹²⁵ As ilustrações de recursos idiomáticos do livro são geradas em computador. Para maiores informações, ver Cerqueira (2012a).

Assim, o dedilhado lógico consiste em indicar o dedo apenas nos casos em que o deslocamento da mão é sugerido. Subentende-se que para as notas posteriores sem indicação de dedo, a tecla correspondente já estará posicionada sob um dos dedos. Outra situação em que ocorre dedilhado lógico é na repetição de uma estrutura musical, na qual a indicação pode ser omitida na perspectiva de que o pianista irá adotar o mesmo dedilhado sugerido na primeira vez em que essa estrutura apareceu – ou o seu próprio.

O uso desse conceito ajuda a evitar problemas encontrados principalmente em edições didáticas do repertório pianístico, nas quais pode haver indicações de dedilhado para todas as notas. Além de “poluir” a partitura – a densidade do texto gera um excesso de informações visuais – não estimula a tomada de decisões sobre aspectos idiomáticos. Este é o caso do famoso “Leila Fletcher Piano Course” (CERQUEIRA, 2012a, p. 118). Assim, defendemos que a aprendizagem do piano desde os estágios mais elementares deve apresentar a maior verossimilhança possível com a prática do pianista experiente.

Outra questão versa sobre a padronização dos símbolos utilizados para indicar os recursos idiomáticos da prática pianística. Assumimos como referência a notação utilizada nas edições mais conhecidas do repertório tradicional. Devido à falta de notação para certos tipos de movimento, foi preciso criar símbolos – uma possibilidade interessante e útil, conforme já fora apontado por Grier (1996, p. 7).

Para ilustrar o tratamento e a notação das questões idiomáticas, analisamos um trecho da edição revisada da ‘Barcarola’ de João Nunes que traz situações relevantes para debate, de maneira musicalmente contextualizada. A única fonte encontrada da peça é um manuscrito autógrafa no Setor de Música da BN, catalogada em registro físico. A partitura traz indicações de dedilhado e posicionamento autógrafas que não adotam o conceito de dedilhado lógico, mas serviram de referência para a revisão. Iniciaremos a análise a partir dos primeiros compassos (Exemplo Musical 9):

Exemplo Musical 9 – Compassos 1-2 de ‘Barcarola’

Andantino M.M. ♩ = 120 - 126

The musical score shows two measures of music. The first measure contains a piano introduction with a half note G4 and a dotted quarter note G4. The second measure contains a piano introduction with a half note G4 and a dotted quarter note G4. The score includes fingerings (1, 2, 3, 4) and articulation marks (T.M.E., M.D., E., D.).

Fonte: elaborado pelo autor, em 2017

Logo no início da peça, a direção das hastes indica a mão que irá atacar a nota. Porém, trata-se de uma convenção não usual, pois na escrita pianística, é mais comum esse direcionamento indicar vozes diferentes em texturas polifônicas – a exemplo da escrita de J. S. Bach em sua obra para teclado. Assim, criamos as indicações “M.D.” (mão direita) e “M.E.” (mão esquerda) – que em italiano são “*m.d.*” (mano destra) e “*m.s.*” (mano sinistra) e em francês, utilizadas por João Nunes, “*m.d.*” (main droite) e “*m.g.*” (main gauche), respectivamente. Neste trecho, criamos uma proposta de notação: somente as primeiras indicações apresentam a letra “M”, gerando uma convenção dentro da própria partitura na qual os intérpretes entenderão que as indicações posteriores “D.” e “E.” dizem respeito ao mesmo tipo de movimento. Com relação à seta “↑” posicionada antes da indicação “M.E.”, ela sugere que o pianista cruze a mão esquerda sobre o braço direito na realização da passagem. Essa notação foi criada no âmbito de nossa pesquisa, abordando uma questão técnica não contemplada na notação pianística tradicional. Por esse motivo, inserimos uma nota explicativa na introdução dos dois livros que contêm a edição do repertório.

Sobre a indicação de dedilhado entre parêntesis – “(3)” – no compasso 1 do exemplo, trata-se de uma convenção criada por Cerqueira (2012a; 2012b) como reforço: os parêntesis indicam um dedo que não precisaria ser mostrado caso o pianista tenha seguido o dedilhado lógico, estando presentes apenas para verificação. Na oportunidade, o Lá 2 em fusa traz a indicação do polegar, sendo sucedido pelo Ré 3 com o indicador. Aqui, não se trata de um dedilhado lógico. Porém, no Mi 3 que sucede a passagem, o dedo lógico é o médio, sendo inserido entre parêntesis para indicar ao pianista o uso desse conceito. Já o Fá 3 na sequência omitiu o dedo por também ser lógico. Destaca-se, ainda, a indicação de mão direita entre parêntesis – “(D.)” – no Lá 3 em oitava com o Lá 4 do compasso 1 pelo mesmo motivo, cujos parêntesis também podem ser utilizados para indicar posicionamentos lógicos de mão. Neste caso, a direção da haste já levaria o intérprete a deduzir essa indicação, sendo então omitida em todo o compasso 2. Por fim, no início desse compasso, os dedilhados indicados entre parêntesis trazem o segundo caso de dedilhado lógico, no qual uma estrutura musical é repetida. Cabe ao intérprete, portanto, estabelecer essa relação, utilizando o dedilhado sugerido anteriormente ou sua própria opção.

Outro símbolo criado em nosso estudo é utilizado no trecho a seguir (Exemplo Musical 10):

Exemplo Musical 10 – Compassos 9-10 de ‘Barcarola’

Fonte: elaborado pelo autor, em 2017

Inicialmente, destaca-se no sistema inferior do compasso 9 (o primeiro compasso do trecho) a indicação “↓E.”, sugerindo que o intérprete desloque a mão esquerda por baixo do braço direito para atacar os acordes em colcheias. No compasso seguinte, a apojetura do sistema superior traz a indicação de dedilhado “5” para o Lá 4 e “4/3” para o Fá # 4. Essa última sugere que o intérprete experimente os dedos anelar ou médio nessa tecla, escolhendo aquele que se apresentar mais adequado. Essa é uma indicação particularmente interessante para desenvolver a busca por outros dedilhados, sendo útil nas situações didáticas em que se deseja estimular a tomada de decisões. Um dos entraves para a independência do estudante é a indicação “autoritária” de dedilhados através de “fórmulas prontas”, desencorajando a experimentação e fazendo com que ele fique dependente do professor na tomada de decisões. Trata-se, portanto, de um recurso que faz uso da estratégia pedagógica de “problematização”. Segundo Uszler:

Sugerir a um estudante que trabalhe em soluções próprias de dedilhado para uma nova peça é um exemplo de como as técnicas de resolução de problemas podem ser utilizadas como parte da instrução pianística. [...] *Experimentação* toma parte quando o estudante tenta combinações de dedilhados em vários trechos, selecionando eventualmente aqueles que parecem apropriados para a peça e as mãos. Tocar a peça, observando o funcionamento dos dedilhados escolhidos, é a *verificação* pelo estudante de que as escolhas são práticas e sensatas (USZLER, 2000b, p. 250)¹²⁶.

Apesar de ser importante definir um único dedilhado para a memorização cinestésica, é fundamental destacar que nenhuma opção de dedos é definitiva. É comum haver mudanças mesmo com a peça memorizada, aprimorando as soluções encontradas. Esta é mais uma razão pela qual as indicações de dedilhado devem ser entendidas como

¹²⁶ Original: “Suggesting that a student work out original fingering solutions for a new piece of music is one example of how problem solving techniques can be used as part of piano instruction. [...] *Experimentation* takes place as the student tries out fingering combinations in various places, eventually selecting those that seem to suit the piece and the hand. Performing the piece, noting that the selected fingers work, is the *verification* to the student that the choices are practical and wise”.

sugestões. Voltando à indicação mencionada, enfatizamos que também será necessário explicar seu significado através de uma nota informativa na edição, uma vez que não é um símbolo convencional da escrita para piano – apesar de ser encontrado em algumas edições.

O trecho em seguida apresenta outra notação, mais frequente na literatura pianística (Exemplo Musical 11):

Exemplo Musical 11 – Compassos 13-14 de ‘Barcarola’

Fonte: elaborado pelo autor, em 2017

Logo no sistema superior do compasso 13 (primeiro compasso do trecho), há uma indicação de dedilhado lógico na terça Dó # 4 – Mi 4 com base na passagem anterior (não visualizada no exemplo), que é semelhante a essa. Logo adiante, sugere-se que a terça Mi 4 – Sol 4 seja atacada com os dedos anular e indicador, e com as teclas ainda abaixadas, o pianista realizará a troca para os dedos médio e polegar. Essa técnica é frequentemente utilizada para manter o *legato*. No início do compasso seguinte, a indicação de dedilhado é elaborada com a mesma intenção musical, dessa vez buscando manter o *legato* da linha melódica aguda enquanto o uso do polegar e do indicador na linha inferior não permitem sustentar as teclas da mesma maneira – exigindo o uso do pedal direito para sustentar a sonoridade.

Adiante, ilustramos outra situação (Exemplo Musical 12):

Exemplo Musical 12 – Compassos 27-28 de ‘Barcarola’

Fonte: elaborado pelo autor, em 2017

Aqui, observa-se inicialmente no compasso 27 (o primeiro dessa passagem) o acorde em mínimas pontuadas do sistema superior, onde a indicação de dedilhado foi inserida ao lado da cabeça das notas por falta de espaço vertical. Essa é uma situação recorrente na escrita pianística. Já no compasso seguinte, o primeiro acorde do sistema superior após a apojetura traz a indicação de ataque com o dedo médio e duas vezes o polegar. Trata-se de uma situação técnica recorrente no piano: o uso do polegar para atacar duas teclas simultaneamente, sendo no caso o Fá # 3 e o Sol # 3. Existe outra notação para o caso, demonstrada a seguir na mesma situação (Exemplo Musical 13):

Exemplo Musical 13 – Outra notação para o ataque de duas teclas com o polegar



Fonte: elaborado pelo autor, em 2017

Contudo, acreditamos que o exemplo anterior é mais apropriado para o caso, pois não exige que o espaço horizontal da partitura seja utilizado para a indicação.

Outra indicação criada nessa pesquisa está presente na revisão do ‘Romance Sem Palavras n.º 2’, de Elpídio Pereira (Exemplo Musical 14):

Exemplo Musical 14 – Compassos 7-8 do ‘Romance Sem Palavras’ n.º 2

Fonte: elaborado pelo autor, em 2017

No sistema superior do primeiro compasso, há uma indicação de dedilhado precedida de uma -seta para cima – ↑2. Segundo o dedilhado lógico, o intérprete estaria com o polegar da mão direita sobre a tecla correspondente ao Si 3, e para atacar o Lá # 3, sugere-se que o pianista gire a mão sobre o polegar sem, no entanto, retirar esse dedo da tecla na qual está posicionado. Trata-se, portanto, de um giro de mão sem mudança de posição. Essa notação se mostrou necessária porque segundo o conceito de dedilhado

lógico, toda indicação de dedilhado implica, necessariamente, em um deslocamento de mão – e que não se deseja aqui.

Por fim, reiteramos que seria interessante a realização de mais estudos sobre edição musical que abordassem indicações idiomáticas. Essa seria uma maneira de documentar informações que, por sua natureza complexa, ainda são fortemente atreladas à oralidade. Logicamente, é pretensão acreditar na possibilidade de registrar todas as questões interpretativas – que envolvem informações motoras e sensoriais, não passíveis de registro com nossa tecnologia atual. Assim, concluímos com a memorável afirmação do pianista e professor José Alberto Kaplan (1935-2009), que pode ser relacionada à pesquisa artística:

É verdade que tocar piano ou qualquer outro instrumento não será nunca uma ciência, nem pretendemos que o seja, mas não vemos razões suficientemente importantes que invalidem nossa pretensão de que a execução instrumental e seu ensinamento estejam alicerçados em premissas de caráter científico. Pelo contrário, estamos plenamente convictos que é só a partir da sistematização dos dados que aquelas ciências nos fornecem que se pode elaborar uma metodologia do ensino e da execução pianística que possibilite desenvolver no jovem aprendiz, *num tempo menor e com maior facilidade*, aquelas potencialidades psicomotoras que lhe permitirão superar as exigências de ordem *musical* que a interpretação das grandes obras da literatura pianística lhe impõem (KAPLAN, 1987, p. 13).

3.4.7 Apresentação das fontes editadas

A edição feita por intermédio do computador – “editoração”, segundo Igayara-Souza (2010, p. 98) – oferece a possibilidade de apresentar o texto final em diversos tipos de suporte conforme a finalidade pretendida. Prevedemos as seguintes possibilidades de materialização das edições:

- Impressão em papel A4 comum, preto e branco, frente e verso com encadernação *wire-O*¹²⁷, para estudo ao piano, revisão das partituras e interpretação do repertório escolhido para gravação e realização de apresentações públicas, em continuação ao processo de pesquisa proposto nesse trabalho. Para a encadernação, foi utilizada uma espiral de tamanho maior que o recomendado para a quantidade de folhas: nos livros de partituras 1 e 2 para piano solo, com 180 e 186 folhas respectivamente, foram

¹²⁷ Nesse caso, sugerimos que o diâmetro da espiral seja um nível maior do que o recomendado para a quantidade de páginas a ser impressa. Por exemplo: o diâmetro indicado para 200 folhas é 1 polegada, portanto, recomendamos utilizar uma espiral de 1,125 polegadas (utilizada para 250 folhas), pois as folhas ficam mais preservadas mesmo sob um uso rotineiro de virar páginas.

utilizadas espirais de 25,4 mm (1 pol) adequadas para mais de 200 folhas, para evitar o desgaste do papel no manuseio excessivo das páginas;

- Impressão em papel A4 comum, preto e branco, frente e verso, com capa impressa em papel A4 couchet, colorida, em endadernação *wire-O*, acompanhada de nota introdutória sobre os compositores contemplados no repertório e questões de notação musical utilizados no processo editorial, visando à doação para acervos, bibliotecas e instituições de ensino musical;
- Doação das edições completas em avulso – além de gravações do repertório – em arquivos digitais no formato PDF, para bibliotecas virtuais;
- Criação de uma página virtual com o material gerado nessa pesquisa, contemplando as edições nos formatos PDF e MSCZ (MuseScore), gravações e publicações. A disponibilização das edições no formato digitalizado pelo MuseScore permitirá que os intérpretes interessados possam editar a partitura e inserir sua própria notação de recursos idiomáticos, além de facilitar o uso das obras para outras finalidades como arranjo, instrumentação ou produção de outras edições. Infelizmente, não chegamos a concluir essa última ação nos limites de elaboração da tese, ficando como uma ideia a ser colocada em prática no futuro.

Por fim, destacamos que a maior contribuição dos recursos computacionais é facilitar o acesso ao conhecimento. Na subárea de Práticas Interpretativas, essa interface com a tecnologia tem o potencial de favorecer o intercâmbio cultural por meio da internet, seja a partir das edições ou de gravações do repertório. Nessa perspectiva, esperamos que intérpretes, pesquisadores e – especialmente – o público em geral, de cidades, Estados e países diversos, possa conhecer uma prolífica parte da produção artística e cultural do Maranhão através de pesquisas como a que se apresenta.

Tendo as edições em mãos, prosseguimos com a terceira etapa de nosso estudo, voltada ao principal *métier* das Práticas Interpretativas: a interpretação do repertório ao piano. Esse será o tema de nosso último capítulo.

4 PRÁTICA COMO PESQUISA

Após o fim da investigação historiográfica e da edição musical crítica, fizemos o estudo ao piano de um repertório com cerca de 60 minutos de duração, escolhido de forma a ilustrar a diversidade estética das obras. A gravação das interpretações, por sua vez, constituiria o produto artístico vinculado à pesquisa – uma exigência da subárea de Práticas Interpretativas no PPGM/UNIRIO, finalizando o estudo.

Todavia, foi justamente agora que emergiram nossas principais questões: como estabelecer uma metodologia de pesquisa capaz de contribuir para a definição de uma identidade particular à subárea de Práticas Interpretativas, não se limitando apenas à importação de métodos estabelecidos em outras áreas? Como desenvolver um estudo mais intimamente ligado à realidade do músico/intérprete em geral e do pianista em particular, contemplando reflexões sobre sua prática profissional e inserção no contexto cultural? Como aliar os conhecimentos e habilidades específicos relacionados a sua formação tradicional – em especial de nível técnico e bacharelado em Música – com as exigências contemporâneas das práticas musicais? E principalmente: como fazer nossa pesquisa oferecer uma utilidade mais substancial para músicos/intérpretes/pianistas e a sociedade, evitando que ela se torne apenas mais um estudo em Práticas Interpretativas esquecido em bibliotecas?

Certamente essa é a subárea da Música mais impactada com o distanciamento entre teoria e prática. Contudo, não se trata um problema recente, nem está restrito somente às Práticas Interpretativas. Tradicionalmente, o meio acadêmico privilegia o pensar sobre o fazer, subentendendo que um “fazer” não está associado a um “pensar”. O musicólogo holandês Dr. Henk Borgdorff, referência mundial em pesquisa artística – termo análogo a “pesquisa em artes”, adotado pelo artista visual Prof. Dr. Sílvio Zamboni (2001), um dos pioneiros a tratar sobre o tema no Brasil; e a “investigação artística”, utilizado em Portugal – faz uma relevante consideração:

Teoria da ação, fenomenologia e filosofia da ciência nos ensinaram que toda prática, toda ação humana está infundida com teoria. Nesse sentido, a prática ingênua não existe. Todos os tipos de prática incorporam conceitos, teorias e compreensões. As práticas artísticas também são assim em um sentido literal – não há práticas e materiais nas artes que não estão saturadas de crenças,

experiências e histórias. Não há materiais sem significado, e esta é uma das razões por que a arte é sempre reflexiva (BORGENDORFF, 2012, p. 21)¹²⁸.

Aqui, podemos relacionar a situação dos artistas com a dos mestres da cultura popular junto à academia. Ambos possuem como conhecimento relevante a experiência empírica, adquirida durante décadas por meio do aprimoramento de habilidades e informações sensoriais perceptivas, táteis e motoras, não documentáveis mediante a tecnologia atual – aspecto que o flautista e professor Dr. Jorge Salgado Correia, da Universidade de Aveiro (UA), chama de “fratura epistemológica” na pesquisa musical (CORREIA, 2013). A dificuldade em lidar com formulários, procedimentos e tipos de suporte direcionados à pesquisa científica tradicional, além da resistência do meio acadêmico em reconhecer formas diferenciadas de produção do conhecimento, geram impactos semelhantes para os dois perfis. A única diferença é que os artistas foram integrados à academia, levando-os a enfrentar rotineiramente essas condições. Alguns deles conseguiram se adaptar ao ambiente, contudo, sob o risco de sacrificar o exercício do *métier* que os levaram a ser reconhecidos pela própria academia.

Com a inserção das Artes nas instituições de educação superior, movimento iniciado no final do século XIX (WEBER In: SADIE, 2001), suas disciplinas mais inclinadas à importação de métodos científicos já consolidados foram a que mais se desenvolveram no meio acadêmico. Borgdorff (2012, p. 37-38) enumera as seguintes: história da arte, literatura, estudos sobre teatro, mídia e musicologia. Essa última, por sua vez, pode ser interpretada de maneira ampla, envolvendo todas as subáreas da Música definidas nos Programas de Pós-Graduação em Música do Brasil. Os estudos associados às Práticas Interpretativas – subárea cuja nomenclatura não é consensual, podendo ser “Performance Musical”, “Execução Musical”, “Processos Criativos” ou “Criação e Interpretação Musical” (as duas últimas incluem composição) – também têm se pautado na importação de métodos científicos já estabelecidos. Segundo a pianista Me. Cláudia Elena Siste, ao estudar essa subárea nas Universidades Estaduais Paulistas:

São desafios semelhantes e mesmo decorrentes daqueles com que se deparou a própria Música, como área, ao procurar encontrar seu lugar no meio acadêmico. E ainda ficou demonstrado, no decorrer de nosso trabalho, que, entre as várias subáreas musicais, Práticas Interpretativas é, sem dúvida, a mais cercada por desafios, já que é menos afeita aos padrões acadêmicos pré-estabelecidos (SISTE, 2009, p. 79).

¹²⁸ Original: “Action theory, phenomenology, and philosophy of science have taught us that every practice, every human action, is infused with theory. Naïve practice does not exist in this respect. All practices embody concepts, theories, and understandings. Artistic practices do so in a literal sense, too – no practices and no materials exist in the arts which are not saturated with experiences, histories, or beliefs. There is no unsigned material, and that is one reason why art is always reflexive”.

Obviamente, um estudo conduzido por intérpretes pesquisadores que faz uso de métodos estabelecidos produzirá resultados diferentes daqueles feitos por musicólogos, historiadores, sociólogos ou antropólogos, entre outros – excetuando-se, logicamente, as individualidades. Ao adotar uma abordagem historiográfica, um pianista irá focar em aspectos relacionados a sua formação, produzindo informações a partir de programas de concerto e de críticas musicais em jornais de época, por exemplo. Da mesma maneira, uma edição musical voltada a intérpretes – do tipo prática – contemplará uma forma de apresentação do texto diferente daquela direcionada a musicólogos.

O que desejamos destacar é que o problema central das Práticas Interpretativas hoje, no Brasil pelo menos, não é importar métodos já estabelecidos de investigação, e sim deixar de desenvolver ferramentas metodológicas próprias. É aqui que o conceito de pesquisa artística – ou pesquisa em artes – oferece uma contribuição ímpar para a subárea em pauta. E como o presente estudo está vinculado à mesma, na linha de Teoria e Prática da Interpretação do PPGM/UNIRIO, é nosso interesse direto e até mesmo uma obrigação contemplar esse tema.

4.1 Pesquisa artística

O teatrólogo inglês e professor Dr. Robin Nelson, da Universidade de Londres, afirma que os primeiros debates sobre a pesquisa artística surgiram na Finlândia, em meados da década de 1980. Hoje, esse mesmo país, juntamente com África do Sul, Austrália, Canadá, França, Holanda e Reino Unido, já a reconhecem em seus sistemas educacionais (NELSON, 2013, p. 11). A coreógrafa sueca Bel. Efva Lilja, professora da Universidade de Dança e Circo de Estocolmo, acrescenta os avanços obtidos na Suécia, Áustria, Romênia e, em menor grau, Bélgica, Croácia, Noruega e Suíça (LILJA, 2015, p. 34-49). Conforme relatos de pesquisadores envolvidos no tema, a institucionalização acadêmica da prática artística como um tipo particular de pesquisa tem acontecido sob debates extremamente acalorados, não sendo, portanto, um caminho fácil:

Tanto no mundo da arte, nos setores de educação da arte quanto no mundo da pesquisa acadêmica, sempre haverá pessoas que reagem à pesquisa artística com receio, se não com ceticismo ou rejeição total (BORGdorff, 2012, p. 4)¹²⁹.

¹²⁹ Original: “Whether in the art world, in the arts education sector, or in the world of academic research, there are Always people who react to artistic research with reserve, if not with scepticism or outright rejection”.

Na sequência, Borgdorff acrescenta que esse debate envolve questionamentos profundos. São eles: a) a reflexão filosófica necessário acerca da concepção tradicional e sedimentada de “pesquisa” e, naturalmente, de “ciência”; b) o receio dos artistas em ter sua prática descaracterizada por leis, regimentos e protocolos estabelecidos pela academia; c) a tendência do meio acadêmico em separar a teoria da prática; d) a necessidade de reconhecer outros tipos de suporte para a documentação e produção do conhecimento como partituras, registros sonoros e em audiovisual, fotografias, programas de concerto, recitais, espetáculos de teatro, dança e circo, exposições visuais, esculturas, filmes de curta ou longa metragem, escrita criativa, poética e novas mídias, entre outras possibilidades; e, principalmente: e) as mudanças políticas geradas pela institucionalização da prática artística como meio válido de produção do conhecimento, que podem ameaçar posições consolidadas de acadêmicos com carreiras estabelecidas e aumentar ainda mais a concorrência pelos recursos de fomento à pesquisa – e que já são, em geral, escassos.

Destacamos, ainda, que a institucionalização da pesquisa artística também gera críticas e rejeição no mundo da arte:

O problema com esse tipo de crítica é que ela fabrica o próprio objeto criticado. Ela começa com a construção de uma caricatura da pesquisa artística na academia – em sua disciplinação, homogeneização, restrição, conformismo e ingenuidade. Depois disso, não é difícil criar uma linha de testemunhas pós-Nietzschianas para ridicularizar essas práticas daninhas que são prejudiciais à arte e nas quais, sob a pressão de uma política educacional igualmente malévola, parecem ter infestado o mundo da arte sob o termo ‘academicização’ como forma de sujeitar práticas artísticas às forças da disciplinação (BORGdorFF, 2012, p. 5)¹³⁰.

O que causa um impacto negativo nos artistas distantes do meio acadêmico se deve à concepção amplamente disseminada sobre a natureza da pesquisa científica, presumindo que ela se restringe apenas à adoção de processos que envolvem uma mera obediência rígida¹³¹ a conceitos, métodos e protocolos pré-estabelecidos. Esse ponto de vista não reconhece que, de maneira semelhante à prática artística, a pesquisa científica também envolve criatividade, incertezas, tentativas, erros e até mesmo a intuição.

¹³⁰ Original: “The problem with this type of criticism is that it fabricates its own object of criticism. It begins by constructing a caricature of artistic research in academia – it is disciplining, homogenising, restrictive, conformist, naive. After that, it is no longer difficult to field a whole line-up of post-Nietzschean witnesses to lambast those pernicious practices, which are inimical to art and which, under pressure from an equally malevolent education policy, are seen to have infected the art world under the label ‘academicisation’ in order to subject art practices to their disciplining forces”.

¹³¹ Aqui, é importante diferenciar “rigor” de “rigidez”: ser rigoroso significa ter cuidado com a condução e a veracidade das informações; já ser rígido indica justamente obediência a padrões, ignorando a busca por alternativas metodológicas ou mesmo uma reflexão sobre as ferramentas de investigação adotadas.

Procedimentos, protocolos, métodos e teorias são estabelecidos, se necessário, depois desse percurso, visando à organização do pensamento. E ninguém com propriedade mais reconhecida no meio científico para versar sobre o assunto que o físico Dr. Albert Einstein (1879-1955). Em um breve artigo sobre o falecimento do físico e filósofo Ernst Mach (1838-1916), Einstein – que possuía uma forte imersão filosófica – tangenciou uma discussão ligada à Filosofia da Ciência:

Conceitos que foram provados úteis na organização de pesquisas adquirem tão facilmente autoridade sobre nós que esquecemos de suas origens e os aceitamos como afirmações inalteráveis. Dessa forma, eles são rotulados como ‘necessidades do pensamento’, ‘afirmações prioritárias’, etc. O caminho do progresso científico é, às vezes, interrompido por um longo período devido a erros como esse. Logo, não é nenhuma perda de tempo se nos tornarmos hábeis em analisar conceitos há muito estabelecidos, mostrando as circunstâncias nas quais sua justificativa e utilidade dependem, além de como se reforçaram, individualmente, para além desse contexto. Assim, sua autoridade excessiva será rompida: eles serão descartados se não puderem ser propriamente legitimados, corrigidos se suas relações com os objetos forem muito superficiais, ou substituídos pelo estabelecimento de um novo sistema conforme nossas preferências (EINSTEIN, 1916, p. 102)¹³².

No entanto, não são raros os casos em que a pesquisa científica é caracterizada apenas como uma mera réplica de conceitos e métodos consolidados – justificando que essa visão sobre a Ciência também não é totalmente infundada. O sociólogo e professor Dr. Boaventura Santos, em um célebre discurso proferido em 1985, ilustra essa faceta:

Estamos a quinze anos do final do século XX. Vivemos num tempo atônito que, ao debruçar-se por si próprio, descobre que seus pés são um cruzamento de sombras, sobras que vem do passado que ora pensamos já não sermos, ora pensamos não termos ainda deixado de ser, sombras que vem do futuro que ora pensamos já sermos, ora pensamos nunca virmos a ser. Quando, ao procurarmos analisar a situação presente das ciências no seu conjunto, olhamos para o passado, a primeira imagem é talvez a de que os progressos científicos dos últimos trinta anos são de tal ordem dramáticos que os séculos que nos precederam – desde o século XVI, onde todos nós, cientistas modernos, nascemos, até o próprio século XIX – não são mais que uma pré-história longínqua. Mas se fecharmos os olhos e os voltarmos a abrir, verificamos com surpresa que os grandes cientistas que estabeleceram e mapearam o campo teórico em que ainda hoje nos movemos viveram ou trabalharam entre o século XVIII e os primeiros vinte anos do século XX, de Adam Smith e Ricardo a Lavoisier e Darwin, de Marx e Durkheim a Max Weber e Pareto, de Humboldt e Planck a Poincaré e Einstein. E de tal modo é assim que é possível dizer que, em termos científicos, vivemos ainda no

¹³² Original: “Concepts that have proven useful in ordering things easily achieve such authority over us that we forget their earthly origins and accept them as unalterable givens. Thus they come to be stamped as ‘necessities of thought’, ‘*a priori* givens’, etc. The path of scientific progress is often made impassable for a long time by such errors. Therefore, it is by no means an idle game if we become practiced in analysing long-held commonplace concepts and showing the circumstances on which their justification and usefulness depend, and how they have grown up, individually, out of the givens of experience. Thus their excessive authority will be broken. They will be removed if they cannot be properly legitimated, corrected if their correlation with given things be far too superfluous, or replaced if a new system can be established that we prefer for whatever reason”.

século XIX e que o século XX ainda não começou, nem talvez comece antes de terminar (SANTOS, 2008, p. 13-14).

Na sequência, o sociólogo aborda o estabelecimento das Ciências Sociais na academia durante o século XIX. Ao apresentar o “paradigma dominante” da ciência moderna, ele esboça um cenário que nos remeter novamente à situação dos artistas e mestres da cultura popular no meio acadêmico:

O modelo de racionalidade que preside a ciência moderna constituiu-se a partir da revolução científica do século XVI e foi desenvolvido nos séculos seguintes basicamente no domínio das ciências naturais. Ainda que com alguns prenúncios no século XVIII, é só no século XIX que este modelo de racionalidade se estende às ciências sociais emergentes. A partir de então, pode falar-se de um modelo que admite variedade interna, mas que se distingue e defende, por via de fronteiras ostensivas e ostensivamente policiadas, de duas formas de conhecimento não científico (e, portanto, irracional) potencialmente perturbadoras e intrusas: o senso comum e as chamadas humanidades ou estudos humanísticos (em que se incluam, entre outros, os estudos históricos, filológicos, jurídicos, literários, filosóficos e teológicos). Sendo um modelo global, a nova racionalidade científica é também um modelo totalitário, na medida em que nega o caráter racional a todas as formas de conhecimento que não se pautarem pelos seus princípios epistemológicos e pelas suas regras metodológicas (SANTOS, 2008, p. 21).

Aqui, é interessante observarmos a atribuição do conhecimento não científico como sendo “irracional”. As práticas artísticas e culturais, não mencionadas sob a esfera dos estudos humanísticos, estariam associadas ao “senso comum”. Porém, um dos objetivos mais importantes da pesquisa artística não é “cientifizar” as práticas artísticas – ou seja: não é buscar sua aceitação como ciência tradicional – e sim reconhece-las como um tipo de produção distinta do viés lógico-matemático que norteia o paradigma dominante da ciência moderna e dos estudos humanísticos que dissociam teoria e prática. Segundo Borgdorff (2012, p. 26), “as faculdades da mente humana não estão sujeitas a uma hierarquia de valores”.

4.1.1 Conceituação

No breve artigo ‘Research in Art and Design’, o historiador e professor inglês Dr. Christopher Frayling (1993) apresenta três tipos de pesquisa em Artes Visuais e Design que, desde então, têm sido adotados como referência conceitual. Borgdorff toma de empréstimo tais definições, transformando-as (BORGDORFF, 2012, p. 37-39):

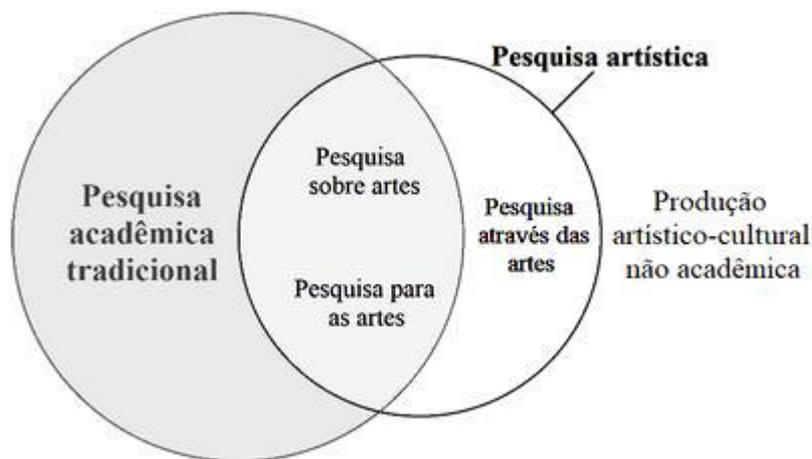
- **Pesquisa sobre artes** (termo em inglês: *research on the arts*): são as pesquisas que possuem a prática artística como objeto, no sentido mais amplo do termo. Consiste em investigações que buscam conclusões válidas sobre a prática artística em uma

perspectiva teórica, implicando na hipotética distância entre pesquisador e objeto. Nesse contexto, o uso de métodos de pesquisa já consolidados no meio acadêmico é satisfatório. Exemplos de disciplinas nessa linha são musicologia, história da arte, estudos sobre teatro, mídia e literatura. Pesquisas das Ciências Sociais que têm a prática artística como objeto de pesquisa também pertencem a essa categoria. A característica que agrega todas essas disciplinas é a abordagem focada na reflexão e na interpretação, podendo ser históricas e hermenêuticas, filosóficas e estéticas, críticas e analíticas, reconstrutivas ou desconstrutivas, descritivas ou explanatórias.

- **Pesquisa para as artes** (*research for the arts*): são as investigações caracterizadas como pesquisa aplicada, em um sentido restrito. A prática artística não é o objeto da pesquisa, e sim o seu objetivo, oferecendo novas concepções e ferramentas que podem ser aplicadas na produção artística de alguma forma, e também podem fazer uso de métodos de investigação já estabelecidos. Exemplos dessa categoria são trabalhos que tratam sobre técnicas de afinação e/ou preparação do piano, utilização de equipamentos eletrônicos em interpretações ao vivo, ou análise e preparação acústica de espaços culturais. Logo, são estudos que servem à realização da produção artística ou geram interferência direta no processo criativo.
- **Pesquisa através das artes** (*research in the arts*): são as pesquisas onde a prática artística constitui tanto o objeto quanto o processo da investigação, não admitindo separação entre pesquisador e objeto – até porque, no caso, a prática artística é conduzida pelo artista-pesquisador. Pelo mesmo motivo, não admitem distinção entre teoria e prática, pois é a partir dessa última que as hipóteses da investigação são levantadas e os problemas são detectados e resolvidos. Segundo Borgdorff (2012, p. 39), “conceitos e teorias, experiências e compreensões estão inter-relacionados com a prática artística; e, parcialmente por essa razão, a arte é sempre reflexiva”.

Torna-se oportuna a demonstração de um modelo sobre a definição apresentada de pesquisa artística (Figura 64). Recomendamos atentar para a grafia dos termos utilizados, pois serão as redações encontradas nos trechos posteriores de nosso estudo:

Figura 64 – Modelo esquemático para a pesquisa artística



Fonte: elaborado pelo autor, em 2019

Em sua tese, o violonista e professor Dr. Thiago Colombo de Freitas apresenta uma breve ilustração sobre como abordou esse modelo:

O conhecimento *sobre* a arte é aquele construído a partir da análise dos objetos artísticos e que visa a explicá-los de alguma forma (análise da performance, da composição, harmônica ou formal). Já o conhecimento *para* a arte é o que visa a desenvolver tecnologias para a produção artística (métodos de técnica instrumental, manuais de contraponto, orquestração, entre outros). É na finalidade de construir conhecimento *nas, através, dentro* das artes que se constitui a pesquisa artística propriamente dita (FREITAS, 2017, p. 22).

Outra questão que suscita extensas discussões, representada no modelo (Figura 64), versa sobre a diferença entre a produção artístico-cultural acadêmica e aquela que não se qualificaria como pesquisa artística. Ao debate-la, López-Cano e San Cristóbal Opazo (2014, p. 47) tratam da necessidade de estabelecer uma diferença entre criação e pesquisa no âmbito das Artes. Naturalmente, a primeira está contida na segunda, no entanto, esta última deve possuir um tratamento diferenciado das informações, visando a documentar e analisar como se desenvolveu o processo criativo. Borgdorff (2012, p. 132-133) acrescenta que a pesquisa artística toma de empréstimo procedimentos da academia, como a revisão por pares e a publicação do conhecimento gerado. Já a definição proposta por Lilja se volta mais à perspectiva do artista-pesquisador do que ao produto, evidenciando a necessidade de se observar cada caso individualmente:

O artista que evoca tradições e práticas estabelecidas trabalha sob o ponto de vista de um pesquisador. O artista que trabalha em práticas estabelecidas e tradições pode ser proeminente sem adotar uma perspectiva investigativa. É a

posição individual do artista em relação ao objetivo de seu trabalho que mostrará como iremos defini-lo (LILJA, 2015, p. 15)¹³³.

Aqui, é interessante observar que certos tipos de prática artística são sempre realizados sob uma perspectiva investigativa. Como exemplo, temos a interpretação de época – também chamada de “performance histórica” ou “interpretação historicamente informada” – que lida com informações sobre sonoridade, técnicas e construção de instrumentos musicais em momentos históricos diversos, a fim de buscar uma interpretação mais íntima ao contexto em que o repertório foi composto. O acesso a esse conhecimento é feito objetivamente na performance – a apresentação pública ao vivo – do músico ou grupo, fazendo das gravações um registro das tomadas de decisões interpretativas. Essa é uma clara situação de pesquisa **através das** artes, na qual o conhecimento teórico é fundido na própria prática artística e evocado através dela – característica chamada de **conhecimento incorporado** (*embodied knowledge*).

Logo, para se caracterizar como pesquisa artística, a produção artístico-cultural deve partir de uma investigação e gerar conhecimento através da experiência estética e da documentação do processo e/ou do(s) produto(s), não se limitando apenas à reprodutibilidade em seu contexto – situação típica da produção feita apenas sob o intuito de circulação comercial e sem fins educativos. Porém, ressaltamos que qualquer produção artístico-cultural pode se tornar objeto de estudos posteriores, no entanto, na forma de pesquisa **sobre** artes e não mais **através das** artes.

Dentre os três conceitos apresentados anteriormente, a pesquisa através das artes é certamente o mais complexo e capaz de suscitar debates acalorados, sendo conveniente abordá-lo com maior profundidade. O estudo de López-Cano e San Cristóbal Opazo (2014) menciona exemplos de pesquisas concluídas ou em andamento cujo procedimento metodológico desenvolvido se associa à pesquisa através das artes, contribuindo para consolidação da literatura. Todavia, os autores alertam na introdução do livro:

Somos conscientes de que esse trabalho se insere em uma complexa e densa discussão intelectual, institucional e artística sobre a natureza da investigação em artes. Essa polêmica existe há mais de vinte anos, e tem poucas chances de se resolver em curto prazo. Entre os aspectos que discutimos, encontramos não apenas métodos e critérios de avaliação ou características e validação

¹³³ Original: “The artist who calls in question traditions and established practices, works from the perspective of a researcher. The artist who works within established practices and traditions can be a prominent artist without applying a research perspective. It is the positioning of the individual artist in relation to the purpose of the work that decides how we define it”.

‘científica’ do conhecimento produzido (LÓPEZ-CANO; SAN CRISTÓBAL OPAZO, 2014, p. 15)¹³⁴.

O conceito de pesquisa através das artes está, portanto, em fase embrionária. Não é possível exigir dela a mesma aceitação dos métodos de investigação legitimados e já respeitados na academia. No entanto, é fundamental que o artista-pesquisador – ou pesquisador-artista – assuma o risco de buscar espaço para desenvolver tais estudos, alinhado a seus pares. A partir daí, será uma questão de tempo até a pesquisa através das artes se afirmar plenamente como ferramenta metodológica no meio acadêmico.

4.1.2 Pesquisa através das artes

No inglês, língua na qual a maior parte dos estudos sobre pesquisa artística foram publicados, há um debate sobre os termos referentes à pesquisa através das artes. Borgdorff afirma (2012, p. 39; *ibidem*, 108) que os mais comuns são *practice-based research* (tradução mais fiel: “pesquisa baseada na prática”), *practice-led research* (“pesquisa norteada pela prática” ou “pesquisa guiada pela prática”), *practice as research* (“prática como pesquisa”) e *research in and through art practice* (“pesquisa dentro/na e através da prática artística”), sendo o termo *practice-based research* adotado preferencialmente pelo Conselho de Pesquisa em Artes e Humanidades da Grã-Bretanha (AHRC). O musicólogo também faz menção aos termos mais recorrentes em outras línguas e países – *künstlerische Forschung* em alemão, *recherche-création* no francês canadense e *performative research* na Austrália, proposto pelo professor Dr. Brad Haseman no artigo “A Manifesto for Performative Research” (2006). Todavia, tanto Borgdorff (2012) quanto Nelson (2013) afirmam que cada um desses termos pode apresentar significados diferentes conforme o contexto, portanto, nem sempre se referem a um mesmo tipo de método ou a uma ferramenta metodológica em particular. Como exemplo, Borgdorff (2012, p. 108) utiliza o termo “prática como pesquisa” em referência à prática artística como ferramenta metodológica associada à pesquisa através das artes, mas fora da definição abrangente de “pesquisa artística”. Esse último termo, por sua vez, possui duas grafias em língua espanhola: *investigación artística* ou *investigación-creación* segundo López-Cano e San Cristóbal e Opazo (2014, p. 27). Já Nelson (2013, p. 10) não recomenda o uso de expressões como “pesquisa baseada na

¹³⁴ Original: “Somos conscientes de que este trabajo se inserta en una compleja y pesada discusión intelectual, institucional y artística, sobre la naturaleza de la investigación en artes. La polémica se remonta ya a más de veinte años y tiene pocas posibilidades de resolverse a corto plazo. Entre los aspectos que se discuten encontramos no sólo los métodos y criterios de evaluación o las características y validez ‘científica’ del conocimiento producido”.

prática” ou “prática guiada pela pesquisa”, pois elas podem denotar a hierarquia de um conceito sobre o outro – o que não é desejável.

Em língua portuguesa, ainda não existe uma discussão aprofundada sobre essa terminologia. Em Portugal, tem sido recorrente o uso do termo *investigação artística*, sendo sua adoção na área de Música referenciada como *performance em investigação artística*. Freitas (2017, p. 22) propõe termos que podem ser entendidos como três variações: pesquisa *nas artes*, pesquisa *dentro das artes* ou pesquisa *através das artes*. Em oportunidades anteriores, utilizamos “pesquisa nas artes” (CERQUEIRA, 2016; CERQUEIRA, 2018c), porém, avaliamos ser mais conveniente adotar a expressão “pesquisa através das artes”, pois além de indicar mais claramente o envolvimento da prática no processo – pode ser estendida para “pesquisa através da prática artística” – fica mais evidente sua diferença em relação ao termo “pesquisa em artes”, utilizado por Zamboni (2001) com significado equivalente ao que estamos chamando de “pesquisa artística”. Todavia, destacamos que essa terminologia só será estabelecida com o tempo, quando o debate acadêmico estiver mais amadurecido.

Conforme mencionamos anteriormente, López-Cano e San Cristóbal Opazo (2014, p. 206-241) mapearam exemplos de estudos em andamento ou já realizados em níveis de Graduação, Mestrado e Doutorado¹³⁵ nos quais a prática artística constitui a parte central do processo metodológico. Eis uma síntese dos métodos identificados pelos autores:

- a) **Inovação em concertos e na difusão da música:** pesquisas que envolvem a performance musical (apresentação pública ao vivo) em espaços alternativos, formas distintas de interação com o público e experimentos transdisciplinares com outras expressões e linguagens artísticas. Exemplos: concertos-debate (são mais amplos que os “recitais-palestra”, pois abrem espaço para diálogo com o público), recitais em espaços culturais diferentes de teatros e salas de concerto, reconstituição virtual de espaços acústicos (especialmente na música acusmática), dramatizações, artes performáticas (integração da Música com as Artes Cênicas e/ou a Dança) e mídias audiovisuais em interação com a interpretação ao vivo.
- b) **Práticas de interpretação:** pesquisas que visam ao estabelecimento de formas distintas de interpretação musical e/ou documentação do processo de preparação ou

¹³⁵ Equivalentes ao primeiro, segundo e terceiro ciclos da educação superior adotados nos países e universidades que aderiram à Declaração de Bolonha, em 1999 – documento que será abordado adiante.

estudo. Exemplos: readaptações, arranjos e intervenções no repertório canônico, reconstituição de práticas históricas de organologia, escuta/apreciação e interpretação (aqui entra a interpretação de época), criação de técnicas expandidas ou de novos recursos para a interpretação, análise de movimento, corpo e gesto na performance e composição, experiências performáticas (ansiedade na performance e estudos que tangenciam as áreas de Psicologia e Educação Física, entre outros), registro e análise do processo de preparação do repertório.

- c) Análise voltada à interpretação:** pesquisas que adotam ferramentas analíticas, musicais ou não, direcionadas à interpretação musical. Exemplos: estudos sobre decisões interpretativas em gravações de obras, análise performativa – aqui, entram os estudos de Robert Hatten (2004) sobre gesto musical, que agregam teoria musical com o resultado sonoro das interpretações para análise e compreensão da obra – integração entre hermenêutica, retórica e semiótica com a interpretação musical, intertextualidade e interdiscursividade (relações transdisciplinares entre a música como expressão, linguagem ou discurso com outras áreas das Artes).
- d) Pesquisa através das artes em composição:** estudos que buscam novos modelos composicionais, partem da experiência criativa para a teoria e contemplam a relação compositor-intérprete. Exemplos: estudos transdisciplinares nos quais a composição é integrada com corpo, diálogo com performance, educação musical e/ou outras linguagens artísticas, formulação de teorias musicais a partir de práticas criativas e estudos em que o processo criativo é caracterizado pela parceria entre compositores e intérpretes.

Na seção seguinte, López-Cano e San Cristóbal Opazo (2014, p. 242) citam com brevidade uma categoria de estudos voltados à “gestão e promoção da música”, fazendo menção a um projeto de pesquisa de mestrado sobre o processo colaborativo em uma rede de músicos de jazz no intuito de trocar informações sobre oportunidades profissionais e divulgação de eventos, de autoria de Richie Reichgelt. Compreendemos que os autores inseriram esse tipo de estudo em outro tópico por não se caracterizarem como pesquisa através das artes, sendo afins à pesquisa para as artes – uma vez que a autogestão de carreiras e a produção de eventos proporcionam condições para que a prática artística aconteça. No presente estudo, abordaremos essa linha, pois o diálogo com a área de Produção Cultural foi essencial para a ampliação do acesso desta pesquisa junto à sociedade.

4.2 Panorama institucional da pesquisa artística no Brasil

Conforme brevemente mencionado, o debate internacional acerca da pesquisa artística foi iniciado no final da década de 1980. No Brasil, a discussão é mais antiga. Zamboni, que em 1984 trabalhou na implementação da área de Artes junto ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), órgão fundado em 1951 (CAIXETA, 2007, p. 76), fez um estudo de Doutorado relatando sua experiência na ocasião. Segundo ele:

No CNPq, ficou cada vez mais clara a todos os dirigentes a necessidade da oficialização da área de artes. Mas isso não era o bastante. Uma proposta nesse sentido deveria ser aprovada no órgão colegiado de deliberação máxima da instituição, no qual tinham assento e voto vários membros representantes da comunidade científica, muitos dos quais eram contrários à implantação da área. Alegavam que o CNPq era um órgão que, por tradição, apoiava a ciência baseando-se nos próprios critérios científicos para definir os projetos a serem aprovados, e que não deveria apoiar as artes, pois poderia ferir os objetivos primeiros da instituição, além de *faltarem critérios claros e objetivos* para o julgamento de projetos de artes. O assunto entrou em pauta em reunião desse conselho de deliberação e, depois de muitas vozes a favor e também muitas contrárias, a própria presidência do CNPq interveio em defesa da proposta fazendo com que, finalmente, as artes se tornassem área efetiva dentro da instituição (ZAMBONI, 2001, p. 2).

Após a inclusão das Artes no CNPq, o primeiro passo foi o desenvolvimento de critérios, normas e procedimentos para avaliação de projetos e ações relacionados à área em questão. Zamboni continua:

Logo ficou evidente que enquadrar e julgar os projetos de pesquisa em artes, segundo os mesmos critérios de outros campos do conhecimento, poderia matar no nascedouro a área que, depois de tantas adversidades, estava enfim criada (ZAMBONI, 2001, p. 2).

Assim como em outros países, o debate sobre pesquisa artística surgiu primeiro nas Artes Visuais, ecoando posteriormente para as demais áreas das Artes.

Em junho de 1999, na cidade de Bolonha, Itália, houve uma reunião entre os ministros da Educação da Rússia, Turquia e de outros países da União Europeia (UE). No evento, foi elaborada e assinada a Declaração de Bolonha, visando à reestruturação da educação de nível superior local e o estabelecimento do Espaço Comum Europeu de Ensino Superior. A implementação dos princípios defendidos nesse documento ficou conhecida como “Processo de Bolonha”, sendo que cada país poderia adotá-los com certa flexibilidade, de acordo com questões contextuais. Considerado por Borgdorff (2012, p. 35) o “segundo ímpeto” na inclusão da pesquisa artística nas instituições de

ensino europeias – o primeiro foi a ascensão do debate internacional sobre o tema¹³⁶ – a Declaração de Bologna coloca a pesquisa em artes criativas e performáticas em posição de isonomia com relação à pesquisa científica tradicional. Essa inclusão contemplou, segundo Borgdorff (2012), López-Cano e San Cristóbal Opazo (2014) e Lilja (2015): a) a aceitação de métodos de pesquisa artística em instituições dos setores de Educação e Cultura; b) sua inserção em currículos de conservatórios e demais escolas vocacionais em nível básico, técnico e superior; c) a criação de programas de pesquisa artística em nível de pós-graduação; e d) o estabelecimento de normas e direcionamento de recursos para a pesquisa artística em agências de fomento.

Contudo, nem todos os países equiparam o Doutorado baseado em abordagens tradicionais de pesquisa ao Doutorado em pesquisa artística. No Estados Unidos, por exemplo, o título de doutor que envolve mais intimamente a prática musical é o “Doctor of Musical Arts” (D.M.A.), mas que não possui o mesmo *status* acadêmico do “Philosophical Doctor” (Ph.D.) (LÓPEZ-CANO; SAN CRISTÓBAL OPAZO, 2014, p. 27). No entanto, reiteramos que o D.M.A. não necessariamente se caracteriza como pesquisa artística, sendo em muitos casos uma continuidade dos cursos de bacharelado em Música. Seria necessário, portanto, avaliar cada caso.

Em 2002, a Organização para Cooperação e Desenvolvimento Econômico (OECD, na sigla original), sediada em Paris, publicou o “Manual Frascati”, interpretado por Borgdorff como um retrocesso na legitimação da pesquisa artística. Esse documento retoma o modelo padrão de pesquisa básica (teórica e laboratorial), pesquisa aplicada (adotada em contextos fora dos laboratórios) e desenvolvimento experimental que, segundo o musicólogo, foram definidos após a Segunda Grande Guerra (BORGDORFF, 2012, p. 86-88). Esse manual influenciou a definição das políticas nacionais de apoio à pesquisa, ecoando nas normas das agências de fomento. Por sorte, o documento passou por uma revisão posterior. A definição de pesquisa e desenvolvimento experimental apresentada na edição de 2015 é:

[...] estudo criativo e sistemático elaborado com o objetivo de ampliar o conhecimento existente – incluindo conhecimento humano, cultural e social – e buscar novas aplicações para o conhecimento disponível (OECD, 2015, p. 44)¹³⁷.

¹³⁶ Mais uma justificativa para estarmos trazendo essa discussão ao presente estudo.

¹³⁷ Original: “Research and experimental development (R&D) comprise creative and systematic work undertaken in order to increase the stock of knowledge – including knowledge of humankind, culture and society – and to devise new applications of available knowledge”.

Lilja (2015, p. 13) concorda que, sob essa redação, a pesquisa artística estaria representada, caso seja entendida como um tipo de estudo sistemático.

Mesmo havendo registros de debates sobre a pesquisa em artes desde meados da década de 1980, a América Latina ainda não obteve um destaque significativo na inclusão da pesquisa artística nos sistemas nacionais de educação de seus países:

[...] os poucos programas de mestrado e doutorado universitários em música prática da América Latina geralmente estabelecem formatos acadêmicos mais tradicionais, exigindo de seus alunos a elaboração de teses musicológicas ou socioantropológicas, similares às escritas em faculdades de ciências sociais ou humanidades (LÓPEZ-CANO; SAN CRISTÓBAL OPAZO, 2014, p. 27)¹³⁸.

No contexto de inserção das Artes na estrutura organizacional do CNPq, em 1984, foram criadas as primeiras associações de pesquisa vinculadas as áreas das Artes, sendo elas: a Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP) em 1986; a Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM) em 1988, criada com a colaboração da Coordenação de Ciências Humanas do CNPq; e a Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (ABRACE) dez anos depois (CAIXETA, 2007, p. 48).

A partir de 1995, o CNPq passou por uma intensa reformulação de sua política de apoio à pesquisa e formação de pesquisadores, segundo Caixeta (2007, p. 84-87). Em 2000, os cursos em nível de pós-graduação foram reformulados sob o conceito de “programas”, sendo exigida a regularidade da produção acadêmica para a existência e manutenção dos mesmos.

Outro órgão de apoio à pesquisa e formação de pesquisadores, também criado em 1951, a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) atua paralelamente ao CNPq na definição das políticas de apoio à pesquisa em nível Federal. Sua principal função é avaliar a pós-graduação *strictu sensu*, divulgar e oferecer acesso à produção acadêmica, gerando um retorno diagnóstico ao CNPq. A CAPES também oferece bolsas de estudo, demonstrando historicamente maior apoio às Artes em relação ao CNPq. Entre 1996 e 2000, o órgão implementou o Programa de Aperfeiçoamento em Artes (ApArtes), que ofereceu 212 bolsas de estudo no exterior para jovens artistas brasileiros ou estrangeiros residentes no Brasil nas áreas de Artes Cênicas, Artes Plásticas, Cinema, Dança, Música e Vídeo (CAIXETA, 2007, p. 65-70).

¹³⁸ Original: “Mientras tanto, los escasos programas de maestría y doctorado universitarios en música práctica en Latinoamérica Suelen establecer formatos académicos más tradicionales y exigir a sus alumnos la elaboración de tesis musicológicas o socio-antropológicas, similares a las que se escriben en facultades de ciencias sociales o humanidades”.

No âmbito de sua competência, a CAPES instituiu em 1998 um mecanismo de avaliação de periódicos acadêmicos intitulado “Qualis” (atual “Qualis-Periódicos”), voltado especificamente para diagnosticar a “qualidade”¹³⁹ dos programas de pós-graduação brasileiros por meio da atribuição de notas aos mesmos sob regularidade trienal e, a partir de 2013, quadrienal. Anteriormente, segundo Gabardo *et al*, o procedimento avaliativo era apenas numérico, sem distinção qualitativa entre as publicações. Diante da impossibilidade de diagnosticar a relevância de cada artigo individualmente, foi criada a classificação de periódicos, “pressupondo-se que a revista avaliada asseguraria a qualidade da publicação” (GABARDO *et al*, 2018, p. 146). Todavia, mesmo sob a proposta de avaliar apenas os programas de pós-graduação – e ainda assim de maneira problemática – o Qualis passou a ser utilizado em outros contextos que não correspondem a sua finalidade, como na avaliação de desempenho individual para progressão ou promoção da carreira docente (disposta em regimentos internos próprios de cada instituição de ensino superior), em classificações absolutas de periódicos, nos pareceres das agências de fomento, em concessões de bolsas para pesquisadores e em concursos para professor – mesmo em outras carreiras além do magistério superior. Os autores continuam:

[...] o discurso de que ‘se outros atores da sociedade e do Estado se valem do Qualis para fins diversos daquele para o qual a política foi criada, isso não é problema da CAPES’ é falacioso e inverídico, já que a própria agência faz também uso desse instrumento para propósitos distintos daquele tido como o oficial (GABARDO *et al*, 2018, p. 146).

Gabardo *et al* continuam, alertando que “as funções regulatórias exercidas pelo mecanismo de qualificação de periódicos estão extrapolando a sua mera utilização no procedimento de avaliação dos programas de pós-graduação *strico sensu*” (GABARDO *et al*, 2018, p. 149). Preocupa-nos esse cenário, pois o espaço oficial para divulgação da produção acadêmica por meios variados de suporte – ferramenta fundamental para o desenvolvimento da pesquisa artística – acaba ficando restrito a artigos publicados nos moldes da produção científica tradicional. Em longo prazo, a utilização do Qualis para outros fins tende a restringir os meios de produção do conhecimento e afunilar a carreira dos docentes que, para ingressar em uma instituição e/ou conseguir progressão, devem “seguir a cartilha” da avaliação. Essa perspectiva pode ocasionar graves impactos na

¹³⁹ Optamos pelas aspas aqui porque discordamos que qualquer processo avaliativo seja capaz de julgar em caráter permanente os benefícios ou prejuízos de uma produção acadêmica e/ou artística qualquer.

pesquisa acadêmica brasileira que, logicamente, está relacionada à pesquisa artística, pois afeta diretamente as condições necessárias para sua implementação.

4.2.1 Qualis Artístico e suas perspectivas

Em 2007, a CAPES implementou o Qualis Artístico para avaliar a produção artística vinculada a programas de pós-graduação *stricto sensu* na área de Artes/Música, portanto, sob finalidade semelhante à dos atuais Qualis-Periódicos e Qualis-Livros.

Segundo o Comunicado n.º 002/2013 da CAPES (2013), que dispõe sobre a atualização do Web Qualis Artístico, as categorias definidas para avaliar a “qualidade”, atualmente em vigência, são: a) produção artística selecionada por meio de edital ou convite; b) abrangência geográfica do evento ou instituição que recebeu a produção artística – internacional, nacional, regional ou local; e c) vínculo da produção artística com as linhas de pesquisa em vigência no programa de pós-graduação em que o docente atua. Elas foram distribuídas e equiparadas à mesma classificação do Qualis-Periódico, conforme o quadro adiante (Quadro 21):

Quadro 21 – Critérios de avaliação do Qualis Artístico.

<i>Estrato</i>	<i>Peso</i>	<i>Critério</i>
A1	100	Produções artísticas apresentadas ao público em eventos, locais e/ou instituições brasileiras ou estrangeiras reconhecidas pela área como de abrangência internacional , contempladas por seleção, edital ou convite e relacionadas à linha de pesquisa na qual o docente atua e/ou a projeto(s) desenvolvidos no PPG
A2	85	Produções artísticas apresentadas ao público em eventos, locais e/ou instituições brasileiras ou estrangeiras reconhecidas pela área como de abrangência nacional , contempladas por seleção, edital ou convite e relacionadas à linha de pesquisa na qual o docente atua e/ou a projeto(s) desenvolvidos no PPG
B1	70	Produções artísticas apresentadas ao público em eventos, locais e/ou instituições brasileiras ou estrangeiras reconhecidas pela área como de abrangência regional , contempladas por seleção, edital ou convite e relacionadas à linha de pesquisa na qual o docente atua e/ou a projeto(s) desenvolvidos no PPG
B2	60	Produções artísticas apresentadas ao público em eventos, locais e/ou instituições brasileiras ou estrangeiras reconhecidas pela área como de abrangência internacional ou nacional e relacionadas à linha de pesquisa na qual o docente atua e/ou a projeto(s) desenvolvidos no PPG

<i>Estrato</i>	<i>Peso</i>	<i>Critério</i>
B3	40	Produções artísticas apresentadas ao público em eventos, locais e/ou instituições brasileiras ou estrangeiras reconhecidas pela área como de abrangência regional e relacionadas à linha de pesquisa na qual o docente atua e/ou a projeto(s) desenvolvidos no PPG
B4	20	Produções artísticas apresentadas ao público em eventos, locais e/ou instituições brasileiras ou estrangeiras reconhecidas pela área como de abrangência local e relacionadas à linha de pesquisa na qual o docente atua e/ou a projeto(s) desenvolvidos no PPG
B5	5	Produções artísticas realizadas no âmbito profissional, sem vínculos explícitos com a linha de pesquisa ou com o(s) projeto(s) desenvolvidos no PPG
C	0	Produções que não se enquadram nos segmentos anteriores

Fonte: (CAPES, 2013)

Como consequência do mecanismo de avaliação, determinados tipos de ação acabam sendo menos valorizados em relação a outros, criando uma desigualdade na produção. Com base nos critérios dispostos (Quadro 22), podemos inferir que eventos locais, cuja relevância em seu contexto é evidente, são menos incentivados a acontecer. Porém, esse não chega a ser um problema tão significativo quanto os que têm ocorrido no Qualis-Periódicos, conforme apontam Gabardo *et al*:

[...] para que as revistas científicas atraiam os artigos que terão maior impacto e os melhores pesquisadores, elas precisam figurar no Sistema Qualis e necessitam ser bem classificadas. Cada vez mais revistas que estão fora dessa relação passam a ser desconsideradas e desprestigiadas. Do mesmo modo, os pesquisadores utilizam os periódicos mais bem avaliados como referência e como mecanismo de divulgação de suas pesquisas. Mantém-se, assim, um mercado restrito e cíclico de publicações científicas, dificultando a utilização de novos ou variados instrumentos de divulgação da produção científica. Isso também vale para a classificação de outros veículos, tais como os livros (GABARDO *et al*, 2018, p. 149-150).

Dessa maneira, os mecanismos de avaliação também precisam ser revistos para evitar a polarização das ações e padronização da produção acadêmica em larga escala – tal como tem ocorrido com o Qualis-Periódicos.

Em um artigo sobre o Qualis Artístico, a etnomusicóloga e professora Dr.^a Marta Ulhôa, coordenadora da área de Artes/Música junto à CAPES entre 2005 e 2010, menciona aspectos fundamentais para favorecer a institucionalização da pesquisa artística, principalmente no caso dos estudos através das artes (ULHÔA, 2016). São eles:

- a) Indissociabilidade entre teoria e prática:** conforme mencionamos, Borgdorff (2012, p. 38) destaca a impossibilidade de separar sujeito – pesquisador – do objeto na pesquisa através das artes. Emanam desse princípio as definições de “conhecimento incorporado” ou “conhecimento em ação” (*knowledge in action*), abordados por Lilja (2015, p. 103) em referência ao fato de que através da prática, os artistas – e também mestres das tradições populares – fazem uso e expõem todos os conhecimentos e habilidades adquiridos em sua experiência.
- b) Socialização do conhecimento:** característica intrínseca à pesquisa acadêmica, a produção do conhecimento deve ser compartilhada entre os pares e junto à sociedade para que possa efetivamente promover uma contribuição intelectual. Lilja (2015) reforça a relevância da produção ser avaliada por pares, procedimento característico da investigação tradicional e necessário para o desenvolvimento da pesquisa artística – sendo, portanto, um ponto de convergência.
- c) Suporte ou tipo de documentação:** tema amplamente debatido, a pesquisa artística necessita que os tipos de documentação ou suporte para difusão, compartilhamento e armazenamento das informações possam usufruir de meios variados, além de eventuais formas de registro que vierem a ser criadas. A área de Biblioteconomia, fortemente ligada ao conceito de livro, já consente que seu objeto de estudo é a informação, e não o tipo de suporte – que podem ser, por exemplo: livros físicos ou digitais, microfimes, fitas magnéticas, pergaminhos, CDs de dados ou mesmo a oralidade¹⁴⁰. Sobre o suporte na pesquisa artística, Lilja acrescenta:

Documentação não significa necessariamente registrar em formatos tradicionais adequados aos arquivos existentes. Pesquisas através e para as artes podem fazer uso de novos formatos. O que acontece se você entender que sua consciência cultural e social são um tipo de registro? Ou se nossos hábitos forem uma expressão de um conhecimento aplicado? Talvez seja muito filosófico iniciar um debate sobre metodologias de documentação, mas se você deseja elaborar um registro de arte ou para uma disciplina artística, a relação com o mundo externo é crucial (LILJA, 2015, p. 64-65)¹⁴¹.

Como estratégia viável para registro e difusão de pesquisas artísticas, Ulhôa destaca que várias instituições de ensino superior no Brasil já contam com repositórios e bibliotecas virtuais capazes de armazenar arquivos multimídia, fazendo menção aos

¹⁴⁰ Informação oferecida pelo Prof. Me. Jailton Lira, bibliotecário que tem contribuído valiosamente com nosso estudo desde o encontro no VII Seminário Internacional de Políticas Culturais (SIPC).

¹⁴¹ Original: “Documentation doesn’t necessarily mean saving in traditional formats suited for existing archives. Artistic research in and for art can also insist on new formats. What happens if you think of our social and cultural conscience as a type of archive? Our habits as an expression of applied knowledge? Maybe that is too philosophical a start for a discussion about methodologies of documentation, but if you insist on documentation specific to art or an art discipline, the relation to the outside world is crucial”.

seguintes tipos de suporte: “documento iconográfico (pintura, gravura, ilustração, fotografia, desenho, entre outros), documento sonoro (disco, CD, cassete, etc.), vídeo e imagem em movimento” (ULHÔA, 2016, p. 49). No entanto, alguns repositórios, como no caso das Bibliotecas da UNIRIO, restringem os arquivos apenas ao formato PDF, inviabilizando o acesso à diversidade de formatos para documentação.

d) Avaliação qualitativa: ponto central do artigo de Ulhôa (2016), a discussão sobre a qualidade na pesquisa artística é frequentemente acompanhada por debates calorosos. É consenso entre pesquisadores que estabelecer parâmetros de avaliação da produção artística é fundamental, pois as agências de fomento precisam nortear a análise de projetos e decidir sobre as propostas que se apresentarem mais interessantes. Lilja, ao tomar como referência o *slogan* “bons artistas são economicamente independentes” (divulgado certa vez pelo ‘Dagens Industri’, jornal sueco diário sobre economia), faz a seguinte observação sobre o tema:

Para sermos capazes de tratar sobre o que é bom em arte, precisamos de alguma maneira formular uma ideia acerca do que a arte representa. O *slogan* em questão subentende que boa arte é a que vende; o valor de mercado é parte da certificação de qualidade. Mas que interesses movem o mercado ou os mercados? [...] Em geral, mercados são conservadores e premiam objetos que representam normas ou valores estabelecidos. As forças do mercado raramente classificam a arte inovadora ou experimental como boa. Um grupo de avaliadores artistas é mais adequado para examinar uma proposta sob o ponto de vista de como ela acrescenta à arte, à metodologia, a formas de produção e outros aspectos; tal grupo é mais adequado inclusive em casos onde as normas artísticas são rompidas (LILJA, 2015, p. 87)¹⁴².

Por outro lado, Borgdorff afirma (2012, p. 94) que a decisão sobre a qualidade da pesquisa artística não pode ficar restrita somente aos pares pesquisadores e/ou artistas, pois em muitos casos, a produção é avaliada por curadores, críticos e/ou uma plateia – figuras externas ao ambiente acadêmico. O musicólogo se refere a essa particularidade como “revisão por pares estendida” (*extended peer review*). Para concluir, Lilja oferece um panorama mais geral acerca dessa questão:

Arte de qualidade não significa o mesmo que pesquisa artística de qualidade. Boa pesquisa artística não é o mesmo que boa arte. Através da pesquisa, nos tornamos melhores artistas, o papel da arte é reforçado junto à sociedade e aprimoramos as ferramentas em processos guiados pela qualidade. Para estabelecer fóruns relevantes de disseminação de pesquisas artísticas,

¹⁴² Original: “To be able to speak about what is good in art, we must in some way formulate an idea about what art represents. The ad in question claims that good art is art that sells; the market value is part of the quality assurance. But which interests drive the market or the markets? [...] In general, markets are conservative and put a premium on objects that represent established norms or values. Market forces rarely identify innovative or experimental art as good. An artistic peer group is better at examining a presentation from the point of view of how it enhances art, of methodology, production forms and so on; such a group is more likely to dare break even with artistic norms”.

mantemos diferentes plataformas internacionais para o diálogo, onde artistas podem apresentar suas conclusões ao vivo ou digitalmente; tê-las sob revisão, através de críticas e reflexões por outros artistas pesquisadores. Quando firmamos tais plataformas para avaliação por pares, elas também serão aceitas pela comunidade científica como qualificadas e, então, apropriadas para a distribuição de recursos. O meio acadêmico também constrói mercados (LILJA, 2015, p. 87)¹⁴³.

Outro aspecto particular e relevante da pesquisa artística é a documentação do processo de investigação, não se restringindo somente ao produto. Segundo Lilja:

Na pesquisa artística, a documentação quase sempre cobre tanto o processo quanto o resultado, de maneira diferente de muitas disciplinas científicas onde o foco primário é no resultado. Nas artes baseadas em texto, os formatos são mais facilmente acessíveis, mas para formas de arte mais visuais, disciplinas performativas ou artes que envolvem sonoridades, as questões de método e suporte de documentação são mais complexas (LILJA, 2015, p. 64)¹⁴⁴.

Portanto, a documentação do processo criativo, feita através de tipos de suporte variados, pode apresentar uma contribuição mais significativa para a produção do conhecimento do que a publicação dos resultados – e ainda com mais limitações, caso as publicações se restrijam somente ao suporte tradicional de textos técnico-científicos.

Retomando o artigo de Ulhôa sobre o Qualis Artístico, a autora finaliza com a seguinte afirmação:

O QUALIS artístico foi implementado com a finalidade de incorporar ao processo de avaliação da Pós-Graduação, valorizando ações que articulam pesquisa acadêmica de pós-graduação com a criação de obras artísticas (ULHÔA, 2016, p. 49-50).

Mesmo diante da louvável intenção apresentada, preocupa-nos o relato dos autores vistos anteriormente sobre a situação atual do Qualis-Periódicos e do Qualis-Livros. A tendência dos dois tem sido padronizar a produção do conhecimento, havendo inclusive sua adoção em contextos além daqueles para os quais foram criados. Problemas iniciais não foram bem resolvidos, e mesmo assim, a lógica do sistema de avaliação continua. A CAPES não tem sinalizado preocupações acerca da dimensão que

¹⁴³ Original: “Good art is not equal to good artistic research. Good artistic research is not the same as good art. Through research we become better artists, the role of art is strengthened in society and we get better tools for quality-driven processes. To establish relevant fora for the dissemination of artistic research, we establish different international platforms for dialogue, where artists can present their findings live or digitally; get it reviewed, criticized and reflected upon by other artists as researchers. When we set up these platforms for peer examination, they will also be accepted by the scientific community as inspiring quality and hence as a basis for distribution of resources. Academia also builds markets”.

¹⁴⁴ Original: “In artistic research, the documentation almost always covers both the process and the result, as different from the documentation in many scientific disciplines where the primary focus is on the result. In text-based arts, the formats are easily accessible, but for more visual art forms, performative disciplines and audio art, the questions of method and format for documentation are more complex”.

o Qualis tem tomado, agravando a questão. Contudo, ressaltamos a necessidade de haver mais estudos a fim de verificar o impacto do Qualis Artístico na produção a ele relacionada. Destarte, cabe apontarmos algumas questões que temos vivenciado, a exemplo das “gambiarras” necessárias para inserir a produção artística na plataforma Lattes (gerenciadora do formato de currículo institucionalizado pelo CNPq) devido à inadequação do formulário disponível, subentendendo um certo descaso com a questão. Além disso, a falta de uma base de dados integrada com a plataforma Sucupira, na qual são disponibilizados os dados das avaliações, leva os coordenadores dos programas de pós-graduação a desperdiçar um valioso tempo preenchendo formulários com dados que já poderiam constar automaticamente no sistema a partir da atualização do currículo pelos docentes ou discentes – como se já não bastassem as ocupações decorrentes dessa função. Cabe a nós, portanto, debater e refletir se realmente vale a pena ingressar em um programa de pós-graduação, uma vez que podemos produzir com maior liberdade e sem as restrições padronizadoras do sistema avaliativo em vigência – ainda mais sabendo que a remuneração mensal permanece a mesma.

O I Encontro Nacional do Ensino Superior das Artes, realizado em Ouro Preto nos dias 24 a 26 de março de 2014 para tratar originalmente sobre o programa “Mais Cultura nas Universidades”, proporcionou um intercâmbio inédito entre coordenadores dos cursos de graduação nas áreas das Artes das Instituições Federais de Ensino (IFE). Nesse evento, foi elaborado um documento – a “Carta de Ouro Preto” – abordando pontos da discussão em pauta:

Esse momento, histórico para todos nós, ficará marcado pelo reconhecimento da urgente necessidade de implementação de condições adequadas para o pleno exercício da nossa sensibilidade, do nosso potencial criativo traduzido também, em nossa prática docente que, por sua vez, precisa alçar voo e romper com as estruturas de valores que imobilizam, emudecem, apagam e minam nossas ações. [...] Liberdade possível se consolida na valorização do artista-professor ou do professor-artista, portanto, nossa voz conclama uma ação quanto ao veto relativo ao acúmulo de atividades profissionais de docência e produção artística na Carreira de Magistério do Ensino Superior Federal (Lei 12.863/13) que contrapõe-se às indicações dos objetivos da Portaria n.º 18/2013¹⁴⁵ bem como, em outra instância, aos critérios para a seleção de professores para o mestrado profissional. Nesses dois programas, espera-se que o professor possa atuar como artista para que, assim, seja capaz de retroalimentar sua prática docente (COORDENADORES DOS CURSOS DE ARTE DAS IFE, 2014).

¹⁴⁵ Portaria que estabelece critérios e procedimentos para a avaliação de desempenho acadêmico e verificação aos cumprimentos dos requisitos de titulação para progressão e promoção na carreira do Magistério Federal para o Ensino Básico, Técnico e Tecnológico – EBTT (MEC, 2013).

A perspectiva é que as reivindicações sobre condições laborais mais adequadas para os docentes artistas precisam continuar, pressionando as instâncias que legislam sobre o assunto e conscientizando a sociedade sobre os impactos positivos de haver uma estrutura mais apropriada para a produção artística. Lilja complementa:

Nós precisamos nos posicionar perante nosso trabalho, assumir o poder e compartilhá-lo no desenvolvimento estratégico. Podemos fazer isso de diferentes maneiras: através da arte, do ativismo político, por meio de organizações não-governamentais, como professores, em fóruns de pares ou de outras formas, desde que nós tenhamos ações. Não podemos dar desculpas. Uma perspectiva crítica é sustentada por meio de ações (LILJA, 2015, p. 111)¹⁴⁶.

A seguir, abordaremos a etapa final do presente estudo, na qual procuramos desenvolver um método de investigação com base no conceito de pesquisa através das artes, buscando contribuir de maneira mais evidente – e arriscada – para a identidade acadêmica da subárea de Práticas Interpretativas.

4.3 O projeto cultural ‘Piano Maranhense’

Para criar uma proposta cultural baseada nessa pesquisa, a primeira ação foi selecionar quais obras seriam contempladas no estudo ao piano. Já sabíamos que o projeto cultural seria baseado em apresentações musicais de piano solo, porém, as ideias acerca de como leva-las a espaços culturais variados – principalmente aqueles sem infraestrutura adequada para a música de concerto – foram amadurecendo aos poucos, com base em leituras sobre pesquisa artística, diálogo com colegas e frequentando o movimento cultural de São Luís. De início, era evidente a necessidade de levarmos essa produção musical para o público mais diverso possível, pois estávamos convictos sobre a contribuição dessa pesquisa ao patrimônio cultural para o Maranhão.

4.3.1 Definição do repertório

Conforme informamos, um produto artístico deve ser apresentado junto à tese na subárea de Práticas Interpretativas do PPGM/UNIRIO. No projeto de pesquisa original, propusemos a gravação de parte do repertório editado, escolhendo as obras capazes de ilustrar a diversidade estética da produção musical associada ao Maranhão.

¹⁴⁶ Original: “We must stand up for our work, take power and share in the strategic development work. We can do this in many different ways. We can do it through art, through political activism, through non-governmental organizations, as teachers, in peer fora or in other ways, as long as we do act. We cannot make excuses. A critical perspective is sustained through action”.

A seleção do repertório, cuja duração foi definida em cerca de 60 (sessenta) minutos – mesma recorrente em recitais de cursos e programas voltados à formação de intérpretes – foi feita com base nos seguintes critérios, nessa ordem de prioridade:

- 1) Capacidade de representar a identidade de compositores e/ou uma corrente estética;
- 2) Relevância do compositor em seu contexto histórico-cultural;
- 3) Contribuições e desafios técnico-musicais para o aperfeiçoamento do intérprete.

Graças ao processo de edição crítica, foi possível conhecer as peças capazes de ilustrar mais evidentemente as particularidades dos compositores e mesmo de correntes estéticas. Com relação ao destaque do compositor em seu meio, todavia, seria difícil julgar quem teria sido “melhor” ou “pior”, especialmente diante das condições adversas de produção musical – fato que exigiu de nós uma leitura musicológica “compreensiva”. O próprio Adelman Corrêa, ao tratar da produção de Faustino Rabello em uma de suas publicações sobre a história musical maranhense, adotou essa postura:

É necessário, e mesmo urgente, que lancemos as nossas vistas pelo passado artístico desta terra, que nós mesmos, por um descuido injustificável, deixamos envolvidos no pó do esquecimento vultos que bem merecem a admiração e o respeito que deve ter um povo, como este, que marcha, embora com certo acanhamento, na vanguarda da civilização. Muitos desses vultos, estou convicto, ao trazê-los à luz da análise e ao rigor da crítica científica, ficarão, por assim dizer, quase que inutilizados, ou antes, fazendo parte secundária no quadro de honra em que figuram os mestres de real e elevado valor. [...] Considerar-se Faustino sem valor seria temerário; ele fez o que estava ao alcance da sua cultura; e foi não só o estímulo de Leocádio Rayol, se não também, cremos que não erramos o seu principal propulsor. Temos as nossas razões de o dizer. Em um lugar onde a música tivesse percorrido um curso que não este que no Maranhão percorre, onde já estivesse firmada uma escola própria, Faustino Rabello passaria despercebido. Acontece, no entanto, ao contrário, nas futuras páginas da história da música entre nós. Ele aparecerá com seu valor relativo, como um trabalhador que serviu de incentivo a muitos que ainda nos seus dias de vida o ultrapassaram e empanaram que uma parte do então lhe pertencia... (CORRÊA, 1915).

Portanto, o critério de avaliar a relevância do compositor em seu tempo acabou não funcionando, uma vez que a análise relativa do contexto histórico-cultural não nos permitiria fazer uma avaliação justa. Além disso, estaríamos incorrendo no erro de estabelecer cânones e hierarquias de valor entre produções e músicos.

Assim, o critério decisivo para a escolha do repertório foi o terceiro: quais peças poderiam gerar contribuições e desafios técnico-musicais ao aperfeiçoamento do intérprete. Em um Doutorado em Práticas Interpretativas, espera-se que o músico

pesquisador também aprimore suas competências como artista¹⁴⁷. Diferentemente da formação em nível técnico, graduação (Bacharelado em Piano) e Mestrado (Performance Musical), não houve orientação artística para nossos estudos pianísticos. Logo, usamos nossas “reservas” – conceito que aprendemos com a pianista e professora Dr.^a Celina Szrvinsk em 2005 durante uma *masterclass*. Trata-se de usar conhecimentos e habilidades previamente adquiridos em nossa experiência profissional e formação, sem haver uma situação evidente de ensino. Nesse sentido – tomando licença para tratar na primeira pessoa do singular – reconheço as lacunas em minha experiência como pianista, que ainda não contemplou obras características e de relevância histórica de Joseph Haydn, Franz Schubert, Robert Schumann, Franz Liszt, Alexander Scriabin (1875-1915), Maurice Ravel (1875-1937), Heitor Villa-Lobos e Camargo Guarnieri, entre alguns dos inúmeros compositores com substancial legado pianístico. Nem mesmo um concerto para piano e orquestra cheguei a estudar por completo.

Por outro lado, a preparação de um repertório sem orientação pianística potencializou sensivelmente minha independência musical. Precisei resolver os problemas técnico-musicais e assumir os riscos das tomadas de decisões interpretativas, levando-as para o palco e também para as edições musicais. É certo que contemplar obras desconhecidas do público em geral – incluindo os especialistas – ajuda, pois o repertório canônico do piano possui tantas referências que é cada vez mais difícil para os intérpretes da atualidade realizar alguma inovação interpretativa – ainda mais diante da facilidade de acesso a gravações memoráveis na internet. Além disso, senti-me mais motivado por estar fazendo um estudo diferenciado em relação ao que se espera de um Doutorado em Práticas Interpretativas nacional ou estrangeiro, no qual a ênfase no repertório canônico ainda é forte. Algumas perguntas que fiz para mim mesmo ao avaliar a proposta dos programas de pós-graduação em Música em que me candidatei: “Se eu passar quatro anos estudando um difícil repertório barroco, clássico, romântico e contemporâneo, o que farei com ele ao regressar para o Maranhão? Como vou tirar proveito desse esforço hercúleo e ainda gerar um retorno não apenas para mim como pianista, mas também para o contexto em que me estabeleci? E como essa pesquisa em Práticas Interpretativas poderá oferecer uma contribuição metodológica diferencial em relação aos demais estudos da subárea?” Esses questionamentos foram essenciais para nortear os rumos do presente estudo daqui em diante.

¹⁴⁷ Aqui, é interessante estabelecer uma analogia com a autoaprendizagem: esse critério reflete o que eu, como professor, propus como orientação artística para mim mesmo, como estudante.

Obviamente, é natural haver críticas a essa abordagem, pois tanto o ambiente pianístico quanto o acadêmico possuem uma tendência conservadora e prezam por não confrontar as convenções estabelecidas. No entanto, Lilja oferece uma fala inspiradora:

O artista pesquisador desenvolve arte, educação artística e insiste na redefinição de mercados e valores comerciais. Essa é a forma como educação, pesquisa e profissão estão interligadas. Convenções de um passado distante são problemas intrínsecos que às vezes trazemos conosco. Arte e pesquisa artística criam movimentos progressivos que se desenvolvem em ambientes político-culturais nos quais convenções são questionadas e novas tradições são estabelecidas. A arte inovadora mantém seu foco na contemporaneidade e lança sua luz mais brilhante em direção ao futuro (LILJA, 2015, p. 11)¹⁴⁸.

Assim, decidi que o repertório básico – passível de ajustes conforme o contexto de cada apresentação – seria o seguinte (Quadro 22):

Quadro 22 – Repertório escolhido para interpretação ao piano.

MIRÓ, Antonio Luiz (1805-1853)	Introdução e Thema com Variações para Piano Forte
RAYOL, Leocádio (1849-1909)	Minuête Marcha Rio Branco
PEREIRA, Elpídio (1872-1961)	Romance Sans Paroles n ^{os} 1 et 2 Trois Danses sur des Thèmes Brésiliens <i>1. Dolente</i> <i>2. Garbosa</i> <i>3. Saltitante</i>
NUNES, João (1877-1951)	Barcarola Pièces Drôles <i>1. Sérénade de clowns</i> <i>2. Parfum qui s'envole</i> <i>3. Marche espiègle</i> <i>4. Morbidezza</i> <i>5. Les plaintes d'arlequin</i>
CUNHA, Ignácio (1871-1955)	Elixir de Carnaúba

Fonte: elaborado pelo autor, em 2019

A ordem do repertório considerou, inicialmente, uma organização cronológica ascendente. Porém, achamos mais interessante evidenciar a diversidade estética: a obra

¹⁴⁸ Original: “The artistic researcher develops art, artistic education and insists also on a redefinition of markets and commercial values. This is how education, research and the profession are woven together. Conventions from a distant past are a well-packaged burden we often carry with us. Art and artistic research create forward movements, which develop in a cultural and political environment where conventions are questioned and new traditions established. Innovative art keeps its focus on the contemporary and shines its strongest light towards the future”.

de Miró possui uma sonoridade típica do estilo clássico, porém, com elementos que prenunciam o Romantismo, como modulações imediatas para tons distantes. Leocádio, por sua vez, visita o Barroco em ‘Minuête’, evocando na ‘Marcha Rio Branco’ um nacionalismo romântico semelhante ao de Frédéric Chopin em suas ‘Polonaises’. A expressão do Romantismo francês é evidente na obra de Elpídio Pereira, com um toque regional nas três Danças Brasileiras. A seguir, temos uma sonoridade que evoca o Impressionismo nas peças de João Nunes. Para finalizar, uma produção típica da época que não circulava em teatros e salas de concerto, mas em bailes, salões, navios a vapor e cinemas mudos: o ‘Elixir de Carnaúba’ de Ignácio Cunha, representante do choro maranhense. Em algumas oportunidades, incluímos a valsa ‘Vera Lowndes’ de Antonio Rayol como *bis* ou parte do repertório, especialmente por sua relevância histórica: foi dedicada ao Conde de Leopoldina, que subsidiou os estudos do músico em Milão.

Na escolha das peças de João Nunes, houve considerações particulares. Tendo praticamente a totalidade de sua obra escrita para piano solo, tínhamos várias opções. Há peças de maior dificuldade, como ‘La Vie des Abeilles’, ‘Les Harmonies de la Cathédrale’ e ‘Marionnettes’, e peças curtas de caráter didático, a exemplo de ‘Caixinha de Música’ e as séries ‘Os Três Meninos’, ‘Quatro Peças Infantis’ e ‘Seis Peças Fáceis’. ‘Barcarola’ foi escolhida por ser uma peça característica e não publicada – situação rara na obra de João Nunes – enquanto a opção pelas ‘Pièces Drôles’ se deve aos contrastes de caráter musical e por não terem sido gravadas. Assim, a duração destas peças, totalizando cerca de 15 (quinze) minutos, ficou adequada à extensão do programa.

Definimos o repertório em julho de 2017, após a conclusão das obrigações presenciais teóricas do curso no Rio de Janeiro. De volta a São Luís, passei a me dedicar ao estudo do repertório na frequência de três horas diárias ao piano¹⁴⁹. Os dedilhados resultantes das decisões interpretativas, anotados a lápis nas partituras e que envolveram os símbolos criados no âmbito dessa pesquisa, conforme o segundo capítulo, foram utilizados na elaboração das edições revisadas – que fazem parte do Apêndice B, o qual contempla as edições das obras selecionadas para interpretação.

Paralelamente à preparação do repertório, realizada entre agosto e meados de outubro de 2017, pesquisei editais e outras formas de apoio a iniciativas artísticas e

¹⁴⁹ Uma situação curiosa, recorrentemente vivenciada no Maranhão, é lidar com a incompreensão de que o músico precisa de tempo para preparação e ensaio. É comum as comissões organizadoras de eventos nos convidarem para realizar apresentações com repertório definido e tempo significativo (quinze ou mais minutos) com menos de cinco dias de antecedência. E a recusa desses tipos de convite – fato que já é desagradável por si só – acaba gerando um mal-estar, mesmo quando explicamos a situação.

culturais na internet. Esse tema já despertava meu interesse há alguns anos, ainda na condição de docente e coordenador do curso de Licenciatura em Música da UFMA, como resultado da preocupação sobre o futuro profissional dos estudantes – procurando evitar que eles passassem pela mesma experiência que tive ao concluir a graduação. Em 2014, criei um grupo de estudos sobre “Administração Musical” – tradução literal de *Music Management*, campo emergente que aborda a inserção profissional dos músicos na sociedade. Ao estudar parte da literatura relacionada, notei temas recorrentes como autogestão de carreiras, estratégias de publicidade, elaboração e execução de projetos culturais, questões de direitos autorais e análise de Políticas Públicas para a Cultura. Fui especialmente influenciado pelo livro de Bennett (2008), “Understanding the Classical Music Profession”, uma das raras referências voltadas à inserção profissional na música de concerto. A pesquisadora, que atuou como solista, camerista, violinista de orquestra e professora, elaborou um amplo estudo de Doutorado sobre a história da profissão de músico, dialogando com o conceito de “indústria cultural” – no sentido dos possíveis campos de atuação musical no setor de Cultura – e propondo estratégias para inserção do músico com formação tradicional na sociedade contemporânea. Em algumas oportunidades, propus a inserção desse tipo de conhecimento em cursos de nível técnico e graduação voltados à formação de músicos profissionais como, por exemplo, em Cerqueira (2014). Esses estudos contribuíram para a redação de uma proposta artístico-cultural com base nessa pesquisa.

4.3.2 Elaboração do projeto cultural: das ideias à prática

Na etapa de preparação do repertório, dialogamos com colegas, em especial os professores Dr. Guilherme Ávila e Me. Leonardo Botta, a respeito da elaboração de uma proposta cultural com base no repertório de piano solo. Nestas conversas, foi evidente a necessidade de não manter o projeto ligado apenas aos ambientes tradicionais da música de concerto tanto pela falta de espaços adequados a esse tipo de prática musical em todo o território maranhense quanto pela necessidade de ampliar os espaços onde esse tipo de prática musical acontece. Além disso, nosso repertório contempla o choro, sendo uma interessante oportunidade para destacar a ligação entre erudito e popular.

Outro tema emergente foi como tornar o projeto convidativo e interessante para um público não familiarizado com a música de concerto, especialmente nas escolas regulares. Com o tempo, desenvolvemos algumas estratégias para atenuar o problema, sendo elas: a) conversar com a plateia no início de cada recital, deixando-os à vontade

para aplaudir, sair e entrar na hora que acharem conveniente e permitir a manipulação de celulares – desde que sejam mantidos no modo avião ou silencioso; e b) exibir uma projeção em paralelo à interpretação pianística com gravuras, fotos e curiosidades sobre a música maranhense ao longo do tempo. Como hoje os jovens estão cada vez mais habituados a um fluxo intenso de informações¹⁵⁰, imaginamos que focar somente na interpretação ao piano poderia deixar o público inquieto, além de ser muito abstrato para quem não tem o hábito de assistir a uma apresentação de música instrumental.

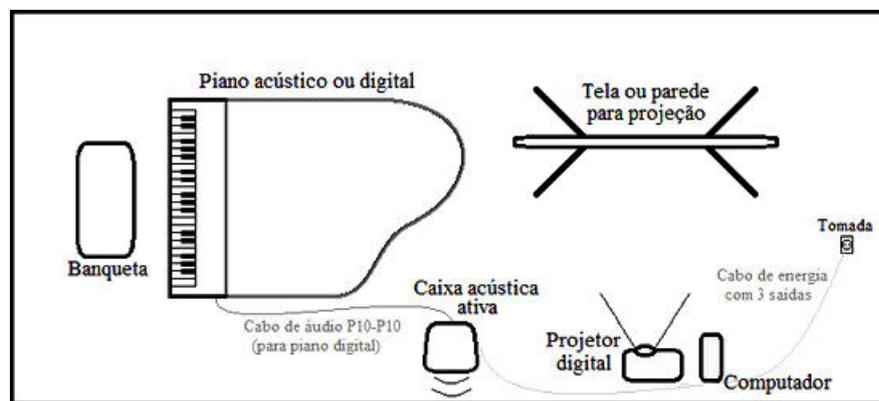
Esse debate delineou a concepção de nossa proposta artística, quando então chegou o momento de colocar as ideias em prática por meio de um projeto cultural. Em termos técnicos, não foi uma ação difícil, pois muitas de suas seções foram aproveitadas do projeto de pesquisa em andamento. Porém, dois fatores importantes emergiram nesse momento: a) a elaboração de materiais exigidos no campo da Produção Cultural; e b) os fundamentos que norteariam a defesa da proposta. Apresentamos em seguida estes documentos e materiais, sucedidos de uma breve explanação:

- a) **Currículo artístico:** apresentação textual da educação/formação e das experiências profissionais relacionadas à atuação artística e à cadeia produtiva da Cultura;
- b) **Portfólio:** currículo artístico acompanhado da documentação comprobatória em meio impresso ou digital, conforme a solicitação;
- c) **Currículo resumido:** síntese do currículo artístico em um parágrafo com cerca de cinco a dez linhas. Em vários casos, esse documento foi solicitado por meio do termo “*release*”, o que nos levou a chamá-lo de “*release* artístico”. Nesse último, é comum oferecer gravações em áudio e/ou audiovisual para demonstração do trabalho, sendo mais prático enviá-las como endereço de página virtual;
- d) **Release:** resumo sucinto do projeto – descrição da proposta, atividades a serem executadas, recursos necessários, equipe e contato. Em casos de conflito com o termo “*release* artístico”, nos referimos a esse item como “*release* do projeto”;
- e) **Ficha técnica:** consiste em um documento com informações a respeito da proposta e/ou da equipe de execução. É semelhante ao *release*, no entanto, oferece o conteúdo dividido em listas ao invés de utilizar um parágrafo corrido;
- f) **Rider técnico:** também chamado de “mapa de som e palco”, consiste na ilustração do palco (italiano, arena, etc.) e/ou espaço cultural que receberá o projeto, mostrando a disposição dos equipamentos, instrumentos musicais, caixas de som, holofotes e

¹⁵⁰ Tal fato chega a ser uma questão cognitiva: o cérebro se habitua a funcionar nessa velocidade.

spots de iluminação. Pode também vir acompanhado da lista de recursos necessários. Elaboramos um *rider* técnico genérico para as possíveis situações encontradas na execução de nosso projeto (Figura 65):

Figura 65 – *Rider* técnico genérico do projeto cultural ‘Piano Maranhense’



P L A T E I A

Fonte: acervo do autor, em 2017

- g) Fotos artísticas:** fotografias profissionais para divulgação em cartazes, *folders* e *banners* impressos ou virtuais. É importante preparar esse material antes de iniciar a execução do projeto. Na oportunidade, contratamos o fotógrafo Ayrton Valle, tendo também fotografias feitas por Luiz Santana pelo Programa Assembleia Legislativa do Estado de Minas Gerais (ALMG) Cultural.
- h) Divulgação na imprensa:** documentos comprobatórios de reportagens, entrevistas e demais tipos de publicidade do artista junto à imprensa no projeto corrente ou em experiências profissionais anteriores, conforme especificado em cada solicitação. Mesmo constando no portfólio, houve pedidos de envio desse material em separado;
- i) Programa:** roteiro da apresentação musical com o repertório – compositor e obras – fazendo referência ao dia, horário e local de realização. Pode ser complementado com informações sobre o intérprete, os compositores e/ou as obras e sua duração;
- j) Arte gráfica:** elementos visuais que caracterizam esteticamente o material de divulgação associado ao projeto como logotipo, modelos de cartazes, programas, *folders*, *banners* e interface de páginas da internet, entre outros. É interessante contratar um serviço gráfico ou agência de publicidade. Contudo, em nosso projeto, optamos por assumir essa atividade, pois além de ser uma proposta de pequeno porte – cujas limitações financeiras não permitiram contratar bons profissionais da área – possuímos experiência básica com programas para edição de imagem e *web design*.

k) Documentação de pessoa física ou jurídica: algumas ferramentas de apoio cultural, tanto da iniciativa privada quanto pública, permitem apenas inscrições de propostas por pessoa jurídica. Desde 2008, existe no Brasil a categoria de Microempreendedor Individual (MEI), que na prática, é uma pessoa jurídica com carga tributária menor. Os documentos que nos solicitaram são: RG (Registro Geral de Identidade), CPF (Cadastro de Pessoa Física) ou CNPJ (Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica), comprovante de endereço (em certos casos, dois de datas diferentes para comprovar residência no local por mais tempo), comprovante de conta bancária, certidões para pessoa física (débitos negativos com a União, o Estado e o Município) ou jurídica (regularidade do FGTS, licitante idôneo, certidão negativa de débitos trabalhistas, de improbidade administrativa e de dívida ativa com a União), declarações (ausência de parentesco na instituição/órgão no qual o projeto foi submetido), termos (autorização e/ou propriedade dos direitos autorais das obras, autorização de divulgação) e emissão de notas fiscais (recolhimento do imposto pelo serviço artístico).

Sobre a redação do projeto cultural, foi preciso acrescentar seções que não constam em projetos de pesquisa, mas exigidas por entidades de apoio. São elas:

- a) Recursos disponíveis:** relação dos recursos físicos e humanos já disponibilizados pelo proponente do projeto cultural, pelo espaço cultural e/ou pela instituição que receberá a proposta. Essa seção dialoga diretamente com “Orçamento”;
- b) Público-alvo:** perfil das pessoas cuja proposta pretende atingir mais diretamente. Aqui, é importante especificar faixa etária, classificação indicativa (verificação para qual faixa etária o conteúdo é apropriado, regulamentada atualmente pela Portaria MJ n.º 1.189/2018) e se pode haver acesso por parte de pessoas com deficiência.
- c) Plano de divulgação:** planejamento da publicidade do projeto, detalhando prazos para divulgação, entrevistas a serem concedidas e os veículos midiáticos que serão contatados. Essa seção é especialmente relevante nos casos em que a instituição que recebeu a proposta preza pela visibilidade – e que, em nossa experiência, partiu tanto de entidades públicas quanto privadas;
- d) Contrapartidas:** parte em que o proponente aponta os benefícios sociais, imateriais e institucionais do projeto. Esse tipo de informação foi acrescentado aos projetos culturais por empresas que avaliam propostas através de seus setores de *marketing* e que privilegiam, naturalmente, visibilidade e divulgação de marca. Se os recursos forem privados, é compreensível. Mas caso haja apoio por meio de renúncia fiscal –

ou seja, mediante recursos públicos – recomendamos tratar apenas de contrapartidas para a sociedade: educativas, patrimoniais e de desenvolvimento cultural sustentável. Há décadas, pesquisas em políticas culturais e profissionais da Cultura têm pleiteado ajustes nas Leis de Incentivo devido a problemas como esse – patrocinadores que usam projetos culturais como uma forma de *marketing* gratuito (BOTELHO, 2001). Isso também acontece na gestão pública, em mecanismos de apoio que privilegiam propostas votadas a um público numeroso – voltando-se, logicamente, à obtenção de apoio eleitoral. Por esse motivo, não utilizamos Leis de Incentivo para a condução de nossa proposta, e nos demos a liberdade de recusar apoio daqueles que compactuam com essa prática;

- e) **Resultados esperados:** apresentação do provável impacto gerado pela execução da proposta, possivelmente estimando dados quantitativos sobre público beneficiado, circulação de capital e geração de postos laborais diretos e indiretos;
- f) **Ficha técnica:** em geral, essa seção trata da equipe, com uma biografia resumida de cada participante com seu respectivo contato. No entanto, houve casos em que foi solicitado um *release* do projeto. Portanto, é importante verificar cada caso.

A primeira ideia que norteou a revisão dos argumentos do projeto cultural foi o conceito de **diversidade cultural**. Segundo a “Convenção sobre a proteção e promoção da Diversidade das Expressões Culturais” da UNESCO:

‘Diversidade cultural’ refere-se à multiplicidade de formas pelas quais as culturas dos grupos e sociedades encontram sua expressão. Tais expressões são transmitidas entre e dentro dos grupos e sociedades. A diversidade cultural se manifesta não apenas nas variadas formas pelas quais se expressa, se enriquece e se transmite o patrimônio cultural da humanidade mediante a variedade das expressões culturais, mas também através dos diversos modos de criação, produção, difusão, distribuição e fruição das expressões culturais, quaisquer que sejam os meios e tecnologias empregados (UNESCO, 2007, p. 4).

Nessa perspectiva, toda forma de expressão artística e cultural deve ter sua produção, difusão e permanência garantidas pelo Estado Democrático. Isso se reflete no projeto a partir da defesa dessa diversidade, sendo nossa proposta apenas mais uma que irá se somar a todo esse patrimônio cultural, sem, no entanto, desmerecer outros tipos de expressão cultural. Essa preocupação advém das argumentações comumente usadas para defender a música de concerto, conforme denuncia Molitsas:

Tenho insistido nos últimos anos, em alguns artigos que escrevi, na ideia de que precisamos mudar a maneira como focalizamos a música erudita no Brasil. [...] Estive pesquisando inúmeros artigos e publicações da área,

escritos nos últimos 80 anos em nosso país, e coletei algumas pérolas: ‘a bandeira está lançada, senhores. Somos poucos, mas somos a nata da sociedade’; ‘é uma música de difícil compreensão para o populacho’; ‘Rubinstein está em São Paulo para uma série de recitais apenas para os poucos eleitos’ [...] Em todas elas existe um sentimento de exclusão social, típico do pensamento dominante em quase todas as décadas do século passado. Infelizmente, ninguém atentou para o mais simples dos fatos: o público de música erudita no Brasil, com raras exceções, não se renovou. Ontem, ‘poucos eleitos’. Hoje, ‘quase nenhum eleito’. Aqui está o ponto central de todos os nossos problemas (MOLITSAS, 2005, p. 38).

Portanto, é imperativo pesquisar argumentos mais consistentes para justificar nossa proposta, até porque o *status* da música de concerto no passado não condiz com a realidade do músico erudito de hoje. Na execução do projeto, tivemos de transportar os equipamentos, carregar a banqueta e o piano digital, parafusar o suporte do piano, testar o som, organizar o espaço, afixar cartazes em pontos estratégicos, assumir a função de motorista, negociar com apoiadores e patrocinadores, buscar oportunidades na internet, e até tocar em espaços inadequados e instrumentos em más condições. Nada disso condiz com a visão do pianista que apenas estuda o instrumento e tudo acontece como se fosse “mágica”. Indo além, precisamos ter consciência de que todos aqueles que atuam na cadeia produtiva da economia da Cultura estão contribuindo à sua maneira, sendo importante darmos o exemplo de respeitá-los em sua função específica.

Outra questão importante, também atrelada à diversidade cultural, diz respeito à **qualidade**, ligada à avaliação (e auto avaliação), conforme vimos em oportunidade anterior. Nas Práticas Interpretativas, a qualidade está em vigência permanente, mas nunca em discussão explícita. Recorrentemente, subentendemos que “música de qualidade” é aquela composta pelos “grandes” compositores (portanto, pelo repertório canônico) na interpretação dos “grandes” intérpretes. Essa noção absoluta de qualidade como um critério estático, imutável e supostamente universal ignora as convenções históricas que levaram tais obras e indivíduos a alcançarem esse patamar de referência, podendo gerar prejuízos psicológicos na formação de intérpretes – especialmente em termos de autoestima.

Dentre os estudos acadêmicos sobre avaliação na performance musical (sobre a interpretação ao vivo), destacamos o de McPherson e Thompson (1998), que propõem um modelo de avaliação baseado em seis aspectos: a) contexto da performance; b) aspectos musicais; c) aspectos “não-musicais”; d) critérios a serem observados; e) características do avaliador; e f) características do avaliado. Nesse método, é possível estabelecer uma referência de qualidade com base no contexto de cada performance, ao invés de se basear em referências utópicas. Correia, ao tratar da qualidade na

performance musical sem se limitar à perspectiva do intérprete, concorda com a afirmação de Taruskin (1988) na qual a interpretação musical é uma questão de persuasão, especialmente ao considerarmos a recepção do público. Revisitando Grier (1996), compreendemos que a persuasão depende das convenções musicais em vigência no contexto da interpretação do repertório. Ampliando essa visão a uma perspectiva multicultural, podemos afirmar que cada tipo de expressão musical e/ou cultural possui suas próprias convenções de qualidade, que nada mais é do que avaliar a persuasão da performance em um determinado contexto. Dessa maneira, recomendamos não fazer uso da expressão “música de qualidade” em projetos culturais, pois tende a estabelecer julgamentos de valor entre expressões artístico-culturais não comparáveis entre si.

Adiante, seguem as argumentações elaboradas para a defesa de nossa proposta cultural, baseadas em aspectos afins ao campo da Economia Criativa – conceito a ser apresentado posteriormente:

- a) **Patrimônio imaterial:** reaver o repertório de piano associado ao Maranhão, evocando contextos histórico-culturais de outros tempos, é uma iniciativa ligada à valorização da identidade cultural, com forte caráter simbólico;
- b) **Educação:** uma projeção digital é exibida paralelamente à interpretação musical durante os recitais, oferecendo informações, curiosidades, gravuras e fotografias históricas sobre músicos, instituições e a música maranhense. Além disso, os debates criam ambientes favoráveis à aprendizagem dentro do próprio evento;
- c) **Difusão:** a realização de recitais em diversas cidades do interior do Maranhão e em outros Estados brasileiros é uma iniciativa de difusão e circulação. Além disso, a filmagem dos recitais, disponibilizadas na internet, estendem a duração útil de cada performance, oferecendo acesso contínuo à produção artística e contribuindo para a circulação da música maranhense;
- d) **Democratização:** o acesso gratuito aos recitais, promovidos em espaços diversos em vários municípios do Maranhão além da capital, assim como em outros Estados, facilita a presença do público. Soma-se ainda o fato de todo material produzido pelo projeto estar disponível gratuitamente na internet;
- e) **Patrimônio material:** as edições do repertório estão disponíveis em dois *e-books* gratuitos na internet. Houve, ainda, doações de versões impressas desses livros para instituições culturais e de ensino, a saber: EMEM, MHAM, APEM, UFMA, UEMA,

IFMA, BPBL, AML, Instituto Histórico e Geográfico do Maranhão (IHGM), UFMG, Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), Conservatório Estadual de Música ‘Maestro Marciliano Braga’, Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), UNIRIO, UFRJ, Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), UFCSPA e UFRGS;

f) Aquecimento da cadeia produtiva: a parceria com uma empresa de produção cultural, a ocupação de teatros, bibliotecas, restaurantes, escolas, centros religiosos e de cultura popular, a contratação de serviços de fotografia e impressão, entre outros, geraram postos de trabalho temporários e a circulação de bens. As despesas com alimentação, hospedagem e transporte injetaram capital na economia das cidades contempladas, incluindo combustível, venda de artesanato e doação de livros.

Findando essas considerações, faremos adiante um estudo sobre as Políticas Públicas de Cultura atualmente em vigência no Brasil e no Maranhão, para depois mapear possibilidades de apoio a nosso projeto cultural.

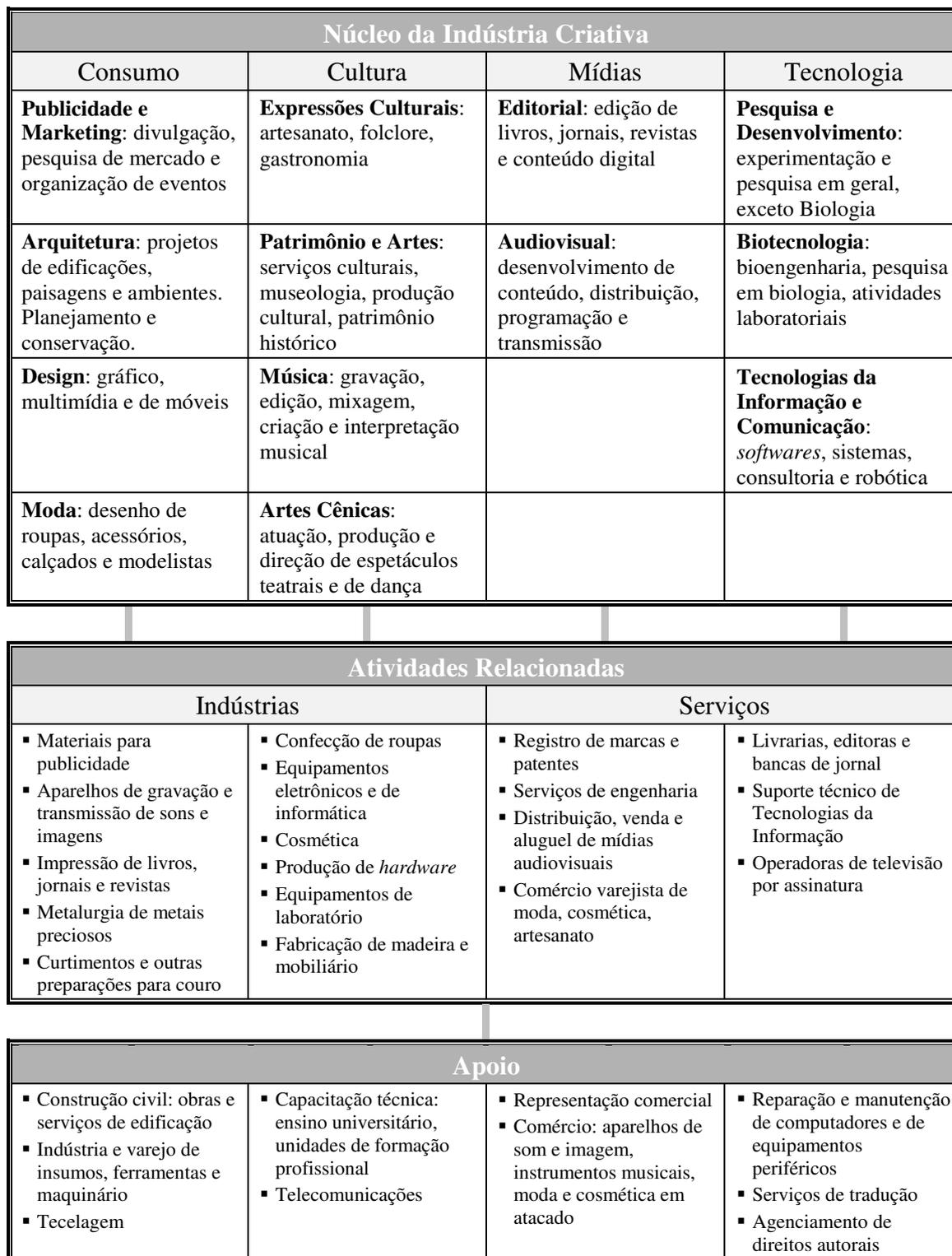
4.3.3 Diagnóstico atual das políticas culturais

Mesmo sendo a docência um relevante campo profissional, o tipo de atuação mais característico dos pianistas se vincula ao setor de Cultura, que é o mesmo dos artistas em geral e dos demais músicos em particular. O primeiro passo para a inserção profissional do pianista nesse setor é “converter” sua produção artística em um projeto cultural. Esse termo está entre aspas devido à antiga e conhecida discussão sobre arte e mercado, cuja literatura extensa não convém elucidar aqui. Cabe apenas colocar que todo pianista, músico, artista e demais responsáveis pela criação nesse setor precisa estar convicto sobre os limites aceitáveis em que sua produção pode se adequar às exigências do mercado sem descaracterizá-la. Este é um jogo de forças no qual o proponente do projeto cultural precisa estar atento. Para isso, é interessante encaminhar várias propostas e ter planos alternativos, defendendo condições aceitáveis de execução do projeto cultural sem se inclinar totalmente às exigências do mercado e/ou a possíveis contrapartidas abusivas de certos patrocinadores. Conforme já apontado por Lilja (2015, p. 87), o mercado é conservador e se baseia em formas de expressão artístico-cultural já estabelecidas.

Para compreender com maior profundidade a inserção de nosso projeto cultural no setor de Cultura, recorreremos à Economia Criativa. Destaque mundial desde a década de 1990, ela contempla áreas e segmentos direta e indiretamente ligados à criação,

fomentando uma vasta cadeia produtiva. O fluxograma adiante ilustra os bens e serviços resultantes de ações nas áreas criativas (Quadro 23):

Quadro 23 – Fluxograma da Cadeia da Indústria Criativa no Brasil.



Fonte: (FIRJAN, 2019)

A Economia Criativa tem apresentado nas últimas décadas uma alta capacidade de geração e exportação de bens, serviços e criação de postos de trabalho. Seu principal destaque é a capacidade de produzir bens de valor imaterial como conhecimento, inclusão e bem-estar social, contribuindo em potencial para o desenvolvimento humano. A execução de projetos culturais é o principal motor para aquecimento da cadeia Produtiva da Economia da Cultura, gerando empregos diretos e indiretos em função das ações desenvolvidas, ainda que em caráter temporário.

Um relatório sobre o estado da Economia Criativa no Brasil em 2018, de autoria do Conselho Britânico (*British Council*) em parceria com o Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (SEBRAE), trata de maneira enfática sobre o potencial do país nessa vertente:

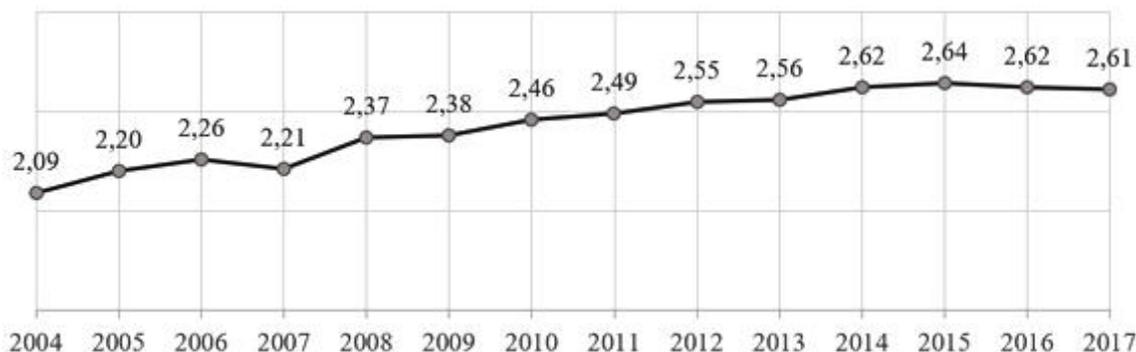
O Brasil possui histórico – seja na música ou cinema, moda ou dança; e com potencial de continuidade – um fluxo de talentos e multiplicidade distinta de pessoas, estórias e ideias ao longo de um território vasto e diverso. Esse país tem estado entre os líderes mundiais na geração de experiências culturais únicas, podendo oferece-las como produtos culturais distintos (FLEMING, 2018, p. 8)¹⁵¹.

É interessante como esse documento reforça que o Brasil possui potencial para estar entre os líderes mundiais da Economia Criativa – perspectiva bem diferente daquela em outros setores do país como Ciência e Tecnologia Educação, Saúde e, principalmente, Políticas Públicas. Todavia, é curioso como os próprios brasileiros não valorizam o setor de Cultura que, historicamente, passa por cortes significativos de orçamento, interrupções e até desmontes – a exemplo daquele ocorrido no governo Collor, conforme aponta a historiadora Lia Calabre (2007), no qual houve a extinção de relevantes instituições culturais. A realocação de recursos da Cultura para outros setores tidos como mais relevantes, como o de Saúde, é recorrentemente apoiada pela iniciativa popular – personificando o desconhecimento sobre geração de renda e empregos que o setor de Cultura promove, tanto da população quanto dos administradores públicos, que justificam esses desvios sob o argumento de “usar recursos no que é importante”.

O mapeamento bianual mais recente da Indústria Criativa no Brasil, realizado pela Federação das Indústrias do Rio de Janeiro (FIRJAN) em 2019, demonstra o investimento no Produto Interno Bruto (PIB) Criativo em relação ao PIB Total das indústrias brasileiras (Figura 66):

¹⁵¹ Original: “Brazil has the track record – whether in music or film, fashion or dance; and has continued potential – with a stream of talent and a very distinctive range of voices, stories and ideas across a huge and diverse territory. The country has been in the global premier league when it comes to generating unique cultural experiences and packaging that as a distinctive cultural offer”.

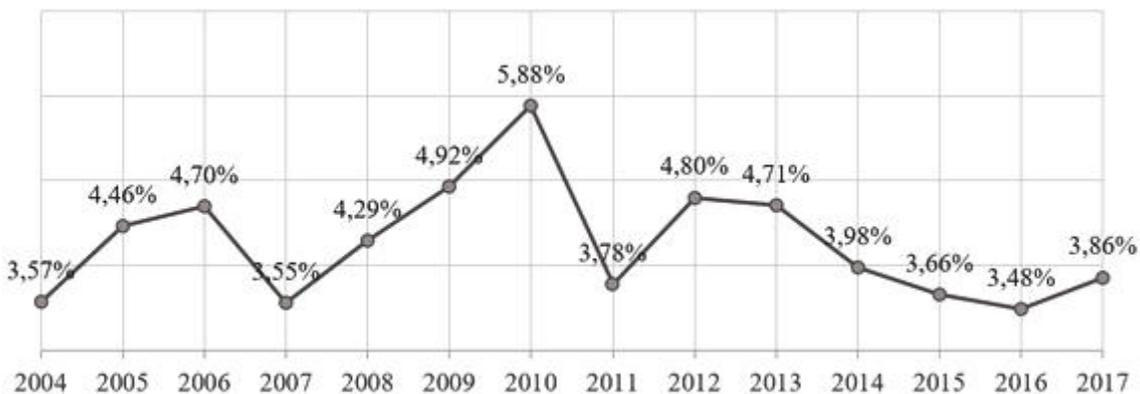
Figura 66 – Porcentagem do PIB Criativo em relação ao PIB Total Brasileiro entre 2004 e 2017



Fonte: (FIRJAN, 2019)

Observa-se aqui que o investimento privado na Cultura, revelado pela média do PIB Criativo em relação ao PIB Total das indústrias, ainda é bem menor que a média dos recursos federais para a Cultura no mesmo período, registrada em 4,26% do PIB Total (Figura 67). No entanto, é bem mais estável em relação ao investimento público, conforme podemos verificar:

Figura 67 – Porcentagem dos recursos federais da Cultura em relação ao PIB Total Brasileiro entre 2004 e 2017

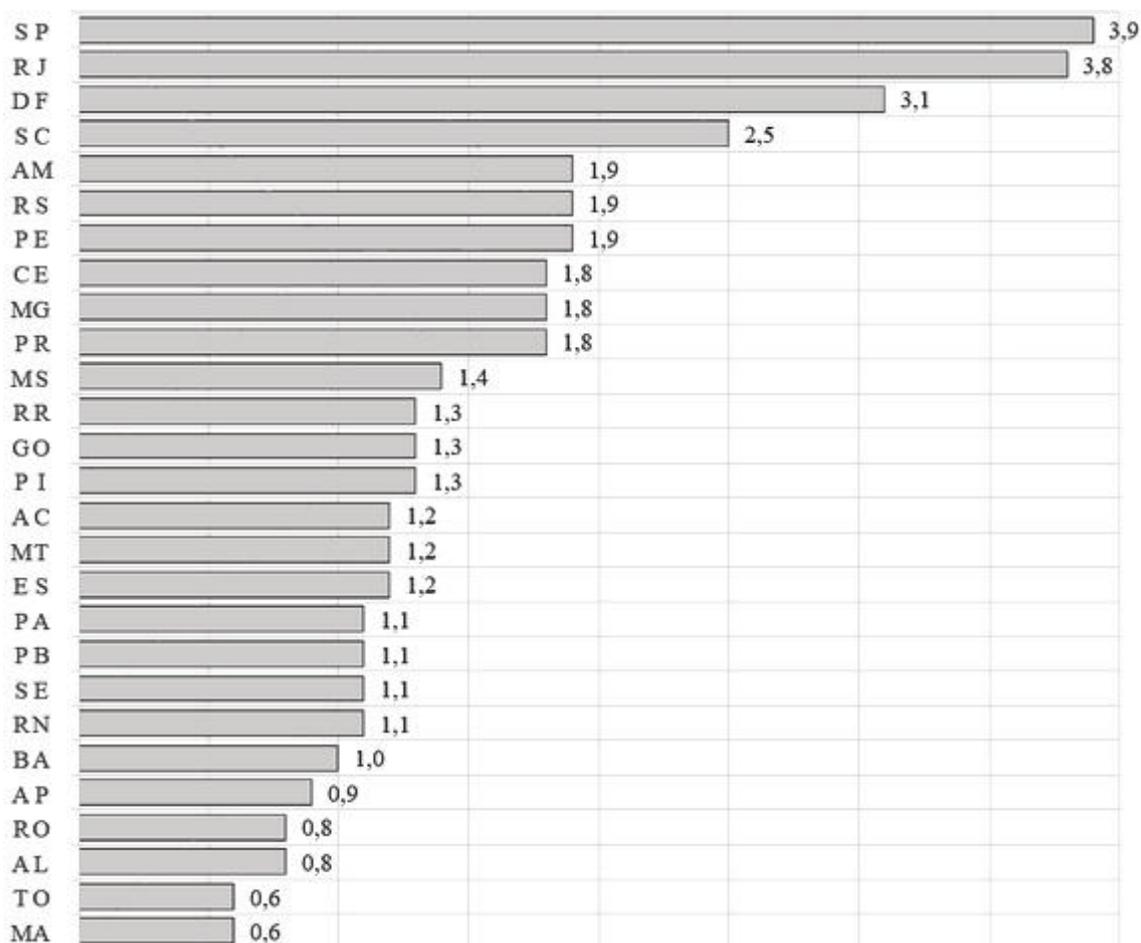


Fonte: (TESOURO NACIONAL, 2019) com cálculos realizados pelo autor.

Essa instabilidade do investimento federal na Cultura é consequência da falta de medidas perenes, pois esse setor é recorrentemente considerado o menos importante entre as políticas públicas. Ao analisarmos as diversas ferramentas de apoio cultural oferecidas na esfera Estadual, há uma clara desigualdade de oportunidades devido à extrema diferença nas políticas que cada Estado instituiu. O gráfico adiante apresenta a

porcentagem de investimentos no PIB criativo em relação ao PIB total pelas indústrias em cada Estado – ou seja, o investimento privado em Cultura – durante o ano de 2017 (Figura 68):

Figura 68 – PIB Criativo em relação ao PIB Total por Estado em 2017



Fonte: (FIRJAN, 2019)

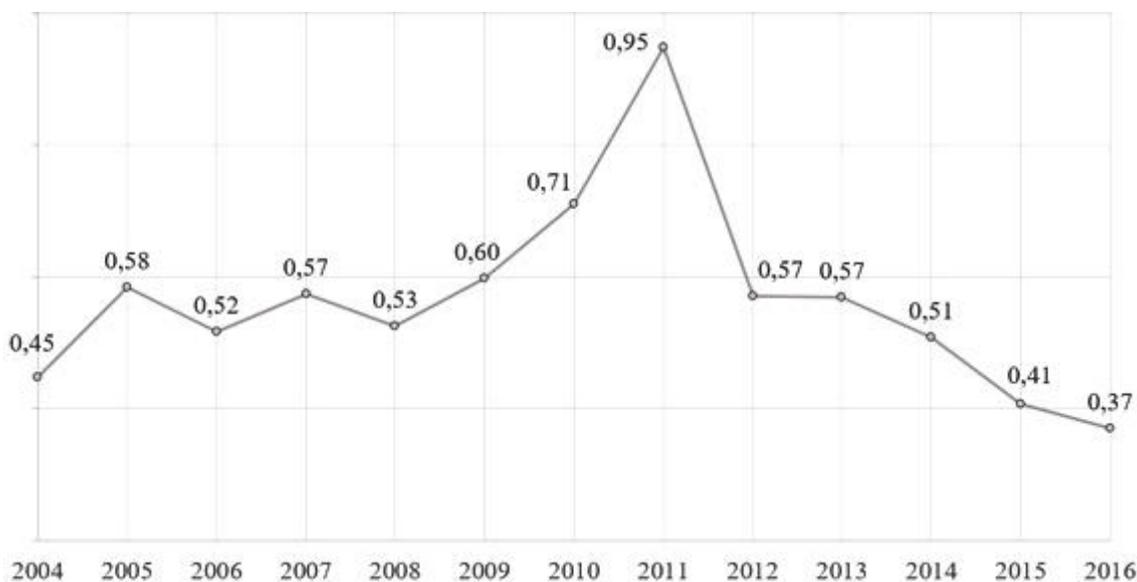
Observamos aqui que, proporcionalmente ao PIB Total, Tocantins e Maranhão são os Estados cujo empresariado menos investe na Economia Criativa. Essa é uma situação vergonhosa particularmente para o Maranhão, pois não condiz com o potencial cultural que o Estado possui como o território mais antigo de toda a Região Norte a ser ocupado durante o Brasil Colonial. Esses dados justificam as recorrentes denúncias de pesquisadores da área de Música sobre o seu atraso histórico nessa área e, em especial, na música de concerto, que depende da solidez das instituições para progredir. Em artigo publicado paralelamente ao presente estudo, em parceria com o trompetista,

etnomusicólogo e professor Dr. Antônio Francisco de Sales Padilha, sintetizamos essas questões:

Ao entrevistar pianistas profissionais de São Luís, a pianista Paula Figueirêdo Silva (2013, p. 123) chegou à triste conclusão de que ‘a grande maioria dos seus alunos de piano não pensaram na música como profissão, e sim como hobby’. A flautista Lisiane Costa (1995) já afirmava que essa descontinuidade era nociva ao desenvolvimento da Escola de Música do Estado do Maranhão ‘Professora Lilah Lisboa de Araújo’ (EMEM), que dependia muito mais da simpatia dos secretários de Cultura do que da implantação de políticas culturais efetivas e perenes. O musicólogo Alberto Dantas Filho (2014a, p. 53), ao abordar as práticas musicais do Maranhão no início do século XX, afirma que tal problema é ‘reflexo direto do não surgimento de vida musical profissional’. Já a pianista Ana Neuza Araújo Ferreira (2014, p. 143), ao estudar a EMEM, conclui que, em todo o Nordeste, ‘as conquistas e melhorias ocorreram em consequência da ação de políticos e parcerias entre gestores sensíveis ao desenvolvimento, não apenas da Música, mas das Artes em geral’. Por fim, essa realidade é enfatizada no próprio título dado pelo tenor e professor Simão Amaral ao seu trabalho: ‘Canto Lírico no Maranhão: Descontinuidade de uma arte não consolidada’ (AMARAL, 2001). (PADILHA; CERQUEIRA, 2018, p. 1-2).

Adiante, segue um diagnóstico do investimento público na SECMA entre 2004 e 2016 em relação ao PIB Total do Maranhão (Figura 69):

Figura 69 – Porcentagem da receita da SECMA em relação ao PIB Total do Maranhão entre 2004 e 2016



Fonte: (GOMES, 2009; MARANHÃO, 2019)

Esses dados, que também contemplam as despesas com salários de servidores e manutenção das instituições vinculadas à SECMA, evidenciam a inconstância do investimento no setor de Cultura, que chegou a um pico de 0,95% do PIB Total do

Maranhão em 2011. No entanto, quem acompanhou as ações da secretaria sabe o porquê desse aumento repentino nos recursos. Em 2012, São Luís chegou ao quarto centenário de sua fundação, e com o intuito de “comemorar”, a então governadora Roseana Murad firmou um contrato com o Grêmio Recreativo Escola de Samba Beija-Flor, do Rio de Janeiro, no valor de dez milhões de reais – sem licitação – para que essa contemplasse o enredo “São Luís: O Poema Encantado do Maranhão” no Desfile de Escolas de Samba carioca desse ano, valor divulgado somente em uma auditoria realizada três anos depois (BOGEA, 2015). O governo também contratou a bateria dessa escola, juntamente com a cantora Alcione Dias Nazareth – artista cobiçada pela governadora – para se apresentar em um dos shows da “Virada” de São Luís, no dia 31 de dezembro de 2011.

Aqui, chamamos a atenção para uma particularidade a ser notada nos estudos sobre Políticas Públicas para a Cultura. Nas políticas de Educação e Saúde, existem dispositivos legais que regem a qualificação dos profissionais que atuam nesses setores – por exemplo: professores da Educação Básica devem ser licenciados e médicos devem possuir curso superior e registro no Conselho Regional de Medicina (CRM) de seu Estado. A legislação também versa sobre as instituições que fortalecem as ações de cada setor – que, nesse caso, são creches, escolas, faculdades, postos de saúde e hospitais, entre outras. Devido a essa regulamentação mais detalhada, o desenvolvimento nesses setores é diretamente proporcional à quantidade de recursos investidos – excetuando-se, obviamente, os casos de corrupção e desvio indevido de verbas.

No entanto, da forma como o setor de Cultura é estruturado no Brasil seja nas instâncias Federal, Estadual, ou Municipal, uma quantidade maior de recursos não assegura o desenvolvimento pleno. A situação ilustrada há pouco reforça a questão: um investimento de dez milhões pode servir tanto para apoiar cinquenta microprojetos de até vinte mil reais de artistas independentes e mestres das tradições populares quanto o show de um artista apoiado pelas mídias massivas comerciais em festejos, contratado sem licitação ou consulta pública, conforme as preferências dos gestores¹⁵² – outro sinal da falta de profissionalismo no setor. Apesar da implementação do Sistema Nacional de Cultura (SNC), que gerou o Plano Nacional de Cultura (PNC) e incentivou a criação dos Planos Estaduais de Cultura, tais documentos carecem de maior objetividade para a implantação de políticas, pois especificam as demandas e metas a serem atingidas sem

¹⁵² Um jornalista que se diz “esportivo”, mas só trata sobre futebol masculino, é similar a um gestor da Cultura que só apoia as manifestações culturais de seu interesse. A única diferença é que o jornalista, ao fazer isso, não prejudica o setor de Comunicação como um todo.

exigências diretas sobre prazos para implementação das mesmas. O próprio exemplo do Maranhão, cujo Plano Estadual de Cultura (PEC) – “O direito a ter direito à Cultura” (MARANHÃO, 2014) – tem sua implementação prevista até 2025, não está sendo executado pela SECMA. Portanto, a legislação vigente para esse setor é vaga e não disciplina questões cruciais observadas em outros setores das políticas públicas, como:

- a) Valorização do profissional capacitado no setor – especialmente as formações de nível superior em Artes e em Produção Cultural;
- b) Estabelecimento de uma agenda regular de ações e atividades – gerando estabilidade à cadeia produtiva da economia da Cultura; e
- c) Fortalecimento, através de autonomia para captação de recursos, das instituições vinculadas ao setor – museus, bibliotecas, teatros, arquivos, igrejas, centros culturais, escolas profissionais de Arte e Cultura, entre outras.

Uma ação importante, própria do setor de Cultura, é o mapeamento de espaços culturais, artistas, mestres das tradições populares e coletivos. Além de sabermos quem e o que está sendo produzido, fica evidente a pluralidade cultural do território analisado. Há, também, a facilitação de acesso a equipamentos culturais, que envolve cessão de teatros, auditórios, galpões, coretos e outros espaços para a realização de ensaios e eventos artístico-culturais.

Estudos comparativos são eficientes para saber as experiências que têm dado certo. Em seu estudo sobre as Políticas Públicas para a Cultura na Austrália, Bennett afirma que esse país é uma República Federativa, assim como o Brasil. Ela indica (BENNETT, 2008, p. 26-27) que a primeira instância a definir políticas culturais foi a União, no final da década de 1980. Com o tempo, os Estados foram apoiando iniciativas semelhantes em seus territórios, permitindo à União reduzir progressivamente seus investimentos. Por fim, os Municípios também foram assumindo o financiamento do setor, permitindo aos Estados reduzir os recursos.

No Brasil, observamos um efeito semelhante. A Lei Federal n.º 8.313/1991, que instituiu o Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC) e ficou conhecida como “Lei Rouanet”, é um aprimoramento da extinta Lei Federal n.º 7.505/1996, chamada de “Lei Sarney”, que implementou pioneiramente o mecanismo de renúncia fiscal no país (CARVALHO, 2009, p. 25) – também conhecido como “mecenato” por

evocar a figura dos mecenas¹⁵³. O PRONAC é um programa amplo que envolve três mecanismos de apoio cultural: a) o mecenato; b) o Fundo Nacional de Cultura (FNC); e c) os fundos de investimento em projetos culturais – esse último nunca chegou a entrar em vigência (SESI, 2007, p. 14). Com o tempo, Estados e Municípios também criaram suas respectivas leis de apoio à Cultura com base nos mecanismos do PRONAC, ajudando a descentralizar o investimento no setor. Os fundos de cultura, por sua vez, são considerados uma opção mais interessante para financiar propostas culturais por não depender do intermédio da iniciativa privada – e, conseqüentemente, dos interesses de *marketing* das mesmas. No entanto, a implantação de mecanismos semelhantes ao PRONAC em Estados e Municípios do Brasil não foi homogênea.

Em um artigo publicado paralelamente ao presente estudo, analisamos o percurso histórico das políticas culturais no Maranhão com foco na área de Música, comparando seu cenário atual com o de outros Estados do país (CERQUEIRA, 2017). Confirmamos a gritante diferença na organização das políticas de apoio a propostas culturais de um Estado para o outro. Mesmo com iniciativas pioneiras, o governo do Maranhão é um dos que menos oferece ferramentas democráticas de apoio cultural na atualidade. Suas políticas se iniciaram logo em 1953, com a criação do Departamento de Cultura do Estado (DCE), e desde 1984, sete anos antes do PRONAC, já contava com o Fundo de Desenvolvimento da Cultura (FUNDEC/MA). O Estado possui instituições culturais de destacado valor, como o TAA, a BPBL (biblioteca estadual), fundada em 3 de maio de 1831, e igrejas do século XVII.

Historicamente, as políticas culturais instituídas pelo governo do Maranhão sempre pautaram pelo estabelecimento ou reforço de uma identidade cultural. Esse tipo de política privilegia uma manifestação artístico-cultural, marginalizando as demais manifestações e agentes¹⁵⁴ da cultura. O sociólogo Nestor García Canclini, ao tratar sobre as Políticas Culturais na América Latina, descreve um cenário que ilustra com perfeição esse tipo de política cultural:

Afirmamos que, para esta concepção, o nacional reside no Estado e não no povo, porque este é aludido como destinatário da ação do governo, convocado para aderir a ela, mas não é reconhecido genuinamente como fonte e justificativa desses atos a ponto de submetê-los à sua livre aprovação ou retificação. Ao contrário, exige-se que as iniciativas populares se

¹⁵³ Referência a indivíduos das classes abastadas que financiam propostas artístico-culturais. A origem do termo remete ao grego Caio Cílnio Mecenas (68 a. C. - 8 a. C.), que patrocinava artistas e literatos em seu contexto.

¹⁵⁴ Termo referente a todos os tipos de profissionais que atuam na cadeia produtiva da economia da Cultura, frequentemente utilizado em estudos sociológicos que abordam as políticas culturais.

subordinem aos ‘interesses da nação’ (fixados pelo Estado) e as tentativas de organização independente das massas são desqualificadas. Também costuma-se recorrer à origem étnica ou ao orgulho histórico, para reforçar a afirmação nacional [...] A coesão confusa de setores sociais internos, a indulgência com a qual o folclore exalta os traços nacionais e a atribuição exclusiva das culpas a adversários estrangeiros ou místicos, em relação aos quais o Estado aparece como defensor paternal, são úteis para o Estado populista. Posto que não interessa a intervenção transformadora do povo, para redefinir o projeto nacional, não se favorece a experiência artística nem a crítica intelectual. Os artistas inovadores e os intelectuais independentes são acusados de desligarem-se dos ‘interesses populares e nacionais’. Muitas vezes isto acontece, mas o nacionalismo populista não assinala a verdadeira desconexão entre intelectuais e povo. Sua incompreensão dos requisitos específicos da investigação científica e artística leva-os a depreciar o trabalho teórico e a autonomia parcial, necessários à produção cultural; ao desconhecer a importância da evolução crítica das massas, julga como estranhos ao povo, mesmo os partidos de esquerda que questionaram a alienação gerada nos oprimidos, por um sistema desigual de acesso à arte e ao saber (GARCÍA CANCLINI, 1983, p. 42-43).

Dessa maneira, é impossível proporcionar um cenário de desenvolvimento sustentável da Cultura (UNESCO, 2007), baseado na isonomia a todos os tipos de produções artístico-culturais e oferecendo acesso irrestrito desses bens à população. Por esse motivo, torna-se evidente a evasão de artistas e produtores culturais para locais onde sua produção é reconhecida e valorizada – fenômeno que acontece no Maranhão desde o século XIX, conforme vimos na trajetória dos músicos maranhenses.

Detectamos dois momentos históricos em particular nas políticas culturais do governo do Maranhão, conforme o tipo de manifestação privilegiada:

- 1) **Ênfase no epíteto da “Atenas Brasileira” (1953-1970):** buscando reaver o passado prolífico dos poetas e escritores maranhenses do século XIX, ações voltadas à Literatura eram fartamente apoiadas;
- 2) **Espetacularização das tradições africanas (desde 1975):** efetivamente consolidada na década de 1980, essa política cultural que, segundo o antropólogo José Jorge de Carvalho, gera a “mercantilização das formas culturais tradicionais, que são expropriadas dos seus circuitos comunitários por agentes externos a serviço do turismo e do entretenimento” (CARVALHO, 2010, p. 39), elegeu as manifestações de influência africana como símbolo da identidade cultural do Estado.

Paralelamente, as instituições culturais subordinadas ao governo do Estado passam por altos e baixos resultantes de descontinuidades e mudanças na gestão, fato que denunciemos na publicação citada (CERQUEIRA, 2017). O descaso é tamanho que a EMEM teve de interromper seu funcionamento em 2012, pois o casarão histórico

onde está sediada a instituição foi interdito pela Defesa Civil por falta de manutenção, interrompendo atividades de ensino e eventos culturais por mais de um ano. Esse é apenas um dos exemplos do tratamento precário das instituições culturais do Estado pela própria gestão da SECMA, que historicamente privilegia festejos, turismo e entretenimento. E justamente devido a políticas culturais desse tipo, o setor de Cultura continua sendo visto como pouco produtivo ou irrelevante para a sociedade, justificando assim o corte de verbas. O Estado, ao fomentar somente o entretenimento, não contribui para disseminar o valor educativo e patrimonial da Cultura.

Concluído o diagnóstico sobre as políticas culturais no Brasil e no Maranhão, segue o mapeamento das possíveis oportunidades de apoio a nosso projeto cultural, no intuito de levar nosso estudo à sociedade através de nossa ferramenta de maior alcance: o piano.

4.3.4 Mapeamento das ferramentas de apoio à Cultura

Essa etapa consistiu na busca por editais, chamadas públicas, credenciamentos e convocações para apoio direto ou indireto a propostas artístico-culturais, promovidas por entidades públicas, empresas e organizações da sociedade civil. A pesquisa foi feita por um mecanismo de busca virtual, no qual houve refinamento constante das palavras-chave e booleanas utilizadas. As oportunidades consideradas viáveis foram analisadas e descritas em uma planilha (disponível entre as do Apêndice C), com colunas relativas aos dados que julgamos relevantes para análise. São eles, nesta ordem (Quadro 24):

Quadro 24 – Colunas da planilha para mapeamento de apoio cultural.

<i>Tipo de dado</i>	<i>Explicação</i>
Número	Numeração do mecanismo, para controle interno
Título	Síntese do título, baseado no documento de divulgação
Meio	Meio de publicação e recebimento de inscrições das ferramentas de apoio. Definimos os seguintes: a) Edital; b) Lei de Incentivo; c) Regulamento; d) Formulário; e e) Contato
Entidade	Responsável por promover o apoio
Modalidade	Tipo de auxílio. Definimos os seguintes: a) Financiamento de projetos; b) Participação em série ou evento; c) Cessão de espaço cultural; d) Cadastro ou mapeamento; e) Avaliação de projetos; f) Apoio a gravação; g) Elaboração de programas de rádio; e h) Minистраção de cursos ou oficinas
Sede	Município onde está localizada a entidade promotora

<i>Tipo de dado</i>	<i>Explicação</i>
Abrangência	Extensão territorial contemplada pelo mecanismo. Definimos os seguintes: a) Internacional; b) Nacional; c) Regional; d) Estadual; e e) Municipal
Acesso virtual	Endereço eletrônico da página onde foi divulgado o documento
Inscrições: Pessoa	Pessoa de direito contemplada pelo mecanismo. Pode ser: a) Física; e/ou b) Jurídica (inclusive MEI)
Inscrições: Tipo	Caracterização da inscrição. Pode ser: a) virtual, impressa ou presencial; e b) gratuita ou paga
Inscrições: Início	Data de início das inscrições. Nos casos de submissão contínua sem data de início, essa célula é mesclada com a seguinte
Inscrições: Fim	Data de encerramento das inscrições
Resultado	Data de divulgação do resultado parcial e/ou final
Síntese	Resumo sucinto sobre o apoio
Valor do mecanismo	Valor total destinado ao apoio, quando divulgado
Requisitos	Especificação de exigências para inscrição
Destaques	Aspectos relevantes do mecanismo
Limitações	Problemas ou possíveis entraves
<i>Cachet</i>	Especifica se a proposta contempla remuneração artística, e em caso positivo, apresenta o valor em reais
Contrapartidas exigidas	Retorno patrimonial e/ou institucional que a entidade de apoio exige
Submissão: possível?	Indica se posso submeter o projeto ‘Piano Maranhense’ para o mecanismo. Pode ser: a) sim; ou b) não
Submissão: enviada?	Controle de submissão do projeto. Pode ser: a) sim; ou b) não
Submissão: aprovada?	Caso a proposta tenha sido submetida, informa se a mesma foi aprovada ou rejeitada. Possíveis opções: a) sim; b) não; e c) no aguardo
Captação bruta	Informa o valor bruto captado para o projeto, em reais, caso haja
Observações	Célula utilizada se houver dados adicionais relevantes

Fonte: elaborado pelo autor, em 2019

Explicaremos a seguir os tipos de apoio definidos no campo “Modalidade”, cujas oportunidades de financiamento diretas (ao projeto) ou indiretas (ao proponente) foram direcionadas em sua totalidade ao projeto cultural:

a) Financiamento de projetos: esse foi o tipo de apoio mais recorrente. Há diversas formas de financiamento, sendo a mais simples o patrocínio direto por empresas cuja submissão pode ocorrer por meio de contato ou envio do projeto via formulário.

Porém, a maioria delas apoiam através de renúncia fiscal e não por recursos próprios, exigindo que o projeto seja aprovado ou encaminhado às Leis de Incentivo à Cultura Federal, Estadual e/ou Municipal. Quando a demanda é grande, as mesmas abrem editais para seleção de projetos. Como não aderimos à renúncia fiscal, as chances de financiamento foram mais restritas, já que o Maranhão não possui mecanismos de apoio a microprojetos (CERQUEIRA, 2017, p. 9) O único recurso que conseguimos foi pelo edital de Patrimônio Imaterial da FAPEMA, que exige prestação de contas – exigência não existente em microprojetos, também chamados de “prêmio”.

- b) Participação em série ou evento:** seleções para compor a programação de um projeto ou programa, com financiamento (transporte, hospedagem, alimentação e/ou *cachet*, entre outros) ou não. Esse tipo de apoio tem a vantagem de já dispor de infraestrutura para divulgação e promoção, garantindo agenda em espaços culturais, equipamentos de áudio e iluminação, podendo até contar com pessoal disponível para a organização e remuneração – *cachet*.
- c) Cessão de espaço cultural:** chamadas públicas para agendar pauta de teatros, auditórios, centros culturais e outros tipos de espaço. Aqui, encontramos situações totalmente contraditórias, sendo elas: a) uso do espaço com cobrança de taxa; b) cessão gratuita do espaço; e c) uso do espaço com oferta de ajuda de custo e/ou *cachet* para a proposta. Esse paradoxo – não sabemos se vamos pagar ou ser pagos para trabalhar – personifica a desorganização do setor de Cultura no país¹⁵⁵. No entanto, a situação mais adversa ocorreu junto ao TAA: o teatro obriga o usuário do piano a arcar com os custos de afinação. Certamente por essa razão, seu instrumento – um Steinway modelo D de cauda longa – permaneceu 26 anos sem manutenção, recebendo-a em julho de 2019 graças ao projeto “Pianos de São Luís”¹⁵⁶. Esse é um serviço que já deveria constar no orçamento anual do teatro.
- d) Cadastro ou mapeamento:** chamadas públicas nas quais a entidade promotora visa a realizar um levantamento de propostas culturais para cadastro de reserva ou sem previsão de convocação. A maior parte das seleções que os Departamentos Regionais do SESC promovem têm esse caráter. Secretarias de Cultura de Municípios e Estados também podem disponibilizar um formulário virtual para mapeamento de propostas culturais e profissionais do setor, no intuito de levantar dados.

¹⁵⁵ Basta imaginar o que aconteceria se fosse com profissões “respeitáveis”: juízes, médicos, dentistas ou engenheiros aceitariam pagar pra trabalhar?

¹⁵⁶ O projeto Pianos de São Luís visa ao mapeamento, manutenção e afinação dos pianos da cidade. Nasceu através da parceria entre UFMA, EMEM e IFMA, com posterior adesão de outras instituições.

- e) Avaliação de projetos:** seleções de pareceristas para avaliar projetos culturais. Nos Estados e Municípios que possuem uma política cultural transparente e organizada, há editais tanto para a escolha de propostas culturais quanto à contratação de especialistas para avaliá-las. Esse é um avanço importante, pois na maioria dos casos, uma comissão interna do órgão ou membros nomeados por indicação avaliam os projetos culturais. Ressaltamos ainda que as seleções de pareceristas são uma das raríssimas situações em que os profissionais capacitados em Arte e Cultura são valorizados. Fomos contemplados em duas oportunidades: na avaliação de propostas musicais para a programação do Teatro Paiol em 2019, pela Fundação Cultural de Curitiba (FCC); e na análise de projetos pelo grupo temático de Artes Integradas da Fundação do Patrimônio Histórico e Cultural de Pernambuco (FUNDARPE). Foram experiências enriquecedoras, pois na análise, aprendemos muito sobre estratégias para elaboração de propostas. Junto à FUNDARPE, atuamos ao lado de especialistas de renome nacional: Anamaria Muhlenberg, cineasta e produtora; Cristiane Aparecida Gonçalves, socióloga e parecerista com mais de uma década de experiência junto ao atualmente extinto MinC; Pollyanna Barros Melo, jornalista e produtora cultural; e Zezo Oliveira, professor, diretor de artes em circo e diretor da Escola Nacional de Circo (ENC) entre 2005 e 2013.
- f) Apoio a gravação:** financiamento de propostas para a produção de registros em áudio e/ou audiovisual. A única ferramenta de apoio que contemplou essa demanda – que consta, inclusive, como uma meta no PEC do Maranhão (2014, p. 144) – foi o edital “Novos Talentos da Música” do SESI/RJ, juntamente com financiamento de projetos e participação em série ou evento. As inscrições foram restritas a pessoa jurídica fixada no Rio de Janeiro. Esse é um tipo de auxílio importante para músicos, mas cuja demanda ainda é incipiente.
- g) Elaboração de programas de rádio:** chamadas públicas para definir a programação de emissoras de rádio com base em programas elaborados pelos proponentes. Esse tipo de política – que avaliamos como importantíssimo – fomenta a produção de programas de rádio de iniciativa popular, rompendo com o monopólio empresarial dos meios de comunicação em massa do Brasil. As rádios que trazem essa iniciativa – como a Rádio Frei Caneca, da Prefeitura do Recife, e a Rádio Cultura da Secretaria de Estado da Cultura do Distrito Federal (SECULT/DF), aquelas encontradas em nosso mapeamento – se aproximam das rádios comunitárias, pois envolvem maior participação da sociedade civil. No Maranhão, fomos convidados no programa “Som

do Povo” da Rádio da Assembleia Legislativa do Estado do Maranhão (ALEMA), dirigido pelo jornalista e cantor Emanuel de Jesus, devido à proximidade que tivemos na época da elaboração do PEC, em 2014. Também tomamos parte na programação da Rádio Universidade da UFRGS no programa “Nota Musical”, produzido por Ana Laura Freitas. Gostaríamos de elaborar uma série sobre a música no Maranhão, contemplando apreciação de repertório. Contudo, o Estado não oferece mecanismos de apoio semelhantes – nem mesmo a Rádio Timbira, pertencente ao Estado, e a Rádio Universidade FM, vinculada à UFMA. Ambas poderiam oferecer espaço para a comunidade externa em sua programação, a exemplo da Rádio Inconfidência de Minas Gerais – na qual produzimos um episódio com uma hora de duração sobre a música maranhense para piano no programa “Recitais Brasileiros”, com a valiosa colaboração dos professores Me. Domingos Sávio Brandão e Dr. Paulo Sérgio Malheiros dos Santos. Pretendemos, em oportunidade futura, estabelecer uma parceria com as rádios comunitárias do Estado para elaboração e difusão de programas, com intermédio da Associação Brasileira de Radiodifusão Comunitária no Maranhão (ABRAÇO/MA), presidida hoje pelo prof. Dr. Ed Wilson Araújo.

- h) Minистраção de cursos ou oficinas:** seleção de propostas de oficinas artístico-culturais, acadêmicas e/ou grupos para debate. Mapeamos dois tipos de convocação para essa ferramenta: ministração em festivais ou eventos pontuais; e ministração regular por um período mais longo – trimestre ou semestre, por exemplo. Devido à distância das localidades nos quais essa ferramenta foi oferecida e aos compromissos já firmados, só poderíamos tomar parte em propostas pontuais, a exemplo daquelas oferecidas nos Festivais de Inverno da Universidade Federal do Paraná (UFPR) e da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). Todavia, não chegamos a nos inscrever em seus editais. Durante nossa pesquisa, ministramos minicursos de História da Música do Maranhão na EMEM em 23 e 24 de março de 2017; no Encontro Regional Nordeste do Fórum Latino-Americano de Educação Musical no Brasil (FLADEM/BRASIL) em 8 e 9 de maio desse mesmo ano; no Centro de Música da UFMA em São Bernardo, nos dias 20 e 21 de setembro de 2018; um curso virtual de prática pianística no Workshop de Piano e Violão Clássico da UEMAnet, entre os dias 5 e 7 de abril de 2018; um minicurso intitulado “Autogestão de carreiras na música de concerto” em 25 de agosto de 2019 na Escola de Música da UEMG (ESMU/UEMG); e um curso sobre a Música Maranhense do século XIX dois dias depois, na mesma instituição.

O primeiro apoio que conseguimos para nossa proposta foi obtido por meio do Edital n.º 003/2017 da FAPEMA, intitulado “Programa de Apoio ao Patrimônio Imaterial do Maranhão” e que foi fundamental para dar início à execução do projeto cultural. Nesse momento, ele era intitulado “Maranhão Musical” e visava à realização de recitais com o repertório contemplado na pesquisa em municípios do interior do Estado. Com o recurso captado, foi possível contratar a Crescente Promoções Artísticas, pessoa jurídica da área de Produção Cultural na direção por Ivaldo Guimarães Torreão Júnior. Segue um resumo da trajetória profissional do seu diretor:

Pós-Graduado em Gestão em Educação pela Faculdade Atenas Maranhense (FAMA) em 2011. Licenciado em Música pela UFMA (2015). Graduado em Tecnologia da Informação pelo Centro Universitário do Maranhão (CEUMA) em 2004. Foi membro/pesquisador do Grupo de Estudos e Pesquisa em Filosofia da Música (FILMUS) da UFMA. Possui experiência em EaD pelo IFMA e pela UEMAnet. Já atuou como Instrutor contratado no SENAC. Atua desde 2013 na educação musical infantil. Também atua, desde maio de 2017, no núcleo de Educação a Distância da UEMA, exercendo atividade de Professor/Tutor do curso de Música Licenciatura. Atua ainda no cenário musical de São Luís do Maranhão em apresentações públicas e acadêmicas. É cantor, instrumentista e compositor. Na qualidade de compositor foi premiado pelo Festival SESC de Música ‘Onde Canta o Sabiá’. Participou de outros festivais tendo obras classificadas no Festival Viva 400 anos (Promovido pelo São Luís Convention & Visitors Bureau) e Som na Cua (UFMA). Em 2018, sua música ‘Volta do Mundo’ foi uma das 30 classificadas entre 359 canções inscritas no I Festival da Música de Fortaleza, festival promovido pela prefeitura de Fortaleza-CE. Duas de suas composições foram gravadas pelo grupo regional ‘Forró Pé no Chão’, comandado pelo acordeonista maranhense ‘Seu Raimundinho’, onde uma das composições foi indicada para uns dos prêmios Universidade de Música, na categoria melhor grupo regional. Premiado em primeiro lugar no I Concurso de Cordel promovido pela Biblioteca Setorial de Artes do Departamento de Artes da UFMA. É produtor cultural laborando desde 2009 junto à empresa Tutuca Viana Produções, na elaboração de projetos culturais como o ‘Lençóis Jazz e Blues Festival’ (atualmente na 11ª edição) e ‘São José de Ribamar Jazz e Blues Festival’. Atua também como docente e coordenador do circuito de oficinas de música desses eventos. Atualmente é proponente do projeto da gravação do CD ‘Crioulada’ do pianista maranhense Marcelo Carvalho (em fase de finalização) através da Lei Estadual de Incentivo à Cultura (TORREÃO JÚNIOR, 2019).

Mesmo sendo um projeto de pequeno porte – um “microprojeto” – a demanda de ações é alta para que fosse conduzido apenas por uma pessoa. Além disso, é importante ter o acompanhamento de um profissional com relevante experiência em Produção Cultural. Assim, descartamos que a parceria com o produtor foi fundamental para a realização do projeto. Essa colaboração contemplou a articulação com os gestores dos locais que acolheram a proposta, contato com possíveis apoiadores, conhecimento sobre meios para captação de recursos, preparação dos espaços culturais, experiência com determinadas situações que não condiziam com os valores do projeto (como, por

exemplo: apoiadores interessados em aproveitar o recital gratuito para se promover ou conseguir dinheiro), elaboração do material para divulgação, ampliação da publicidade através das redes sociais e distribuição de material publicitário, ajuda na montagem e transporte dos equipamentos, registro fotográfico e audiovisual dos eventos. A colaboração se estendeu até mesmo nas providências sobre um problema mecânico no automóvel, que ocorreu na viagem a Santa Inês, e na assistência em uma situação de enfermidade na qual foi necessário ir a um posto de saúde em Parnaíba.

Retornando ao mapeamento do apoio cultural, apresentaremos adiante alguns dados obtidos em nossos nove meses de observação, entre 28 de junho de 2018 e 27 de março de 2019. Identificamos 164 possibilidades de apoio direto e indireto, das quais 125 foram consideradas viáveis. As situações qualificadas como improcedentes foram as seguintes:

- a) Seleções que exigiam a aprovação ou ao menos o encaminhamento do projeto em Leis de Incentivo: apesar de ser um meio interessante para obtenção de recursos – inclusive destacado pelo produtor cultural – optamos por não trabalhar com renúncia fiscal, pois esse mecanismo possui alguns problemas, sendo eles: necessidade de aprovar o projeto várias vezes junto a diferentes entidades; prestação de contas exaustiva (já tínhamos esse compromisso junto à FAPEMA); e dificuldade na captação de recursos, pois projetos pequenos como o nosso geram pouco retorno de visibilidade e, conseqüentemente, limitado potencial de negociação;
- b) Inscrições disponíveis apenas para pessoa jurídica: devido ao vínculo empregatício em Dedicção Exclusiva que possuo com a UFMA¹⁵⁷, não posso criar uma pessoa jurídica, pois tal fato se configuraria como atividade laboral paralela. Portanto, essa situação foi definida como “inviável”. No entanto, fizemos uso do CNPJ do produtor cultural para fazer inscrições em apoios que se mostraram interessantes¹⁵⁸.
- c) Casos em que a entidade promotora do apoio exigia alterações severas na proposta como, por exemplo: contemplar temas ligados ao meio ambiente ou ao setor elétrico; exigir contrapartidas além das que podemos oferecer; ou executar o projeto apenas nos municípios onde a empresa mantém filiais, sem ajuda de custo satisfatória.

¹⁵⁷ As permissões e limitações do regime de Dedicção Exclusiva estão dispostas atualmente no Artigo 21º da Lei n.º 12.272, de 28 de dezembro de 2012, que dispõe sobre os planos de carreiras e cargos do Magistério Federal.

¹⁵⁸ As representações para submissão de propostas culturais de artistas e mestres das tradições populares, por produtores culturais, têm sido um mercado eminente em São Luís.

Submetemos 41 propostas, cuja especificação dos recursos brutos captados se apresenta adiante (Quadro 25):

Quadro 25 – Recursos captados para o projeto cultural.

<i>Entidade apoiadora</i>	<i>Valor bruto captado</i>
Edital n.º 003/2017 Patrimônio Imaterial da FAPEMA	R\$ 18.765,00
Apresentação em 1 de março de 2018 no Buriteco Café	R\$ 100,00
Edital Pátio Aberto do Centro Cultural Vale Maranhão (CCVM)	R\$ 4.000,00
Projeto Café Concerto do SESC/PI, Unidade Parnaíba	R\$ 600,00
Edital de Pareceristas do Teatro Paiol, da FCC	R\$ 3.000,00
Edital de Pareceristas do FUNCULTURA Geral, área de Artes Integradas, da FUNDARPE	R\$ 1.155,00
Projeto Segunda Musical do Programa ALMG Cultural	R\$ 835,60
Projeto Sesc Partituras do SESC/MA, Unidade São Luís	R\$ 3.000,00
Total	R\$ 31.455,60

Fonte: elaborado pelo autor, em 2019

Destacamos que recursos financeiros não são a única forma de colaboração. Segue a lista de apoiadores da nossa proposta com outros tipos de auxílio (Quadro 26):

Quadro 26 – Demais tipos de auxílio institucional ao projeto cultural.

<i>Tipo de auxílio</i>	<i>Apoiador</i>
Cessão de espaço cultural	Casa d'Arte (Raposa/MA), EMEM, Buriteco Café, Auditórios da UEMANet, do Centro de Educação, Ciências Exatas e Naturais da UEMA (CECEN/UEMA) e do IFMA Campus de São José de Ribamar, Santa Inês e Coelho Neto, Chácara Encantos do Apuí (São José de Ribamar), Centro Cultural Palácio da Justiça (Manaus/AM), Centro de Música da UFMA em São Bernardo/MA, Auditórios do IFCE Campus Baturité e do Hotel Escola em Guaramiranga, Teatrinho Rachel de Queiroz de Guaramiranga, Centro Cultural Mestre Amaral, Escola Anna Adelaide Bello do SESI/MA, Centro Cultural da UFG (CCUFG), Centro da Juventude Volta Redonda de Caxias/MA, Restaurante do SENAC/MA, Auditório do Departamento de Música da UDESC, Teatro Sesc Napoleão Ewerton do SESC/MA, Centro Cultural Moacyr Scliar da UFCSPA, Sala Alberto Nepomuceno do IVL/UNIRIO, Teatro da ALMG, Auditórios do Conservatório Estadual de Música Maestro Marciliano Braga e do Instituto de Artes e Design Universidade Federal de Juiz de Fora (/IADUFJF), Museu Villa-Lobos, Escola de Música de Piracicaba Ernst Mahle (EMPEP), ESMU/UEMG

<i>Tipo de auxílio</i>	<i>Apoiador</i>
Divulgação	Jornal O Estado do Maranhão, Jornal O Imparcial, Jornal Hoje em Dia, TV Guará, TV Difusora, TV Eldorado, TV Band Caxias, Casa d'Arte, Buriteco Café, UEMAnet, IFCE Campus Baturité, Rádio ALEMA, Assessoria de Comunicação da UFMA (ASCOM/UFMA), Programa de Pós-Graduação em Música da UDESC (PPGMUS/UDESC), SESC/MA, Núcleo Cultural da UFCSPA, Rádio Universidade da UFRGS, ALMG Cultural, IVL/UNIRIO, ESMU/UEMG, Rádio Inconfidência
Afinação e manutenção de pianos	ALMG Cultural, EMPEP, Projeto Pianos de São Luís

Fonte: elaborado pelo autor, em 2019

Além da colaboração das pessoas ligadas às instituições, houve mobilizações individuais que colaboraram em outras oportunidades, como a prof.^a Dr.^a Maria Jucilene Sousa, que organizou dois eventos pelo Curso de Música Licenciatura à distância com participação de nosso projeto; o prof. Dr. Fábio Ventura, que auxiliou no contato com a Secretaria de Estado da Cultura do Amazonas (SEC/AM); a prof.^a Me. Paula Figueirêdo da Silva, que organizou dois recitais em Guaramiranga; as professoras Dr.^a Alisandra Cavalcante e Dr.^a Mirele Vasconcelos, que inseriram nosso recital na III Semana da Gastronomia do IFCE em Baturité; a prof.^a Dr.^a Flávia Cruvinel, que acrescentou nosso recital à programação do VIII Encontro Nacional de Ensino Coletivo de Instrumento Musical (ENECIM) no CCUFG; o prof. Carlos Eduardo Araújo, técnico de Música do SESC/MA que viabilizou um concerto pelo Programa Sesc Partituras; a prof.^a Me. Tayane Trajano, que organizou dois recitais pelo IFMA em Santa Inês; a Prof.^a Glícia Silva, que inseriu nosso projeto na programação do I EMUSICON no IFMA em Coelho Neto; Rejane Santos Oliveira, pela divulgação, organização e convocação da imprensa em apenas doze horas para o evento realizado no Centro da Juventude Volta Redonda, em Caxias (Figura 70); Pamela Cristiana, técnica de música do SESC/PI em Parnaíba, que inseriu uma apresentação de nosso projeto na série “Café Concerto” do SESC Caixeiral; prof.^a Dr.^a Andréia Veber, pelo intermédio no contato com o PPGMUS/UDESC e a prof.^a Dr.^a Viviane Beinecke; o regente e produtor cultural Marcelo Rabello, que juntamente com o Núcleo Cultural da UFCSPA promoveu a divulgação e nos recebeu de maneira excepcional no recital pela série “Música na UFCSPA”; a pianista e professora Maria Luísa Lundberg, que recebeu nossa proposta na série “Villa-Lobos Aplauda” da UNIRIO e o indicou ao prof. Dr. Clayton Vetromilla para compor a série “Quintas Concertantes” em parceria com o Museu Villa-Lobos na

17.^a Semana Nacional de Museus; prof. Bel. Francis Vilela, pelo concerto no Conservatório Estadual de Música Maestro Marciliano Braga, em Varginha; prof. Dr. Fernando Vago Santana, pela apresentação no IAD/UFJF; prof. Dr. João Paulo Casarotti, pela participação como palestrante e recitalista no VI Encontro Internacional de Piano de Piracicaba; Pedro Ivo Freitas, pelo agendamento das salas do IVL/UNIRIO para gravação do repertório; e Maria Auxiliadora Lemos Cerqueira, Mara Liege Cerqueira Lima e Grazia Cunha Bouères, que acompanharam o projeto e colaboraram com a divulgação nas redes sociais. Deixamos registrado aqui essa colaboração, cada uma dentro de suas possibilidades, que multiplicaram nossos esforços.

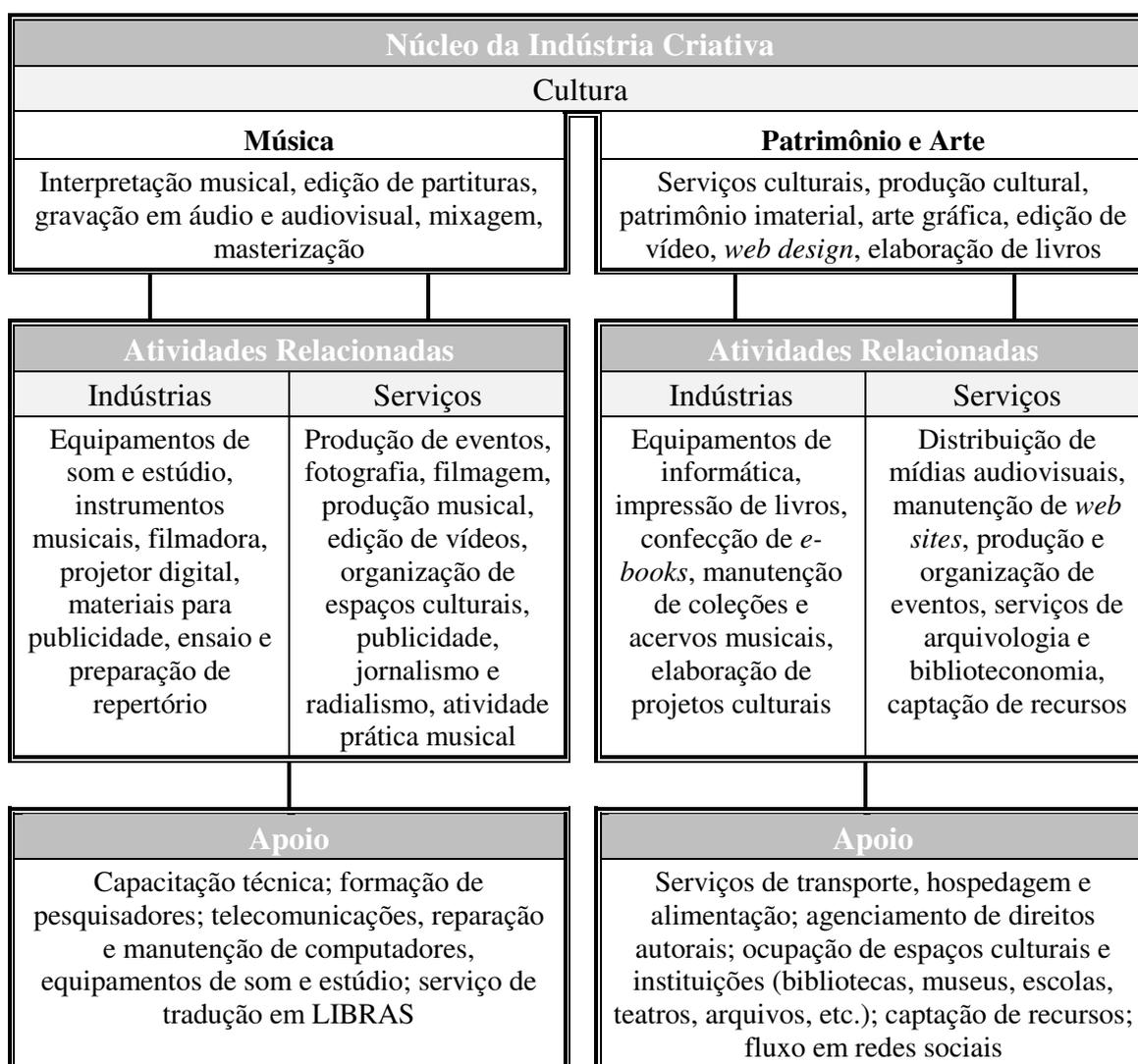
Figura 70 – Apresentação no Centro da Juventude Volta Redonda, em Caxias



Fonte: acervo do autor, em 2018

Destacamos o aquecimento da cadeia produtiva da economia da Cultura gerada por intermédio de todas as pessoas e entidades que contribuíram para a concretização do projeto cultural. O fluxograma exibido a seguir demonstra a geração de bens e serviços relacionada a nossa proposta, com base nos princípios da Economia Criativa (Quadro 27):

Quadro 27 – Fluxograma da Economia Criativa para o projeto cultural.



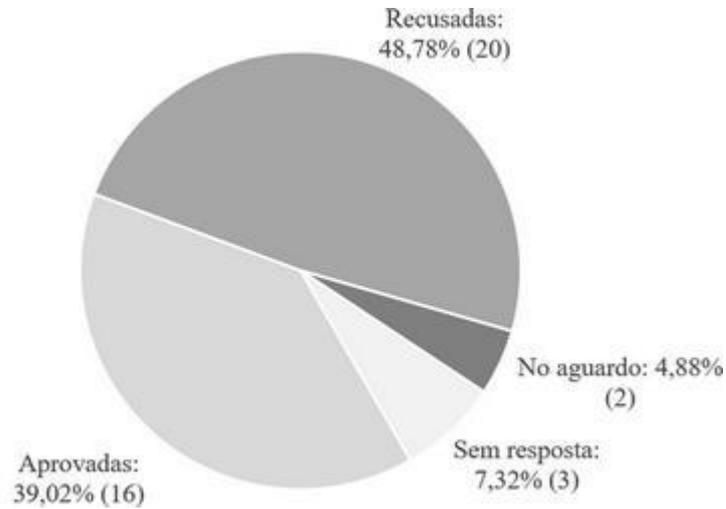
Fonte: elaborado pelo autor, em 2019

Fluxogramas dessa natureza permitem visualizar claramente os benefícios oferecidos pelo investimento em projetos culturais, fomentando uma significativa cadeia produtiva mesmo em caso de propostas modestas como a nossa. É fundamental superar o pré-conceito de que Cultura se restringe somente a “diversão” ou “entretenimento” e que, por isso, mantém supostas “regalias” ou “vida fácil” a agentes culturais. É lamentável que o Brasil, em pleno século XXI, retome políticas arcaicas de “progresso” baseadas somente no lucro de capital às custas da depredação do meio ambiente e da rejeição ao desenvolvimento humano.

Nossa experiência prática na condução do projeto indicou o quanto ainda são difíceis os caminhos da Produção Cultural no Brasil para propostas modestas e de

caráter educativo-patrimonial. O gráfico adiante demonstra a situação das propostas que submetemos a editais e chamadas públicas (Figura 71):

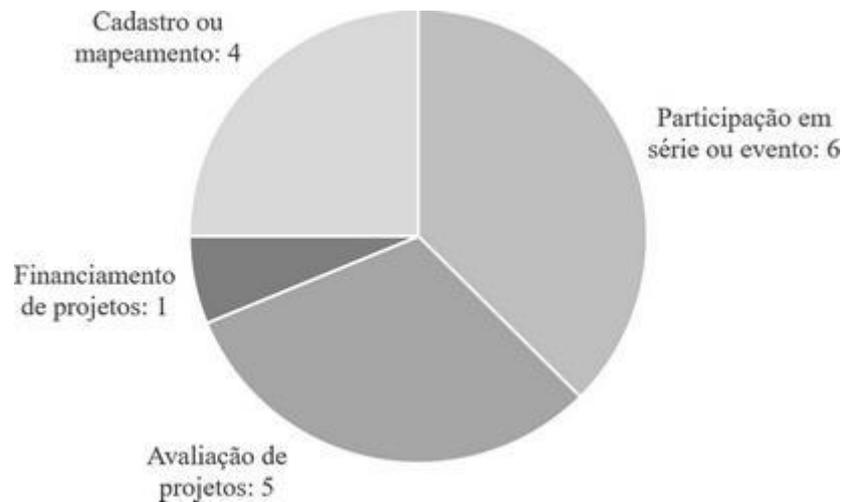
Figura 71 – Dados sobre as propostas submetidas a seleções de apoio cultural



Fonte: elaborada pelo autor, em 2019

Dentre as propostas aprovadas por intermédio de seleções públicas, fomos contemplados com os seguintes tipos de apoio (Figura 72):

Figura 72 – Tipos de apoio contemplados nas seleções aprovadas



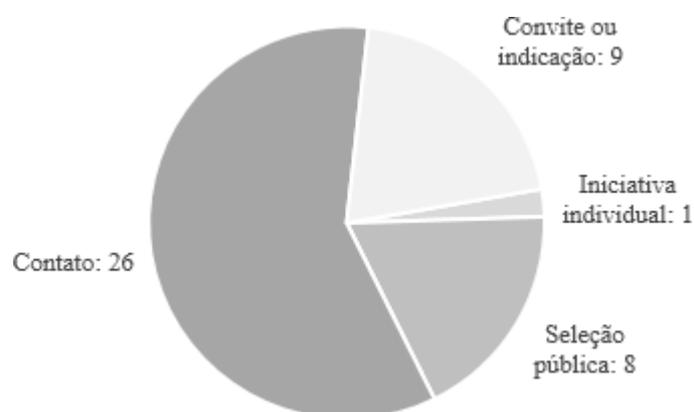
Fonte: elaborada pelo autor, em 2019

Desse total de dezesseis aprovações, houve captação de recursos financeiros nas oito oportunidades descritas mais detalhadamente no quadro 25. Recebemos outros

tipos de auxílio – participação em série ou evento – em apenas duas situações. Nas seis restantes, fomos classificados sem nenhum tipo de ajuda.

À medida que o projeto foi se tornando conhecido, passamos a receber convites e indicações para realização de apresentações. Esse é, inclusive, um meio recorrente de apoio no setor de Cultura. Todavia, optamos por privilegiar a busca de meios com maior formalidade e respaldo institucional, como chamadas públicas e processos seletivos, uma vez que os convites possuem um componente político forte do qual nem sempre há disponibilidade. As apresentações realizadas aconteceram através dos seguintes meios para obtenção de apoio (Figura 73):

Figura 73 – Meios de obter apoio para as apresentações do projeto



Fonte: elaborada pelo autor, em 2019

Aqui, é evidente que o contato direto com instituições e pessoas físicas foi fundamental para realizar as apresentações. As seleções públicas, por sua vez, ainda são relativamente escassas e muito concorridas. Já os convites foram considerados um benefício extra. Na sequência, discutiremos problemas específicos encontrados nessa nossa busca por apoio e parcerias.

Em 2017, a FAPEMA – que já nos contempla com uma bolsa de estudos – abriu o já mencionado edital ‘Patrimônio Imaterial’, cujo objetivo foi “apoiar projetos de pesquisa que promovam a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial” (FAPEMA, 2017, p. 1). Nossa proposta, submetida em 24 de abril de 2017, foi aprovada em 5 de julho, com vigência de um ano. A partir de então, foi possível adquirir equipamentos – câmera fotográfica, microfone e cabo de áudio – e contratar uma empresa de produção cultural, conforme relatamos anteriormente. Havia, ainda, recursos disponíveis para serviços gráficos e de auxílio para combustível e hospedagem. No entanto, por falta de

experiência e receio em relação à prestação de contas, esse recurso foi devolvido. De qualquer forma, o apoio executado foi fundamental para iniciar essa etapa da pesquisa.

Outro órgão do governo do Maranhão que acompanhamos, por acreditarmos que eles teriam interesse em nossa proposta, foi a SECMA – na época fundida ao órgão de Turismo, chamando-se Secretaria de Estado da Cultura e Turismo (SECTUR). Participamos de três editais de credenciamento publicados pela SECTUR: n.º 04/2017 ‘Concha Acústica’; n.º 01/2017 ‘São João de Todos 2018: Bumba Meu Boi Costa de Mão’; e n.º 03/2018 ‘Ocupações Artísticas 2018’. O primeiro deles fazia parte de uma série de chamadas para ocupação de espaços culturais em São Luís, constituindo uma iniciativa interessante e necessária. No entanto, ao analisá-los, percebemos que esses editais restringiam as características da atividade musical supostamente adequadas para cada espaço: a Casa do Maranhão seria reservada para grupos de bumba-meu-boi; a Praça do Reggae para conjuntos musicais adeptos desse gênero; o Espigão Costeiro para artistas solo e bandas/shows, entre outras modalidades.

Essa política, centrada em produções consolidadas no mercado, acaba excluindo propostas voltadas à criação, inovação artística e demais produções fora dos padrões definidos pelos editais. Em algumas situações, tanto a formação do grupo quanto o repertório eram especificados, a exemplo do que vimos no Edital n.º 003/2019 da Fundação Cultural do Município de Belém (FUMBEL):

2. Das Categorias Credenciadas:

1. Disc Jockey (DK)
2. Grupo de expressões folclóricas e/ou manifestações populares – com músicos e bailarinos (com, no mínimo, 08 e, no máximo, 10 integrantes)
3. Cantor(a) solo acompanhado(a) de instrumento harmônico
4. Cantor(a) acompanhado de trio (mínimo de 03 instrumentos)
5. Conjunto musical autoral e/ou cover (no mínimo 04 integrantes)
6. Grupo de musical instrumental (no mínimo 04 integrantes)
7. Grupo de música regional (com no mínimo 06 integrantes)
8. Grupo de expressões folclóricas e/ou manifestações populares – com músicos e bailarinos (com, no mínimo, 12 e no máximo 20 integrantes)
9. Grupo de canto coral – lírico e/ou popular (com no mínimo 10 integrantes)
10. Grupo de música infantil (com no mínimo 02 integrantes etc.)
11. Grupo de animação infantil (com dança, narrativa de históricas, artes circenses, bonecos etc.)
12. Banda-baile (com dois ou mais vocalistas e no mínimo 05 instrumentos entre harmônicos e percussivos)
13. Artistas consagrados pela crítica especializada ou pela opinião pública – Espetáculo musical (com conjunto musical, cenário, corpo coreográfico, efeitos de iluminação etc.) (FUMBEL, 2019, p. 2).

Em geral, os credenciamentos artísticos do “Sistema S” – SESC, SESI e SEBRAE, entre outros – possuem essa mesma característica, pois as propostas devem

se enquadrar nos projetos e programas internos dessas entidades. Contudo, esse não é um problema restrito apenas à realidade brasileira segundo Lilja:

Afirmo que nossos políticos da cultura (independentemente do partido político) ainda carecem do conhecimento necessário para compreender a arte e a atividade artística como fonte potencial de conhecimento e poder visionário que elas podem possuir. Ao invés disso, eles focam na política de subsídios, suporte a sistemas e práticas institucionais e industriais antigas. Políticos na educação (independentemente de seu partido) ainda pensam na educação nas artes como ‘treinamento de habilidades vocacionais’ e falham em entendê-la como formação de conhecimento, na qual seria um recurso muito mais forte para o progresso na sociedade (LILJA, 2015, p. 51)¹⁵⁹.

Retornando ao credenciamento da SECTUR, optamos pela inscrição no edital da Concha “Acústica”¹⁶⁰, cuja programação seria composta por “apresentações culturais voltadas para o público infantil, a exemplo de shows, performances teatrais e circenses” (SECTUR, 2017, p. 1). Nossa proposta foi aprovada, porém, a programação do edital foi publicada no início de cada mês, e não para todo o período previsto no edital. Assim, a programação de setembro foi publicada no dia primeiro, sendo nossa apresentação agendada para o dia 2 sem nenhum contato prévio para que pudéssemos nos preparar. Ao ligar para a SECTUR, fomos informados de que a equipe estava reorganizando a programação, e seríamos convocados posteriormente. Contudo, não fomos chamados, e ainda assim, emitiram uma nota fiscal como se tivéssemos prestado o serviço e recebido os recursos – o que não aconteceu.

Na próxima tentativa, no edital ‘São João de Todos 2018’, sabíamos que nossa proposta não se alinhava às características tradicionais do evento. Se a SECTUR possuísse uma política de apoio à diversidade cultural de fato, poderíamos optar por outro tipo de seleção pública. Porém, diante da falta de oferta por parte desse órgão, buscamos uma modalidade cujas restrições estéticas não implicariam na reprovação imediata. As opções eram:

- a) **Danças Regionais** (Quadrilha Portuguesa, Cacuriá, Caroco, Cigana, Boiadeiro, Pela Porco, Lelê, Lili, do Coco, Baião Cruzado, Bambaê de Caixa);
- b) **Grupos Alternativos;**
- c) **Shows Musicais** (com temática junina);

¹⁵⁹ Original: “I contend that our cultural politicians (regardless of political party) still lack the knowledge needed to see art and artistic activity as the potential source of knowledge and visionary power that it can be. Instead, they focus on the politics of subsidies, support systems and old-fashioned institutional, sometimes even industrial, practices. Politicians in education (regardless of party) still think of higher education in the arts as ‘vocational skills training’ and fail to see it as knowledge formation, which in its best form would be a much stronger resource for progress in society”.

¹⁶⁰ Esse termo está em aspas aqui porque esse espaço cultural – semelhante ao construído na UFMA no Campus do Bacanga, em 2014 – foi planejado sem envolver técnicos ou engenheiros especializados em Acústica. Portanto, a atribuição desse termo tem sido feita de maneira equivocada.

- d) **Bumba Meu Boi** (sotaques de matraca, orquestra, zabumba, costa de mão, baixada);
- e) **Tambor de Crioula;**
- f) **Forró Pé de Serra.** (SECTUR, 2018b, p. 1)

Optamos pela inscrição na modalidade “Shows Musicais”, no intuito de justificar posteriormente como nossa proposta poderia oferecer uma contribuição em termos de “temática junina”. Fomos aprovados na fase de habilitação – que nada mais é do que uma verificação documental. No entanto, na etapa de classificação, as propostas foram avaliadas com base em critérios especificados no Anexo III do edital por uma comissão formada pelos seguintes membros:

- a) Da Câmara Técnica de Culturas Populares, Culturas Tradicionais e Patrimônio Cultural do Conselho Estadual de Cultura do Maranhão;
- b) Do Comitê Gestor da Salvaguarda do Tambor de Crioula;
- c) Do Comitê Gestor da Salvaguarda do Bumba Meu Boi;
- d) Da Comissão Maranhense de Folclore;
- e) Da Comissão Ludovicense de Folclore;
- f) Convidados de notório saber na área de culturas populares e tradicionais e de outras linguagens artísticas dispostas neste Edital. (SECTUR, 2018a, p. 1)

Aqui, é compreensível a forte presença de representantes da cultura popular, pois o edital se volta justamente a essa iniciativa. Contudo, são indivíduos possuidores de um *status* institucional dentro da SECTUR, onde apenas os convidados de notório saber se caracterizam como membros da sociedade civil. Trata-se, portanto, de uma comissão majoritariamente ligada ao poder público. Em seguida, a SECTUR publicou a composição da Comissão de Classificação, notadamente composta por pedagogos (3), antropólogos (3) e bacharéis em direito (2). Vários se autodeclararam “pesquisadores da cultura popular” sem, no entanto, possuir publicações sobre o tema, acadêmicas ou não. Esse foi o motivo pelo qual entramos com recurso, fazendo o seguinte questionamento:

[...] o perfil dos membros da ‘comissão de classificação’ demonstra uma clara inclinação à pesquisa acadêmica em áreas como ‘Pedagogia’, ‘Antropologia’ e ‘Turismo’, não garantindo que os mesmos tenham produção artística e cultural regular e relevante – portanto, não tem propriedade para avaliar trabalhos de artistas e mestres da cultura popular. (CERQUEIRA, 2018b)

É bem provável que essa valorização do perfil acadêmico intimide brincantes e mestres da cultura popular, sujeitando-os a um parecer irrefutável sobre suas propostas e acentuando ainda mais a hierarquia entre o poder público – os indivíduos vinculados à SECTUR – e aqueles que de fato produzem a cultura – os verdadeiros protagonistas dos festejos juninos. Logicamente, nossa proposta foi recusada, mas tivemos a audácia de

denunciar muito brevemente essa política cultural¹⁶¹. Acreditamos, inclusive, que surtiu algum efeito: nos editais posteriores a este, a SECTUR passou a utilizar o sorteio como critério de seleção – talvez porque assim não seja possível entrar com recurso. Porém, nessas condições, não existe valorização do mérito cultural. Conforme já tratamos brevemente, outros Estados e Municípios abrem editais tanto para seleção das propostas culturais quanto à escolha dos avaliadores dessas propostas. Essa política poderia ser adotada pelo governo do Maranhão.

Outra situação particularmente difícil foi a tentativa de realizar nossa proposta no TAA. Fechado para reformas durante o ano de 2017, aguardamos mais de seis meses pela abertura de pautas na perspectiva de comemorar os duzentos anos da inauguração do teatro, uma vez que todos os músicos contemplados em nosso repertório passaram por seu palco. Para nós, esse evento simbolizaria o ápice do projeto cultural. Contudo, antes mesmo de iniciar o agendamento das pautas, já havia um espetáculo agendado no teatro – o musical “João do Vale: O Gênio Improvável”. Obviamente, não questionamos o evento em si, possuidor de um trabalho artístico primoroso sob a coordenação do renomado violonista Luiz Júnior, com trinta anos de carreira e que também é acadêmico do Curso de Licenciatura em Música da UFMA. O que nos incomoda é a falta de isonomia no tratamento das propostas por parte do teatro: enquanto algumas delas precisam passar pelo crivo do setor de pautas, outras têm o privilégio do agendamento direto. Percebemos a falta de isonomia novamente em situação posterior, no pedido de gravação de uma videoaula para o curso de Música Licenciatura à distância da UEMA pela disciplina Música Maranhense. Ao fazer o pedido como pessoa física, houve a seguinte resposta:

Boa noite! Acusamos o recebimento de sua solicitação de pautas para os dias 11 e 12 de janeiro com o intuito de efetivar gravação de vídeo aula para a disciplina de ‘Música Maranhense’, contudo não podemos atendê-lo, haja visto que a pauta do TAA tem sua especificidade de uso para espetáculos de arte como: dança, música, canto, teatro, concertos (TAA, 2018, p. 1).

Posteriormente, a direção da UEMAnet enviou um ofício para o TAA com essa mesma solicitação. Cerca de trinta minutos após o recebimento do documento, o setor de pautas nos contatou via telefone para agendamento da gravação. Ficou evidente, portanto, a diferença no tratamento entre pessoa física e jurídica – situação incompatível com a natureza pública da instituição.

¹⁶¹ Esse é, inclusive, um problema da desarticulação dos profissionais ligados à criação cultural: muitos preferem se silenciar. Aqui, lembramos da afirmação de Amílson Godoy sobre a classe dos músicos (In: CARBONE *et al.*, 2007, p. 39): “o músico tem medo de perder o que não tem”.

Entretanto, esse não foi o único momento em que percebemos um tratamento diferenciado entre propostas culturais: isso é bastante recorrente em entidades privadas. Um exemplo aconteceu no edital ‘SESC Sonoro 2019’, do SESC/PR. O item 2.8 traz a seguinte redação: “tanto a abertura quanto o encerramento do projeto, serão realizados por grupos convidados pelo SESC/PR. Estes por sua vez, não farão parte do processo de seleção deste Edital” (SESC/PR, 2019, p. 1). O mesmo ocorreu no Programa de Patrocínios Culturais do Banco de Brasília:

Os projetos patrocinados pelo BRB na área de arte e cultura serão selecionados por intermédio deste edital, cabendo ao BRB o direito de avaliar a oportunidade de selecionar outros projetos, que não estejam inscritos neste Edital, cujo interesse de vinculação da marca da instituição seja constatado posteriormente (BANCO DE BRASÍLIA, 2019, p. 1).

Para os proponentes, é muito desconfortável perceber a falta de isonomia na seleção: enquanto alguns precisam ter o aval de uma banca avaliadora (muitas vezes sem a presença de especialistas em Arte e Cultura), outros são convidados diretamente. Mesmo não havendo nenhum impedimento legal nessas circunstâncias, a credibilidade do processo seletivo fica comprometida. Logicamente, preferimos não tomar parte em chamadas públicas com tais características.

O Banco da Amazônia (BASA), por sua vez, tem aberto dois editais por ano, sendo um para seleção de propostas a serem incentivadas por meio de mecenato e outro através de recursos advindos do próprio banco. Essa última iniciativa é louvável, tendo em vista que o mecanismo de renúncia fiscal não estimula as empresas a investir em projetos culturais com financiamento privado. Porém, as exigências em demasia com relação ao retorno de imagem institucional nos desmotivaram a tentar esse processo seletivo. Como exemplo, enumeramos as contrapartidas dispostas no item 6 do edital de Patrocínio 2019 do BASA: a) imagem – logomarca no material de publicidade, citação e menção ao patrocínio; b) negocial – execução de parte do projeto em eventos patrocinados pelo banco; c) social – doação de materiais e realização de oficinas; e d) ambiental – iniciativas voltadas para o desenvolvimento sustentável do meio ambiente (BASA, 2018b, p. 5-7). Torna-se necessário, então, modificar drasticamente a proposta cultural. E apesar do edital de Chamada Pública com Projetos da Lei Rouanet não explicitar essas contrapartidas com o mesmo detalhamento, notamos que a lógica é a mesma (BASA, 2018a, p. 4).

Nos casos supracitados, as entidades ao menos deixam claro qual é sua política. O problema maior ocorre nas chamadas públicas em que o proponente imagina ter

chance quando, na prática, não há. Perde-se tempo e recursos financeiros adaptando projetos, providenciando documentos e, em casos específicos, com impressão e envio via correios. Essa foi uma das razões pela qual elaboramos o mapeamento e avaliação de apoiadores: eles também devem estar alinhados aos nossos ideais de política cultural.

Enumeramos outras situações particularmente desagradáveis: falta de prazos para divulgação dos resultados, exigindo que os proponentes checassem regularmente a página da chamada pública; casos em que a comissão de avaliação é “soberana” e não prevê interposição de recursos – direito previsto pelo princípio do contraditório e da ampla defesa conforme o Art. 5º, Inciso LV da Constituição Federal¹⁶²; contextos em que houve clara preferência da banca examinadora por determinadas propostas estéticas ou perfil de proponentes, mesmo sob uma suposta ecleticidade nos documentos da chamada pública, fato verificável com a análise do resultado publicado; e seleções nas quais mesmo com a aprovação da proposta, o apoiador se “reserva o direito” de cancelar a qualquer momento seu apoio, conforme interesses próprios. Essa última é a situação mais desrespeitosa para com os proponentes que, além de cumprir com todas as exigências, correm o risco de ter seu projeto inviabilizado já em execução, trazendo prejuízos à cadeia produtiva do setor de Cultura e à reputação do proponente junto à sociedade. Infelizmente, propor melhorias ou mesmo fazer críticas a políticas culturais ainda é um desafio; muitos gestores interpretam observações como afrontas pessoais. Tal fato só reforça a prática de confundir patrimônio público com propriedade privada.

Conhecemos de perto as três tradições que permeiam o panorama histórico da gestão cultural no Brasil, apontadas pelo pesquisador e professor Dr. Antonio Albino Canelas Rubim:

As três tristes tradições [...] iluminam a trajetória e a situação atual das políticas culturais no Brasil. O termo ‘ausências’ expressa a falta de políticas culturais e, mais recentemente, a atitude do Estado em abdicar de desenvolver políticas em prol de uma regulação da cultura pelo mercado. A noção de autoritarismo associa políticas culturais aos governos ditatoriais e também aos laços autoritários presentes na sociedade, inclusive em momentos democráticos. Ela implica no desconhecimento, perseguição e aniquilamento de culturas e na exclusão do acesso a determinadas modalidades culturais. A terceira tradição, vinculada às anteriores, anota instabilidades derivadas de fatores como: descontinuidades, fragilidades institucionais, repressão etc. (RUBIM, 2015, p. 12).

¹⁶² Texto correspondente: “aos litigantes, em processo judicial ou administrativo, e aos acusados em geral são assegurados o contraditório e ampla defesa, com os meios e recursos a ela inerentes” (BRASIL, 1988). Chegamos a recorrer contra o edital de ocupação de uma universidade pública com tais problemas, baseando-se no Inciso X do Art. 2 da Lei n.º 9.784, de 29 de janeiro de 1999.

Após um ano com o projeto em execução, decidimos participar de seleções nacionais voltadas especificamente à música erudita ou a espaços culturais adequados a esse tipo de prática musical, mesmo sabendo da significativa concorrência. Tentamos as seleções do CCBB 2019-2020 com apoio financeiro e de cessão gratuita dos espaços; o edital de ocupação dos espaços da CAIXA Cultural; o Chamamento de Música Erudita 2019 do SESI/SP; e a seleção de espetáculos musicais do Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES) 2019, na modalidade “Música Erudita: Novos Talentos” – única em que poderíamos inscrever nossa proposta. Infelizmente, perdemos os prazos para inscrição nas seleções do Centro Cultural da Justiça Federal (CCJF) de 2018, no Rio de Janeiro, e na programação 2018/2019 do Centro Cultural do Banco do Nordeste do Brasil (BNB). De todas as participações, conseguimos apenas a classificação em 31.º lugar na seleção do BNDES, que oferecia 15 vagas. Ao analisar as propostas aprovadas, ficou claro que esses espaços culturais se adequam mais a eventos com maior quantidade de profissionais envolvidos, a exemplo de espetáculos de artes cênicas e dança, orquestras de câmara e grandes grupos instrumentais. Além disso, os proponentes eram pessoas jurídicas com ampla experiência na produção de eventos desse porte, constituindo, portanto, um mercado cultural consolidado. Seria necessário o auxílio de um produtor experiente nessa vertente e, possivelmente, uma proposta mais reconhecida na música de concerto – ou seja: com intérpretes de renome nacional ou internacional, reputação na qual não disponho.

Finalizando as informações – e denúncias – acerca dos bastidores da produção cultural, vamos agora à execução do projeto.

4.3.5 Relato de experiência na condução do projeto cultural

A partir de agosto de 2017, com a proposta já sob apoio da FAPEMA, deu-se início às reuniões com o produtor cultural para planejar as apresentações e estabelecer contatos. O repertório ficou satisfatoriamente preparado apenas no mês de outubro, com o primeiro recital realizado em domicílio no dia 15 – mais vinculado à pesquisa do que ao projeto em andamento. Devido a compromissos firmados anteriormente e a uma enfermidade¹⁶³, a execução do projeto só foi iniciada no primeiro semestre de 2019. Uma dificuldade local particular, de antemão alertada pelo produtor cultural, diz

¹⁶³ Tratamento com psiquiatra devido a transtorno de ansiedade e síndrome do pânico, persistentes desde o mandato de três anos como coordenador do curso de Licenciatura em Música da UFMA, finalizado em março de 2015. Esta condição estava potencializando o problema da ansiedade na performance.

respeito à época das chuvas que acontece mais recorrentemente entre janeiro e julho, dificultando as viagens e os eventos em espaços abertos. Conseguimos organizar um calendário, mas extrapolando o período de apoio estabelecido pela FAPEMA, findado em julho de 2018. Mesmo assim, continuamos executando o projeto, fazendo uso de recursos captados junto a outras fontes e, inclusive, próprios.

No total, realizamos 44 apresentações musicais. Foram elaborados relatos de cada contexto (Apêndice D), contendo informações sobre estudo e preparação, organização do espaço cultural, tipo de instrumento, montagem e equipamentos utilizados, questões técnico-musicais emergentes, estimativa de público presente, relação com a plateia e eventuais informações que se mostraram relevantes. Houve 28 eventos registrados em audiovisual, e três em áudio apenas. O gráfico a seguir apresenta os diferentes contextos em que foram realizadas as apresentações do projeto (Figura 74):

Figura 74 – Contextos em que ocorreram as apresentações do projeto



Fonte: elaborada pelo autor, em 2019.

Aqui, atribuímos palavras-chave para o contexto de cada apresentação. Alguns locais possuem característica híbrida como, por exemplo, o CCUFG: além de estar vinculado a uma universidade, é também um centro cultural. O concerto nesse espaço foi computado tanto no quantitativo de “Universidades” quanto de “Centros culturais”. O mesmo ocorre com as variáveis “eventos acadêmicos” e “participação em séries”, em

contraponto a apresentações isoladas, sobrepondo-se à natureza do local na classificação. Logo, o somatório dos contextos não corresponde à quantidade de espaços diferentes nos quais o projeto foi executado – cujo quantitativo foi de 34. Optamos por esse método a fim de visualizar o público presencial registrado nos diferentes tipos de contexto, cujos dados são apresentados no próximo gráfico (Figura 75):

Figura 75 – Público presencial estimado por contexto



Fonte: elaborada pelo autor, em 2019

É interessante observar o alto quantitativo de público nas escolas de educação básica, espaços onde realizamos a maior quantidade de eventos juntamente com as universidades. Mesmo possuindo um evento com características da música de concerto, houve um considerável envolvimento dos estudantes, possivelmente graças à projeção que acompanhava o recital. Esse dado também nos indica que o público infanto-juvenil tem interesse em conhecer práticas artístico-culturais diferentes daquelas vivenciadas em seu cotidiano: vários estudantes afirmaram nunca ter visto uma apresentação de piano solo. Isso é importante, pois um argumento recorrente que o poder público usa para justificar negligência em apoiar eventos desse tipo, produzido independentemente ou que contempla práticas artístico-culturais não recorrentes e/ou experimentais é a “falta de público” – sendo que isto decorre justamente da carência de acesso por parte da população.

Agora, indicamos a média de público presencial por contexto (Figura 76):

Figura 76 – Média de público presencial por apresentação em cada contexto



Fonte: elaborada pelo autor, em 2019

Aqui, confirmamos a assiduidade do público em escolas regulares. Nesses espaços, a direção e/ou coordenação pedagógica organizou o horário para viabilizar a presença do máximo de estudantes possível, e na maioria das vezes, promovemos apresentações em turnos diferentes, também sob esse objetivo. Alguns professores das escolas, inclusive, liberaram a turma do horário para assistir às apresentações, vistas como uma oportunidade de contato com conhecimentos de Música, Artes e História. Destacamos, ainda, que o público infanto-juvenil foi o mais caloroso, sendo perceptível o envolvimento nos recitais. Naturalmente, havia conversas paralelas ao longo das apresentações, mas no momento dos aplausos, a atenção se revelava.

Segue um registro do recital promovido no Auditório do IFMA de São José de Ribamar, com capacidade para 170 pessoas, feita em 30 de maio de 2018 (Figura 77):

Figura 77 – Foto do recital no IFMA, Campus de São José de Ribamar



Fonte: acervo do autor, em 2018

Já nas apresentações em restaurantes – as três foram realizadas no Restaurante do SENAC/MA – o espaço já contava com um público transitório, explicando o a alta quantidade. Porém, em contraponto às escolas, as pessoas queriam conversar e fazer sua refeição, sendo difícil estabelecer uma comunicação musical. O piano era visto como um “pano de fundo”, sendo um ambiente pouco propenso à divulgação do repertório. Foram poucas as pessoas que se aproximaram para saber quais eram as peças.

Nos eventos realizados em universidades, a média de público foi baixa – para nossa surpresa. Imaginamos que haveria maior interesse por parte dos discentes, no entanto, a presença de docentes foi maior em várias oportunidades. Nas escolas de música, conservatórios e demais instituições de ensino profissional em Música, a média de público foi bem maior. Esse desinteresse também foi notado nos eventos acadêmicos em que tomamos parte, cuja quantidade de ouvintes foi muito aquém do esperado. Podemos apenas supor que os estudantes veem a universidade como um espaço de obrigações, envolvendo-se apenas em atividades que gerem certificados ou rendimentos de carga horária. Adiante, um registro visual do concerto realizado pela série “Música na UFCSPA” no Teatro Moacyr Scliar em Porto Alegre, momento em que nosso projeto foi primorosamente recebido (Figura 78):

Figura 78 – Foto do recital pela série Música na UFCSPA



Fonte: acervo do autor, em 2019

Outro gráfico interessante demonstra a média de público presencial por evento, série ou apresentação isolada, mostrado a seguir (Figura 79):

Figura 79 – Média de público presencial por evento, série ou apresentação isolada

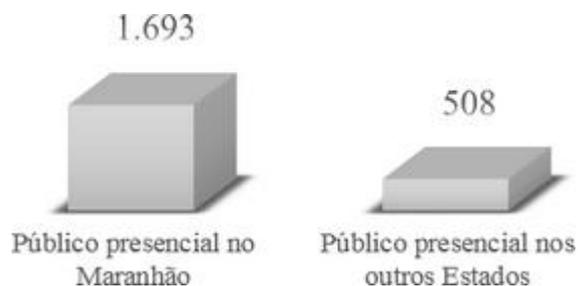


Fonte: elaborada pelo autor, em 2019

Para nós, esses dados foram reveladores. Imaginamos que as séries regulares, por já contarem com uma plateia recorrente, possuiriam uma média de público maior que a de apresentações isoladas. Mesmo nos eventos acadêmicos, que dispõem de uma infraestrutura de divulgação e realização mais portentosas, a média de assiduidade ficou abaixo das séries artístico-culturais. É provável que os eventos realizados nas escolas regulares tenham potencializado a estatística em favor das apresentações individuais.

Adiante, indicamos o quantitativo total de público presencial no Maranhão e nos demais Estados onde o projeto foi executado (Figura 80):

Figura 80 – Público presencial no Maranhão e nos demais Estados brasileiros



Fonte: elaborada pelo autor, em 2019

Apesar da grande diferença entre o público presente nos eventos realizados no Maranhão e aquele em outros Estados, houve 29 eventos em território maranhense e 15 nos demais Estados do país. Mesmo possuindo uma proposta voltada especificamente à cultura maranhense, o projeto foi excepcionalmente recebido em outros locais do Brasil

devido à curiosidade das pessoas em conhecer a produção musical do Maranhão – Estado que, em geral, é mais conhecido pelos baixos índices de desenvolvimento humano e pela má administração pública. A única exceção percebida aconteceu nas duas tentativas de credenciamento junto ao SESC/CE, em que mesmo apresentando toda a documentação exigida nos editais n.º 001/2018 e n.º 001/2019, nossa proposta sequer foi listada entre as inscritas. Situação semelhante ocorreu junto ao SESC/SC que, em publicação no portal oficial desse Departamento Regional, se posicionou como “um dos principais fomentadores de cultura de Santa Catarina”, cujo Circuito Sesc de Música possui o “intuito de identificar sonoridades, incentivar artistas e difundir a produção musical catarinense” (BLOG SESC, 2019). Obviamente, não temos nenhuma objeção sobre o apoio à produção local; apenas acreditamos ser desnecessário abrir convocações nacionais se não há a intenção de promover oportunidades de intercâmbio com outras localidades do país. Outros Departamentos Regionais do SESC, como o de Alagoas, são mais transparentes nesse sentido, abrindo chamadas públicas voltadas a agentes culturais residentes e/ou estabelecidos apenas nas localidades de seu interesse.

Temos agora a média de público presencial por apresentação no Maranhão e nos demais Estados do Brasil (Figura 81):

Figura 81 – Média de público presencial no Maranhão e nos demais Estados do Brasil



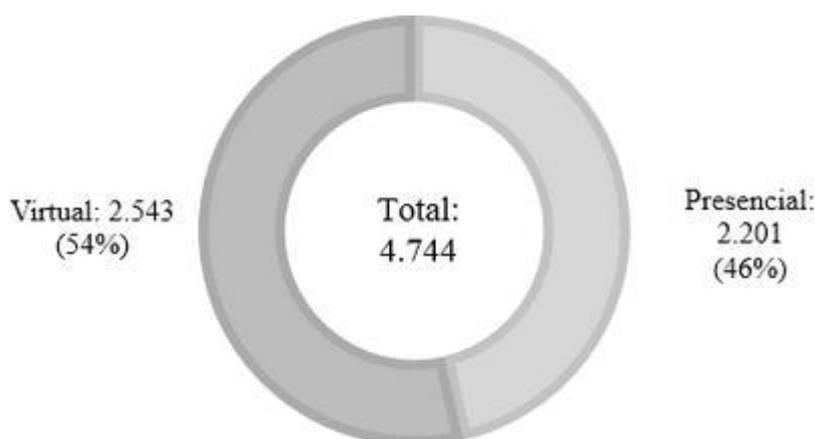
Fonte: elaborada pelo autor, em 2019

Tais dados ressaltam o interesse do público maranhense em conhecer o projeto. Essa é mais uma prova de que o maior problema é a falta de acesso, pois não há nenhum mecanismo de apoio à Cultura no Estado voltado ao fomento da música de concerto.

O tipo de prática musical em que atuamos não tem a tradição de contemplar grandes quantidades de público – em oposição à produção que veicula nos meios de

comunicação massivos comerciais. Assim, procuramos estratégias de potencializar a presença das pessoas nas apresentações, sendo elas: a) realizar eventos no mesmo dia em turnos diferentes, procurando gerar acesso a mais pessoas; e b) publicar gravações na internet, estendendo o tempo de permanência dos eventos. A maior parte dos eventos foi registrada em audiovisual, sendo publicados no portal YouTube – disponível em <http://www.youtube.com/user/dleמושufma>. Além de constituir um registro documental de cada apresentação pública – e que pode servir de subsídios a estudos futuros sobre técnica instrumental, preparação para a performance e análise das tomadas de decisões em cada contexto, fazendo uso do método de pesquisa através das artes – utilizamos o conceito de público virtual. O gráfico seguinte indica a estimativa total de público presencial e de acessos pela internet, sendo a verificação dos dados realizada no dia 4 de agosto de 2019: (Figura 82):

Figura 82 – Estimativa total de público beneficiado pelo projeto



Fonte: elaborada pelo autor, em 2019.

Cruzando esses dados com o total de recursos captados (Quadro 25), é possível afirmar que nosso projeto contemplou uma pessoa a cada R\$ 7,75 investidos, ou seja: esse foi o custo por audiência, variável utilizada em serviços de mídia técnica. Logicamente, os projetos culturais oferecem um valor simbólico que não é levado em conta nesse tipo de dado.

Temos agora o quantitativo de público presencial e virtual somente para as apresentações que foram registradas e publicadas na internet (Figura 83):

Figura 83 – Público nas apresentações registradas e publicadas na internet

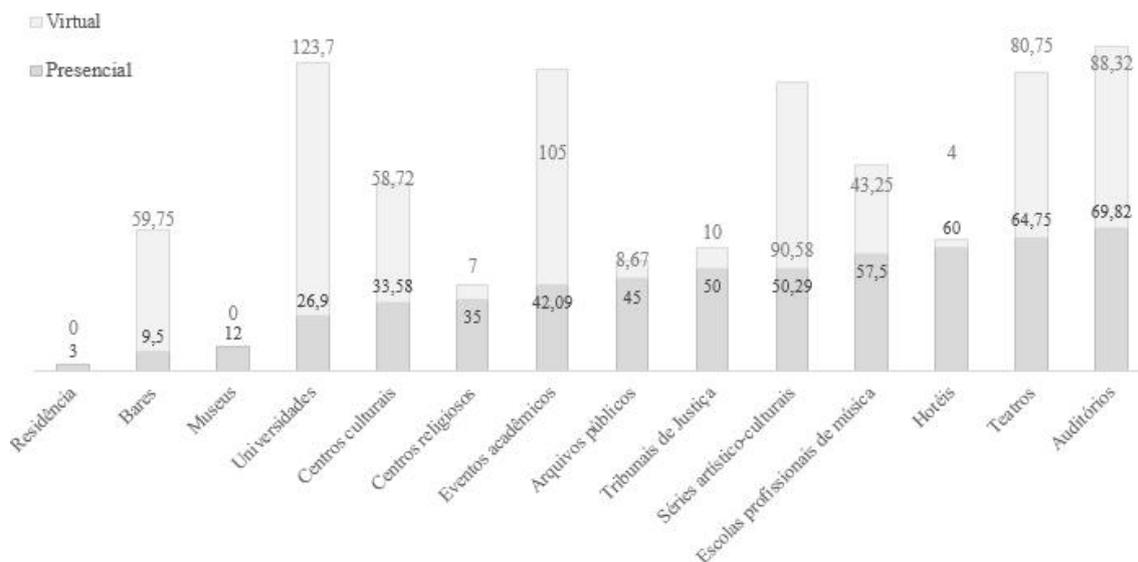


Fonte: elaborada pelo autor, em 2019.

Esses dados reforçam a potencialidade da divulgação de eventos pela internet, capaz de ampliar consideravelmente o acesso ao público. Tal estratégia tem sido frequentemente adotada por orquestras e grupos camerísticos em todo o mundo, que transmitem concertos ao vivo, publicam gravações em canais de vídeo e em plataformas de *streaming* musical como Spotify, Deezer e Mixcloud, podendo até receber *royalties* – recursos provenientes de direitos autorais – pela circulação das interpretações.

Em seguida, integrando os dados apresentados no gráfico da Figura 76, temos a média de público presencial em relação ao virtual nos contextos que dispuseram de ambos os tipos de registro (Figura 84):

Figura 84 – Média de público presencial e virtual por contexto



Fonte: elaborada pelo autor, em 2019

A relevante presença de público virtual em eventos acadêmicos, universidades e auditórios se deve às atividades realizadas no curso de Música Licenciatura à distância da UEMA, que promoveu dois eventos com participação de nosso projeto: o Workshop de Piano e Violão Clássico nos dias 5 a 7 de abril de 2018; e o I Fórum Institucional em Música realizado entre 23 e 25 de agosto desse mesmo ano, que contemplou o tema “Produção Cultural em Música no Maranhão”. Ambos os eventos foram transmitidos ao vivo para os vinte polos da UEMAnet que oferecem a Licenciatura em Música, em Anapurus, Arari, Bacabal, Balsas, Barra do Corda, Caxias, Codó, Coelho Neto, Colinas, Fortaleza dos Nogueiras, Imperatriz, Humberto de Campos, Pinheiro, Porto Franco, Santa Inês, Santa Quitéria, São João dos Patos, São Luís, Viana e Zé Doca. A UEMAnet ofereceu uma oportunidade ímpar de multiplicar o acesso à pesquisa, permitindo-nos oferecer parte do conhecimento gerado através de apostilas digitais e *e-books* produzidos para as disciplinas Métodos e Técnicas de Pesquisa em Música, Iniciação Instrumental, Instrumento Básico, Instrumento Intermediário e Música Maranhense, sendo essa última aquela a que mais nos dedicamos, produzindo cinco videoaulas sobre as práticas musicais nos períodos Colonial, Imperial e Republicano.

Presencialmente, levamos o projeto a sete municípios maranhenses no norte do Estado. Foram contempladas, ainda, 13 cidades de outros 9 Estados, havendo pelo menos uma apresentação em cada região do país (Figura 85):

Figura 85 – Circulação do projeto cultural



Fonte: elaborada pelo autor, em 2019.

O intercâmbio, ação contemplada por diversos órgãos gestores da Cultura no país, oferece valiosas trocas de experiência artístico-cultural, além de não restringir a execução de nosso projeto apenas no território relacionado a sua temática. Apesar de estarmos utilizando a identidade cultural como um elemento marcante da proposta, na prática essas produções artístico-culturais não possuem tempo, fronteiras ou donos¹⁶⁴: vivenciamos a cultura de diferentes épocas, provenientes de diversos territórios, comunidades e sociedades. O repertório contemplado no projeto também poderia, por exemplo, ser chamado de “Piano Fluminense”, pois a maior parte das obras foram criadas durante a estadia dos compositores estudados no Rio de Janeiro, além de terem circulado nesse Estado. Muitos deles, inclusive, estabeleceram residência permanente na capital.

Por fim, desejamos propor a criação de uma variável para avaliação de propostas culturais: o **índice de experiência**. Tivemos essa ideia em conversa com Luzenice Macedo, diretora do Instituto Maranhão Sustentável e da Casa d’Arte, juntamente com o poeta e compositor Luís Lima. Em contato intermediado por nosso produtor cultural, Luzenice destacou que os eventos produzidos pela Casa d’Arte valorizam as vivências, baseando-se em *cachet* colaborativo. Segue uma imagem de nosso recital nesse espaço cultural, realizado em 29 de abril de 2018 (Figura 86):

Figura 86 – Apresentação na Casa d’Arte



Fonte: acervo do autor, em 2018

¹⁶⁴ Excetuam-se apenas os casos em que a produção artístico-cultural possui autoria ainda e não está sob domínio público.

O índice de experiência consiste no somatório do tempo da execução pública do projeto cultural, em minutos, dividido pelo quantitativo total de público beneficiado, em unidades. A duração das 44 apresentações do projeto foi 2.606 minutos (média de quase uma hora por evento), e o público total, anunciado na Figura 81, 4.744 pessoas. O índice de experiência para nosso projeto é, portanto, **0,5493**. O objetivo dessa variável é demonstrar a solidez da vivência artístico-cultural, verificando a eficiência de uma ação. Em shows massivos para milhares de pessoas, a experiência é muito menor, pois a vivência com a produção artística é superficial. Já nos eventos que contemplam várias horas e/ou um número menor de pessoas, há uma aproximação maior entre os agentes culturais – artistas e mestres da cultura popular – e a plateia. Como exemplos, temos passeios em museus, exposições artísticas, cinemas, rodas de choro e manifestações das tradições populares, entre outros. Esperamos que esse índice contribua para valorizar os projetos que oferecem uma imersão artístico-cultural mais profunda – reduzindo o peso de avaliações somente voltadas ao *marketing* e a grandes quantidades de público.

4.4 Breves considerações sobre a edição sonora

A última ação, feita uma semana antes da defesa, foi a gravação das obras. Apesar da brevidade desse relato, julgamos ser relevante inclui-lo por ser um tópico interessante para a subárea de Práticas Interpretativas no sentido de exemplificar outra possível abordagem. Um breve levantamento bibliográfico em língua portuguesa revelou que boa parte dos estudos de pós-graduação em Práticas Interpretativas têm contemplado gravações do repertório estudado, principalmente aqueles de Mestrados Profissionais. Contudo, não localizamos referências que abordassem o processo técnico de gravação. Destacamos, ainda, que a infraestrutura necessária para gravar um piano é muito simples se comparada àquela necessária ao registro de quartetos de cordas, *big bands* e demais grupos camerísticos e orquestrais.

Mesmo tentando agendamento prévio do Estúdio Radamés Gnatalli (ERG) do IVL, com três meses de antecedência em relação ao final do curso, sua agenda estava lotada. Dessa maneira, a gravação só foi possível através de duas salas de aula com bons instrumentos, por três dias. Uma delas foi a Sala LIC-M4 “Alberto Nepomuceno”, que possui um piano Yamaha de cauda longa. A outra foi a Sala I-204, que conta com um Steinway de meia-cauda. A semana da gravação coincidiu com as férias dos cursos de graduação do IVL, havendo poucos ruídos externos que pudessem interferir no processo.

Fizemos uso de equipamentos próprios, utilizados em experiências anteriores. Eles se destacam pela portabilidade: fáceis de transportar e com qualidade satisfatória para a realização de registros em nível profissional. São eles:

- Um microcomputador pessoal com porta USB – na ocasião, foi um GPD Win;
- Uma interface de áudio com alimentação via USB – utilizamos o modelo M-Audio M-Track Plus de dois canais, um deles com *phantom power*¹⁶⁵;
- Um microfone direcional de alta qualidade – no caso, foi o Shure SM-57;
- Um microfone condensador – temos o Behringer B1;
- Logicamente, dois cabos de áudio XLR macho - XLR fêmea.

Adquirimos um pedestal de microfone para a ocasião, solicitando o outro ao IVL. Mesmo sem esse último ser adequado à finalidade, conseguimos uma solução prática, observada no posicionamento dos microfones no segundo dia (Figura 87):

Figura 87 – Posicionamento dos microfones na sala I-204 do IVL



Fonte: acervo do autor, em 2019

Posicionamos o microfone direcional próximo ao piano. No primeiro dia, ele foi direcionado para as cordas, em ângulo quase perpendicular às mesmas. Nos dois dias posteriores, o colocamos em direção à tampa principal, conforme ilustrado na imagem

¹⁶⁵ Termo referente à entrada que fornece 48 volts de alimentação, necessária para a conexão de microfones condensadores.

(Figura 87). Percebemos que a captação do primeiro dia ficou mais nítida em termos de agudos, enquanto nos outros dois dias, houve maior equilíbrio de frequências.

O microfone condensador, por sua vez, ficou mais longe, sendo sua função captar a ressonância do instrumento no ambiente – principalmente as pedalizações. É perceptível na sua faixa de áudio a sonoridade “distante”, semelhante à de um filtro de espacialização. É justamente essa a intenção: no processo de edição sonora – utilizamos esses termos aqui para que não sejam confundidos com a edição de partituras – faríamos o equilíbrio entre esta faixa (do microfone condensador) e a mais “clara” (do microfone direcional). Todo o processo de registro e edição sonora foi realizado no Audacity versão 2.2.2, programa livre de captação e manipulação de áudio. Não fizemos uso de um controlador ASIO – Audio Stream Input/Output – mas somente do *driver* nativo do sistema operacional¹⁶⁶.

Antes de iniciar o registro, ajustamos o nível de captação. Para isso, utilizamos como referência um trecho em *fortíssimo* para se certificar de que o ajuste não iria “estourar” o áudio – ou seja: exceder o limite de captação do programa. Escolhemos a passagem em acordes e arpejos da Marcha Rio Branco, a de maior intensidade em todo o repertório. Destacamos que quanto melhor for a captação, menor a necessidade de utilizar filtros na fase de edição, tornando o registro mais natural.

O processo de gravação foi cansativo. Devido ao objetivo da prática pianística ser voltado ao registro, o nível de concentração foi mais alto que o recorrente em situações de performance (apresentação pública). A atenção à sonoridade foi redobrada, pois não havia espaço para reagir a eventuais falhas e imprevistos – as quais podemos (e devemos) contorná-las ao vivo, sendo, portanto, um contexto mais “humano” de interpretação. Ao final de cada dia de gravação, fiquei com uma sensação acentuada de cansaço.

Como no primeiro dia interpretei o repertório na sequência do programa, fiz a ordem inversa nos dias posteriores para estar descansado nas peças que foram as últimas anteriormente. A sala com o piano de cauda longa ficou disponível no primeiro e terceiro dias, justificando a repetição da estratégia. Seria interessante produzir uma quantidade maior registros para facilitar eventuais ajustes, porém, a intenção principal era registrar cada peça com a maior naturalidade possível, evitando ao máximo a

¹⁶⁶ O controlador ASIO acelera o tempo de processamento ao proporcionar a comunicação direta entre o *hardware* (no caso, a placa de som) e o aplicativo, sendo seu uso interessante em contextos de interpretação ao vivo. Normalmente, os dados passam pelo controlador nativo do sistema operacional, que intermedia a comunicação entre o *hardware* e o aplicativo.

necessidade de fazer “enxertos” – cortes nas gravações para corrigir eventuais falhas. Aqui, podemos fazer uma analogia com a menção de Grier (1996, p. 101) à crítica feita ao “texto eclético”: o produto desta edição é uma performance que nunca existiu.

Outra estratégia interpretativa foi como lidar com os trechos que não soaram conforme desejado. Durante os tempos do bacharelado, acompanhei a edição sonora do repertório de formatura gravado pelo técnico do estúdio da EMUFG, sendo um momento de prolífico aprendizado. A situação mais problemática nas gravações de piano é quando os erros acontecem sob uma mesma pedalização, tornando mais difícil fazer cortes imperceptíveis. Assim, nas ocasiões em que não fiquei satisfeito com o trecho, parei e retomei do ponto anterior mais próximo em que havia troca de pedal – e até mesmo do início da ideia musical, visando a proporcionar uma fluência mais natural.

No piano de cauda longa, o abafador do Si b -1 não estava funcionando bem. Por sorte, não houve interferências maiores no repertório – com exceção de ‘Garbosa’, a segunda das Danças Brasileiras de Elpídio Pereira. No último acorde desta peça, tive de abafar a corda com as mãos para evitar a ressonância indesejada. Posteriormente, editei o trecho aplicando um *fade out* (“Suavizar na saída” no Audacity) para gerar um breve *decrecendo* capaz de manter a organicidade sonora.

Finalizada a gravação, prosseguimos à edição sonora. O primeiro passo foi converter as faixas em mono – os dois canais foram captados com uma faixa estéreo – e equilibrar a intensidade relativa, buscando um balanço entre a sonoridade “límpida” (captada pelo microfone direcional) e a ressonância do instrumento – fato que consegui colocando a faixa do microfone condensador em 25% de sua intensidade. É importante destacar que não normalizei¹⁶⁷ os registros, pois na música de concerto, a percepção das diferentes intensidades tanto internamente na mesma gravação quanto em toda a série possui um sentido musical que deve ser preservado – fato que, geralmente, não ocorre em edições sonoras da música popular¹⁶⁸.

Felizmente, algumas interpretações ficaram boas o suficiente para não precisar de intervenções. Outras exigiram cortes, pois houve falhas onde recorri à estratégia de retornar ao ponto mais fácil para a edição, bastando “enxertar” o trecho indesejado.

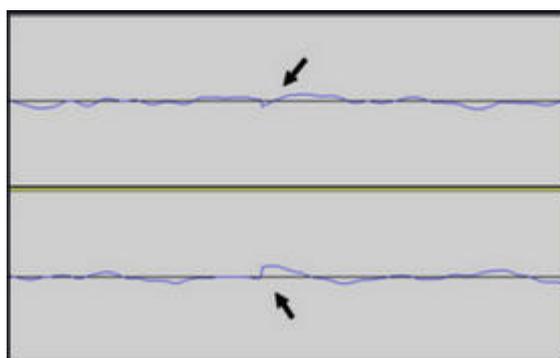
¹⁶⁷ A normalização é um filtro de áudio onde o programa aumenta a intensidade das faixas com base no pico de intensidade, evitando assim “estourar” o áudio.

¹⁶⁸ Nesse contexto, a edição sonora visa a normalizar o registro nos limites extremos da intensidade, chegando ao fenômeno conhecido em língua inglesa como *Loudness War*. Recomendamos como leitura elementar sobre este assunto o artigo de Vickers (2010).

Houve também passagens com desigualdades rítmicas e que precisariam ser regravadas, mas não foram devido à brevidade do tempo disponível para gravação.

Um caso curioso ocorreu devido a uma falha na captação: havia um “clique” – estalo – em um dos registros. Isso acontece devido a uma diferença abrupta na forma da onda, possivelmente por um pico de intensidade proveniente de alguma interferência. Conseguimos corrigi-lo, bastando apagar um trecho bem pequeno a fim de restaurar a forma da onda. A seguir, o gráfico desta passagem, exibida do Audacity (Figura 88):

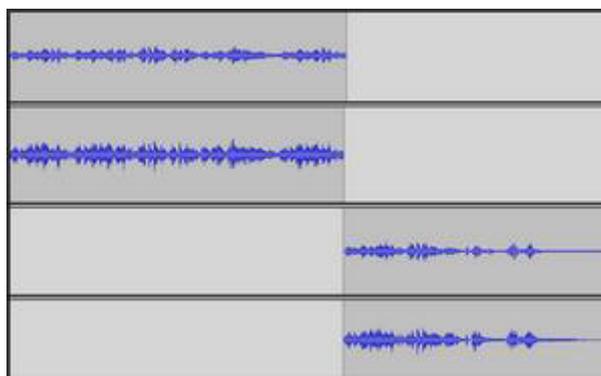
Figura 88 – Indicação do estalo devido a uma interferência



Fonte: acervo do autor, em 2019

Em outra situação, foi preciso recorrer a um corte devido a uma nota errada. No entanto, este foi o único caso no qual a pedalização não permitiu a realização de uma remoção simples do trecho. Sendo assim, tivemos de simular a ressonância do pedal através da justaposição de faixas, que consiste em mesclar as faixas selecionadas com o áudio copiado para a memória – uma vez que o Audacity não possui o recurso *paste mix*. Demonstramos o gráfico de nossa solução (Figura 89):

Figura 89 – Solução para um corte que envolveu a ressonância do pedal



Fonte: acervo do autor, em 2019

Nas duas faixas de cima, apagamos o trecho indesejado, deixando uma curta margem de tempo para inserir um *fade out* na intenção de simular o levantamento do pedal. Em seguida, criamos mais duas faixas para inserir a passagem pretendida, iniciada com um curto *fade in* (efeito oposto ao anterior) e inserida um pouco antes do final das faixas acima, similarmente a um cânone – portanto, um efeito semelhante ao *crossfade*. Ao exportar o áudio, o Audacity agrega as faixas automaticamente, gerando a sonoridade pretendida.

Para finalizar, publicamos as gravações em sequência, como em um “antigo” álbum¹⁶⁹, no portal YouTube, cujo vídeo traz as projeções que acompanharam os recitais do projeto Piano Maranhense. Esse material está disponível com os demais produtos artísticos de nossa pesquisa, em <<http://www.youtube.com/user/dlefosufma>>. Já o relato das etapas de gravação e edição sonora está contemplado no Apêndice E.

¹⁶⁹ Atualmente, o conceito de álbum passa por um processo de reflexão devido às gravações circularem cada vez mais individualmente por meio digital. Sendo assim, os artistas publicam e/ou comercializam as suas criações em separado, a partir dos serviços de *streaming* (reprodução virtual de música que não permite baixar o arquivo), como os já mencionados Deezer, Spotify ou Soundcloud. Recomendamos como referência sobre este tema o artigo de Waltenberg (2016).

5 PERSPECTIVAS

Chegamos ao final dessa jornada com uma sensação dúbia. Por um lado, fica a satisfação e o privilégio de ter se dedicado a um estudo aprofundado e urgente para o patrimônio cultural maranhense, no qual tive à disposição uma estrutura excepcional – condição almejada por vários músicos que estudamos, mas que não puderam realizar plenamente esse sonho devido ao meio em que viviam. Há também as surpresas que tivemos ao longo da pesquisa: cada informação encontrada reforçava o protagonismo dos vários tipos de prática musical na sociedade maranhense de outros tempos.

Ao reavaliar essa pesquisa, verificamos uma forte presença da Musicologia. Apesar de não termos tratado de temas mais recorrentes de Teoria e Prática da Interpretação como estratégias para preparação de repertório, análise de ferramentas para estudo do instrumento, prática deliberada e ansiedade na performance, propusemos uma possibilidade de abordagem diferenciada nas Práticas Interpretativas, ampliando seu “Repertório Musicológico” – termo proposto pelo Prof. Dr. Renato Borges (2019). No entanto, tal iniciativa só terá continuidade se os futuros músicos-pesquisadores – ou pesquisadores-músicos – estiverem dispostos a trilhar novos caminhos. É confortável repetir fórmulas prontas de pesquisas acadêmicas já respeitadas, mas em contrapartida, essa comodidade faz persistir os problemas e uma certa sensação de estaticidade.

Por outro lado, poderíamos continuar nos dedicando a essa pesquisa por muito mais tempo, seja aprofundando a historiografia da música maranhense, editando mais obras, preparando novos recitais com base nesse repertório e levando o projeto cultural a locais não contemplados. Porém, toda pesquisa acadêmica, independente de seu nível – técnico, graduação ou pós-graduação – precisa ter um ponto final.

Com relação ao debate sobre as políticas culturais, nos resta apenas o papel de acompanhá-las e denunciar eventuais situações inapropriadas. Não temos a pretensão nem os instrumentos adequados às mudanças necessárias para a isonomia no apoio das diversas expressões artístico-culturais, mas temos certeza de que nosso discurso não se volta somente para a música de concerto: ele reverbera em toda a produção musical marginalizada e ignorada por interesses corporativistas dos gestores públicos da Cultura e das grandes empresas. Temos consciência de que a Democracia não se limita apenas ao voto; ela se constrói no dia-a-dia, a partir do combate às injustiças e da fiscalização constante sobre aqueles que deve(ria)m representar os interesses da população.

Esperamos que esse estudo encontre condições favoráveis para continuar em nossa instituição-mãe: a UFMA. Conquistas precisam ser feitas como, por exemplo, a criação do curso de Bacharelado em Música – cujo projeto está em tramitação desde 2011. É mais urgente, inclusive, do que abrir um Programa de Pós-Graduação, pois é imperativo haver uma Graduação sólida – o nível de formação mais importante, no qual constituímos nossa identidade profissional. O curso de Licenciatura, por sua vez, não se mostra um espaço propício para realizar um trabalho aprofundado de prática pianística, limitando sensivelmente o retorno de nossos conhecimentos à sociedade. Voltaremos, portanto, aos desafios da docência artística na Universidade brasileira, lidando no dia-a-dia com problemas de infraestrutura, processos que tramitam lentamente, a busca constante por recursos financeiros para a execução de projetos, um plano de carreira que não estimula o aprimoramento artístico... somando-se, ainda, à falta de organização das políticas culturais e à displicência de certos gestores públicos da Cultura sobre as demandas artístico-culturais da sociedade civil...

O que nos leva a continuar acreditando nessa missão é persistir em nossos ideais e nas contribuições que podemos gerar à sociedade. Sim, precisamos ser idealistas! O maior orgulho de um professor é o sucesso de seus estudantes: multiplica nossas forças e amplia a perspectiva de que estudos, tais como o que se apresenta, são capazes de um dia fazer alguma diferença. Quem sabe, futuramente, o patrimônio cultural do Maranhão possa ser mais valorizado sob uma perspectiva plural, e políticas culturais justas e sustentáveis sejam instituídas, a exemplo do que outros Estados conseguiram? Quem sabe nossos ex-estudantes possam colher os frutos dessas conquistas? Essa é a única perspectiva que nos deixa firmes na responsabilidade de músicos-professores-pesquisadores. E por mais que o cenário se mostre desfavorável, aprendemos com nosso estudo que o Brasil é imenso: sempre haverá pessoas que acreditam em nossa missão e se colocam à disposição para ajudar. Esse é o verdadeiro espírito da pesquisa, seja ela acadêmica ou artística: uma construção coletiva.

Encerramos o presente estudo, que finda um ciclo de 25 dedicados à Música, com uma sábia afirmação do pianista e professor Miguel Rosselini, cujos saberes também estão incorporados nessa pesquisa: “o músico não deve perseguir a fama ou o sucesso. Ele deve ser sincero e verdadeiro com seu trabalho e a sua arte” (ROSSELINI, 2013). Torço, então, para que esta possa ser a contribuição mais relevante ao lugar que tão bem me acolheu, em todos os aspectos da vida.

REFERÊNCIAS

- A ARTE MUSICAL, Lisboa, p. 115, 31 mai. 1903.
- A ARTE MUSICAL, Lisboa, p. 279, 30 nov. 1909.
- A ARTE MUSICAL, Lisboa, p. 107, 15 jul. 1914.
- A BATALHA, Rio de Janeiro, p. 4, 3 jan. 1934.
- ABRANCHES, D. *O Cativoiro*. 2 ed. São Paulo: Alumar, 1992.
- ABREU, G. *Minha vida com Vicente Celestino*. São Paulo: Butterfly, 2003.
- A CAPITAL, Rio de Janeiro, p. 1, 23 nov. 1904.
- A CRUZADA, São Luís, p. 2, 23 jan. 1892.
- A FÉ, São Luís, p. 2, 31 mar. 1866.
- A FEDERAÇÃO, Manaus, p. 1, 2 out. 1898a.
- A FEDERAÇÃO, Manaus, p. 1, 2 dez. 1898b.
- A ILLUSTRAÇÃO PORTUGUESA, Lisboa, p. 538, 28 abr. 1913.
- A IMPRENSA, São Luís, p. 4, 3 ago. 1859.
- A NOITE, Rio de Janeiro, p. 12, 12 jul. 1937a.
- A NOITE, Rio de Janeiro, p. 3, 13 jul. 1937b.
- A NOITE, Rio de Janeiro, p. 9, 31 mar. 1950.
- A NOTICIA, Rio de Janeiro, p. 2, 6 abr. 1897a.
- A NOTICIA, Rio de Janeiro, p. 2, 20 out. 1897b.
- A NOTICIA, Rio de Janeiro, p. 3, 1 mai. 1905a.
- A NOTICIA, Rio de Janeiro, p. 3, 23 nov. 1905b.
- A PATRIA, Rio de Janeiro, p. 1, 29 mai. 1873.
- A PROVINCIA, Recife, p. 4, 18 jul. 1913.
- A PROVINCIA, Recife, p. 5, 14 mai. 1915.

A PROVINCIA, Recife, p. 7, 11 out. 1917.

A REPÚBLICA, Belém, p. 2, 22 nov. 1893.

A TARDE, São Luís, p. 4, 31 jan. 1947.

ALBUQUERQUE, M. J. D. *La edición musical en Portugal (1834-1900): un estudio documental*. Tese (Doutorado em Ciências da Informação) – Departamento de Biblioteconomía y Documentación, Universidad Complutense, Madrid, 2014.

ALMEIDA, R. *História da Música Brasileira*. 2 ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp, 1942.

AMARAL, J. R. Estado do Maranhão: Historia Artística – Musica. In: INSTITUTO HISTORICO E GEOGRAPHICO BRASILEIRO. *Diccionario Historico, Geographico e Ethnographico do Brasil, segundo volume*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1922. p. 297-299.

AMARAL, S. P. *O canto lírico no Maranhão: descontinuidade de uma arte não consolidada*. Monografia (Licenciatura em Educação Artística) – Curso de Licenciatura em Educação Artística, CCH, UFMA, São Luís, 2001.

AMARO, J. *Música e Ópera no Santa Isabel: subsídios para e o ensino da música no Recife*. Recife: EDUFPE, 2006.

ANDRÈS, L. P. C. C. *Dossiê Unesco: Proposta de inclusão do Centro Histórico de São Luís na Lista de Patrimônio Mundial da Unesco*. São Luís, 1997. Disponível em <<http://portal.iphan.gov.br>>. Acesso em <15 mar. 2016>.

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

ARAÚJO, S. (org.). *Guerra-Peixe: Estudos de Folclore e Música Popular Urbana*. Belo Horizonte: EDUFMG, 2007.

ARQUIVO PÚBLICO MINEIRO. *Severino Galdino Trigueiro*. Disponível em http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/dops_docs/photo.php?numero=1521&imagem=1921. Acesso em <28 jan. 2018>.

AULETE DIGITAL. Autopiano. In: AULETE DIGITAL. *Dicionário Caldas Aulete On-Line*. Rio de Janeiro: Lexicon Editora, 2018. Disponível em <<http://www.aulete.com.br/autopiano>>. Acesso em <05 mar. 2018>.

BANCO DE BRASÍLIA. *Programa BRB de Patrocínios Culturais 2019*. Brasília: BRB, 2019.

BARBOSA, D. *Silhuetas*. 2 ed. São Luís: AML/EDUEMA, 2008.

BASA. *Edital de chamada pública de projetos com Lei Rouanet 2019*. Belém: BASA, 2018a.

BASA. *Edital de seleção pública de patrocínios do Banco da Amazônia 2019*. Belém: BASA, 2018b.

BAUMANN, L. *Revista de Educação da Sociedade Amazonense de Professores*. Manaus: Sociedade Amazonense de Professores, 1934.

BENNETT, D. E. *Understanding the Classical Music Profession: The Past, The Present and Strategies for the Future*. Burlington: Ashgate, 2008.

BENT, I. D.; HUGHES, D. W.; PROVINCE, R. C.; RASTALL, R.; KILMER, A. Notation: I. General. In: SADIE, S. (org.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2 ed. Londres: Grove Music Online, 2001.

BINDER, F. P. *Bandas Militares no Brasil: difusão e organização entre 1808-1889*. Dissertação (Mestrado em Música) – PPGMUS, IA, UNESP, São Paulo, 2006.

BISPO, A. A. Cosmopolitismo parisiense ante-guerra e o nacionalismo de entre-guerras no Brasil – Estudo de caso: João Nunes (São Luís do Maranhão, 1877-Rio de Janeiro, 1951). *Revista Brasil-Europa*, Colônia, v. 110, n. 6, 2007. Disponível em <<http://www.revista.brasil-europa.eu/110>>. Acesso em <07 mai. 2016>.

BISPO, A. A. Elpídio de Brito Pereira (1872-1961) – Cultura do Norte do Brasil e o Popular no bailado parisiense: Pressupostos do sucesso de Les Pommes du Voisin no Théâtre de la Gaité. *Revista Brasil-Europa*, Colônia, v. 121, n. 5, 2009. Disponível em <<http://www.revista.brasil-europa.eu/121>>. Acesso em <06 mai. 2016>.

BITTENCOURT, A. *Dicionário Amazonense de Biografias: vultos do passado*. Rio de Janeiro: Conquista, 1973.

BLOG SESC. *Sesc/SC anuncia espetáculos selecionados para turnês estaduais em 2019*. Disponível em <<https://sesc-sc.com.br/site/cultura/sesc-sc-anuncia-espetaculos-selecionados-para-turnes-estaduais-em-2019>>. Acesso em <18 mai. 2019>.

BOCCANERA JÚNIOR, S. *O Teatro na Bahia da Colônia à República (1800-1923)*. 2 ed. Salvador: EDUFBA/EDUNEB, 2008.

BÓIS, H. *Paula Barros é resgatado em livro de João Carlos Cantanhede*. São Luís, 2017. Disponível em <<http://hbois.blogspot.com.br/2017/09/paula-barros-e-resgatado-em-livro-de.html>>. Acesso em <03 mai. 2018>.

BOGEA, G. *Auditoria do Estado detecta contrato suspeito da Secom nos 400 anos de São Luís*. Disponível em <<https://jornalpequeno.com.br/2015/09/10/auditoria-do-estado-detecta-contrato-suspeito-da-secom-nos-400-anos-de-sao-luis>>. Acesso em <19 abr. 2019>.

BORGDORFF, H. *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*. Amsterdã: Leiden University Press, 2012.

BORGES, R. P. T. *Repertório musicológico: conceituação e aplicações contemporâneas na pesquisa em música no Brasil*. Tese (Doutorado em Música) – PPGM, CLA, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2019.

BORGES, R. P. T. Tendências de pesquisa nas teses sobre Interpretação defendidas no PPGM-UNIRIO (2009-2015). In: COLÓQUIO DE PESQUISA EM MÚSICA DA UFOP, 1, 2017, Ouro Preto. *Anais do...* Ouro Preto: UFOP, 2017. p. 370-385.

BOSIO, E. *Humorismo de Artista*. Belém: Tipographia da Livraria Gallet, 1934.

BOTELHO, I. Dimensão da Cultura e Políticas Públicas. *São Paulo em Perspectiva*, v. 15, n. 2, p. 73-83, 2001.

BOULEZ, P. *Apontamentos de Aprendiz*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

BRASIL. *Constituição da República Federativa do Brasil de 1988*. Brasília, 1988. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm>. Acesso em <17 mai. 2019>.

BRASIL. Decreto n.º 21.086, de 24 de fevereiro de 1932. *Abre ao Ministério da Fazenda o crédito especial de 10:708\$140, para ocorrer ao pagamento decido a D. Clara Martins de Miranda Reis*, Rio de Janeiro, fev. 1932.

BRASIL. Lei n.º 9.610, de 19 de fevereiro de 1998. *Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências*, Brasília, fev. 1998.

CAIXETA, V. F. *A Institucionalização do Fomento à Pesquisa em Artes no CNPq: o programa básico de Artes*. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Sustentável) – Centro de Desenvolvimento Sustentável, UnB, Brasília, 2007.

CALABRE, L. Política Cultural no Brasil: balanço e perspectivas. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 3, 2007, Salvador. *Anais...* Salvador: UFBA, 2007. p. 1-18.

CAPES. *Comunicado n.º 002/2013 – Área de Artes/Música: Atualização do Webqualis da área – Ref. 2011*. Brasília: CAPES, 2013.

CARBONE, A. (org.). *Sonho de Ordem: Divergências na Ordem dos Músicos do Brasil*. São Paulo: All Print, 2007.

CARVALHO, A. G. V. *Cosmopolita*. Paris: E. Dupré, [19--]. 1 partitura (2 p.). Piano.

CARVALHO, C. A. P. O Estado e a participação conquistada no campo das políticas públicas para a cultura no Brasil. In: CALABRE, L. (org.). *Políticas Culturais: reflexões e ações*. São Paulo e Rio de Janeiro: Itaú Cultural/Fundação Casa de Rui Barbosa, 2009. p. 18-33.

CARVALHO, J. J. ‘Espetacularização’ e ‘canibalização’ das culturas populares na América Latina. *Revista ANTHROPOLOGICAS*, ano 14, v. 21, 2010, p. 39-76.

CARVALHO SOBRINHO, J. B. Acervo João Mohana: uma contribuição histórico-documental à pesquisa musical. In: XVI CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), 16, 2003, Porto Alegre. *Anais do...* Porto Alegre: UFRGS, 2003. p. 534-541.

CARVALHO SOBRINHO, J. B. *Músicas e Músicos de São Luís*: subsídios para uma história da música no Maranhão. Teresina: EDUFPI, 2010a.

CARVALHO SOBRINHO, J. B. (org.). *Pautas de Investigação Musical*: um contributo ao estudo do texto e contexto. Teresina: EDUFPI, 2012.

CARVALHO SOBRINHO, J. B. *Texto e Contexto*: a comédia musical *Uma Véspera de Reis*. Teresina: EDUFPI, 2010b.

CASTAGNA, P. A. *Apostila do curso de História da Música IA/UNESP*: A produção religiosa nordestina e paulista no período colonial e imperial. São Paulo: Edição do autor, 2003.

CASTAGNA, P. A. Avanços e Perspectivas na Musicologia Histórica Brasileira. *Revista do Conservatório*, Pelotas, n. 1, p. 32-57, 2008a.

CASTAGNA, P. A. Música na América Portuguesa. In: MORAES, J. G. V.; SALIBA, E. T. (org.). *História e Música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010. P. 35-76.

CASTAGNA, P. A. Musicologia enquanto Método Científico. *Revista do Conservatório*, Pelotas, n. 1, p. 7-31, 2008b.

CASTRO, C. *Duas canções de Elpídio Pereira*: uma abordagem estilística. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música e Belas Artes, UFG, Goiânia, 2015.

CASTRO, L. Chronica Musical. *A Notícia*, Rio de Janeiro, p. 2, 10 set. 1896.

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

CERQUEIRA, D. L. Administração Musical no Brasil: uma necessidade iminente. In: VALENTE; H. D.; PRADOS, R. M. N.; SCHMIDT, C. (orgs.). *A música como negócio*: políticas públicas e direitos de autor. Osasco: Leonardo da Vinci Editora, 2014. p. 77-93.

CERQUEIRA, D. L. *As Bandas na História da Música do Maranhão*. São Luís. 26 mar. 2018a. 48 slides. Apresentação em Power-point.

CERQUEIRA, D. L. Considerações sobre a elaboração de um método de Piano para Ensino Individual e Coletivo. *Revista do Conservatório*, Pelotas, n. 5, p. 98-125, 2012a.

CERQUEIRA, D. L. *Formulário de Recurso* – Edital São João de Todos: Bumba Meu Costa de Mão. São Luís, 2018b. Documento não publicado.

CERQUEIRA, D. L. *Informática Musical Livre*. São Luís: EDUFMA, 2013.

CERQUEIRA, D. L. *Métodos e Técnicas de Pesquisa em Música*. São Luís: UEMAnet, 2018c.

CERQUEIRA, D. L. O professor artista na universidade brasileira: questões e desafios. *Música em Perspectiva*, v. 9, n. 1, p. 165-185, 2016.

CERQUEIRA, D. L. Políticas Públicas de Cultura: ferramentas de apoio ao músico profissional em Estados brasileiros. *Sonora*, Campinas, v. 6, n. 12, 2017, p. 1-16.

CERQUEIRA, D. L. *Princípios Educacionais do Piano*. São Luís: Edição do autor, 2012b.

CERQUEIRA, D. L.; ZORZAL, R. C.; ÁVILA, G. A. Considerações sobre a aprendizagem da performance musical. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 26, p. 94-109, 2012.

CIDADE DO RIO, Rio de Janeiro, p. 1, 10 nov. 1890.

COLÁS, F. L. *Anjo da Meia-Noite*: valsa. Recife: A. J. D’Azevedo, 1886. 1 partitura (10p.). Piano.

COLÁS, F. L. *Marcha Fúnebre*. Revisão de Jaime Diniz. Recife: Coro dos Guararapes, 1979.

COLÁS, F. L. *Uma Véspera de Reis*. Recife: Victor Preálle, [1880?]. 1 partitura (3 p.). Piano.

COOK, T. *O conceito de fundo arquivístico*: teoria, descrição e proveniência na era pós-custodial. Traduzido por Silvia Estevão e Vitor Fonseca. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2017.

COORDENADORES DOS CURSOS DE ARTES DAS IFE. *Carta de Ouro Preto*. Ouro Preto, 2014.

CORRÊA, A. B. Nótulas artísticas. *Pacotilha*, p. 4, São Luís, 3 jun. 1915.

CORRÊA, A. *Os meus dias de cadeia*: origem e memórias. 1 ed. São Luís: Typographia M. Silva & Filhos, 1926.

CORREIA, J. S. Investigação em Performance e a fractura epistemológica. *El Oído Pensante*, v. 1, n. 2, p. 1-22, 2013.

CORREIO DA MANHÃ, Rio de Janeiro, p. 5, 5 set. 1903.

CORREIO DA MANHÃ, Rio de Janeiro, p. 4, 8 jun. 1909.

CORREIO DA MANHÃ, Rio de Janeiro, p. 8, 4 dez. 1928.

CORREIO DA MANHÃ, Rio de Janeiro, p. 6, 23 ago. 1951a.

CORREIO DA MANHÃ, Rio de Janeiro, p. 10, 2 set. 1951b.

CORREIO D'ANNUNCIOS, São Luís, p. 4, 17 jun. 1851.

CORREIO DA TARDE, São Luís, p. 1, 29 nov. 1911.

CORREIO DO NORTE, Manaus, p. 1, 1 mai. 1910.

CORREIO MERCANTIL, p. 1, Rio de Janeiro, 13 jul. 1853.

COSTA, J. G. T. *Mensagem apresentada ao Congresso do Estado em 13 de fevereiro de 1901*. São Luís: Governo do Estado do Maranhão, 1901.

COSTA, L. N. A. *Escola de Música do Estado do Maranhão: uma abordagem histórica*. Monografia (Licenciatura em Educação Artística) – Curso de Licenciatura em Educação Artística, CCH, UFMA, São Luís, 1995.

COSTA, T. F. C. *A edição crítica e revisada dos noturnos para piano de Almeida Prado*. Dissertação (Mestrado em Música) – PPGMUS, USP, São Paulo, 2011.

COSTA NETO, R. 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 (Mestrado em Música) – PPGM, Escola de Música, UFMG, Belo Horizonte, 2015.

COSTA NETO, R. J. M. *Um panorama histórico-cultural sobre vida e obra de compositores de choro da baixada maranhense: breve análise musical de obras já editadas*. Monografia (Licenciatura em Música) – Curso de Licenciatura em Música, CCH, UFMA, São Luís, 2013.

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

CUNHA, G. R. *Álbum do Maranhão*. 1 ed. São Luís: Edição do autor, 1908.

DANTAS FILHO, A. P. *A Grande Música do Maranhão Imperial, Livro I: História e Vida Musical Maranhense*. Teresina: Halley, 2014a.

DANTAS FILHO, A. P. *A Grande Música do Maranhão Imperial, Livro II: Vestígios da atividade musical do Maranhão luso-americano*. Teresina: Halley, 2014b.

DIARIO CARIOCA, Rio de Janeiro, p. 16, 27 abr. 1930.

DIARIO DA TARDE, Curitiba, p. 4, 5 mai. 1934.

DIARIO DE NOTICIAS, Belém, p. 2, 7 fev. 1893.

DIARIO DE NOTICIAS, Rio de Janeiro, p. 2, 6 set. 1888.

- DIARIO DE NOTICIAS, Rio de Janeiro, p. 1, 16 jul. 1892.
- DIARIO DE NOTICIAS, Rio de Janeiro, p. 7, 13 jul. 1937.
- DIARIO DE NOTICIAS, Rio de Janeiro, p. 10, 26 set. 1948.
- DIARIO DE NOTICIAS, Rio de Janeiro, p. 13, 21 ago. 1963.
- DIARIO DE NOTICIAS, Rio de Janeiro, p. 15, 21 out. 1965.
- DIARIO DE NOTICIAS, Rio de Janeiro, p. 20, 9 jan. 1971.
- DIARIO DE PERNAMBUCO, Recife, p. 3, 21 mar. 1853a.
- DIARIO DE PERNAMBUCO, Recife, p. 3, 19 mai. 1853b.
- DIARIO DE PERNAMBUCO, Recife, p. 5, 4 jul. 1870a.
- DIARIO DE PERNAMBUCO, Recife, p. 5, 20 set. 1870b.
- DIARIO DE PERNAMBUCO, Recife, p. 7, 26 fev. 1877.
- DIARIO DE PERNAMBUCO, Recife, p. 4, 22 set. 1886.
- DIARIO DE S. LUIZ, São Luís, p. 3, 13 mar. 1922a.
- DIARIO DE S. LUIZ, São Luís, p. 1, 23 out. 1922b.
- DIARIO DE S. LUIZ, São Luís, p. 2, 21 nov. 1922c.
- DIARIO DE S. LUIZ, São Luís, p. 2, 22 nov. 1922d.
- DIARIO DE S. LUIZ, São Luís, p. 1, 25 nov. 1922e.
- DIARIO DE S. LUIZ, São Luís, p. 1, 26 nov. 1922f.
- DIARIO DE S. LUIZ, São Luís, p. 2, 27 nov. 1922g.
- DIARIO DE S. LUIZ, São Luís, p. 2, 28 nov. 1922h.
- DIARIO DE S. LUIZ, São Luís, p. 1, 30 nov. 1922i.
- DIARIO DE S. LUIZ, São Luís, p. 3, 1 dez. 1922j.
- DIARIO DE S. LUIZ, São Luís, p. 1, 19 dez. 1922k.
- DIARIO DE S. LUIZ, São Luís, p. 4, 25 jun. 1923.
- DIARIO DE S. LUIZ, São Luís, p. 1, 6 mai. 1924.

- DIARIO DE S. LUIZ, São Luís, p. 4, 11 abr. 1925.
- DIARIO DE S. LUIZ, São Luís, p. 4, 27 jul. 1948.
- DIARIO DE S. LUIZ, São Luís, p. 7, 27 mar. 1949a.
- DIARIO DE S. LUIZ, São Luís, p. 1, 10 abr. 1949b.
- DIARIO DO COMMERCIO, Rio de Janeiro, p. 2, 1 ago. 1890.
- DIARIO DO MARANHÃO, São Luís, p. 4, 23 jan. 1856.
- DIARIO DO MARANHÃO, São Luís, p. 3, 14 fev. 1874a.
- DIARIO DO MARANHÃO, São Luís, p. 2, 24 abr. 1874b.
- DIARIO DO MARANHÃO, São Luís, p. 3, 28 abr. 1874c.
- DIARIO DO MARANHÃO, São Luís, p. 4, 13 abr. 1876.
- DIARIO DO MARANHÃO, São Luís, p. 4, 19 out. 1879a.
- DIARIO DO MARANHÃO, São Luís, p. 3, 6 dez. 1879b.
- DIARIO DO MARANHÃO, São Luís, p. 2, 28 dez. 1879c.
- DIARIO DO MARANHÃO, São Luís, p. 2, 26 mai. 1882a.
- DIARIO DO MARANHÃO, São Luís, p. 3, 27 jun. 1882b.
- DIARIO DO MARANHÃO, São Luís, p. 2, 16 jun. 1885a.
- DIARIO DO MARANHÃO, São Luís, p. 3, 10 out. 1885b.
- DIARIO DO MARANHÃO, São Luís, p. 4, 23 mai. 1887.
- DIARIO DO MARANHÃO, São Luís, p. 2, 15 fev. 1888a.
- DIARIO DO MARANHÃO, São Luís, p. 2, 27 dez. 1888b.
- DIARIO DO MARANHÃO, São Luís, p. 3, 16 jan. 1892a.
- DIARIO DO MARANHÃO, São Luís, p. 2, 13 fev. 1892b.
- DIARIO DO MARANHÃO, São Luís, p. 2, 21 mai. 1892c.
- DIARIO DO MARANHÃO, São Luís, p. 3, 20 jul. 1892d.
- DIARIO DO MARANHÃO, São Luís, p. 2, 2 ago. 1892e.

- DIARIO DO MARANHÃO, São Luís, p. 3, 16 dez. 1892f.
- DIARIO DO MARANHÃO, São Luís, p. 3, 11 jul. 1893a.
- DIARIO DO MARANHÃO, São Luís, p. 2, 13 dez. 1893b.
- DIARIO DO MARANHÃO, São Luís, p. 1, 1 mar. 1894.
- DIARIO DO MARANHÃO, São Luís, p. 2, 16 ago. 1895.
- DIARIO DO MARANHÃO, São Luís, p. 3, 23 jun. 1896a.
- DIARIO DO MARANHÃO, São Luís, p. 2, 30 out. 1896b.
- DIARIO DO MARANHÃO, São Luís, p. 2, 4 jan. 1898a.
- DIARIO DO MARANHÃO, São Luís, p. 3, 29 jan. 1898b.
- DIARIO DO MARANHÃO, São Luís, p. 2, 11 abr. 1898c.
- DIARIO DO MARANHÃO, São Luís, p. 2, 6 out. 1898d.
- DIARIO DO MARANHÃO, São Luís, p. 2, 28 out. 1898e.
- DIARIO DO MARANHÃO, São Luís, p. 2, 12 jan. 1899a.
- DIARIO DO MARANHÃO, São Luís, p. 2, 16 fev. 1899b.
- DIARIO DO MARANHÃO, São Luís, p. 3, 1 abr. 1899c.
- DIARIO DO MARANHÃO, São Luís, p. 4, 19 abr. 1899d.
- DIARIO DO MARANHÃO, São Luís, p. 3, 15 mai. 1899e.
- DIARIO DO MARANHÃO, São Luís, p. 2, 9 jun. 1899f.
- DIARIO DO MARANHÃO, São Luís, p. 2, 20 jun. 1899g.
- DIARIO DO MARANHÃO, São Luís, p. 3, 10 jul. 1899h.
- DIARIO DO MARANHÃO, São Luís, p. 2, 18 jul. 1899i.
- DIARIO DO MARANHÃO, São Luís, p. 2, 12 out. 1899j.
- DIARIO DO MARANHÃO, São Luís, p. 3, 23 mar. 1900.
- DIARIO DO MARANHÃO, São Luís, p. 1, 12 abr. 1901a.
- DIARIO DO MARANHÃO, São Luís, p. 2, 25 jun. 1901b.

- DIARIO DO MARANHÃO, São Luís, p. 2, 2 ago. 1901c.
- DIARIO DO MARANHÃO, São Luís, p. 3, 28 out. 1901d.
- DIARIO DO MARANHÃO, São Luís, p. 2, 27 fev. 1902a.
- DIARIO DO MARANHÃO, São Luís, p. 2, 23 abr. 1902b.
- DIARIO DO MARANHÃO, São Luís, p. 3, 13 out. 1903a.
- DIARIO DO MARANHÃO, São Luís, p. 2, 21 out. 1903b.
- DIARIO DO MARANHÃO, São Luís, p. 1, 14 jan. 1904a.
- DIARIO DO MARANHÃO, São Luís, p. 2, 23 jul. 1904b.
- DIARIO DO MARANHÃO, São Luís, p. 2, 4 out. 1904c.
- DIARIO DO MARANHÃO, São Luís, p. 3, 22 nov. 1904d.
- DIARIO DO MARANHÃO, São Luís, p. 2, 23 nov. 1904e.
- DIARIO DO MARANHÃO, São Luís, p. 1, 19 mai. 1905a.
- DIARIO DO MARANHÃO, São Luís, p. 2, 21 nov. 1905b.
- DIARIO DO MARANHÃO, São Luís, p. 1, 7 fev. 1906a.
- DIARIO DO MARANHÃO, São Luís, p. 2, 26 nov. 1906b.
- DIARIO DO MARANHÃO, São Luís, p. 2, 1 fev. 1908.
- DIARIO DO MARANHÃO, São Luís, p. 1, 19 jan. 1909a.
- DIARIO DO MARANHÃO, São Luís, p. 2, 1 fev. 1909b.
- DIARIO DO MARANHÃO, São Luís, p. 2, 26 mar. 1909c.
- DIARIO DO MARANHÃO, São Luís, p. 2, 15 mai. 1909d.
- DIARIO DO MARANHÃO, São Luís, p. 2, 19 mai. 1909e.
- DIARIO DO MARANHÃO, São Luís, p. 3, 13 jan. 1910a.
- DIARIO DO MARANHÃO, São Luís, p. 1, 17 mar. 1910b.
- DIARIO DO MARANHÃO, São Luís, p. 2, 31 jul. 1911.
- DIARIO DO RIO DE JANEIRO, Rio de Janeiro, p. 3, 22 set. 1840.

DIARIO OFFICIAL, Manaus, p.4, 7. jun. 1895.

DIARIO OFFICIAL, Manaus, p.1, 7. dez. 1898.

DIAS, A. F. S. (org.). *1º Relatório do Instituto Piano Brasileiro*: 04/11/2015. Brasília: IPB, 2015. Disponível em <<http://www.institutopianobrasileiro.com.br/blog>>. Acesso em <07 mai. 2016>.

DINIZ, J. *Músicos Pernambucanos do Passado, Tomo III*. Recife: EDUFPE, 1979.

DODEBEI, V. L. D.; GRAU, I. A. A pesquisa no acervo Vera Janacópulos. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO (ENANCIB), 5, 2003, Belo Horizonte. *Anais do...* Belo Horizonte: UFMG, 2003, p. 1-17.

DOĞANTAN-DACK, M. *Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice*. Londres: Ashgate Publishing, 2015.

DOWNES, S. Mazurca. In: SADIE, S. (org.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2 ed. Londres: Grove Music Online, 2001.

DUARTE, D. *Manaus: entre o passado e o presente*. Manaus: Ed. Mídia Ponto Comm, 2009.

EBNER, C. B. Contribuição para a história da música na Amazônia. *Música Sacra*, Petrópolis, v. 11, n. 6, p. 105-108, 1951.

ECHO DO NORTE, São Luís, p. 16, 10 mai. 1836.

EINSTEIN, A. Ernst Mach. *Physikalische Zeitschrift*, v. 17, p. 101-104, 1916.

ESTEIREIRO, P. *Uma História Social do Piano: emergência e declínio do piano na vida cotidiana madeirense (1821-1930)*. Lisboa: Edições Colibri, 2016.

FAPEMA. *Programa de Apoio ao Patrimônio Imaterial do Maranhão*: Edital FAPEMA n.º 003/2017 – Patrimônio Imaterial. São Luís: FAPEMA/SECTI, 2017.

FAU LABORATÓRIO VIRTUAL. *O Intendente Senador Antonio Faciôla*. Disponível em <<https://fauufpa.org/2011/09/24/chacara-bem-bom-propriedade-do-intendente-antonio-faciola>>. Acesso em <24 ago. 2011>.

FERREIRA, A. J. A. *Políticas Territoriais e a Reorganização do Espaço Maranhense*. Tese (Doutorado em Geografia) – PPGH, FFLCH, USP, São Paulo, 2008.

FERREIRA, A. N. A. *O ensino de música no Nordeste: um estudo histórico-organizacional sobre a Escola “Lilah Lisboa de Araújo” em São Luís do Maranhão*. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – PGCult, UFMA, São Luís, 2014.

FERREIRA, A. R. *Diário da Viagem Filosófica pela Capitania de São José do Rio Negro, com a informação do estado presente*. Rio de Janeiro: CiFEFiL, 2005. Disponível em <<http://www.filologia.org.br>>. Acesso em <15 mar. 2016>.

FERREIRA, L. C. S. A imprensa e a ópera italiana nos primeiros anos da República (Rio de Janeiro – 1889-1898). In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA CULTURAL, VII, 2014, São Paulo. São Paulo: USP, 2014. p. 1-12.

FIGUEIREDO, C. A. *Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX: teorias e práticas editoriais*. 2 ed. Rio de Janeiro: Edição do autor, 2017.

FIRJAN. *Mapeamento da Indústria Criativa no Brasil*. Rio de Janeiro: FIRJAN/SENAI, 2019.

FLEMING, T. *The Brazilian Creative Economy: Situation Analysis and Evaluation of Newton-Funded Creative & Social Entrepreneurship Programme*. Londres: British Council/SEBRAE, 2018.

FOLHA DO NORTE, Belém, p. 3, 1 nov. 1896.

FOLHA DO POVO, São Luís, p. 3, 5 jan. 1923a.

FOLHA DO POVO, São Luís, p. 3, 20 ago. 1923b.

FOLHA DO POVO, São Luís, p. 1, 8 dez. 1923c.

FOLHA DO POVO, São Luís, p. 1, 9 ago. 1924.

FOLHA DO POVO, São Luís, p. 2, 30 jun. 1925.

FOLHA DO POVO, São Luís, p. 1, 2 ago. 1926a.

FOLHA DO POVO, São Luís, p. 5 nov. 1926b.

FOLHA DO POVO, São Luís, p. 1, 13 mai. 1930.

FON-FON, Rio de Janeiro, p. 33, 22 mai. 1915

FON-FON, Rio de Janeiro, p. 25, 15 fev. 1919

FREITAS, T. C. *Latin Guitar Connections: sobre um processo criativo autobiográfico*. 2017. 218f. Tese (Doutorado em Música) – PPGMUS, Escola de Música, UFBA, Salvador, 2017.

FUMBEL. *Edital de Chamamento Público para Credenciamento de Artistas, Bandas e Grupos Artístico-Musicais* – N.º 003/2019. Belém: FUMBEL, 2019.

GABARDO, E.; HACHEM, D. W.; HAMADA, G. Sistema Qualis: análise crítica da política de avaliação de periódicos científicos no Brasil. *Revista do Direito*, v. 1, n. 54, p. 144-185, 2018.

GARCÍA CANCLINI, N. Políticas Culturais na América Latina. *Novos Estudos*, v. 2, n. 2, p. 39-51, 1983.

GAZETA DA TARDE, Rio de Janeiro, p. 2, 7 ago. 1896.

GAZETA DE NOTICIAS, Rio de Janeiro, p. 2, 14 abr. 1889.

GAZETA DE NOTICIAS, Rio de Janeiro, p. 4, 25 abr. 1890.

GAZETA DE NOTICIAS, Rio de Janeiro, p. 5, 20 abr. 1895.

GAZETA DE NOTICIAS, Rio de Janeiro, p. 2, 17 fev. 1897a.

GAZETA DE NOTICIAS, Rio de Janeiro, p. 2, 3 abr. 1897b.

GAZETA DE NOTICIAS, Rio de Janeiro, p. 3, 24 nov. 1905.

GAZETA DE NOTICIAS, Rio de Janeiro, p. 6, 5 out. 1922.

GAZETA DE NOTICIAS, Rio de Janeiro, p. 5, 30 nov. 1928a.

GAZETA DE NOTICIAS, Rio de Janeiro, p. 7, 4 dez. 1928b.

GAZETA DE NOTICIAS, Rio de Janeiro, p. 18, 23 abr. 1944.

GEIBLER, F. Kupsch, Thomas. In: MUNZINGER ONLINE. *Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur*. Ravensburg: Munzinger Archive GmbH, 2018. Disponível em <<https://www.munzinger.de/search/kdg/Thomas+Kupsch/323.html>>. Acesso em <07 mai. 2018>.

GOMES, J. M. *Lei Orçamentária Anual do Maranhão: 1989-2009*. São Luís, 2019.

GOOD, E. M. *Giraffes, Black Dragons and other Pianos: A Technological History from Cristofori to the Modern Concert Grand*. Stanford: Stanford University Press, 1982.

GOOD, E. M. Grand and Would-be Grand Pianos. In: PARAKILAS, J. (org). *Piano Roles: A New History of the Piano*. New Haven: Yale University Press, 2001. p. 39-46.

GOUVEIA NETO, J. C. *Ao som de pianos, flautas, e rabecas... estudo das vivências musicais das elites na São Luís da segunda metade do século XIX*. Dissertação (Mestrado em História) – PPGHB, CCHL, UFPI, Teresina, 2010.

GRIER, J. *The Critical Editing of Music: History, Method and Practice*. Nova York: Cambridge University Press, 1996.

HASEMAN, B. A Manifesto for Performative Research. *Media International Australia Incorporating Culture and Policy*, v. 118, p. 98-106, 2006.

HATTEN, R. S. *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.

HEALY, N. *The Piano*. Mankato: Creative Education, 2006.

IGAYARA-SOUZA, S. C. Repertório Coral: Alguns aspectos sobre a Edição de Música. In: IGAYARA-SOUZA, S. C. *Canção Coral Brasileira: Repertório e Educação, História e Práticas Culturais*. São Paulo: USP, 2010. p. 95-99.

IMSLP. *Petrucci Music Library*. Wilmington: Projeto Petrucci LLC, 2019. Disponível em <<http://imslp.org>>. Acesso em <15 ago. 2019>.

JANOTTI, M. L. M. Balaiada: construção da memória histórica. *História*, v. 24, n. 1, p. 41-76, 2005.

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

JANSEN, J. *Teatro no Maranhão*. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica, 1974.

JORGE, M. M. (org.). *Album do Maranhão*. São Luís: Imprensa Oficial do Maranhão, 1950.

JORNAL CAXIENSE, Caxias, p. 2-3, 29 set. 1849.

JORNAL DO BRASIL, Rio de Janeiro, p. 4, 16 mar. 1896a.

JORNAL DO BRASIL, Rio de Janeiro, p. 1, 19 set. 1896b.

JORNAL DO BRASIL, Rio de Janeiro, p. 3, 23 nov. 1902.

JORNAL DO BRASIL, Rio de Janeiro, p. 22, 12 ago. 1957.

JORNAL DO COMMERCIO, Manaus, p. 2, 4 abr. 1943.

JORNAL DO COMMERCIO, Manaus, p. 4, 21 mai. 1944.

JORNAL DO COMMERCIO, Rio de Janeiro, p. 5, 12 mai. 1853.

JORNAL DO COMMERCIO, Rio de Janeiro, p. 3, 29 jan. 1859.

JORNAL DO COMMERCIO, Rio de Janeiro, p. 2, 1 ago. 1890.

JORNAL DO MARANHÃO, São Luís, p. 4, 5 jul. 1959.

JORNAL DO RECIFE, Recife, p. 3, 15 mai. 1865.

JORNAL DO RECIFE, Recife, p. 2, 5 jan. 1871.

JORNAL DO RECIFE, Recife, p. 3, 29 jun. 1883.

- JORNAL DO RECIFE, Recife, p. 2, 1 mar. 1884.
- JORNAL DO RECIFE, Recife, p. 2, 10 fev. 1885.
- JORNAL DO RECIFE, Recife, p. 2, 5 abr. 1889.
- JORNAL DO RECIFE, Recife, p. 2, 8 ago. 1894a.
- JORNAL DO RECIFE, Recife, p. 3, 28 ago. 1894b.
- JORNAL DO RECIFE, Recife, p. 2, 30 ago. 1894c.
- JORNAL DO RECIFE, Recife, p. 1, 18 set. 1894d.
- JORNAL DO RECIFE, Recife, p. 2, 4 dez. 1894e.
- JORNAL DO RECIFE, Recife, p. 2, 30 jan. 1895a.
- JORNAL DO RECIFE, Recife, p. 2, 7 fev. 1895b.
- JORNAL DO RECIFE, Recife, p. 2, 4 ago. 1895c.
- JORNAL DO RECIFE, Recife, p. 2, 20 set. 1895d.
- JORNAL DO RECIFE, Recife, p. 2, 15 abr. 1896a.
- JORNAL DO RECIFE, Recife, p. 3, 28 jul. 1896b.
- JORNAL DO RECIFE, Recife, p. 2, 11 out. 1896c.
- JORNAL DO RECIFE, Recife, p. 3, 26 fev. 1897.
- JORNAL DO RECIFE, Recife, p. 3, 25 dez. 1913.
- JORNAL DOS SPORTS, Rio de Janeiro, p. 10, 15 fev. 1985.
- JORNAL MARANHENSE, São Luís, p. 4, 3 out. 1841.
- JORNAL MARANHENSE, São Luís, p. 4, 8 abr. 1842.
- KAPLAN, J. A. *Teoria da Aprendizagem Pianística*. 2 ed. Porto Alegre: Movimento, 1987.
- KIEFER, B. *História da Música Brasileira: dos primórdios ao início do séc. XX*. 1 ed. Porto Alegre: Movimento, 1976.
- KUPSCH, T. *Biography*. Disponível em <<http://www.thomas-kupsch.de>>. Acesso em <28 mar. 2017a>.

KUPSCH, T. *Complete Catalog*. Disponível em <<http://www.thomas-kupsch.de>>. <Acesso em 28 mar. 2017b>.

LAEMMERT, E.; LAEMMERT, H. *Almanak Laemmert*. Rio de Janeiro: Typographia Laemmert, 1918.

LARUE, J. *Guidelines for Style Analysis*. 2 ed. Warren: Harmonie Park Press, 1992.

LILJA, E. *Art, Research, Empowerment: On the Artist as Researcher*. Estocolmo: Regeringskansliet, 2015.

LISBOA, J. F. *A Festa de Nossa Senhora dos Remédios*. São Luís: Editora Legenda, 1992.

LÓPEZ-CANO, R.; SAN CRISTÓBAL OPAZO, U. *Investigación artística en música: Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: Edição dos autores, 2014.

MAFFEI, S. Nuova invenzione d'un gravicembalo col piano e forte; aggiunte alcune considerazioni sopra gli strumenti musicali. *Giornale de Letterati d'Italia*, Veneza, v. V, p. 144-159, 1711.

MARANHÃO. *Mensagem apresentada ao Congresso do Estado em 11 de fevereiro de 1903*. São Luís: Imprensa Official, 1903.

MARANHÃO. *Políticas de Estado para a Cultura: O direito a ter direito à Cultura 2015-2025*. São Luís: ALEMA, 2014.

MARANHÃO. *Portal da Transparência: Governo do Maranhão*. Disponível em <<http://www.transparencia.ma.gov.br>>. Acesso em <15 abr. 2019>.

MARCONDES, M. A. Inácio Manuel Cunha. In: MARCONDES, M. A. (org.). *Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, popular e folclórica*. 2 ed. São Paulo: Art Editora/Publifolha, 1999. p. 225.

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

MARQUES, C. A. B. *Adejos*. Rio de Janeiro: André A. da Costa & C., [19--]. 1 partitura (5 p.). Piano.

MARQUES, C. A. B. *Berceuse*. Transcrição de Othon Rocha. São Luís, 1945. 1 partitura (2 p.). Piano.

MARTINS, R. M. (org.). *Coleção Ausência Presente n.º 2: A Festa dos Sons*. São Luís: SIOGE, 1972.

MATTOS, B. *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial para o anno de 1858*. São Luís: Typographia B. de Mattos, 1858.

MATTOS, B. *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial para o anno de 1859*. São Luís: Typographia do Progresso, 1859.

MATTOS, B. *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial para o anno de 1864*. São Luís: Typographia B. de Mattos, 1864.

MATTOS, B. *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial para o anno de 1868*. São Luís: Typographia B. de Mattos, 1868.

McPHERSON, G. E.; THOMPSON, W. F. Assessing Music Performance: Issues and Influences. *Research Studies in Music Education*, v. 10, n. 12, p. 12-24, 1998.

MEC. *Portaria n.º 18, de 10 de janeiro de 2013*. Brasília: MEC, 2013.

MEHMARI, A. Em meio à música. In: PERPÉTUO, I. F.; SILVEIRA, S. A. *O futuro da música depois da morte do CD*. São Paulo: Momento Editorial, 2009. p. 207-216.

MEIRA, O. *Memórias do Quase Ontem*. Rio de Janeiro: Lidador, 1976.

MEIRELES, M. M. *Símbolos Nacionais e Estaduais do Maranhão*. São Luís: Americana, 1972.

MELLO, L. *Pintores Maranhenses do Século XIX*. São Luís: Lithograf, 2002.

MENDES, J. S. *Crônica do Teatro Ludovicense em Meados do Século XIX (1852-1867): arte, negócio e entretenimento*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – PPGAC, ECA, USP, São Paulo, 2014.

MENDONÇA, P. G. *Parochos imperfeitos: Justiça Eclesiástica e desvios do clero no Maranhão Colonial*. Tese (Doutorado em História) – PPGH, IHT, UFF, Niterói, 2011.

MOHANA, J. M. *A Grande Música do Maranhão*. 1 ed. Rio de Janeiro: Agir, 1974.

MOLITSAS, D. W. A música erudita no mercado fonográfico brasileiro atual: mitos e realidades. *Revista D'ART*, n. 12, p. 39-46, 2005.

MONTEIRO, V. C. A crítica e os dramas de Henrik Ibsen no Brasil nos anos 1890. *Anais do SETA*, Campinas, v. 3, p. 941-948, 2009.

MONTEIRO, V. S. Subsídios para a catalogação da obra musical de Elpídio Pereira. *Aboré*, Manaus, v. 1, n. 1, p. 1-20, 2005.

MOREIRA JÚNIOR, A. C. *Mensagem apresentada ao Congresso do Estado em 11 de fevereiro de 1903*. São Luís: Typographia Frias, 1903.

MOREIRA JÚNIOR, A. C. *Mensagem apresentada ao Congresso do Estado em 16 de fevereiro de 1905*. São Luís: Typographia Frias, 1905.

MUSESCORE BVBA. *MuseScore* – free music composition and notation software. Disponível em <<https://musescore.org>>. Acesso em <19 ago. 2016>.

NELSON, R. *Practice as Research in Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*. Londres: Palgrave Macmillan, 2013.

NUNES, J. S. R. Musica. *Diario Carioca*, Rio de Janeiro, p. 6, 23 jul. 1929a.

NUNES, J. S. R. Musica. *Diario Carioca*, Rio de Janeiro, p. 6, 25 jul. 1929b.

NUNES, J. S. R. Musica. *Diario Carioca*, Rio de Janeiro, p. 6, 3 ago. 1929c.

NUNES, J. S. R. *Do Cravo ao Piano*. Tese de professor catedrático apresentada à Escola Nacional de Música. Rio de Janeiro: Tipografia do Jornal do Comércio, 1941.

O APRECIÁVEL, São Luís, p. 1, 29 jun. 1867.

O CEARENSE, Fortaleza, p. 2, 21 abr. 1891a.

O CEARENSE, Fortaleza, p. 2, 15 mai. 1891b.

O CEARENSE, Fortaleza, p. 2, 28 ago. 1891c.

O COMBATE, São Luís, p. 4, 19 jun. 1925a.

O COMBATE, São Luís, p. 1, 20 out. 1925b.

O COMBATE, São Luís, p. 4, 27 out. 1925c.

O COMBATE, São Luís, p. 1, 4 nov. 1925d.

O COMBATE, São Luís, p. 4, 4 nov. 1925e.

O COMBATE, São Luís, p. 1, 11 nov. 1925f.

O COMBATE, São Luís, p. 1, 9 dez. 1925g.

O COMBATE, São Luís, p. 1, 18 set. 1928a.

O COMBATE, São Luís, p. 1, 27 set. 1928b.

O COMBATE, São Luís, p. 1, 11 out. 1928c.

O COMBATE, São Luís, p. 4, 11 out. 1928d.

O COMBATE, São Luís, p. 1, 19 jan. 1929a.

O COMBATE, São Luís, p. 1-2, 22 jan. 1929b.

O COMBATE, São Luís, p. 1-2, 23 jan. 1929c.

O COMBATE, São Luís, p. 4, 15 nov. 1929d.

- O COMBATE, São Luís, p. 1, 4 set. 1930a.
- O COMBATE, São Luís, p. 1, 29 set. 1930b.
- O COMBATE, São Luís, p. 1, 30 mar. 1931a.
- O COMBATE, São Luís, p. 2, 19 nov. 1931b.
- O COMBATE, São Luís, p. 1, 9 ago. 1939.
- O COMBATE, São Luís, p. 4, 11 set. 1948.
- O COMBATE, São Luís, p. 2, 31 jul. 1950.
- O COMBATE, São Luís, p. 5, 26 dez. 1951.
- O COMBATE, São Luís, p. 6, 11 out. 1952.
- O CONCILIADOR, São Luís, p. 4, 9 fev. 1853.
- O CONSTITUCIONAL, São Luís, p. 4, 1 fev. 1853a.
- O CONSTITUCIONAL, São Luís, p. 4, 12 mar. 1853b.
- O FEDERALISTA, São Luís, p. 1, 22 nov. 1904.
- O FLUMINENSE, Niterói, p. 2, 18 jun. 1904a.
- O FLUMINENSE, Niterói, p. 2, 6 set. 1904b.
- O GLOBO, São Luís, p. 4, 27 mar. 1852a.
- O GLOBO, São Luís, p. 4, 13 abr. 1852b.
- O GLOBO, São Luís, p. 2, 4 mai. 1853a.
- O GLOBO, São Luís, p. 3, 17 set. 1853b.
- O IMPARCIAL, São Luís, p. 2, 2 jun. 1928a.
- O IMPARCIAL, São Luís, p. 1, 19 jul. 1928b.
- O IMPARCIAL, São Luís, p. 1-2, 29 ago. 1928c.
- O IMPARCIAL, São Luís, p. 1, 2 set. 1928d.
- O IMPARCIAL, São Luís, p. 8, 18 set. 1928e.
- O IMPARCIAL, São Luís, p. 1, 29 set. 1928f.

- O IMPARCIAL, São Luís, p. 4, 27 jul. 1929.
- O IMPARCIAL, São Luís, p. 4, 25 abr. 1930.
- O IMPARCIAL, São Luís, p. 2, 12 abr. 1933.
- O IMPARCIAL, São Luís, p. 5, 15 nov. 1935.
- O IMPARCIAL, São Luís, p. 8, 29 set. 1937.
- O IMPARCIAL, São Luís, p. 1, 4 fev. 1938.
- O IMPARCIAL, São Luís, p. 1, 22 abr. 1939.
- O IMPARCIAL, São Luís, p. 6, 19 jan. 1940a.
- O IMPARCIAL, São Luís, p. 2, 23 nov. 1940b.
- O IMPARCIAL, São Luís, p. 8, 12 jul. 1941a.
- O IMPARCIAL, São Luís, p. 6, 17 jul. 1941b.
- O JORNAL, Rio de Janeiro, p. 18, 13 jul. 1937.
- O JORNAL, São Luís, p. 1, 25 out. 1917.
- O JORNAL, São Luís, p. 1, 16 abr. 1918a.
- O JORNAL, São Luís, p. 4, 17 mai. 1918b.
- O JORNAL, São Luís, p. 4, 18 fev. 1922.
- O LIBERAL DO PARÁ, Belém, p. 2, 27 abr. 1872.
- O MALHO, Rio de Janeiro, p. 26, 28 set. 1907.
- O OBSERVADOR, São Luís, p. 3, 4 abr. 1853.
- O OBSERVADOR, São Luís, p. 3, 19 jan. 1856.
- O PAIZ, São Luís, p. 2, 19 jan. 1864a.
- O PAIZ, São Luís, p. 3, 22 mar. 1864b.
- O PAIZ, São Luís, p. 4, 1 jun. 1874.
- O PAIZ, São Luís, p. 2, 22 fev. 1878a.
- O PAIZ, São Luís, p. 2, 14 nov. 1878b.

O PAIZ, São Luís, p. 3, 23 abr. 1879a.

O PAIZ, São Luís, p. 2, 9 nov. 1879b.

O PAIZ, São Luís, p. 1, 14 dez. 1879c.

O PAIZ, São Luís, p. 2, 25 ago. 1884.

O PAIZ, São Luís, p. 2, 9 fev. 1885a.

O PAIZ, São Luís, p. 2, 26 mar. 1885b.

O PAIZ, São Luís, p. 3, 15 out. 1885c.

O PAIZ, São Luís, p. 2, 27 dez. 1888.

O SECULO, São Luís, p. 2, 18 jan. 1861.

O TELEGRAPHO, Caxias, p. 4, 1 dez. 1847.

O TELEGRAPHO, Caxias, p. 4, 12 abr. 1848.

O TELEGRAPHO, Caxias, p. 3, 16 mai. 1849.

O TEMPO, Rio de Janeiro, p. 2, 17 out. 1891.

O UNIVERSAL, São Luís, p. 2, 6 nov. 1852.

OECD. *Frascati Manual 2015: Guidelines for Collecting and Reporting Data on Research and Experimental Development*. Paris: OECD Publishing, 2015.

PACOTILHA, São Luís, p. 3, 13 abr. 1881a.

PACOTILHA, São Luís, p. 4, 3 jun. 1881b.

PACOTILHA, São Luís, p. 3, 13 jun. 1881c.

PACOTILHA, São Luís, p. 3, 18 ago. 1881d.

PACOTILHA, São Luís, p. 2, 21 dez. 1881e.

PACOTILHA, São Luís, p. 3, 26 dez. 1881f.

PACOTILHA, São Luís, p. 3, 9 jan. 1883a.

PACOTILHA, São Luís, p. 3, 25 jan. 1883b.

PACOTILHA, São Luís, p. 3, 3 abr. 1883c.

PACOTILHA, São Luís, p. 3, 7 abr. 1883d.
PACOTILHA, São Luís, p. 3, 9 abr. 1883e.
PACOTILHA, São Luís, p. 3, 16 abr. 1883f.
PACOTILHA, São Luís, p. 3, 20 abr. 1883g.
PACOTILHA, São Luís, p. 2, 14 mai. 1883h.
PACOTILHA, São Luís, p. 3, 30 mai. 1883i.
PACOTILHA, São Luís, p. 2, 31 mai. 1883j.
PACOTILHA, São Luís, p. 3, 15 jun. 1883k.
PACOTILHA, São Luís, p. 3, 7 ago. 1883l.
PACOTILHA, São Luís, p. 2, 21 set. 1883m.
PACOTILHA, São Luís, p. 3, 16 out. 1883n.
PACOTILHA, São Luís, p. 2, 24 out. 1883o.
PACOTILHA, São Luís, p. 1, 27 nov. 1883p.
PACOTILHA, São Luís, p. 3, 30 dez. 1883q.
PACOTILHA, São Luís, p. 3, 16 jan. 1884a.
PACOTILHA, São Luís, p. 3, 18 jan. 1884b.
PACOTILHA, São Luís, p. 3, 22 fev. 1884c.
PACOTILHA, São Luís, p. 3, 27 mar. 1884d.
PACOTILHA, São Luís, p. 3, 18 set. 1884e.
PACOTILHA, São Luís, p. 3, 26 set. 1884f.
PACOTILHA, São Luís, p. 1, 26 dez. 1884g.
PACOTILHA, São Luís, p. 3, 5 jan. 1885a.
PACOTILHA, São Luís, p. 1, 22 jan. 1885b.
PACOTILHA, São Luís, p. 4, 10 fev. 1885c.
PACOTILHA, São Luís, p. 2, 23 abr. 1885d.

PACOTILHA, São Luís, p. 2, 13 jun. 1885e.

PACOTILHA, São Luís, p. 1, 15 jul. 1885f.

PACOTILHA, São Luís, p. 1, 1 ago. 1885g.

PACOTILHA, São Luís, p. 3, 17 out. 1885h.

PACOTILHA, São Luís, p. 3, 28 dez. 1885i.

PACOTILHA, São Luís, p. 3, 1 abr. 1886a.

PACOTILHA, São Luís, p. 3, 13 abr. 1886a.

PACOTILHA, São Luís, p. 2, 18 jun. 1886b.

PACOTILHA, São Luís, p. 3, 15 out. 1886c.

PACOTILHA, São Luís, p. 3, 10 dez. 1886d.

PACOTILHA, São Luís, p. 2, 21 dez. 1886e.

PACOTILHA, São Luís, p. 3, 22 dez. 1886f.

PACOTILHA, São Luís, p. 1, 24 fev. 1887a.

PACOTILHA, São Luís, p. 3, 4 mai. 1887b.

PACOTILHA, São Luís, p. 3, 15 set. 1887c.

PACOTILHA, São Luís, p. 1, 18 set. 1887d.

PACOTILHA, São Luís, p. 3, 24 fev. 1888a.

PACOTILHA, São Luís, p. 3, 20 mar. 1888b.

PACOTILHA, São Luís, p. 3, 21 abr. 1888c.

PACOTILHA, São Luís, p. 3, 29 mai. 1888d.

PACOTILHA, São Luís, p. 3, 8 jun. 1888e.

PACOTILHA, São Luís, p. 1, 3 fev. 1889a.

PACOTILHA, São Luís, p. 3, 15 mar. 1889b.

PACOTILHA, São Luís, p. 3, 7 dez. 1889c.

PACOTILHA, São Luís, p. 3, 16 mai. 1890a.

PACOTILHA, São Luís, p. 3, 20 mai. 1890b.
PACOTILHA, São Luís, p. 3, 30 mai. 1890c.
PACOTILHA, São Luís, p. 3, 11 ago. 1890d.
PACOTILHA, São Luís, p. 4, 26 ago. 1890e.
PACOTILHA, São Luís, p. 3, 13 set. 1890f.
PACOTILHA, São Luís, p. 3, 23 set. 1890g.
PACOTILHA, São Luís, p. 3, 6 out. 1890h.
PACOTILHA, São Luís, p. 2, 31 dez. 1890i.
PACOTILHA, São Luís, p. 2, 6 abr. 1891a.
PACOTILHA, São Luís, p. 2, 21 mai. 1891b.
PACOTILHA, São Luís, p. 2, 27 mai. 1891c.
PACOTILHA, São Luís, p. 2, 11 jul. 1891d.
PACOTILHA, São Luís, p. 2, 30 out. 1891e.
PACOTILHA, São Luís, p. 1, 7 nov. 1891f.
PACOTILHA, São Luís, p. 3, 10 nov. 1891g.
PACOTILHA, São Luís, p. 2, 5 jan. 1892a.
PACOTILHA, São Luís, p. 2, 12 fev. 1892b.
PACOTILHA, São Luís, p. 2, 5 mar. 1892c.
PACOTILHA, São Luís, p. 2, 21 abr. 1892d.
PACOTILHA, São Luís, p. 2, 6 mai. 1892e.
PACOTILHA, São Luís, p. 3, 18 jul. 1892f.
PACOTILHA, São Luís, p. 2, 5 jan. 1893a.
PACOTILHA, São Luís, p. 2, 17 fev. 1893b.
PACOTILHA, São Luís, p. 2, 2 mar. 1893c.
PACOTILHA, São Luís, p. 2, 16 mar. 1893d.

- PACOTILHA, São Luís, p. 1, 17 jun. 1893e.
- PACOTILHA, São Luís, p. 2-3, 19 jun. 1893f.
- PACOTILHA, São Luís, p. 3, 13 jan. 1894a.
- PACOTILHA, São Luís, p. 3, 27 jan. 1894b.
- PACOTILHA, São Luís, p. 3, 12 mar. 1894c.
- PACOTILHA, São Luís, p. 3, 1 ago. 1894d.
- PACOTILHA, São Luís, p. 3, 6 dez. 1894e.
- PACOTILHA, São Luís, p. 2, 20 fev. 1896a.
- PACOTILHA, São Luís, p. 2, 23 jun. 1896b.
- PACOTILHA, São Luís, p. 3, 3 jun. 1897.
- PACOTILHA, São Luís, p. 2, 7 jan. 1898a.
- PACOTILHA, São Luís, p. 3, 26 abr. 1898b.
- PACOTILHA, São Luís, p. 2, 30 jul. 1898c.
- PACOTILHA, São Luís, p. 3, 8 dez. 1898d.
- PACOTILHA, São Luís, p. 3, 29 dez. 1898e.
- PACOTILHA, São Luís, p. 3, 1 jan. 1900a.
- PACOTILHA, São Luís, p. 2, 26 mar. 1900b.
- PACOTILHA, São Luís, p. 2, 18 jan. 1902a.
- PACOTILHA, São Luís, p. 2, 3 mar. 1902b.
- PACOTILHA, São Luís, p. 3, 23 out. 1902c.
- PACOTILHA, São Luís, p. 2, 20 jan. 1903a.
- PACOTILHA, São Luís, p. 2, 16 mar. 1903b.
- PACOTILHA, São Luís, p. 2, 17 mar. 1903c.
- PACOTILHA, São Luís, p. 2, 19 mar. 1903d.
- PACOTILHA, São Luís, p. 2, 25 mar. 1903e.

PACOTILHA, São Luís, p. 2, 26 mar. 1903f.
PACOTILHA, São Luís, p. 2, 30 mar. 1903g.
PACOTILHA, São Luís, p. 3, 20 mai. 1903h.
PACOTILHA, São Luís, p. 1, 16 out. 1903i.
PACOTILHA, São Luís, p. 1, 1 dez. 1903j.
PACOTILHA, São Luís, p. 1, 1 ago. 1904a.
PACOTILHA, São Luís, p. 1, 16 nov. 1904b.
PACOTILHA, São Luís, p. 1, 22 nov. 1904c.
PACOTILHA, São Luís, p. 1, 23 nov. 1904d.
PACOTILHA, São Luís, p. 1, 12 dez. 1904e.
PACOTILHA, São Luís, p. 1, 13 dez. 1904f.
PACOTILHA, São Luís, p. 1, 30 mai. 1905a.
PACOTILHA, São Luís, p. 2, 3 jul. 1905b.
PACOTILHA, São Luís, p. 1, 7 ago. 1906a.
PACOTILHA, São Luís, p. 1, 5 dez. 1906b.
PACOTILHA, São Luís, p. 1, 7 dez. 1906c.
PACOTILHA, São Luís, p. 1, 12 fev. 1907a.
PACOTILHA, São Luís, p. 2, 2 jul. 1907b.
PACOTILHA, São Luís, p. 1, 12 jul. 1907c.
PACOTILHA, São Luís, p. 1, 15 jul. 1907d.
PACOTILHA, São Luís, p. 1, 30 ago. 1907e.
PACOTILHA, São Luís, p. 1, 31 jan. 1908.
PACOTILHA, São Luís, p. 1, 21 mai. 1909a.
PACOTILHA, São Luís, p. 4, 12 out. 1909a.
PACOTILHA, São Luís, p. 1, 16 out. 1909b.

PACOTILHA, São Luís, p. 2, 14 ago. 1910a.

PACOTILHA, São Luís, p. 2, 24 set. 1910b.

PACOTILHA, São Luís, p. 2, 5 jan. 1911a.

PACOTILHA, São Luís, p. 1, 18 mai. 1911b.

PACOTILHA, São Luís, p. 1, 24 mai. 1912a.

PACOTILHA, São Luís, p. 2, 2 set. 1912b.

PACOTILHA, São Luís, p. 1, 28 dez. 1912c.

PACOTILHA, São Luís, p. 2, 24 jan. 1913a.

PACOTILHA, São Luís, p. 1, 22 mai. 1913b.

PACOTILHA, São Luís, p. 1, 2 jun. 1913c.

PACOTILHA, São Luís, p. 1, 28 fev. 1914a.

PACOTILHA, São Luís, p. 1, 23 abr. 1914b.

PACOTILHA, São Luís, p. 1, 28 mai. 1914c.

PACOTILHA, São Luís, p. 3, 21 set. 1914d.

PACOTILHA, São Luís, p. 4, 8 out. 1914e.

PACOTILHA, São Luís, p. 4, 15 jun. 1915a.

PACOTILHA, São Luís, p. 4, 26 jun. 1915b.

PACOTILHA, São Luís, p. 6, 21 ago. 1915c.

PACOTILHA, São Luís, p. 1, 28 fev. 1916a.

PACOTILHA, São Luís, p. 1, 5 jun. 1916b.

PACOTILHA, São Luís, p. 1, 30 out. 1916c.

PACOTILHA, São Luís, p. 1, 22 nov. 1916d.

PACOTILHA, São Luís, p. 1, 9 mai. 1917.

PACOTILHA, São Luís, p. 4, 1 mai. 1918a.

PACOTILHA, São Luís, p. 1, 3 mai. 1918b.

PACOTILHA, São Luís, p. 4, 4 mai. 1918c
PACOTILHA, São Luís, p. 4, 4 jun. 1919a.
PACOTILHA, São Luís, p. 1, 8 out. 1919b.
PACOTILHA, São Luís, p. 4, 21 jul. 1920.
PACOTILHA, São Luís, p. 4, 11 mar. 1921a.
PACOTILHA, São Luís, p. 4, 25 abr. 1921b.
PACOTILHA, São Luís, p. 1, 7 mar. 1922a.
PACOTILHA, São Luís, p. 1, 23 mar. 1922b.
PACOTILHA, São Luís, p. 4, 1 mai. 1922c.
PACOTILHA, São Luís, p. 1, 23 jan. 1923a.
PACOTILHA, São Luís, p. 4, 11 mai. 1923b.
PACOTILHA, São Luís, p. 1, 6 set. 1923c.
PACOTILHA, São Luís, p. 1, 31 mar. 1924.
PACOTILHA, São Luís, p. 4, 13 jan. 1926a.
PACOTILHA, São Luís, p. 1, 20 jul. 1926b.
PACOTILHA, São Luís, p. 1, 13 dez. 1926c.
PACOTILHA, São Luís, p. 1, 31 ago. 1928.
PACOTILHA, São Luís, p. 7, 11 set. 1929a.
PACOTILHA, São Luís, p. 3, 23 set. 1929b.
PACOTILHA, São Luís, p. 2, 31 out. 1929c.
PACOTILHA, São Luís, p. 6, 8 fev. 1930a.
PACOTILHA, São Luís, p. 1, 10 mai. 1930b.
PACOTILHA, São Luís, p. 5, 6 set. 1934a.
PACOTILHA, São Luís, p. 3, 22 dez. 1934b.
PACOTILHA, São Luís, p. 5, 8 fev. 1935.

PACOTILHA, São Luís, p. 6, 30 set. 1936.

PACOTILHA, São Luís, p. 3, 22 nov. 1937.

PACOTILHA O GLOBO, São Luís, p. 1, 25 out. 1951.

PACOTILHA O GLOBO, São Luís, p. 4, 13 nov. 1953.

PACOTILHA O GLOBO, São Luís, p. 4, 18 nov. 1954.

PACOTILHA O GLOBO, São Luís, p. 4, 25 jan. 1955a.

PACOTILHA O GLOBO, São Luís, p. 4, 27 jul. 1955b.

PACOTILHA O GLOBO, São Luís, p. 4, 27 ago. 1955c.

PACOTILHA O GLOBO, São Luís, p. 2-4, 21 nov. 1956.

PACOTILHA O GLOBO, São Luís, p. 4, 16 set. 1961.

PADILHA, A. F. S.; CERQUEIRA, D. L. Interface entre Música, Educação e Políticas Culturais: relato de experiência na gestão da SECMA entre 2003 e 2006. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE MÚSICA, CULTURA E EDUCAÇÃO, 1, 2018, São Luís. *Anais...* São Luís: UFMA, 2018. p. 1-7.

PAES, A. Adelman Brasil Corrêa. In: PAES, A. *Enciclopédia Ilustrada do Choro no Séc. XIX*. Rio de Janeiro: Programa de Bolsas Rio-Arte, 2004. Disponível em <<http://www.casadochoro.com.br/acervo/cards/view/351>>. Acesso em <18 abr. 2018>.

PARAKILAS, J. The Need for the Piano. In: PARAKILAS, J. (org). *Piano Roles: A New History of the Piano*. New Haven: Yale University Press, 2001. p. 7-25.

PÁSCOA, M. L. F. R. A filiação estética dos autores líricos da Amazônia no Período da Borracha, a partir de suas óperas. In: VOLPE, M. A. (org). *Atualidade da Ópera*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ, 2012. p. 233-250.

PÁSCOA, M. L. F. R. *A vida musical em Manaus na época da borracha (1850-1910)*. Manaus: Imprensa Oficial do Estado do Amazonas, 1997.

PAULA, M. *Paulo Rios Filho*. Disponível em <<http://www.cienciaecultura.ufba.br/agenciadenoticias/entrevistas/paulo-rios-filho>>. Acesso em <14 ago. 2019>.

PAXECO, M. F. Canto e Muzica. *Pacotilha*, São Luís, p. 1, 8 set. 1909.

PESSOA, J. M. *Entre a Tradição e a Modernidade: A Belle Epoque Caxiense – Práticas fabris, reordenamento urbano e padrões culturais no final do século XIX*. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – PPGHB, CCHL, UFPI, Teresina, 2007.

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

PEREIRA, R. Carvalhinho. *O Combate*, São Luís, p. 4, 26 jul. 1937.

PERSONE, P. A aurora do (forte)piano. *Per Musi*, Belo Horizonte, v. 20, p. 22-33, 2009.

PINTO, T. O. Som e Música. Questões de uma Antropologia Sonora. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 44, n. 1, p. 221-286, 2001.

PIRES, A. L. D. *Presciliano Silva e Francisco Valle: distintos românticos*. Tese (Doutorado em Música) – PPGM, CLA, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2011.

POLLENS, S. *The Early Pianoforte*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

PRIORE, I. O desenvolvimento da teoria musical como disciplina independente: princípio, conflito e novos caminhos. *Revista Opus*, Porto Alegre, v. 19, n. 1, p. 9-26, jun/2013.

PUBLICADOR MARANHENSE, São Luís, p. 4, 20 nov. 1844.

PUBLICADOR MARANHENSE, São Luís, p. 4, 20 ago. 1845.

PUBLICADOR MARANHENSE, São Luís, p. 3, 10 dez. 1850.

PUBLICADOR MARANHENSE, São Luís, p. 1, 5 out. 1854.

PUBLICADOR MARANHENSE, São Luís, p. 4, 26 jan. 1855.

PUBLICADOR MARANHENSE, São Luís, p. 3, 10 abr. 1856a.

PUBLICADOR MARANHENSE, São Luís, p. 2, 20 dez. 1856b.

PUBLICADOR MARANHENSE, São Luís, p. 4, 9 mar. 1857.

PUBLICADOR MARANHENSE, São Luís, p. 1, 24 fev. 1858.

PUBLICADOR MARANHENSE, São Luís, p. 2, 30 out. 1860.

PUBLICADOR MARANHENSE, São Luís, p. 2, 17 out. 1863.

PUBLICADOR MARANHENSE, São Luís, p. 1, 1 set. 1865a.

PUBLICADOR MARANHENSE, São Luís, p. 3, 18 nov. 1865b.

PUBLICADOR MARANHENSE, São Luís, p. 3, 3 jan. 1866.

PUBLICADOR MARANHENSE, São Luís, p. 2, 10 mar. 1869.

PUBLICADOR MARANHENSE, São Luís, p. 2, 9 out. 1880.

PUBLICADOR MARANHENSE, São Luís, p. 1, 16 mar. 1882.

RAPOSO, L. A. *Miguel Dias*. Viana: Academia Vianense de Letras, 2015. Disponível em <<http://www.avlma.com.br>>. Acesso em <27 dez. 2015>.

RAPOSO, L. A. *Onofre Fernandes*. Viana, 2015. Disponível em <<http://www.avlma.com.br>>. Acesso em <13 out. 2016>.

RAYOL, A. R. *Ephemeras*. São Luís: Antonio Pereira Ramos D'Almeida & C., 1894. 1 partitura (6 p.). Piano.

RAYOL, A. R. *Noções de Musica*: extrahidas dos melhores auctores. São Luís: Typographia do Frias, 1902.

RAYOL, A. R. *Umberto*. Recife: Preälle & C., 1895. 1 partitura (4 p.). Piano.

REGO, A. *Almanak do Maranhão de 1849*. São Luís: Escritório do Progresso, 1848.

REGO, J. C. M. *Almanak Administrativo da Provincia do Maranhão*. São Luís: Typographia B. de Mattos, 1870.

REGO, J. C. M. *Almanak Administrativo da Provincia do Maranhão*. São Luís: Typographia B. de Mattos, 1874.

REGO, J. C. M. *Almanak Administrativo da Provincia do Maranhão*. São Luís: Typographia B. de Mattos, 1875.

RENASCENÇA, Rio de Janeiro, p. 69, 1 nov. 1904.

REVISTA ATHENAS, São Luís, p. 18, 1 jun. 1941.

REVISTA DO NORTE, São Luís, p. 120, 16 mar. 1902.

REVISTA DO NORTE, São Luís, p. 121, 16 fev. 1903a.

REVISTA DO NORTE, São Luís, p. 119, 1 mar. 1903b.

REVISTA DO NORTE, São Luís, p. 76, 1 jan. 1906.

REZENDE FILHO, J. D. P. *Cemitério*: um museu a céu aberto (1ª parte). São Luís, 2012. Disponível em <<http://joaopecegueirodias.blogspot.com.br>>. Acesso em <28 nov. 2016>.

RIOS FILHO, P. O. *Short Bio / Biografia resumida*. Parnaíba, 2018. Disponível em <<https://www.pauloriosfilho.com/about>>. Acesso em <7 mai. 2018>.

ROCHA, O. G. *Album de Musica*: Maranhão – S. Luis, 7 de outubro de 1937. São Luís, 1937. Não publicado.

ROSEN, C. *The Romantic Generation*. Cambridge: Harvard University Press, 1998.

ROSSELINI, M. *Entrevista*. [31 ago. 2013]. Entrevistador: Daniel Lemos Belo Horizonte: Edição do autor, 2013. 1 arquivo MP3 (2h24min12s).

RUBENSTEIN, A.; CARREÑO, T. *The Art of Pedaling: Two Classic Guides*. Nova York: Dover Publications, 2003.

RUBIM, A. A. C. Políticas Culturais no primeiro governo Dilma: patamar rebaixado. In: RUBIM, A. A. C.; BARBALHO, A.; CALABRE, L. (org.). *Políticas Culturais no governo Dilma*. Salvador: EDUFBA, 2015. p. 11-32.

SALLES, V. J. *A Música e o Tempo no Grão-Pará*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1980.

SALOMÃO, K. *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 Educação) – PPGC, CCSO, UFMA, São Luís, 2015.

SANTOS, B. S. *Um Discurso sobre as Ciências*. 5 ed. São Paulo: Cortez, 2008.

SANTOS NETO, J. A. *Ladainha de Antonio Rayol: Ladainha Pequena*. Monografia (Especialização em Musicologia) – Curso de Especialização em Musicologia, CCE, UFPI, 2009.

SANTOS, R. O. *Cine Éden – Atual Loja Marisa*. Disponível em <<http://www.patrimoniosmaranhao.net/2018/01/26/cine-eden-atual-loja-marisa>>. Acesso em <14 ago. 2019>.

SCHUBERT, G. Música Sacra no Rio de Janeiro em redor de 1910. In: COSTA, L. A. S. *Brasil 1900-1910*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1980. p. 11-46.

SECTUR. *Anexo III: Critérios e Pontuação de Avaliação de Mérito Cultural – Bumba Meu Costa de Mão*. São Luís: SECTUR, 2018a.

SECTUR. *Edital de Credenciamento n.º 01/2018 – CSL/SECTUR*: São João de Todos 2018: ‘Bumba Meu Costa de Mão’. São Luís: SECTUR, 2018b.

SECTUR. *Edital de Credenciamento n.º 04/2017 – CSL/SECTUR*: Concha Acústica 2017. São Luís: SECTUR, 2017.

SESI. *Estudos das Leis de Incentivo à Cultura, volume I: Leis Estaduais de Municípios e Capitais: uma pesquisa comparativa*. Brasília: SESI/DN, 2007.

SILVA, H. C. P. *A Arte Organística nos Mosteiros Beneditinos do Brasil Colonial e Imperial: seus órgãos, organistas e organeiros*. Tese (Doutorado em Música) – PPGM, IA, UNICAMP, Campinas, 2014.

SILVA, P. F. *Uma história do piano em São Luís do Maranhão*. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – PGCult, UFMA, São Luís, 2013.

SILVA, P. F. *Uma história do piano em São Luís do Maranhão*. São Luís: EDUFMA/FAPEMA, 2015.

SILVA SOBRINHO, J. Parte VIII – Música. In: CARACAS, R. J. B.; CARACAS, M. F. R. (org.). *Perfil Cultural e Artístico do Maranhão, volume II*. São Luís: AMARTE, 2006. p. 197-278.

SOUSA, J. A. S. Aspectos do Comércio do Brasil e de Portugal no fim do século XVIII e começo do século XIX. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, v. 289, p. 3-111, out/dez-1970.

SOUZA BASTOS, A. *A carteira do artista: apontamentos para a história do teatro português e brasileiro*. Lisboa: José Bastos, 1898.

SPITZER, J. ZASLAW, N. Orchestra. In: SADIE, S. (org.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2 ed. Londres: Grove Music Online, 2001.

STIEGER, F. *Opernlexikon, Teil II: Komponisten*. Tutzing: Hanz Schneider, 1977. Disponível em <<http://musicsack.com/PersonFMTDetail.cfm?PersonPK=100147539>>. Acesso em <05 jan. 2016>.

TAGARELA, Rio de Janeiro, p. 2-11, 9 abr. 1903a.

TAGARELA, Rio de Janeiro, p. 3, 11 jun. 1903b.

TAGARELA, Rio de Janeiro, p. 3, 12 nov. 1903c.

TAGARELA, Rio de Janeiro, p. 14, 1 dez. 1904.

THE MET. *Piano, 1720*. Disponível em <<https://www.metmuseum.org/pt/art/collection/search/501788>>. Acesso em <22 ago. 2019>.

TINHORÃO, J. R. *História Social da Música Popular Brasileira*. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

TOURINHO, L. M. C. *Maestro Paulino Chaves: dando vida ao artista*. Rio de Janeiro: Edição da autora, 2010.

TRIBUNA DA IMPRENSA, Rio de Janeiro, p. 11, 20 fev. 1985.

USZLER, M. About Learning and Teaching. In: USZLER, M.; GORDON, S.; SMITH, S. M. *The Well-Tempered Keyboard Teacher*. 2 ed. Belmont: Schirmer Books, 2000a. p. 225-238.

USZLER, M. About teaching and learning. In: USZLER, M.; GORDON, S.; SMITH, S. M. *The Well-Tempered Keyboard Teacher*. 2 ed. Belmont: Schirmer Books, 2000a. p. 225-238.

USZLER, M. Putting Theory into Practice. In: USZLER, M.; GORDON, S.; SMITH, S. M. *The Well-Tempered Keyboard Teacher*. 2 ed. Belmont: Schirmer Books, 2000b. p. 239-264.

VAL, H. V. *Trio Op. 9 de Henrique Oswald: uma edição crítica*. Dissertação (Mestrado em Música) – PPGMUS, Escola de Música, UFMG, Belo Horizonte, 2012.

VASCONCELLOS, E. *Inventário do Arquivo Antônio Sales*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2007.

VASCONCELOS, A. *A nova música da república velha*. Rio de Janeiro: Edição do autor, 1985.

VICKERS, E. The Loudness War: Background, Speculations and Recommendations. In: PROCEEDINGS OF AUDIO ENGINEERING SOCIETY, 129, São Francisco, 2010. *Anais...* São Francisco: Moscone Center, 2010. p. 1-27.

VIEIRA, E. *Diccionario Biographico de Musicos Portugueses, tomo II*. Lisboa: Editôr Lambertini, 1900.

VOLPE, M. A. Período Romântico Brasileiro: alguns aspectos da produção camerística. *Revista Música*, São Paulo, v. 5, n. 2, p. 133-151, nov-1994.

VOLPE, M. A. Por uma nova musicologia. *Música em Contexto*, Brasília, Ano 1, v. 1, p. 107-122, 2007.

WALTENBERG, L. Novas configurações do álbum de música na cultura digital: O caso do aplicativo 'Biophilia'. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, v. 109, p. 185-202, 2016.

WIKIPEDIA. MuseScore In: WIKIPEDIA. *Wikipedia, the free encyclopedia*. San Francisco: Wikimedia Foundation, 2016. Disponível em <<https://en.wikipedia.org/wiki/MuseScore>>. Acesso em <19 ago. 2016>.

APÊNDICE A

Relato da edição de partituras

Relato da edição das partituras

Minueto, de João Nunes (1877-1951). Partitura manuscrita autógrafa obtida no Setor de Música da Biblioteca Nacional (não catalogada no sistema virtual).

A grafia da pausa de semínima do compositor parece a pausa da colcheia. Omiti todas as indicações de pedal, uma vez que as mesmas acabam sendo mudadas pelo pianista ao interpretar a peça em ambientes de diferentes características acústicas.

c. 1: optei por inserir a indicação de dinâmica *piano* no início do tema inicial, que é anacrústico. Fica mais inteligível.

c. 33: coloquei a indicação de *una corda* e *trè corde* no sistema inferior, para fazer uma diferenciação em relação ao local onde são indicadas as dinâmicas – ficando no mesmo local onde são indicados os ataques de pedal.

c. 55: no final do arpejo em semicolcheias, fiquei na dúvida sobre qual nota seria a última. Inseri um ré 5 em mínima.

Moana: Batuque Cabalístico, de Pedro Gromwell dos Reis (1887-1964). Composta em 1928 a bordo do vapor “Pará”. Manuscrito autógrafo presente no Arquivo Público do Estado do Maranhão, registro 1401/95.

c. 7: achei melhor desligar a primeira semicolcheia da mão direita das demais semicolcheias do compasso, tendo em vista que ela faz parte da ideia musical anterior. Pelo mesmo motivo, providenciei alteração semelhante no c. 3.

c. 36: há indicação de toques de matraca, cabaça e chocalho na pauta. Optei por colocá-los em uma linha separada. A partir de então, aparecem indicações de instrumentos musicais em trechos específicos da partitura, entre eles “frageolet” (o termo correto é “flageolet”), viol.º (violino) em *pizzicato* (*pizz.*) ou em golpes de arco tradicional (*arco*), “cello” (violoncelo) “solo” e “c. baixo” (contrabaixo). Tal fato indica que o compositor utilizou a parte do piano como um guia para a composição. A indicação para violoncelo, por exemplo, traz uma melodia com notas longas que não podem ser sustentadas pelo piano, sinalizando que o compositor pensou em questões idiomáticas para esse instrumento de corda. De qualquer forma, com exceção das indicações de instrumento de percussão sem altura definida, o piano dobra a parte dos demais instrumentos durante toda a peça. Essas indicações de instrumento foram omitidas para que a peça possa ser executada em piano solo. As indicações de violino, mais detalhadas, revelam que esse instrumento era o preferencial do compositor.

c. 49: Pedro escreve um sustenido no Fá que já está indicado na armadura. Coloquei-o entre parêntesis para reforçar a lógica de que a armadura ainda está “valendo” – apesar do compositor já estar omitindo no manuscrito todas as indicações de clave, armadura e compasso desde as últimas alterações desses elementos.

c. 57: há certas dúvidas quanto à nota mais aguda desse trecho, na textura de acordes, pois as cabeças das notas estão em posições duvidosas. No c. 58, Pedro escreve “ré” para reforçar que a nota mais aguda da textura de acordes é de fato um Ré 4, indicando que as notas anteriores sejam um Mi 4. Contudo, segui a lógica das ideias musicais anteriores para reconstruir esse trecho, onde a primeira e terceira notas agudas do primeiro compasso e a última colcheia da ideia musical de acordes são diferentes das demais.

c. 66: Na última pausa de colcheia na mão esquerda, não há uma fermata no manuscrito original, a exemplo do que ocorre com a mão direita. Coloquei-a.

Em revisão do dia 28/03/2016, inseri as barras de compasso de repetição corretamente.

Em 08/04/2016, analisei as páginas posteriores da peça e concluí que ela não estava finalizada. Esse minueto não segue a forma usual do minueto, que é curto, com um trio.

c. 81: estranha a indicação de um *staccato* em uma mínima, no sistema inferior. Coloquei mesmo assim.

c. 82: substituí a indicação “m.g.” por “m.e.” (mão esquerda, em português).

No fim, substituí as barras duplas grossas por finas, mais próprias para indicar que se inicia uma nova seção da peça – e não sua conclusão.

Minuête, de Leocádio Rayol (1849-1909). Partitura publicada pela Companhia Typographica do Brazil, pertencente à coleção de Helza Camêu e disponível no Setor de Música Biblioteca Nacional sob o registro M786.1, R-III-27. O texto musical dessa publicação consiste na reprodução de um manuscrito cuja autoria não foi identificada.

c. 2: a voz inferior do sistema superior (mão direita) passa ao sistema da mão esquerda. Optei por colocar um traço indicando a transição da voz, além de ter inserido uma segunda voz na pauta de baixo (coloquei as pausas complementares como invisíveis no compasso de transição).

c. 9: A partitura apresenta a mínima à frente da colcheia pontuada no primeiro tempo do sistema inferior (mão esquerda), ambas sendo um lá bemol 2. O programa oferece apenas a opção de mesclar as cabeças das notas, mas não acredito que essa configuração apresente uma visualização “límpida”, portanto, deixei a mínima pontuada após a colcheia pontuada. Além disso, como não há nenhuma outra nota na sequência da voz iniciada por essa mínima – sendo que há indícios da continuidade dessa voz no próximo compasso – assumi se tratar de uma mínima pontuada.

c. 15: No sistema inferior (mão esquerda), a partitura indica que as duas vozes que eram conduzidas até então ficaram mescladas em uma só voz com acordes. Optei por repetir essa opção. Na mão direita, o sol 3 do terceiro tempo, que está na voz inferior desse sistema, possui uma ligadura ao sol 3 do acorde em mínimas do próximo compasso. Essa indicação é presumida como uma ligadura de duração, e não de expressão. Contudo, o programa entende apenas ligaduras de duração dentro de uma mesma voz.

Assim, assinaléi apenas a ligadura de expressão para reproduzir o efeito visual da intenção inferida pela partitura – a ligadura de duração.

c. 26: A ligadura de expressão da colcheia pontuada e semicolcheia do sistema superior foram escritos originalmente embaixo das notas. Coloquei-os acima para facilitar a leitura.

c. 33: O compositor não coloca a armadura de precaução na mudança de centro tonal. Optei por inseri-la.

c. 34: Situação semelhante à anterior ocorreu nas duas colcheias da mão esquerda, onde coloquei sua ligadura de expressão acima, e não abaixo, conforme indicado na partitura.

c. 38-39: Substituí a divisão da palavra “cre-scen-do” por “cres-cen-do”. Omiti o bemol de alerta no Sol bemol do c. 39. Apesar de certamente ser uma precaução do compositor devido à mudança de armadura, parece muito óbvia.

c. 48: Substituí a expressão “D. C.” por “Da Capo al Fine”. Naturalmente, alterei a indicação “Fim” do c. 32 para “Fine”.

Valsa, de Domingos Thomaz Vellez Perdigão (1842-1899). Manuscrito constante no “Album de Musicas” n.º 1, sem indicação de compositor. Contudo, faz parte de uma série iniciada com uma peça assinada pelo músico.

c. 8: A grafia da haste das colcheias do sistema inferior (mão esquerda), cruzada, é bem curiosa. Seria possível reproduzi-la no programa, contudo, optou-se por uma grafia mais próxima da utilizada mais comumente.

c. 23-24: Parece que o músico não finalizou a peça: estão faltando os dois últimos compassos do sistema inferior (mão esquerda). Seria possível completa-lo com algum elemento musical já utilizado previamente pelo compositor na finalização das cadências. Foi o que fiz, com base nos elementos que o compositor já havia utilizado.

Cinema ‘Olympia’, de Pedro Gromwell dos Reis (1887-1964), um “Lundum” para Piano. Partitura publicada pelas Oficinas Graphics da Livraria Classica – Pará e disponível no Arquivo Público do Estado do Maranhão, número 1410/95.

A partitura se encontra em mau estado, contudo, foi possível reaver toda a obra, com base nas evidências de estruturas musicais que foram repetidas. É provável que alguns trechos da peça não foram resgatados fielmente, caso houvesse alguma variação escrita. Contudo, conhecendo a escrita de Pedro Gromwell – oportunidade que tive na edição de seu Batuque Cabalístico – o trabalho de resgate não foi difícil.

Desengonça, seu mano! de Adelman Corrêa (1884-1947), tango para Piano. Partitura editada e publicada por firma não reconhecida, estando disponível na biblioteca virtual da Casa do Choro.

- c. 0 (anacruse): Logo no início da peça, há uma colcheia pontuada sucedida de uma colcheia. Acredito que o editor se equivocou: essa última teria de ser uma semicolcheia, para preencher corretamente o tempo do compasso.
- c. 2: Mesmo problema aparece nesse compasso, onde a última nota é uma colcheia, sendo quase certo de acordo com a estrutura rítmica da peça que se trata de uma semicolcheia.
- c. 6: Há uma pausa de colcheia “solta” no segundo tempo do sistema inferior, indicando se tratar de uma polifonia. Contudo, não há indícios de polifonia nesse contexto, havendo apenas um acompanhamento característico de tango brasileiro. Omiti essa pausa.
- c. 7: Há problemas de visualização do acorde de Fá maior na mão direita, presumindo estar ligado a um acorde posterior que não está escrito. Escrevi esse acorde “fantasma”.
- c. 22: Parte duvidosa na mão esquerda: há um sinal de Fá sustenido e bequadro no Dó (indicação de precaução em relação a um Dó sustenido do c. 21, mas que está muito distante para justificar esse alerta), contudo, visualizam-se apenas as notas Lá e Dó após essas alterações. Ao observar o c. 24, há um acorde de Sol menor na segunda inversão nessa mão. Sendo assim, diante dos indícios, inseri um acorde de Fá #, Lá e Dó no acompanhamento após as referidas alterações, seguindo a lógica do contexto musical.

Nocturno, de Elpídio Pereira (1872-1961). Manuscrito publicado por Laemmert & Ca., presente no Setor de Música da Biblioteca Nacional sob o registro M786.1, P-IV-32, vinculado à coleção Helza Camêu.

- c. 7: após a palavra “longa”, há uma indicação que lembra um “p” de piano. Contudo, será necessário consultar novamente a partitura para esclarecer essa dúvida.
- c. 11: há uma indicação no início do compasso de forte, contudo, há um rabisco antes que poderia indicar um *sforzato* ou um *rinforzando*. Contudo, será necessário consultar a partitura para saber qual a indicação correta.
- c. 21: o movimento em semínimas do sistema inferior (mão esquerda) consiste em duas notas e uma pausa. De repente, as pausas são omitidas, o que leva a subentender que a segunda semínima seria, na verdade, mínima. Contudo, a cabeça da nota é claramente a de uma semínima. Optei por inserir as pausas omitidas, por assim interpretar o trecho.
- c. 24: mantive a ligação original das hastes das colcheias do sistema superior.
- c. 32: omiti o bemol de precaução que estava no sistema superior, por estar muito distante da última alteração.

c. 38: novamente omiti os bemóis de precaução do arpejo de Dó menor no sistema inferior.

c. 54: não entendi a indicação que sucede o sinal de *sforzato*. Abaixo da última colcheia desse compasso, há outra indicação difusa que parece um “tenuto” escrito abreviadamente.

Quem quê, quê... quem não quê, vá andá! Excommunhão ta hi!, polca-lundu de Francisco Libânio Colás (ca.1831-1885). Partitura publicada, editada pela “Imprensa de Muzicas de A. J. D’Azevedo” e disponível na Biblioteca Nacional, registro “Império M-II-24”.

c. 3: adicionei um bequadro de precaução que não havia na partitura original, tendo em vista a proximidade da última alteração.

c. 7: na partitura original, há acordes no sistema superior que possuem notas cruzando o sistema inferior (“cross staff beam”). Consultei a página do MuseScore sobre como fazer isso, e esse recurso ainda não foi implementado (informação disponível em <https://musescore.org/en/node/84776>). Sendo assim, segui as recomendações de Marc Sabatella, criando uma segunda voz e editando-a para reproduzir a aparência visual da partitura original.

c. 50: a fusa do terceiro tempo do compasso no sistema superior é omitida em todos os compassos desse trecho. Preferi inseri-la ao invés de torna-la invisível.

Ephemeras, valsa brilhante de Antonio dos Reis Rayol (1863-1904). Publicada em 1894 por Antonio Pereira Ramos d’Almeida & Cia. e sucessores. Partitura original encontrada na Coleção Mozart Araújo da Fundação Cultural Banco do Brasil. Há também uma fotocópia dessa edição no Arquivo Público do Estado do Maranhão, registrada sob o número 0290/95.

c. 13: há a indicação de um bequadro no segundo tempo do sistema inferior, indicada por manuscrito. Acredito que essa alteração foi feita por algum intérprete para evitar a falsa relação que essa nota cria com a bordadura inferior que acontece no sistema superior. Optei por deixar a escrita original.

c. 30: a mesma situação descrita acima acontece nesse compasso. Tomei a mesma decisão.

c. 42: há bequadrados de precaução no sistema inferior, provavelmente indicado por algum professor de piano que usava a partitura para dar aulas a alunos que erravam as notas por terem esquecido a mudança de armadura. Omiti essa alteração.

c. 62: repetição da mesma situação ocorrida nos compassos 13 e 30. Mantive a mesma atitude, para dar unidade à edição.

c. 112: não entendi o porquê do bemol do segundo tempo do sistema superior. Provavelmente é mais uma alteração de precaução para quem tenha se esquecido de que a armadura mudou. Omiti a indicação.

c. 139: na primeira vez que esse trecho aparece, a nota mantida no sistema superior é o Ré; não há mudança nessa nota. Parece ser um erro de edição. Vou manter a nota conforme a primeira aparição (c. 90).

c. 161: novamente, aparece um Lá bemol no sistema superior que já estava na armadura, sem haver nenhuma alteração dessa nota nos compassos anteriores. Não entendi. Omiti essa indicação.

O bebê de Adelmana, de Adelman Corrêa. Peça dedicada a Lilah Lisboa de Araújo. Manuscrito autógrafo encontrado na Biblioteca Nacional, sob o registro MS C-XXI-16. Doação de sua neta Adelmana Torreão.

c. 2: no segundo tempo do sistema inferior, há um “borrão” no acompanhamento em forma de baixo de Alberti. O mesmo acontece no compasso 10, quando o elemento se repete. Tudo indica uma correção feita pelo compositor. Optei por deixar a harmonia de Sol maior, ao invés de “si-fá-mi-fá”, que seria a outra opção.

c. 9: Adelman escreve a indicação “a tempo” acima do sistema superior. Escrevi abaixo, pois não há nenhuma outra indicação que impeça isso (fica mais legível).

c. 25: coloquei um bequadro de precaução devido a uma alteração no Si do compasso anterior. A partitura original não a possuía.

c. 33: Nesse compasso, o primeiro tema retorna, contudo, Adelman não indica a alteração da armadura para a mesma em que o tema aparece iniciando a peça. Adicionei a armadura que corresponde à tonalidade em que está esse tema.

c. 34: agora Adelman deixa claro o que acontece nos compassos 2 e 10: o acompanhamento do segundo tempo do sistema inferior é “si-fá-fá-fá”. Alterei os compassos anteriores.

c. 53: a mínima desse compasso está em uma posição confusa: poderia ser fá, sol ou si. Optei por sol, pois reforça a harmonia do acorde de dominante de dó, que ficaria sem fundamental se fosse fá ou si. Aliás, se fosse si, haveria a indicação de um bequadro antes da nota, e não há.

c. 54: na segunda colcheia do sistema superior, não dá pra saber se é si ou dó. Coloquei dó porque reforça a tônica. Como essa peça é didática e tem como forte característica as harmonias bem claras, acho muito improvável que Adelman colocaria um acorde de sétima maior.

Trois Danses sur des Thèmes Brésilliens, n.º 1: Dolente, de Elpídio Pereira (1872-1961). Partitura publicada por F. Durdilly, Ch. Hayvet, Successeur em 1926, e por Ch. Hayet nos Estados Unidos em 1925.

Revisão de dedilhados por I. Phillipp, professor do Conservatório Nacional da França. Disponível na Biblioteca Nacional no catálogo físico.

c. 10: a indicação “Ped.” sozinha do Musescore é muito grande. Vou ver se consigo corrigir em casa.

c. 16: segundo a lógica das alterações no sistema superior, deduz-se que o dó já seria bequadro, pois se não, não haveria a necessidade de indicar um dó bemol no segundo tempo. Contudo, o dó já é bemol na armadura, sendo um “pleonasma musical” indica-lo novamente. Portanto, parti do pressuposto que o dó era bequadro, faltando apenas essa indicação no início do compasso. Além de resolver o problema da alteração, faz com que a passagem seja cromática, pois pelo que tudo indica, é o que o compositor queria.

c. 17: há um número “2” posicionado abaixo da barra que inicia esse compasso, não entendi por quê. Provavelmente como forma de contar quantas vezes o elemento musical se repete. Omiti essa indicação.

c. 19: de novo, acontece o problema do dó que deveria ter um bequadro conforme a lógica da descida cromática e armadura utilizada. Dessa vez, coloquei um bemol entre parêntesis no dó bemol do próximo compasso, como alerta. Ainda, decidi colocar a ligadura de frase embaixo, para facilitar a visualização.

c. 22: há um bemol de precaução no sistema inferior. Omiti.

c. 26-27: a ligadura de frase do elemento que cruza os sistemas é no original muito sinuosa; fiz um desenho simplificado.

Trois Danses sur des Thèmes Brésilliens, n.º 2: Garbosa, de Elpídio Pereira (1872-1961). Partitura publicada por F. Durdilly, Ch. Hayvet, Successeur em 1926, e por Ch. Hayet nos Estados Unidos em 1925. Revisão de dedilhados por I. Phillipp, professor do Conservatório Nacional da França. Disponível na Biblioteca Nacional no catálogo físico.

c. 1-9: a parte mais difícil que encontrei pra editar até agora. O Musescore demonstrou recursos satisfatórios para fazê-lo.

Trois Danses sur des Thèmes Brésilliens, n.º 3: Saltitante, de Elpídio Pereira (1872-1961). Partitura publicada por F. Durdilly, Ch. Hayvet, Successeur em 1926, e por Ch. Hayet nos Estados Unidos em 1925. Revisão de dedilhados por I. Phillipp. Disponível na Biblioteca Nacional no catálogo físico.

c. 3: o revisor indica o mesmo dedilhado do compasso anterior. Seguindo o conceito de dedilhado lógico, não vou inseri-lo novamente, exceto quando houver mudanças.

c. 18: omiti o bemol de precaução porque a última alteração dessa nota está longe.

Valsa Lenta, de Elpídio Pereira. Edição da Casa Arthur Napoleão & C. Disponível na Biblioteca Nacional no catálogo físico.

c. 7: há uma ligadura abaixo da quiáltera do sistema superior. Interpretei como uma ligadura de expressão, mais do que apenas uma ligadura de agrupamento para indicar as quiálteras.

c. 58-59: o Musescore não coloca notas do mesmo acorde em sistemas diferentes. Mantive uma escrita possível no programa.

Barcarola, de João Nunes (1877-1951). Cópia de partitura manuscrita autógrafa. Obtida na Biblioteca Nacional, registrada no catálogo físico.

c. 6: fiquei em dúvida se o último acorde do compasso é Lá-Ré-Fá ou Sol-Lá-Ré-Fá. Coloquei a segunda opção.

c. 7: estou omitindo alguns dedilhados lógicos.

c. 16: não entendi a primeira indicação do compasso. Parece “poco piano”, de acordo com o que João Nunes tinha indicado anteriormente. Contudo, ele sempre escrevia “pouco” em português, e a palavra em questão é claramente “poco”, em italiano. Não escrevi essa indicação.

c. 29: Na última sequência de três colcheias desse compasso, João indica *tenuto* tanto em cima quanto embaixo das notas. Inseri apenas um *tenuto* para cada nota, pois o intérprete já vai destacar as notas com uma indicação apenas. Ainda nesse compasso, há uma passagem curiosa: o compositor coloca duas notas de vozes distintas juntas verticalmente, contudo, ritmicamente elas não batem. É curioso o fato porque João sempre escreve na exata proporção vertical do ritmo. Seguindo essa lógica, o ritmo parece estar errado, contudo, optei por manter a proporção rítmica corrigindo a posição horizontal correta das proporções rítmicas.

Gavota, de Ignácio Cunha (1871-1955). Manuscrito autógrafa presente no Arquivo Público do Maranhão, registro 0771/95.

c. 1-2: harmonia estranha nesses compassos. No c. 1, a primeira nota do sistema superior está mal posicionada, podendo ser um Si ou um Dó. Diante do acorde de Lá Maior na mão esquerda, entendi ser um Dó.

c. 10: no último acorde do sistema inferior (Mi-Sol-Ré), acredito que Ignácio se esqueceu de colocar um sustenido no Sol. Essa alteração já havia sido feita no compasso anterior, indicando uma polarização em Lá. Inseri esse sustenido.

c. 11: o último tempo desse compasso está ilegível. Assumindo que o material temático (em anacruse) é idêntico ao apresentado no c. 2, inseri um Si 3 após o Ré 4.

c. 18: a barra final do compasso está indicada como dupla, pois o retorno indicado na partitura sugere pular a partir dele para depois. Como o sistema de repetições indicado pelo compositor é confuso, vou copiar e colar toda a peça “por extenso”, de acordo com as indicações de repetição.

c. 24: o último tempo desse compasso está ilegível. Vou recuperá-lo com base no c. 20, que possui material musical semelhante.

c. 27: após esse compasso, há a indicação de um sinal de repetição. Contudo, não ficam claros os locais aonde o compositor inseriu tais indicações. Há mais de uma. Inseri apenas aquelas escritas a caneta, pois são mais enfáticas sobre o que o compositor queria.

c. 40: uma nova indicação de repetição se sucede nesse compasso. Entretanto, também fica difícil identificar que partes exatamente. Vou levar em consideração o material musical. Parece que está faltando uma parte da partitura.

Em 02/07/2016: encontrei a página que estava faltando – era o verso da folha da primeira página. Edição concluída nessa data.

O Seu Olhar, valsa de Antonio Rayol (1863-1904). Partitura publicada por Buschmann & Guimarães em 1890, em mau estado físico. Disponível na Biblioteca Nacional e registrada no catálogo físico.

c. 40: omiti o Si bequadro de precaução.

Os Reis da Lapinha, polca de Francisco Libânio Colás (ca.1831-1885). “Arranjada dos motivos populares que se cantam na noite dos Reis n’esta heroica cidade de S. Salvador, Capital da Bahia”. Partitura editada e publicada por Victor Preálle. Disponível na Biblioteca Nacional, registro “Império M-III-60”.

c. 8: para simular a quebra de sistema, inseri uma “moldura” (*frame*), conforme me foi indicado no fórum do MuseScore.

c. 34: devido à virada de página na partitura original, há duas indicações de *piano* sucedidas. Omiti uma. Vou também substituir a abreviatura *legg.* por *leggiero* em todas as situações posteriores.

Vera Lowndes, de Antonio dos Reis Rayol (1863-1904). Publicada por Buschmann & Guimarães. Disponível no Arquivo Público do Maranhão, registro 0306/95.

c. 23: omiti um Si bemol de precaução, por não haver nenhuma alteração próxima a essa nota.

c. 50: há o retorno da primeira armadura, de Fá maior, contudo, não há uma indicação dessa mudança na pauta. Adicionei-a.

c. 78-79: o acompanhamento desses compassos está invertido em relação a sua repetição, que ocorre nos c. 24-25. Nesse último, há um Dó suspenso do segundo tempo do sistema inferior que se torna bequadrado no tempo seguinte, evitando assim uma falsa relação com o Dó suspenso que aparece no primeiro tempo do sistema superior. Acredita-se que houve um erro na repetição nos c. 78-79, invertendo a ordem desses elementos musicais. Irei inseri-las nesses últimos conforme aparece na primeira vez.

Umberto, de Antonio dos Reis Rayol (1863-1904). Partitura publicada por Victor Preálle & C. Encontrada na Biblioteca Nacional, no catálogo físico.

c. 90: todo o trecho após esse compasso está na tonalidade de Dó maior. No entanto, não há indicação de troca de armadura. Todas as harmonias soam nesse trecho muito estranhamente – conhecendo a linguagem de Antonio Rayol, ele não utilizaria acordes de sétima maior dessa forma. A maior prova disso é o Fá suspenso indicado no c. 116, que indica uma passagem cromática, reforçando que o Fá suspenso na armadura não deveria existir. Assumi, portanto, ser um erro de edição da partitura, e converti todas as alterações do trecho em torno de Dó maior – buscando detectar os cromatismos, uma figura muito utilizada pelo compositor em suas valsas. Foi necessária, portanto, uma reconstrução do trecho.

Rio Branco, marcha de Leocádio Rayol (1849-1909). Partitura publicada por E. Bevilacqua & C. em 1902. Dedicada ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Três versões da mesma impressão foram encontradas: na Biblioteca Nacional, no Instituto Histórico e Geográfico do Brasil e na Coleção Mozart Araújo do Centro Cultural Banco do Brasil. A primeira foi tomada como referência para a edição.

c. 4: as colcheias em tercinas, que são quiálteras, não são indicadas na partitura com o número “3”. Optei por manter essa indicação.

c. 12: há um Ré bequadrado de precaução, mesmo sem haver alteração nos compassos anteriores. Optei por omiti-la.

c. 13: esse compasso possui exatamente os mesmos elementos musicais do c. 1. Curiosamente, o editor os escreveu de uma maneira bem diferente. Nesse último, alguns elementos da mão direita (sistema superior) são escritos no sistema inferior, enquanto no c. 13, alguns elementos continuam no sistema superior. A segunda forma é mais inteligível. Contudo, mantive ambos de forma mais próxima à edição original.

c. 14: a partitura editada possui uma ligação incorreta do grupo de colcheias e semicolcheias do sistema inferior. Corrigi-a, desligando as notas.

c. 15: a ligação “incorreta” do compasso anterior parece obedecer à lógica aplicada a partir desse compasso, onde o grupo de colcheias e semicolcheias é ligado a cada dois tempos. Entendendo que a unidade de tempo é a mínima, parece estar correto. Corrige o compasso anterior, religando o grupo de notas. Contudo, é necessário reforçar que esse tipo de ligação pode parecer confuso para o intérprete.

c. 20: nunca vi a indicação “sfr”. Na primeira vez que esse elemento aparece, é indicado “sfz”, que significa *sforzato*. Parece-me que com o “r”, pareça *sforzato* e *rinforzando*, contudo, haverá dúvidas por parte do intérprete. Apesar disso, mantive a indicação original.

c. 46: há um Ré 2 no sistema inferior que não possui a indicação de bemol. Acredita-se que foi um erro, pois as demais notas Ré possuem um bemol. Coloquei o bemol nesse Ré, também para evitar a falsa relação.

c. 85: decidi tornar invisível o número indicador de quiáltera no trecho onde parte da mão esquerda está escrita no sistema superior. Atualizei os trechos anteriores para padronizar a escrita.

Beijos de Amor, *pas-de-quatre* de Antonio dos Reis Rayol (1863-1904). Publicada por E. Bevilacqua & C. e encontrada na Biblioteca Nacional, no catálogo físico. Carimbo da Biblioteca Nacional datado de 31 de dezembro de 1902.

c. 7: a estrutura musical iniciada com um Si no baixo (sistema inferior) é curiosa, pois essa mesma estrutura é repetida duas vezes posteriormente utilizando um Dó no lugar desse Si. Contudo, não dá pra saber se foi uma opção deliberada de Rayol ou um erro na partitura. Observando as partes posteriores – e conhecendo o estilo do compositor – assumi ser um erro. Inseri, portanto, o Dó no lugar do Si.

c. 20: a apojetura do sistema superior indicada é um Si #. Certamente está incorreta. Poderia também ser um Sol # indo a um Lá, constituindo um erro de linhas suplementares. Porém, não dá para saber. Vou apenas remover o sustenido indicado.

c. 40: segundo a armadura, o Fá deve ser sustenido. Contudo, esse elemento musical é anacruse do material que vem posteriormente, já na tonalidade de Fá maior. Adiantei a mudança de armadura para esse compasso, opção que parece mais coerente.

c. 49-50: A primeira nota de cada um desses compassos no baixo é um Mi, e destoa completamente com uma harmonia que sugere Fá maior. É claramente um erro de edição. Corrige essas notas para um Fá.

c. 50: o elemento musical em colcheias aparece com um Mi no final. Presumo ser um erro, pois ele já apareceu antes finalizando com um Fá (exemplo no c. 45). Além disso, a finalização da frase indica um Sol-Si no sistema inferior, que vai de encontro à harmonia. Tomei como referência o c. 42, que possui o mesmo elemento musical.

c. 55: a última colcheia do sistema superior é um Fá. Conhecendo o estilo de Rayol, ele nunca escreveria assim; é muito mais provável que essa nota seja um Sol, tratando-se de um erro de edição. Deixei, portanto, a nota Sol.

Beijos de Graça, valsa de Antonio dos Reis Rayol (1863-1904). Publicada por E. Bevilacqua & C. e encontrada na Biblioteca Nacional, no catálogo físico. Carimbo dessa instituição datado de 31 de dezembro de 1903. Dedicada a “Joãosinho Pereira”.

c. 32: há um Si bemol na segunda voz do sistema superior bizarro, que quebra totalmente a resolução da tônica. É bem provável que se trate de um erro. Olhando a repetição (c. 49), não há nada indicado para essa voz (ela não existe). Sendo assim, apaguei esse Si bemol.

c. 41: faltou na partitura indicar um bequadro para o cromatismo do sistema inferior. Adicionei-o.

c. 98: há uma situação curiosa aqui: a escrita da mínima pontuada infere que a melodia duraria três tempos no Mi, porém, o acompanhamento sugere que a melodia vai para o Fá, continuando neste mesmo movimento nos compassos posteriores. Optei por colocar uma mínima pontuada, pois faz mais sentido que o Fá pertença à melodia, e não ao acompanhamento neste trecho. A própria direção da haste da semínima do Fá indica isso.

c. 119: troca errada de armadura: o trecho está em Fá maior, e não em Dó maior. As próprias alterações dentro do trecho acusam isso.

c. 158: uma das semínimas do acompanhamento da mão direita está com a haste para cima. Mantive-a para baixo, seguindo a lógica que vinha sido adotada até então.

c. 169: no final desse trecho, o compasso vazio da mão esquerda deixa um “buraco” no som, que dá uma sensação de estranheza. Copiei o compasso que corresponde à mesma finalização dessa estrutura musical (c. 118), preenchendo-o com um Si bemol no baixo no primeiro tempo.

Rosalaura, valsa de Adelman Corrêa (1884-1947). Editado por H. Schoenaers-Millereau (Paris) em 1913. Cópias dessa mesma impressão foram encontradas no acervo virtual da Casa do Choro e na Biblioteca Nacional, sob o registro M786.1, C-VII-51. A primeira foi tomada como referência para a edição.

c. 37: troquei a expressão “ligeiro” por “lígero”.

c. 43: estranhei o “Sol” na primeira nota do baixo no sistema inferior. Na repetição dessa estrutura musical (c. 59), há um Fá no baixo. Assumi ser um erro de edição, e troquei esse Sol por um Fá.

c. 101: troquei a indicação “Energico” por “enérgico”.

c. 135-136: ocorre aqui uma modulação estranhíssima, brusca, do Si bemol maior ao Dó maior. Há um Ré bemol indicado no acorde diminuto do c. 136 na mão esquerda (que é o VII grau de Dó maior). Isso poderia ser interpretado como uma aproximação

cromática, porém, esse Ré bemol gera uma falsa relação com o Ré bequadro presente na mão direita. Há um rabisco na partitura indicando um bemol no Ré da mão direita, porém, acho mais provável que o Ré bemol da mão esquerda seja uma indicação errada. Tentei resolver a dúvida através de uma versão manuscrita da peça para vários instrumentos, porém, essa é puro rabisco, impossível de haver qualquer identificação. Sendo assim, apenas removi a indicação de bemol no sistema inferior.

No final, removi os símbolos de repetição. Não há nenhum uso deles durante a partitura, como um “Da Capo al #”, por exemplo.

Pièces Drôles, de João Nunes (1877-1951), II. Parfum qui s’envole. Editada pela Casa Arthur Napoleão. Dedicada a Oswaldo Guerra. Cópia presente na Biblioteca Nacional (M786.1 N-II-6)

Edição feita sem problemas.

Pièces Drôles, de João Nunes (1877-1951), III. Marche Espiêgle. Editada pela Casa Arthur Napoleão. Dedicada a Homero Barreto. Cópia presente na Biblioteca Nacional (M786.1 N-II-6)

c. 28: estou substituindo todas as indicações “M.G.” por “M.E.”.

c. 40: por falta de espaço, passei a indicação de *ritardando* para o sistema superior, assim como a sua subsequente indicação de *a tempo*.

O Maranhão, valsa de Alexandre dos Reis Rayol (1855-1934). Edição de O. Schleich Nachfolger, Dresden-A. Disponível no Arquivo Público do Estado do Maranhão, sob o registro 0117/95.

c. 34: o Si bequadro do baixo está batendo com o Si bemol do acorde, causando uma falsa relação. Coloquei um bequadro no Si do acorde, pois parece que o baixo está fazendo uma passagem cromática. Posteriormente, no c. 165, confirmei o erro, pois a mesma harmonia é apresentada com os dois Si bequadros.

c. 60: adicionei um bequadro de precaução no Dó, devido à proximidade da última alteração. Mesma situação ocorreu com o Fá do c. 68.

c. 159: a escrita indica haver duas vozes nesse compasso. Entretanto, em elementos idênticos anteriores, a segunda voz ocorria apenas no compasso anterior. Achei desnecessário indica-la, pois basta apenas redirecionar as hastes das semínimas para que o intérprete identifique de qual voz se trata.

c. 168: os Fá em oitavas do terceiro tempo desse compasso, pela primeira aparição do tema (c. 37), deveria ser sustentado, para manter a unidade da forma. Acrescentarei os sustentidos.

Melodia, de Alexandre dos Reis Rayol (1855-1934). Manuscrito autógrafa disponível no Arquivo Público do Estado do Maranhão, sob o registro 0147/95. Duas versões da peça foram encontradas, possuindo textos musicais diferentes. A versão mais longa foi tomada como referência para a edição.

c. 1: a primeira indicação – “perrante” ou “persante” – eu não entendi. Acredito que seja “pesante”.

c. 2: a escrita leva a entender que as últimas três semicolcheias são uma tercina. Interpretei assim. Coloquei, também, um Si bequadro na última nota do compasso, para evitar a falsa relação com o Si bequadro que inicia esse arpejo de Mi maior com sétima menor. Provavelmente o compositor não o anotou. O Lá mais grave desse compasso não possui bemol, contudo, um bequadro de precaução do c. 4 indica que ele deveria ser bemol.

c. 8: a terceira semicolcheia do sistema inferior é claramente um Dó 2. Contudo, pelas estruturas que se seguem – e conhecendo o estilo do compositor – é bem provável que se trate de uma nota errada, pois a harmonia consiste claramente em um arpejo do acorde de Ré maior. Contudo, como esse compasso pertence a uma estrutura musical anterior, pode ser que o compositor tenha colocado uma sétima propositadamente. Ainda, a indicação de “Adagio” está acima desse compasso, no entanto, ele é finalizado com uma barra dupla. No compasso seguinte, há uma indicação “Expressivo”. É bem provável que a indicação “Adagio” passe a valer mesmo no compasso seguinte, pois a barra dupla indica o início de uma nova estrutura musical na peça. Vou inserir essa indicação com base nessa lógica.

c. 17: a indicação parece um “sfz”, contudo, não posso garantir. Inserir um *sforzato*.

c. 26: a estrutura rítmica do sistema superior está incorreta. A hipótese mais provável é que o compositor esqueceu de pontuar as colcheias – essa seria a solução mais próxima. Passarei a adotar essa medida em situações semelhantes.

c. 32: mais uma vez, as estruturas rítmicas estão incorretas. O compositor escreve uma colcheia pontuada e duas semicolcheias como se fosse suficiente para preencher um tempo de um compasso composto, onde a semínima pontuada seria a referência. Estou corrigindo as durações conforme o que o compositor pretendia, observando a posição vertical das notas. Outra questão diz respeito a alterações: nesse mesmo compasso, o compositor coloca um Dó sustenido no sistema superior, enquanto na mesma direção vertical, no sistema inferior, há um Dó sem indicação. Estou assumindo que a alteração irá valer para todos os Dó naquele contexto, buscando corrigir o movimento harmônico de acordo com o contexto aparente.

c. 41: um Dó sustenido seria muito interessante para reforçar a dominante nesse compasso. No entanto, o compositor indica claramente a intenção em não utilizá-lo.

c. 50: adicionei o sustenido no Dó 3, presente na nota mais aguda do arpejo do sistema inferior. Há sustenidos nos Dó do sistema superior que justificam essa medida.

c. 57-58: esses dois compassos estão claramente com harmonias diferentes para cada sistema. Vou manter as indicações, contudo, será interessante fazer uma outra edição que irá alterar trechos como esse.

c. 88: substituí a expressão “muito ritenuto” por “molto ritenuto”.

Jalde, *schottisch* de Carlos Augusto Barbosa Marques (1876-1936). Publicada por I. Bevilacqua & C. Dedicada à mãe do compositor. Partitura encontrada no Arquivo Público do Estado do Maranhão, registro 0383/95.

c. 58: o sistema inferior desse compasso foi destruído. Reconstitui o mesmo com base nos elementos anteriores (uma descida cromática) e posteriores (um acorde de Lá bemol na segunda inversão).

Cosmopolita, polca brasileira de Alfredo Gentil Verdi de Carvalho (1885-1937). Edição E. Dupret (Paris), encontrada na Biblioteca Nacional, sob o registro M786.1, C-III-79. Dedicada ao seu cunhado Antonio da Silva Loureiro. Curiosamente, essa peça traz a indicação “Opus 7”, sinalizando uma possível catalogação da obra do compositor.

São estranhas as anotações de repetição da peça: não há a indicação de “Fim”. Sendo assim, não foi inserida nenhuma indicação, cabendo ao intérprete decidi-la.

O Gigolot, canção “fox-slow” para piano solo ou canto e piano de Alfredo Verdi de Carvalho (1885-1937). Manuscrito autógrafo obtido no Arquivo Público do Estado do Maranhão sob o registro 0172/95. Versos e música de autoria do compositor.

c. 1: troquei a indicação de andamento “Slow” por “Lento”.

c. 5: a contagem de tempo do sistema superior desse compasso está errada. Foi escrita uma mínima pontuada e uma colcheia, faltando outra colcheia para completar o tempo do compasso. O compositor escreveu a colcheia alinhada após o quarto tempo do sistema superior, confirmando sua intenção em escrever a colcheia – diferente da lógica dos compassos anteriores. Sendo assim, realizei a correção que pareceu mais provável: coloquei ponto duplo na mínima.

c. 9: o compositor parece não se preocupar em escrever a linha melódica em primeira voz e o acompanhamento em segunda voz no sistema superior, mesclando melodia e acompanhamento como parte de uma mesma estrutura musical. Vou escrever a linha melódica com as hastes para cima, e reescrever a melodia como uma voz em separado.

c. 14-15, 17: mudanças no sistema superior: separei a melodia do acompanhamento.

Letra: estou tentando encaixar a letra na melodia. Contudo, estou tendo dificuldades a partir do quinto verso.

Quadrilha extraída do acompanhamento musical da revista Fritzmac do ano de 1888, de Leocádio Rayol (1849-1909). Partitura publicada por Isidoro Bevilacqua. Música para acompanhamento da peça teatral “Frotzmac” de Arthur Azevedo. Partitura encontrada na Biblioteca Nacional, sob o registro “Império B-II-33”.

Peça 1

c. 24: coloquei barra dupla de fim de peça nesse compasso, para reforçar o fim da primeira peça. Farei esse procedimento nas outras quatro peças.

Peça 2

c. 10: alterei o posicionamento das linhas de expressão/fraseado para uma configuração que faz mais sentido (as linhas estão direcionadas a uma mesma nota).

Peça 4

c. 1: adicionei o termo “Habanera” nesse compasso, pois a indicação só foi feita na edição no c. 9.

c. 18: a ligação entre as colcheias do sistema inferior não faz sentido segundo a métrica adotada. Elas estão todas ligadas, indo contra a unidade de tempo do compasso – que é a semínima, ou seja: só podem ser interligadas no máximo duas colcheias. Corrigi esse trecho e os demais similares.

c. 10: a terça Dó-Mi do sistema superior está ligada a outra terça Dó-Mi do próximo compasso por apenas uma linha. Isso significa que não se trata de uma ligadura de duração, mas de expressão. Assim interpretei essa passagem e as similares que se sucedem.

Peça 5

c. 18: a ligação entre as colcheias do sistema inferior não faz sentido segundo a métrica adotada. Elas estão todas ligadas, indo contra a unidade de tempo do compasso – que é a semínima, ou seja: só podem ser interligadas no máximo duas colcheias. Corrigi esse trecho e os demais similares.

Lundu dos Progressistas da Cidade Nova, extraída do acompanhamento musical da revista Fritzmac do ano de 1888, de Leocádio Rayol (1849-1909). Partitura publicada por Buschmann & Guimarães. Música para acompanhamento da peça teatral “Frotzmac” de Arthur Azevedo. Encontrada na Biblioteca Nacional sob o registro “Império BG-III-35”.

Edição feita sem problemas.

Tango, de Leocádio Rayol (1849-1909). Partitura publicada por E Bevilacqua e disponível no acervo digital da Casa do Choro. Curiosamente, essa peça vem com a indicação “III.”, um sinal de que a mesma faz parte de um ciclo de peças. É necessário investigar essa possibilidade.

c. 6: no acompanhamento da mão esquerda (sistema inferior), as notas da semicolcheia possuem uma ligadura com as próximas notas, que são as mesmas. Contudo, como são terças e não há duas ligaduras, não entendo essa configuração como uma ligadura de duração, e sim uma ligadura de expressão. Irei coloca-las dessa forma.

c. 35: há uma indicação “protestá” nesse trecho, que não sei qual o significado nem consegui descobrir. Mantive-a assim mesmo.

Não Venhas, polca de Antonio Rayol (1863-1904). Edição de A. Lavignasse Filho & C. Partitura encontrada na Biblioteca Nacional e registrada no catálogo físico.

Edição feita sem problemas.

René, polca de Antonio Rayol (1863-1904). Edição de Pereira & Araujo Editores. Partitura encontrada na Biblioteca Nacional e registrada no catálogo físico. Dedicada a seu filho René Rubim Rayol.

c. 48: inseri uma barra dupla aqui, que possui a indicação “fim.

c. 56: não entendi o porquê da indicação do Fá suspenso no sistema superior, uma vez que a armadura já o indica e não há nenhuma alteração anterior nessa nota. No mesmo tempo, no sistema inferior, percebe-se um acorde que deveria ser o Si maior com sétima (dominante de Mi menor), contudo, o Ré não está com suspenso. Pode ser que tenha havido um erro, deslocando a alteração para uma outra nota. Vou supor que esse suspenso deveria estar no Ré do sistema inferior, promovendo essa modificação.

c. 63: curiosa a indicação “loco”. Mantive-a.

La Cave D’Or, polca de Antonio Rayol (1863-1904). Edição de Pestana dos Santos & C. Partitura encontrada na Biblioteca Nacional e registrada no catálogo físico.

c. 1: a indicação de dinâmica *p* estava à frente da primeira colcheia da música. Coloquei-a antes dessa figura musical.

c. 8: a última colcheia do sistema superior possui uma cabeça da nota grande, que ocupa tanto o Mi quanto o Fá. De acordo com o elemento musical similar do trecho, supõe-se que se trata da nota Fá, sendo uma correção posterior de um erro.

c. 28: há um Si bemol de precaução na primeira semicolcheia do sistema superior. Removi-o por ser desnecessário – não houve alterações anteriores nessa nota – mesmo havendo uma modulação eminente já desde o compasso anterior.

c. 34: omiti o último Fá suspenso de precaução, por ser muito óbvio nesse trecho.

c. 52: a divisão de tempo do sistema inferior está incorreta. Levando em consideração as estruturas musicais utilizadas até então, inseri quatro colcheias.

c. 67: a última colcheia do sistema inferior possui um Lá 1 juntamente com um Sol -1. Acredito ser um erro, pois pela harmonia e as estruturas musicais utilizadas até então, deveria ser dois Lá em oitava, preparando para o acorde posterior de Ré maior. Promovi essa alteração.

Lydia, polca de Antonio Rayol (1863-1904). Edição de Buschmann & Guimarães. Partitura encontrada na Biblioteca Nacional e registrada no catálogo físico. Dedicada ao distinto amigo Frederico Bischof e sua diletta filhinha.

Edição feita sem problemas.

A Torre em Concurso, de Francisco Libânio Colás (ca.1831-1885). Edição de Victor Preälle. Partitura encontrada na Biblioteca Nacional, registro “Império M-III-42”. Será editada apenas a valsa, e não a canção.

c. 76: não entendi o porquê da barra dupla no final desse compasso. Não há mudança de armadura nem de material musical. Vou deixar a barra de compasso normal.

Bric-a-brac, tango de Ignácio Cunha (1871-1955). Edição desconhecida, disponível no Arquivo Público do Estado do Maranhão sob o registro 0833/95.

c. 43: aparentemente, está faltando um bequadro no Mi 3 do sistema inferior, no que seria um acorde de Lá maior. Parece ser um erro de edição.

c. 46: o Mi aparece com um bemol de precaução em ambos os sistemas. Achei desnecessário inseri-los.

Rêve d'Amour, gavota de Ignácio Cunha (1871-1955). Manuscrito autógrafo presente no Arquivo Público do Estado do Maranhão, sob registro 0787/95.

c. 3: há elementos escritos a lápis, diferentemente daqueles à caneta. Estou assumindo de que se tratam de anotações posteriores do compositor, uma vez que a caligrafia dos mesmos é semelhante à de caneta.

c. 12: o Pe. Mohana, como de costume, não fazia o seu carimbo em uma parte limpa da página; carimbava-a justamente em partes onde havia texto musical. Algumas vezes, a leitura fica confusa por causa do carimbo. O sistema inferior desse compasso é um desses casos. Porém, acredito que consegui ler a última semínima do mesmo, que é um acorde de Lá maior com sétima menor, com o Sol no baixo e sem a quinta.

Elixir de Carnaúba, tango de Ignácio Cunha (1871-1955). Edição não identificada. Dedicatória a João Victal de Matos.

Edição feita sem problemas.

Tango das Vendedeiras, de Ignácio Cunha (1871-1955). Edição publicada na revista "Maranhão por Dentro", de Astolfo Marques. Disponível no Arquivo Público do Estado do Maranhão, registro 0851/95. A partitura vem acompanhada de uma letra, que deve ser encaixada na linha melódica do tango.

c. 3: soma das durações do sistema inferior está incorreta. A primeira pausa, de colcheia, certamente é de semicolcheia, mas foi escrita errada.

c. 6: mais uma vez, o carimbo do Pe. Mohana atrapalhou a leitura da partitura. Estou deduzindo o acorde oculto do sistema superior com base no acorde que aparece posteriormente no compasso, seguindo a lógica das estruturas musicais apresentadas anteriormente.

Salomé, *pas-de-quatre* de Ignácio Cunha (1871-1955). Edição de E. Bevilacqua & C. Disponível no Arquivo Público do Maranhão, registro 0843/95. Dedicada aos proprietários do Cinema São Luiz.

c. 1: resolvi iniciar o sistema inferior já em clave de Sol, uma vez que logo no início, há mudança de clave.

c. 17: há um bemol de precaução no segundo tempo do sistema superior, no entanto, há um Si colcheia imediatamente anterior que não possui essa precaução, sendo subentendido que o mesmo também já é bemol. Coloquei a alteração de precaução nessa nota anterior.

c. 21: achei conveniente adicionar um traço indicando a mudança de sistema da voz do sistema superior, nos últimos tempos do compasso.

c. 47: o Si bemol de precaução do sistema superior é desnecessário; não o inseri.

Oh! Ferro, polca de Joaquim Possidonio Ferreira Parga (1871-1909).
Publicada como suplemento da edição n.º 37 da Revista do Norte (1903).
Disponível no acervo digital da Biblioteca Pública Benedito Leite.

c. 28: o Fá suspenso da armadura deixa de aparecer nos sistemas. Contudo, percebe-se claramente que a tonalidade continua sendo Sol Maior. Mantereí essa alteração.

c. 41: a ordenação correta das páginas da partitura parece ter sido trocada. Entretanto, foi possível reorganizá-las com base nos elementos musicais apresentados.

c. 54: os acordes agudos do sistema inferior estão confusos. De acordo com o sistema superior, a harmonia do momento seria Fá maior. Na mão esquerda, o Dó no baixo faz com que o acorde esteja na segunda inversão, sendo, portanto, um I₆₄. Contudo, os acordes em colcheias parecem ser Lá-Dó-Mi, Lá-Dó-Fá ou Lá-Dó-Ré. No primeiro caso, haveria a utilização de uma harmonia não convencional com sétima maior ou sexta que o compositor ainda não havia utilizado. No segundo, o Fá iria “chocar” com o mesmo Fá tocado pela mão direita. O terceiro seria o mais provável, já que o compositor fez uso de um acorde com “sexta” (décima-terça na harmonia tradicional) no c. 27. Decidi, portanto, manter o acorde Lá-Dó-Ré.

Souvenir, mazurca de Joaquim Possidonio Ferreira Parga (1871-1909).
Publicada como suplemento da edição n.º 37 da Revista do Norte (1903).
Disponível no acervo digital da Biblioteca Pública Benedito Leite.

c. 35: a quarta colcheia do sistema superior é um “Lá-Sol”. Considerando a sequência de notas em oitavas, bem como trechos em que esse material musical se repete, conclui-se que se trata de um erro.

c. 36: não entendi o Dó suspenso de precaução. Não há nenhuma outra alteração próxima. Vou omiti-la.

c. 39: há um bequadro na última semicolcheia do sistema superior, um Dó em oitavas. Observando esse material na repetição, não há referência a esse bequadro. É provável que se trate de um erro, uma vez que a harmonia fica muito “estranha” dentro do estilo que vinha sendo mantido até então pelo compositor.

c. 44: a primeira semínima desse compasso no sistema superior, dois Dó em oitava, são precedidas de um Dó bequadro do compasso anterior. É necessário repetir esse bequadro, sendo muito improvável que o compositor o deixaria como suspenso nesse momento, pois é realizada uma cadência de Ré maior para Mi menor (V- VI).

c. 49: há uma indicação curiosa de uma semínima pontuada que equivale a uma tercina. Contudo, bastaria que o compositor colocasse uma semínima simples. Provavelmente

ele fez isso para associar esse elemento musical com a tercina de semicolcheias que faz parte do elemento motivico que conduz a peça. Contudo, em termos práticos, essa indicação pode confundir o intérprete. O próprio posicionamento vertical que o compositor faz com o sistema inferior confirma a questão. Coloquei, portanto, a semínima simples.

c. 67: esse compasso é praticamente uma repetição do c. 43. Entretanto, um acorde com o Dó sustenido no sistema inferior causaria uma falsa relação com os Dó oitavados na mão direita, caso eles fossem bequadro. Nota-se que o compositor não escreveu bequadro, provavelmente devido a essa questão. Sendo assim, mantive essa escrita.

Itália, polca de Antonio dos Reis Rayol (1863-1904). Edição de Preálle & C. Publicação original encontrada na Coleção Mozart Araújo do Centro Cultural Banco do Brasil, e duas fotocópias encontradas: uma na Biblioteca Nacional e outra cedida por Joaquim Santos Neto. Essa última foi tomada como referência para a edição. Há uma parte curiosa no final da peça, onde entra um novo sistema com elementos melódicos, após a indicação “Per instrumentale”. Como esse novo sistema está na clave da Fá, presumi que pudesse se tratar de um instrumento melódico grave, como um violoncelo. É possível interpretar que a peça é para piano solo, com acompanhamento opcional de um instrumento melódico nesse trecho.

c. 9: o Lá 3 do sistema superior, no segundo tempo do compasso, deveria ter um bequadro, tanto para evitar a falsa relação com o Lá bequadro da harmonia quanto manter coesão com o Lá 4, que é bequadro. Provavelmente é um erro de edição – conforme já fora observado em outras edições das peças de Antonio feitas pela Preálle & C. Vou adicioná-lo.

c. 18: O Fá 4 do sistema superior desse compasso não é coerente com a harmonia, que finaliza na tônica (Mi bemol maior). Pode ser que seja um erro de edição. Vou observar futuras repetições desse trecho para chegar a uma conclusão mais sólida.

c. 24: no grupo de semicolcheias do sistema superior, faltou um bequadro no Mi, de acordo com a estrutura semelhante que acabara de aparecer no c. 20. Inseri-o.

c. 42: mesma situação do c. 9: o Lá 3 do segundo tempo do sistema superior não vem com um bequadro. É muito provável que se trate de um erro, pois a harmonia fica muito fora do estilo. Estou promovendo a alteração.

c. 51: finalização estranha na melodia (sistema superior): a partitura indica a finalização em Dó, indo contra a harmonia em Mi bemol maior. É bem provável que se trate de outro erro. Vou corrigir as notas para Mi – e também corrigir a situação descrita para o c. 18, que é semelhante.

c. 62: não entendi o porquê do bequadro de precaução no Dó 4 do sistema superior. Vou ignorá-lo.

c. 74: estão faltando bequardos em todos os Rés desse compasso. Eles são fundamentais para que se possa ouvir a sensível de Mi bemol maior.

O Demônio da Meia Noite, valsa de Francisco Libânio Colás (ca.1831-1885). Publicada por Victor Preálle. Cópia encontrada no Acervo Mozart Araújo, da Fundação Banco do Brasil.

c. 25-26: não entendi o porquê dos sustenidos de precaução. Vou ignorá-los.

O Canto do Cysne, mazurca de Francisco Libânio Colás (ca.1831-1885). Editor não identificado. Partitura encontrada no Acervo Mozart Araújo, da Fundação Banco do Brasil.

c. 3: o segundo tempo do sistema inferior está com a duração errada: provavelmente faltou pontuar a semínima. Vou corrigir.

c. 7: na segunda semicolcheia do segundo tempo do sistema superior, que é um Fá, está certamente faltando um sustenido, acusado tanto pela harmonia (Ré maior com sétima menor) quanto pela apojatura posterior, que é um Fá bequadro. Trata-se de uma questão comum, encontrada em várias peças editadas pela Preálle da época. É provável que segundo o editor, as alterações feitas valiam para todas as oitavas da respectiva nota. Vou adicionar essa alteração.

c. 11: estão faltando sustenidos nos Fás que iniciam o movimento do sistema inferior, logo na primeira semicolcheia do compasso. Há inclusive uma anotação a lápis indicando essa alteração.

c. 36: há algumas indicações de dedilhado anotadas a lápis. Prefiro experimentá-las antes de inseri-las como uma opção. Penso, inclusive, em fazer uma “segunda etapa” de edição, aproveitando todo o material editorado para inserir sugestões de dedilhado. Naturalmente, só poderei fazer isso quando estiver na fase de estudo do repertório no piano. Por enquanto, estou me dedicando somente à parte escrita da tese.

c. 39: há duas ligaduras sobre a tercina do terceiro tempo do sistema superior desse compasso: uma é uma ligadura de fraseado, enquanto a outra é uma ligadura de grupamento de durações, indicando se tratar de uma quiáltera. Tenho suprimido as ligaduras de grupamento de quiálteras em todo o trabalho de editoração, pois o número três que vem abaixo do grupamento já é suficiente para indicar uma quiáltera em métrica simples. É o primeiro caso que encontro onde há os dois tipos de ligadura sobrepostos. Irei, portanto, omitir a ligadura de grupamento e manter a ligadura de fraseado ou *legato*.

c. 50: esse compasso é repetição do conteúdo já apresentado na exposição da mazurca. No entanto, em comparação com o c. 32 – o seu “equivalente” – apenas o acorde do sistema superior está oitava acima, enquanto no “equivalente”, tanto os Sol em oitavas quanto o acorde estão sob a indicação de “oitava acima”. Vou manter a grafia tal como se apresenta na partitura – especialmente porque se trata de uma repetição do material musical com pequenas alterações.

c. 63: a penúltima oitava do sistema direito – que são dois Mi – provavelmente está errada. Esse elemento se repete no c. 59. Há inclusive uma indicação a lápis de um intérprete que provavelmente também percebeu o erro. Vou corrigi-la para Fá, que é como acontece na repetição anterior desse elemento musical.

c. 76: no sistema inferior, há um Dó sustenido em fusa que entra como aproximação cromática da nona bemol da harmonia. Contudo, é bem provável que os próximos Dó dos acordes em semínimas da voz inferior desse sistema sejam bequadro, pois são a sétima menor do acorde de dominante de Sol menor. Sendo assim, acredita-se que o editor esqueceu de colocar um bequadro após a entrada do primeiro Dó sustenido. Vou inseri-lo.

c. 78: está faltando um sustenido nos Fá da voz inferior do sistema inferior, conforme reforçado por uma anotação a lápis. Vou inseri-lo.

c. 87: não consegui identificar a sigla que aparece após a indicação *presto*, do último compasso da peça. Parece ser *presto seco*. Vou manter essa última indicação.

Veneza Brasileira, valsa de Antonio Rayol (1863-1904). Partitura editada por Preálle & C. Publicação original encontrada na Coleção Mozart Araújo do Centro Cultural Banco do Brasil, e duas fotocópias encontradas: uma na Biblioteca Nacional e outra cedida por Joaquim Santos Neto. Assim como em “Italia”, a peça traz a indicação “Per Instrumentale” em um sistema para instrumento melódico em momento posterior.

c. 7: sustenido de precaução totalmente desnecessário. Ignorei-o.

c. 26: a harmonia desse compasso está estranhíssima. Entendi que esse é um acorde de passagem cromática, antecedido de um Dó maior e sucedido de um Sol maior na segunda inversão, ou seja: I₆₄. Contudo, o acorde apresentado na partitura é um Lá # - Dó – Mi # com um Dó # no baixo, possuindo duas falsas relações: uma entre os Dó e outra com o Mi bequadro da melodia. Vou observar repetições futuras para detectar esse acorde. Caso não seja possível, farei uma passagem cromática – como, por exemplo, um Lá # diminuto com baixo em Dó #, que seria muito mais apropriado para a passagem. Para tal, bastaria apenas colocar um sustenido no Dó do acorde (segundo e terceiro tempos do sistema inferior desse compasso) e remover o sustenido do Mi. É provável que o editor trocou essa alteração, deslocando-a mais para cima da posição correta.

c. 40 a última semínima do sistema superior possui apenas uma ligadura, que é uma ligadura de duração. Seguindo a lógica das estruturas musicais anteriores, colocarei ligaduras de duração – e não de expressão.

c. 43: há uma falsa relação entre o Lá do sistema “Per Instrumentale” e o Lá sustenido da nota aguda do piano. Vou deixar, porque não se trata de um erro do editor, e sim do próprio compositor.

c. 55: há um Mi sustenido no sistema superior que pode ter sido erro do editor. Ele faz parte de uma passagem de terças cromáticas, iniciadas em Mi-Sol, que tem Ré#-Fá# como terças que fazem o cromatismo no c. 53 e c. 54. Contudo, no caso de Fá-Lá, o

cromatismo adequado é Mi-Sol#, e não Mi#-Sol#, já que ocorre um caso de enarmonia entre Mi# e Fá. Sendo assim, removi o sustenido que antecede os Mi nas terças cromáticas.

Barcarolla Brasileira, de Antonio Rayol (1863-1904), para canto e piano, com letra de P. Bessa. Partitura publicada por Vieira Machado & C. Disponível no Arquivo Público do Estado do Maranhão, sob o número 0288/95.

c. 9: adicionei a indicação “*pianissimo*” na parte de canto. Farei isso para todas as indicações semelhantes de dinâmica, agógica e expressão que estiverem apenas na parte de piano.

c. 23: a letra não está muito bem alinhada verticalmente com a melodia. Vou inseri-la observando as sílabas tônicas e o tempo forte da melodia, cantando internamente a melodia e a letra.

c. 27: tenho a impressão de que faltou um sustenido no Fá nesse compasso, já que é um acorde de Ré que funciona como dominante do compasso seguinte.

c. 37: provavelmente faltou pontuar a mínima na parte do piano, para que sua duração completasse o compasso. Contudo, como se trata de uma segunda voz, é costumeiro omitir as pausas. Assim, não há como saber se realmente é uma questão de faltar o ponto de aumento. Manterei fidelidade à duração da nota. Já na parte do canto, acredito que houve um erro na nota do terceiro tempo, que é um Si. O tema já foi apresentado várias vezes, sendo um Lá – da mesma forma que acontece na parte do piano. Alterei essa nota.

Transcrevi a letra da canção para o português moderno.

Serenata, canção para canto e piano de Alexandre Rayol (1863-1904) com letra de Maranhão Sobrinho. Partitura presente em seu livro no APEM e catalogada sob o número 0114/95. Editada por Stich und Druck von C. G. Röder G.m.b.H., Leipzig.

c. 1: A notação do tremolo no MuseScore é estranha. Vou escrever o trêmolo por extenso.

c. 8: desnecessária a indicação “6” para as seis semicolcheias do primeiro tempo do compasso, no sistema superior. Não são quiálteras, pois o compasso é binário composto. Vou omiti-la nesse e em todos os trechos semelhantes.

c. 11: na melodia da voz, parece que o Mi deveria ser bequadro, pois a harmonia está transitando por uma região próxima de Ré maior – mesmo que em função de dominante. Nas repetições desse mesmo material musical, persiste a mesma questão. Acredito que a iniciativa, ousada, foi mesmo deliberada.

c. 12: adicionei um bequadro de precaução no Dó colcheia do acorde que inicia o segundo tempo do compasso. Achei interessante, pois no compasso anterior, há um Dó suspenso.

c. 23: vou escrever por extenso os tremolos do piano.

c. 29: na pauta do canto, a primeira semínima do compasso está com um ponto de aumento errado. Basta observar o alinhamento vertical com o piano para entender a estrutura rítmica correta.

c. 59: os Fá suspenso são desnecessários, pois já estão na armadura e não houve nenhuma alteração antecedente. Vou omiti-los.

Nosso Maxixe, canção para piano ou canto e piano de Alfredo Verdi de Carvalho (1885-1937), com letra de “SEM”. Edição da Casa de Música Juan Feliu e Hijos. Dedicada a Raul Vianna Rodrigues.

c. 8: troquei a indicação original “*sfor*” por “*sfz*”.

c. 26: Está faltando pontuar a primeira colcheia do sistema superior. Fi-lo.

Insuficiente, “fox-trot” de Alfredo Verdi de Carvalho (1885-1937). Edição da Casa Bevilacqua. Extraída do 2º ato da Opereta “O Mano de Minas”. Partitura presente na Biblioteca Nacional sob o registro M784.3 C-I-41.

c. 63: no Ré semínima do sistema superior, está faltando um bemol, comprovado pelo Ré bemol que aparece na harmonia do sistema inferior.

Saudades do Sertão, canção de Alfredo Verdi de Carvalho (1885-1937). Edição da “Secção Chopin” da Casa Carlos Wehrs. Dedicada a Bastos Tigre. Extraída do final do 1.º ato da opereta “O Mano de Minas”. Partitura encontrada na Biblioteca Nacional sob o registro M782.2 C-I-12.

c. 5: a partitura indica, além da letra, a melodia a ser cantada pelo coral com boca “chiusa” (fechada). Vou escrever essa parte em separado, depois.

c. 19: ficou estranha a identificação da última semínima do sistema superior desse compasso. A cadência é claramente Mi maior com sétima menor na função de Dominante, resolvendo sobre a tônica Lá menor. Contudo, a terça no referido tempo é Dó-Mi, sendo esse Dó estranho ao acorde tradicional. Vou manter essa opção do compositor.

A Luz do Luar, canção no gênero “modinha” de Alfredo Verdi de Carvalho (1885-1937). Edição da Casa Carlos Wehrs. Canção do 2.º ato da opereta “Patativa”, de Brandão Sobrinho.

Edição feita sem problemas.

Amor! Mulher! Paixão!, canção de Alfredo Verdi de Carvalho (1885-1937). Edição Porfírio Martins & C. Versos e música do compositor.

c. 2: a ligadura entre o Lá bemol mínima do sistema superior e o subsequente Lá bemol semínima do primeiro acorde do compasso posterior deixa dúvida sobre se tratar de uma ligadura de expressão ou de duração. Interpretei como uma ligadura de expressão.

Na primeira parte da peça (que coincide com a primeira página), a letra se baseia na melodia escrita no sistema inferior, fato que requereu o ajuste da letra para que aparecesse acima desse sistema – e não abaixo, como de usual. Troquei o alinhamento vertical da letra de +6,00 pt para -8,50 pt. Contudo, a partir da segunda página, a letra passa a se basear em uma melodia escrita no sistema superior. Como o MuseScore ainda não permite editar múltiplas sílabas da letra, para que sejam alinhadas simultaneamente, tive que selecionar cada sílaba e solicitar seu posicionamento manualmente, de -8,50 pt de volta para +6,00 pt. Vou solicitar a adição de uma opção para editar o alinhamento simultâneo de múltiplas sílabas da letra no fórum do programa – assim como o de configurar o alinhamento de múltiplos compassos em uma mesma pauta, outro problema que recorrentemente me leva a ter de clicar em cada compasso e ajustar seu alinhamento individualmente.

Coração Magoado, valsa de Alfredo Verdi de Carvalho (1885-1937). Publicada na revista “O Malho”. A edição é desconhecida, pois a partitura foi extraída da revista sem o registro das referências de publicação. Cedida pelo Museu da Imagem e do Som, do Rio de Janeiro. Dedicada à Exma. Srta. Suzana Netto.

c. 39: o acorde da última semínima do sistema superior está ligado ao próximo acorde em mínima do compasso posterior por apenas duas ligaduras. Entretanto, é mais provável que se trate de uma ligadura de duração, conforme a lógica do material que o compositor tem utilizado na peça. Sendo assim, adicionarei todas as três ligaduras de duração para tornar mais clara essa ideia.

Ele me fez mal, de Ignácio Manoel da Cunha (1871-1955). Manuscrito autógrafa presente no Arquivo Público do Estado do Maranhão.

c. 4: mais uma vez, os famosos “carimbos do padre” inviabilizaram a leitura do sistema superior. Por sorte, trata-se de uma passagem onde a mão esquerda faz a mesma linha melódica da mão direita, duas oitavas abaixo. Assim, foi possível restaurar o compasso.

c. 5: Agora, o sistema superior ajuda na leitura do sistema inferior. O Lá é bequadro no sistema superior, contudo, o compositor esqueceu de colocar o bequadro no sistema

inferior. Tal fato é reforçado devido à presença de bemóis de precaução no Lá no compasso seguinte, em ambos os sistemas. Vou providenciar essa correção.

c. 13: tenho adotado a “política” de manter as ligações das hastes das notas conforme a indicação encontrada, ou seja: no “estilo antigo”. Porém, nesse compasso, o compositor ligou a haste de todas as colcheias do sistema superior, sendo que a primeira delas é claramente pertencente a um elemento musical anterior. As três posteriores são parte do elemento anacrústico que caracteriza a melodia. Sendo assim, vou desligar a primeira haste. Esse procedimento será adotado em todas as passagens semelhantes a partir de então.

c. 43: ao invés de remeter à repetição da peça, preferi escrever a parte repetida por extenso. Como o compositor não indicou o fim da peça, presumi que o mesmo acontecesse no c. 7, devido a uma fermata no final da última pausa desse compasso. Escrevi a repetição até esse trecho.

Marcha para canto e piano, de Ignácio Manoel da Cunha (1871-1955). Manuscrito autógrafo presente no Arquivo Público do Estado do Maranhão. Essa partitura está intitulada apenas “Marcha”, portanto, não sei se corresponde à “Marcha Graciosa” listada no Catálogo do Inventário João Mohana do APEM.

c. 19: vou corrigir a escrita polifônica desse compasso e dos seguintes.

Romanza para canto e piano, de Ignácio Manoel da Cunha (1871-1955). Manuscrito autógrafo presente no Arquivo Público do Estado do Maranhão.

c. 13: o segundo acorde do sistema inferior (na semínima do segundo tempo do compasso) provavelmente está errado. Não faz parte do estilo do compositor utilizar acordes aumentados. No caso, percebe-se que esse compasso é claramente uma repetição do c. 11. Sendo assim, vou corrigir a nota que está causando essa diferença – que é o Sol do acorde Sol-Si-Ré#, a ser trocado por um Lá.

c. 25-26: não entendi o porquê dos Sol sustentados de precaução. Pode ser uma evidência de que houve mudanças na armadura, mas não indicadas pelo compositor por engano.

Queima com água, cateretê de Alfredo Verdi de Carvalho (1885-1937). Manuscrito autógrafo presente no Arquivo Público do Estado do Maranhão. A partitura indica letra de Tito Novais, contudo, ela não foi encontrada. Será necessário verificar no APEM.

c. 0 (anacruse): vou começar o sistema inferior com a clave de Sol, para já facilitar a leitura.

c. 19: o sistema superior desse compasso está ilegível. Caso não haja repetição, vou tentar reconstitui-lo com base nos elementos musicais que o compositor tem utilizado.

c. 25: não estou entendendo as barras duplas frequentes que o compositor indica. Até agora, não vi nenhuma com uma justificativa plausível – mudança de elementos musicais ou nova armadura, entre outras. Estou ignorando aquelas que não vejo sentido.

c. 31: o Lá bequadro do segundo tempo do sistema superior é muito estranho. Contudo, foi indicado claramente pelo compositor. Vou deixar.

Por que te amei? Canção de Alfredo Verdi de Carvalho (1885-1937). Partitura publicada pela Casa Wehrs, conseguida no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Dedicada a Antonio Coelho de Oliveira.

Edição feita sem problemas.

Peneirando, cateretê carnavalesco de Alfredo Verdi de Carvalho (1885-1937). Manuscrito autógrafa obtido no APEM.

c. 31: o Lá bequadro do sistema superior, no segundo tempo, soa muito estranho. Apesar de estar claramente indicado, vou ignorá-lo.

Canção do Exílio, de Ignácio Manoel da Cunha (1871-1955) sobre o famoso poema de Gonçalves Dias. Manuscrito autógrafa obtido no APEM.

c. 1: como a parte de piano tem suas primeiras estruturas escritas na clave de Sol, vou coloca-las logo no início – e não somente a partir do compasso 2.

c. 10: acrescentei a indicação “*cresc.*”, que estava somente na parte de piano, também na parte de canto. Farei isso com as demais indicações de intensidade, expressão e agógica.

c. 15: não entendi o porquê do bequadro no Sol da apojatura que inicia logo o compasso, no sistema superior do piano. Vou ignorá-lo.

c. 16: faltou colocar sustenido no Fá no segundo tempo do sistema superior do piano, para evitar uma falsa relação com a harmonia de Ré maior com sétima menor.

c. 17: a semínima que está ligada à mínima no sistema inferior do piano é, na verdade, uma colcheia, tomando como base as pausas subsequentes.

c. 28: faltou o bequadro no mi mais agudo do arpejo em semicolcheias do sistema inferior do piano. Vou adicioná-lo.

c. 30: faltou pontuar o acorde em semínima do sistema superior do piano. Posteriormente, parece haver uma sequência de semicolcheias, pois o compositor coloca duas linhas na barra que conecta as hastes das notas. Porém, o alinhamento feito sugere se tratar de colcheias, conforme o movimento de semicolcheias da mão esquerda. Além

disso, elementos similares anteriores indicam se tratar de colcheias. Sendo assim, será essa minha interpretação do trecho.

c. 33: a soma das durações no sistema superior do piano desse compasso está incorreta. Mais uma vez, acredito que o compositor escreveu uma semínima (ligada à mínima que inicia o compasso) no lugar de uma colcheia, pelas evidências do local.

c. 39: o Lá 4 provavelmente é bemol. Na primeira apojatura do sistema superior do piano, não há indicação de bemol. Como o trecho está em Dó menor e caminhando para a região de Ré bemol maior, é bem provável que o Lá seja bemol. A partir do terceiro tempo do compasso, o Lá é bemol. Sendo assim, colocarei o bemol no Lá.

c. 46: omiti o *fortissimo* do sistema inferior do piano, já que o sistema superior também tem um que pode valer para ambas as mãos. No sistema do canto, a soma das durações está errada. Vou colocar uma semínima no local da primeira mínima, para seguir a lógica utilizada até então. Além disso, acredito que o Ré 4 é bemol, pois está gerando um intervalo melódico de um acorde de quinta aumentada, além de não bater com a harmonia vigente do acorde de Sol bemol maior.

c. 52: todas as mínimas do sistema inferior do piano, no baixo, possuem acentos. Menos a segunda mínima desse compasso. Para oferecer maior “homogeneidade” – ou “organicidade” – à passagem, irei inserir um acento nessa mínima também.

Minha Terra, canção de Alfredo Verdi de Carvalho (1885-1937) com versos de Álvaro de Barros. Manuscrito autógrafa obtido no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.

c. 1: vou iniciar com duas claves de Sol, para facilitar a leitura.

c. 4: há indicações de alterações a lápis, sendo uma possível revisão feita pelo compositor. Vou considera-las na edição. Nesse mesmo compasso, o último Mi do sistema inferior do piano deveria ser bequadro, para manter o movimento harmônico iniciado no início do tempo, onde há um Mi bequadro no sistema superior.

c. 9: no segundo tempo do sistema inferior, foi necessário adicionar o suspenso no Fá e o bequadro no Lá, adequando-se assim às alterações presentes no sistema superior do piano.

c. 28: completei a primeira voz do sistema superior do piano. Estava faltando uma pausa de semínima para completar os três tempos do compasso.

c. 31: interpretei a ligadura do sistema inferior do piano, entre a mínima pontuada e a próxima semínima, no compasso posterior, como uma ligadura de duração.

Partitura bastante complicada de ler. Algumas indicações estão muito estranhas, sendo difícil entender o que o compositor pretendia musicalmente.

Canção de Píndaro, berceuse de Ignácio Manoel da Cunha (1871-1955). Manuscrito autógrafo presente no Arquivo Público do Maranhão. Há uma parte para piano solo (em Sol maior), sucedida da letra; uma parte para contrabaixo, uma parte para saxofone em Mi bemol e uma parte para canto e piano, sendo essas últimas em Ré maior. Tomarei como base a parte para canto e piano, na perspectiva de escrever uma edição voltada a essa formação.

c. 2: “o carimbo do padre” prejudicou o reconhecimento do segundo tempo do sistema superior do piano. Observei a parte para piano solo, em Sol maior, para esclarecer essa dúvida. Utilizarei este procedimento para as partes seguintes, pois a parte para canto e piano possui algumas danificações.

c. 9: a partir daí, a partitura está rasgada. Houve uma tentativa de restauração, contudo, alguns detalhes não foram escritos – como o “encaixe” da letra. Terei de utilizar a parte de piano solo para identificação.

Lindo Olhar, canção de Alfredo Verdi de Carvalho (1885-1937), extraída da opereta “O Mano de Minas”. Edição da Casa Wehrs, presente no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.

c. 4: as durações do sistema inferior estão erradas. Observando pelo sistema superior, faltou pontuar a mínima. Farei isso.

c. 6: não vejo sentido no direcionamento das hastes nesse trecho, pois não há cruzamento na polifonia. Vou invertê-las.

c. 11: não são necessários os parêntesis nos sustenidos, pois são alterações que não constam na armadura – além de não terem sido feitas anteriormente. Vou ignorá-los.

c. 16: busquei uma forma mais clara de representar as três vozes do sistema superior.

Você, modinha de Ignácio Manoel da Cunha (1871-1955). Manuscrito autógrafo obtido no APEM, com data de 29 de outubro de 1931.

c. 10: não reconheci a última palavra da letra. Coloquei o que entendi – “nem bei”.

A borboleta e o lyrio, modinha de Ignácio Manoel da Cunha (1871-1955) com versos de Heráclito Mattos. Manuscrito autógrafo obtido no APEM.

c. 6: está faltando uma ligadura de duração entre a última colcheia do sistema superior do piano desse compasso e a primeira colcheia do compasso posterior. Conhecendo o hábito do compositor em dobrar a melodia vocal no sistema superior do piano – também comum nas peças de Alfredo Verdi de Carvalho – providenciarei essa alteração.

c. 35: a mudança de armadura está equivocada: a peça está indo de Ré maior para o tom menor homônimo, portanto, a armadura deverá ter um Si bemol, e não ser aquela sem

alterações. Os sistemas seguintes provam esse erro, pois a armadura de Ré menor passa a aparecer.

c. 45: adicionei a indicação “*rall.*”, que estava na parte de canto somente, também na parte de piano.

Saudade, canção de Ignácio Manoel da Cunha (1871-1955) com versos de Ribamar Couto. Manuscrito sem identificação de autor obtido no APEM – parece não possuir a caligrafia original do compositor. Há também uma cópia manuscrita da peça, que será utilizada como apoio em caso de não entendimento do primeiro manuscrito – que se presume ser mais antigo.

c. 8: a segunda colcheia do sistema superior do piano – um Si 4 – está soando muito estranha. A nota mais lógica a utilizar nesse local, que é o acorde de Lá menor, tônica da peça, é um Lá 4. Farei essa alteração. Além disso, o fato de não haver acorde nenhum na mão esquerda enfraquece a condução harmônica. Um acorde de Lá menor seria muito recomendado nesse local.

c. 23: com certeza o Sol 2 do acorde em mínima do baixo é suspenso. Irei adicioná-lo.

c. 24: nesse compasso, torna-se visível a discrepância entre as harmonias do sistema inferior e superior da peça, que fogem muito do estilo do compositor e da própria estética em que se propõe a trabalhar. É muito curioso como o compositor parece não ter se preocupado com essas diferenças. Há um acorde de Lá menor na mão esquerda, enquanto a mão direita faz arpejos de Mi maior. A última colcheia da mão esquerda, por fim, faz um acorde de Sol maior. Será necessário fazer uma edição prática com intervenções mais aprofundadas da peça, para torna-la “tocável”.

c. 29: o Dó 4 na parte do canto só pode ser uma mínima, e não uma semibreve. Irei corrigi-lo.

c. 33: há uma sobreposição de vozes no piano. O Ré 3 é atacado tanto pela mão direita quanto pela mão esquerda nesse compasso.

c. 36-37: depois de atingir um Lá 4 pelo menos duas vezes na peça, há trechos muito graves nesses compassos, cuja nota mais grave é um Lá 2 mínima – que, ainda por cima, precisa ser sustentada por muito tempo. Essa escrita é totalmente incompatível com a tessitura tradicional dos cantores.

c. 37: há um acorde de Mi menor com sétima menor na mão esquerda do piano, que provavelmente deveria ter um Sol suspenso, que é a sensível da tônica. No entanto, desisto de fazer quaisquer “correções” nessa peça. Provavelmente ela não foi escrita por Ignácio Cunha, mas transcrita por outra pessoa atribuindo a autoria ao compositor. Não é a caligrafia dele, inclusive. Vou apenas completar essa edição mais “diplomática” e logo iniciar outra que irá ter intervenções mais significativas da minha parte.

Mariinha, berceuse de Ignácio Manoel da Cunha (1871-1955). Manuscrito autógrafo obtido no APEM sob o registro 0830/95. Há partes para violino e piano, violino solo e canto e piano. Vou tomar como base a partitura para canto e piano, observando a parte de violino e piano em caso de dúvidas.

c. 23: a apojetura cortada está localizada no final desse compasso, no sistema superior do piano, e não no início do próximo – como é de praxe fazer. Vou inseri-la no compasso posterior.

c. 55-57: a ligadura entre as mínimas do sistema inferior do piano são ligaduras de expressão, e não de duração, conforme sugere a partitura – são três para cada acorde. Apenas a nota Ré do baixo pode ser ligada. Sendo assim, colocarei apenas a ligadura de duração dessa nota, e mais uma ligadura de expressão que valerá para a progressão de acordes.

c. 83: o último Si semicolcheia do sistema superior do piano certamente é bemol. Irei incluir essa alteração.

Hino a São Luís, composto em 1934 por Pedro Gromwell dos Reis (1887-1964). Manuscrito autógrafo obtido no Arquivo Público do Maranhão. Não foi encontrada a letra que acompanha o hino.

c. 7: muito curiosa a grafia da semínima do compositor, observada no sistema inferior. Parece mais um pausa de colcheia.

c. 8: vou escrever por extenso os símbolos de repetição do sistema inferior.

c. 9: a primeira semínima do sistema superior está ilegível, devido ao carimbo do Pe. Mohana. Deduzi que se trata de um Sol 3, por três motivos: 1) o movimento harmônico do compasso, indicado pela mão esquerda, indica uma harmonia de Sol Maior, oferecendo, portanto, três possibilidades no estilo: Sol, Si ou Ré; 2) o tamanho da haste da semínima, que tem sido utilizada de forma regular pelo compositor. Ao medi-lo em relação às demais semínimas, conclui-se que o tamanho do início da haste indica um posicionamento final em relação ao Sol 3 do pentagrama; e 3) o mais importante: esse membro de frase foi repetido nos c. 15 e 16.

c. 23: o compositor utiliza um “risco” no sistema inferior que já fora utilizado no c. 16. Não dá para saber se é uma indicação de pausa, repetição ou até mesmo um sinal para orientar a marcação do tempo. Estou interpretando como pausa.

Seu Mimi!, samba composto em 1916 por Pedro Gromwell dos Reis (1887-1964) em homenagem a Almir Augusto Valente, secretário da antiga Escola de Aprendizes Artífices. Manuscrito autógrafo obtido no Arquivo Público do Maranhão.

c. 37: o compositor não indica a troca de armadura, pois sai da região de Fá maior para ir a Dó maior. Farei a indicação.

A indicação de repetições da peça não é clara; há menção a um trecho “Final”, sendo que em uma das repetições, há um compasso definido como “Fim”. Deixei a indicação de forma tal qual concebida pelo compositor.

Vamos!, marcha composta em 1963 por Pedro Gromwell dos Reis (1887-1964) em homenagem a seus alunos principiantes. Manuscrito autógrafo obtido no Arquivo Público do Maranhão.

c. 6: vou escrever por extenso as repetições.

c. 36: está faltando uma pausa de semínima no final desse compasso, no sistema inferior. Adicionei-a.

A Saudade Me Flagela, modinha do pintor e compositor de modinhas português Domingos Schiopetta (ca.1788-1835). Cópia manuscrita de Domingos Thomaz Vellez Perdigão (1842-1899), presente em seu “Album de Musica” no formato de paisagem. Ernesto Vieira trata sobre Schiopetta em seu Diccionario Biographico, volume II, p. 289-290.

c. 2: vou escrever por extenso as repetições.

c. 14: a divisão das hastes no texto, no sistema do canto, está um tanto estranha, pois não representa a sequência de quiálteras que o compositor tem utilizado. Vou fazer a ligação mais lógica.

c. 15: há um Dó suspenido semínima no sistema do canto no início do compasso, contudo, acredito que a alteração vale apenas para essa nota, que é cromática. Adiante, há uma passagem de escala diatônica do Si bemol ao Fá que possui um Dó, que não deve ser suspenido. Vou colocar um bequadro no mesmo.

c. 32: coloquei a fermata na parte do canto, que estava faltando.

Sou Batuta, samba de Hygino Honorato Billio (ca.1870-ca.1955). Manuscrito autógrafo presente no Arquivo Público do Maranhão.

c. 24: acredito estar faltando um Mi bequadro no sistema inferior, para reforçar o acorde de dominante de Fá maior, tom para o qual o compositor está direcionando a peça nesse momento. Vou adicioná-lo.

c. 40: o compositor esqueceu de colocar o Fá suspenido no sistema inferior, assim como ele tinha feito na primeira aparição desse tema (compasso equivalente: c. 7). Inseti-o.

c. 79: não entendi o porquê do Si bemol de precaução no sistema inferior. Vou ignorá-lo.

Reminiscência, valsa de Hygino Honorato Billio (ca.1870-ca.1955).
Manuscrito autógrafo presente no Arquivo Público do Maranhão.

c. 2: acredito que o Mi sustenido do sistema superior foi escrito por equívoco; deveria ser um Mi bequadro, pois se trata de um movimento cromático ascendente. Vou modificar a alteração.

c. 16: na repetição desse compasso – o c. 68 – o Mi é bequadro. Como se trata tanto de uma aproximação cromática quanto da sensível de Fá menor, pode ser que o compositor tenha deixado de anotar essa alteração no c. 16. Vou inseri-la.

c. 51: não entendi o porquê das semínimas do sistema superior possuírem tanto hastes para cima quanto para baixo. Não há polifonia nesse elemento musical. Vou ignorar.

c. 83-84: o compositor provavelmente se esqueceu de colocar o Lá bequadro no sistema inferior. Farei isso.

c. 116: há um Sol bemol no sistema superior que deveria ser, pelo contexto, um Fá sustenido, pois se trata de uma aproximação cromática por movimento ascendente. Vou corrigir a nota.

c. 131: há um cruzamento de vozes com a mesma nota em conflito entre os dois sistemas (o Si bemol 2). Vou deixar conforme o compositor indicou.

Catita, tango-habanera de Hygino Honorato Billio (ca.1870-ca.1955).
Manuscrito autógrafo presente no Arquivo Público do Maranhão.

c. 8: coloquei um bemol de precaução no Si do sistema superior, tendo em vista que ele foi alterado no compasso anterior. No sistema inferior, o Ré do segundo tempo deve ser bequadro, pois ele retorna do Mi por passagem diatônica – e não por cromatismo, o que acontecera no tempo anterior. Vou ajustá-lo.

Sensível, *schottisch* de Hygino Honorato Billio (ca.1870-ca.1955).
Manuscrito autógrafo presente no Arquivo Público do Maranhão.

c. 55: levando em conta a duração das notas no sistema superior, os acordes da segunda voz (um Mi diminuto) cairiam juntamente com as notas da primeira voz. Contudo, o compositor – que costuma escrever as notas perfeitamente alinhadas com suas respectivas durações – não as alinha de acordo com as durações das mesmas. Optei por escrever de acordo com as figuras rítmicas utilizadas, ao invés de seguir o alinhamento vertical e adaptar as durações de acordo com o mesmo. Ressalta-se, ainda, que essa passagem possui vários cromatismos, corretamente utilizados pelo compositor. Notas como Dó bemol, que podem parecer “estranhas” às alterações características da tonalidade (e, portanto, da armadura) vigente, fazem todo o sentido nesse contexto.

Romance Sem Palavras n.º 1, de Elpídio de Britto Pereira (1872-1961).
Publicado pela Casa Arthur Napoleão. Dedicado a Lúcia Fleury de Araújo.

c. 1: mudei a forma de escrever desse compasso, colocado cada grupo de tercinas no mesmo sistema – ao invés de fazer um cruzamento, conforme fora feito na publicação.

c. 2: vou tornar invisível a indicação “3” de tercinas a partir desse compasso, colocando-as apenas em contextos onde houver possibilidade de dúvida.

c. 5: inverti a posição da haste da nota melódica que cruza o sistema inferior (segundo tempo), para ficar mais claro visualmente.

c. 19: complicado esse compasso! Detectei uma quiáltera de sete dentro de uma semínima. Como é um trecho confuso, deixei a indicação “7” para o intérprete.

c. 52: acho mais adequada as pausas do sistema superior ficarem alinhadas com as terças do acompanhamento, inclusive para destacar que a voz de cima é a melodia. Fiz isso.

Romance Sem Palavras n.º 2, de Elpídio de Britto Pereira (1872-1961).
Publicado pela Casa Arthur Napoleão. Dedicado Zilda de Britto Pereira.

c. 7: A estrutura rítmica de acompanhamento no contratempo – característica da música francesa, presente, por exemplo, nas canções sem palavras de Gabriel Fauré – foi escrita nesse compasso de forma diferente do anterior. Para criar uma unidade de escrita, vou padronizar a escrita conforme ela aparece no c. 6: dividida em dois tempos – e não no compasso todo, havendo sempre duas semicolcheias com ligaduras de duração no meio do compasso.

Vamos Deixar, polca de Alexandre dos Reis Rayol (1855-1934).
Publicada na edição de 9 de abril de 1903 da revista Tagarela.

c. 11: adicionei um bemol de precaução no último Si do compasso no sistema inferior, já que ele foi alterado no compasso anterior. Fiz o mesmo no c. 18, já que se trata de uma situação semelhante.

c. 32: interpretei a ligadura abaixo do acorde de Ré menor do sistema superior como uma ligadura de duração, com base em elementos semelhantes de finalização de frase que aparecem posteriormente na peça (a exemplo do c. 48). Logo, adicionei ligaduras para as demais notas.

c. 47: achei desnecessário o bequadro de precaução do sistema inferior. Vou ignorá-lo.

Polka-Lundú, de Alexandre dos Reis Rayol (1855-1934). Manuscrito autógrafo presente no Arquivo Público do Maranhão.

c. 22: não está claro se a última semicolcheia do grupo do primeiro tempo do sistema superior desse compasso é um Fá 5 ou um Mi 5. Coloquei Fá.

c. 27: coloquei um parêntesis no sustenido do Fá do sistema superior, para avisar que ele está na armadura – diferentemente da parte para a qual o compositor irá redirecionar a peça.

Lyse, valsa de Alexandre dos Reis Rayol (1855-1934). Verlag von O. Schleich Nachfolger, Dresden-A.

c. 78-79: Erro de enarmonia: o acorde desses dois compassos é um Fá # com sétima, pois irá resolver em Si menor. Portanto, deve-se usar Lá #, e não Si b. Além disso, ocorre uma falsa relação entre o Lá bequadro do início do c. 79 no sistema superior com o Si b do sistema inferior. Coloquei um sustenido no Lá do sistema superior, para resolver o problema.

c. 90: apesar da mudança de armadura nesse momento, mantive o bequadro do Fá 3 do sistema superior, entre parêntesis, como precaução.

c. 106: adicionei um bequadro de precaução no Fá 2 do sistema inferior, que foi alterado no compasso anterior.

c. 148: adicionei um bemol de precaução no primeiro Sol 3 do sistema superior.

Senti!..., romanza para barítono e piano de Antonio dos Reis Rayol (1863-1904) com letra de F. Radamés e dedicada a seu irmão Alexandre Rayol. Publicada pelo editor Milano E. Nagas, provavelmente em 1892, ano em que o tenor estava na Itália. Pertencente à Coleção José Jansen.

c. 3: o último Sol colcheia do sistema superior desse compasso provavelmente é bequadro. Pela lógica, ele deveria ser alterado devido ao Sol sustenido que aparece no grupo de semicolcheias do tempo anterior. Contudo, por esse último se tratar de uma alteração cromática derivada de uma bordadura dupla, vou adicionar o bequadro no último Sol.

c. 4: copiei a indicação “*forte*” da parte de piano para a parte de canto. Farei isso com as demais indicações de intensidade, agógica e expressão que estiverem restritas somente a uma das partes.

c. 17: não entendi o porquê do Si bemol de precaução no sistema superior. Vou ignorar.

c. 25-26: os Si bemóis sem sentido continuam. Isso seria um indício de que a armadura deveria ter mudado na segunda parte da peça, que se inicia no c. 17.

Por amor de uns olhos, romanza para canto e piano de Antonio dos Reis Rayol (1863-1904) com versos de Antonio Lobo (1870-1916). Foram encontradas duas versões: um manuscrito autógrafa do compositor e uma cópia manuscrita, provavelmente feita por Olga Mohana. Utilizarei a primeira como referência principal, recorrendo à segunda caso seja necessário.

c. 10: a soma de tempos do sistema do canto está equivocada, e não consegui descobrir nenhuma solução para o caso. Olhando a cópia manuscrita, não concordei com a palavra “harmonia”; é claramente “alegria”. Contudo, baixei na internet a letra desse poema e confirmei ser mesmo a palavra “harmonia”, presente na nota do falecimento de Antonio Lobo publicada em “O Jornal” no dia 26 de junho de 1916. Vou me basear no poema escrito nessa fonte, pois a caligrafia é praticamente ilegível.

c. 11: o sistema superior está ilegível. Vou consultar a cópia manuscrita.

c. 13: há um sinal de fermata no final do compasso no sistema do canto que não está indicado nos sistemas do piano. Além disso, não há nenhuma preparação musical para essa fermata no piano – a exemplo do que acontece em outras canções do compositor – indicando que pode se tratar de um equívoco. Vou deixá-la como elemento invisível.

Minha Terra, serenata para canto e piano de Elpídio de Britto Pereira (1872-1961) sobre poesia de Gonçalves Dias. A editora da publicação não foi reconhecida. Dedicada a José do Patrocínio.

Transcrevi a letra da canção para o português atual.

c. 10: a indicação “a tempo” não foi inserida na parte de piano. Inserir-a.

c. 40: a semínima que inicia o sistema do canto está equivocadamente pontuada, de acordo com o posicionamento vertical das estruturas rítmicas do trecho. Vou remover o ponto de aumento.

c. 54: o *ritardando* da parte do canto não foi escrito na parte do piano. Inserir-o.

A Brasileira (La Brésilienne), tango para canto (soprano) e piano de Elpídio de Britto Pereira (1872-1961) sobre poesia de “***”. Editora Ista-Beausier, de Paris. Pertencente à Coleção Helza Cameu. Há uma dedicatória manuscrita a “Julieta Telles de Munyz” (?).

c. 2: dessa vez, não irei conectar as hastes no “estilo antigo”: deixarei o programa fazê-los de acordo com as novas regras.

c. 9: a estrutura rítmica do sistema superior está estranha. Corrigi-a segundo seu alinhamento com as notas presentes no sistema inferior.

c. 27: a primeira colcheia do sistema de canto deve ter sido inserida erroneamente; pelo alinhamento e soma de durações do compasso, ela deveria ser uma semínima. Vou corrigi-la.

A partitura está incompleta. Estão faltando as páginas 2 e 3. Verificar.

Berceuse, para canto e piano de Elpídio de Britto Pereira (1872-1961) sobre poesia de Antonio Salles. Editada pela Casa Bevilacqua e presente no Arquivo Público do Maranhão. Dedicada à Sr.^a D. Maria de Luna Freire Albano.

c. 2: a última semínima desse compasso, no sistema superior, não tem um posicionamento claro: parece ser um Ré 3 ou um Mi 3. Como os outros dois compassos parecem ser repetições exatas dos dois primeiros, no c. 4 é claro se tratar de um Mi. Colocarei, então, essa nota.

c. 11: a última semínima pontuada do sistema do canto deve ter sido colocada por equívoco; segundo as demais figuras rítmicas, só pode ser uma colcheia pontuada. Irei fazer a correção.

c. 38: o bequadro do sistema superior do piano parece estar em Lá. Contudo, não faz nenhum sentido, uma vez que essa nota não foi alterada nos compassos anteriores. Provavelmente seria um bequadro no Dó que foi deslocado de forma equivocada, pois o Dó foi alterado no compasso anterior. Vou promover esse ajuste.

c. 43: a última colcheia “solitária” do sistema do canto provavelmente não foi ligada às duas mínimas anteriores por equívoco. Farei a ligadura de duração.

Melodia, de Alexandre dos Reis Rayol (1855-1934). Manuscrito autógrafo. Edição prática.

A proposta de ser feita uma edição prática dessa partitura consiste em algumas questões encontradas sobre estilo. Serão feitas, assim, intervenções composicionais na peça, diferentemente do que fora feito na edição crítica – cujo viés adotado aqui não é propor alterações substanciais nas lições e estruturas propostas mais claramente pelo compositor.

c. 53: O primeiro grupo de semicolcheias possui somente cinco, e não seis. Parece que o compositor se esqueceu de adicionar a última semicolcheia do grupo. Isso está gerando um “buraco” na sonoridade do trecho. Tomando como base os elementos semelhantes que já apareceram – a exemplo do c. 45 – será adicionada uma última semicolcheia, ao invés da opção de tornar a última nota uma colcheia.

c. 56-58: aqui, foram feitas as alterações mais significativas. A harmonia proposta em cada um dos sistemas simplesmente não bate nos c. 57-58. No c. 57, há um arpejo de Dó maior com sétima menor no sistema superior, enquanto a mão esquerda acompanha com um acorde de Fá maior. No c. 58, o sistema superior resolve a harmonia, fazendo um arpejo de Fá maior. Contudo, a mão esquerda toca apenas um Ré em oitavas, e não acompanha a resolução da harmonia. Como solução, foi copiado o movimento musical do sistema inferior do c. 56 para o c. 57 – que é muito semelhante – e os elementos do sistema inferior do c. 57 foram inseridos no c. 58. Portanto, o compasso que possuía apenas o Ré em oitavas foi removido da peça.

c. 75: o final do grupo de semicolcheias do sistema superior foi alterado para a sequência Sol 4 (apojatura), Fá e Mi para concluir no Ré semínima pontuada do

compasso posterior, a exemplo do que acontece na repetição dessa ideia musical (c. 41-42).

Pièces Drôles n.º 1, Sérénade de Clowns, de João Nunes (1877-1951).
Edição desconhecida – provavelmente da Casa Arthur Napoleão.
Dedicada a Barroso Neto.

c. 16: a série de fusas em apojetura, iniciada no sistema inferior e que termina indo ao sistema superior, termina com uma pequena pausa de colcheia. O MuseScore não tem a opção de inserir pausas em forma de apojetura. Recorri ao seguinte artifício: criei um espaçamento extra entre a última colcheia apojetura e o acorde em colcheias de tamanho normal que o segue, e inseri um “Texto de pauta” que é um símbolo de uma pausa de colcheia. Em seguida, personalizei o tamanho desse texto e o alinhei de acordo com a indicação da fonte.

c. 38: está faltando a última pausa de colcheia da mão direita, no sistema superior. Nesse momento, ambas as mãos estão sendo escritas nesse sistema. Irei completá-lo com essa pausa.

Pièces Drôles n.º 4, Morbidezza, de João Nunes (1877-1951). Edição desconhecida – provavelmente da Casa Arthur Napoleão. Dedicada a Alberto das Chagas Leite.

c. 3: há um sinal no sistema superior semelhante a uma mínima com a haste invertida, no estilo antigo de escrita. Observando a repetição (c. 19), é isso mesmo. Parece ser uma alteração posterior feita pelo compositor – uma raridade, já que pela escrita, João Nunes parece ser bastante rigoroso com as publicações de suas peças. Vou adicioná-la.

c. 31: passei a indicação de *rallentando* para cima do sistema superior, procurando facilitar sua visualização.

c. 43: este compasso está com uma redação estranha. Como ele é uma repetição do c. 38, vou copiá-lo no lugar.

c. 45: a grafia da palavra “leggiero” está errada. Vou corrigi-la.

c. 83: o Sol bequadro do sistema superior vem de uma ligadura da mesma nota. Inicialmente, interpretei como uma nota sustentada. Entretanto, duas questões apontam para o fato dessa nota não ser sustentada: 1) há uma indicação de bequadro antes dela; em geral, quando uma nota vem ligada de um compasso anterior, ela “herda” a alteração da nota anterior, não sendo necessário apontá-la novamente; e 2) há uma indicação “M. D.”, como se esta nota devesse ser atacada novamente. A nota anterior, na qual ela está ligada, possui a indicação “M. G.” (mão esquerda), possivelmente indicando que a nota deverá ser atacada novamente com a outra mão. Seria possível, ainda, que essa nota fosse atacada silenciosamente, havendo apenas uma mudança de mão enquanto ela estivesse sendo segurada. Contudo, não parece ser esse o caso, com base nessas evidências.

Pièces Drôles n.º 5, Les plaintes d'arlequin, de João Nunes (1877-1951). Edição desconhecida – provavelmente da Casa Arthur Napoleão. Dedicada a Barroso Netto. Obtida na Biblioteca da Escola de Música do Estado do Maranhão 'Lilah Lisboa de Araújo'.

c. 1: a última colcheia do sistema superior, que é um acorde de Si 3 – Sol # 4 – Si 4, tem um problema: logo no primeiro acorde do compasso, há um Si # 4. Segundo a lógica do trecho musical, as próximas notas consistem em uma descida cromática, que irá culminar nesse último acorde. Em razão do Si # 4 no início do compasso, essa alteração continua valendo, fazendo com que o último acorde seja um Si 3 – Sol 4 – Si # 4. Com base no acorde anterior, que é um Dó 4 – Sol # 4 – Dó 5, não faz sentido que o Si # 4 seja mantido suspenso, pois ele quebraria a sequência cromática, além de repetir a mesma altura do Dó 5. Como a linguagem de João Nunes é complexa em relação ao que tem sido estudado até então, trata-se do primeiro momento onde foi possível detectar um erro em suas publicações – que certamente foi uma falha de edição. Logo, irei inserir o bequadro no Si 4.

c. 6: nas três últimas colcheias do sistema inferior, mantive o padrão de ligação das hastas adotado no compasso anterior.

c. 12: adicionei um dobrado bemol de precaução na última colcheia do sistema superior desse compasso, tendo em vista que o dobrado bemol da apojatura pudesse ser interpretado como sem validade após ele.

c. 22: não vou repetir o Dó bemol (de precaução) no segundo tempo do sistema inferior.

c. 31: conforme o trecho após esse compasso, está faltando inserir uma clave de Sol nesse compasso, certamente antes da primeira nota da anacruse do retorno do primeiro tema. Vou inseri-la.

c. 43: não há uma barra dupla no final da peça. Contudo, dado os elementos apresentados, há um caráter de *coda* / finalização. Entretanto, vou consultar outras edições da partitura para ver se este seria o final de fato.

Les Harmonies de la Cathédrale, de João Nunes (1877-1951). Edição da Casa Arthur Napoleão, publicada em 1921 e com a indicação "En lisant Victor Hugo". Dedicada a César Sampaio de Araújo. Obtida na Biblioteca da Escola de Música do Estado do Maranhão 'Lilah Lisboa de Araújo'.

c. 1: desloquei a indicação "*leggiero, armonioso*" para facilitar a leitura. Com relação ao dedilhado, estou inserindo o "dedilhado lógico", isto é: apenas as indicações que não seguirem a ordem natural dos dedos da mão. Ex.: na indicação inicial "2 1 3 2 1 2", foram deixados apenas os dedos que indicam mudança de posição, ficando assim: "2 x 3 x x 2", onde "x" corresponde à nota cuja indicação de dedilhado foi removida.

c. 22: o Mi semicolcheia mais agudo do primeiro grupo de semicolcheias do segundo tempo do sistema superior não está com um bequadro, conforme todas as outras repetições deste material nos compassos anteriores, a saber: c. 16, c. 18 e c. 20. Isso parece ser, portanto, um erro. Contudo, no tempo seguinte, o Mi sob a linha de oitava

abaixo tem um bequadro, dando a indicar que se trata de uma alteração intencional. Contudo, quando há mudança de material, há também indicação de dedilhado para o novo material apresentado, e isso só vem acontecer no tempo seguinte, entrando pelo c. 23. Realmente é uma situação complicada. Vou inserir o bequadro nessa nota, assumindo ser um erro de edição.

c. 24: consegui entender as durações do primeiro tempo do compasso pelo alinhamento vertical das notas, pois a estrutura rítmica poderia ser melhor escrita. No sistema inferior, há três semínimas que são uma quiáltera de três sobre um tempo (umas mínima). Já o sistema superior se inicia com uma pausa de colcheia pontuada, sucedida de dois grupos de tercinas de colcheias alinhados diretamente com as semínimas em quiáltera do sistema inferior. Isso infere que há uma quiáltera dentro de quiáltera: as três semínimas como quiálteras da mínima, e cada grupo de três colcheias para uma semínima. Vou escrever de forma mais clara essa estrutura rítmica, deixando as indicações de quiálteras para o intérprete vê-las.

c. 28: para as colcheias do sistema superior, mantereí as hastes ligadas conforme o programa propôs, pois dá uma ideia mais clara do movimento polifônico do trecho.

c. 42: decidi não omitir o dedilhado lógico nas séries de terças da mão direita, a partir desse compasso, pois são interessantes para o intérprete buscar soluções que contemplem o *legato* necessário.

c. 47: omiti o dedilhado das terças que se repetem, que eram os mesmos a cada repetição.

c. 50: a indicação “8^a sotto” foi substituída apenas por “8^a”, com a linha abaixo, tratando-se apenas da indicação de oitava abaixo, conforme a direção da linha.

c. 53: na escala que aparece no sistema inferior, inseri acidentes de precaução, para esclarecer que as alterações feitas no trecho oitava abaixo devem ser as mesmas no trecho oitava acima – apesar das notas estarem posicionadas na mesma direção.

c. 57: no final do compasso, há uma pausa de semínima indicada após a última semicolcheia do sistema superior. Essa pausa é decorrente da voz iniciada no sistema superior, e deve ser alinhada verticalmente com a semicolcheia, pois ambas se iniciam no mesmo instante. Vou corrigir esse posicionamento.

c. 59: estou colocando as ligaduras de duração viradas para baixo, para facilitar a leitura, tendo em vista que as mesmas podem ser confundidas com ligaduras de expressão, diante da densidade de informações visuais que essa peça possui.

Celestial, <i>pas de quatre</i> Ignácio Manoel da Cunha (1871-1955). Edição de Manoel Antonio Guimarães. Dedicada a Celeste Souza, sua esposa. Partitura encontrada no Acervo Mozart Araújo, no Centro Cultural Banco do Brasil.

c. 39: estranhamente, há uma mudança de armadura nesse compasso para Fá #, indicando tonicalização para Sol maior ou Mi menor. Contudo, a armadura vem acompanhada de dois bequadros, sendo que a última armadura vigente – a do c. 27 – possuía apenas Fá # e Dó #. Já foi utilizada uma armadura de Mi maior em momento

anterior da peça. Acredita-se que o editor esqueceu de inserir a alteração da armadura em algum ponto entre o c. 27 e o c. 39. A evidência seria os c. 35-37, que são idênticos aos c. 11-13. A única – e importante – diferença é o fato do c. 12 possuir a harmonia de Mi menor, de forma idêntica à sua repetição, o c. 36. Sendo assim, presume-se que o sustenido de alteração extra no c. 39 foi inserido equivocadamente pelo editor. Vou simplesmente ignorá-lo, já que não havia alteração no Sol através da armadura nem antes nem depois dessa troca.

Cecília, valsa de Carlos Augusto Barbosa Marques (1876-1936). Edição de André A. da Costa & C. Adquirida no Acervo Mozart Araújo do Centro Cultural Banco do Brasil. Dedicada a Júlio de Freitas Júnior, que escreveu uma carta que está no verso da primeira folha da partitura.

c. 21: achei desnecessário colocar a indicação de “oitava acima” apenas no Si bemol em oitavas do sistema superior. Removi-a, colocando as notas na devida posição/altura. Além disso, está faltando um bequadro no Ré 3 do sistema inferior, para evitar uma falsa relação com o Ré bequadro do sistema superior nesse mesmo ponto. Adicionei-o.

c. 48: adicionei um bemol de precaução nos Lá do sistema superior, pois ele foi alterado no compasso anterior.

c. 79: está faltando um bequadro no Ré 3 do sistema inferior. Adicionei-o.

c. 88-89: na última semínima do primeiro compasso e na mínima pontuada do compasso posterior, ambas no sistema superior, está faltando a indicação de “oitava acima” que foi inserida na primeira vez que esse elemento aparece, nos c. 31-32. Poderia ser um erro de edição, mas como não há nenhum indício de prejuízo no estilo em que se insere a peça, vou considerar essa medida como intencional, para que a peça seja finalizada em uma região diferente.

Adejos, *schottisch* de Carlos Augusto Barbosa Marques (1876-1936). Edição de André A. da Costa & C. Adquirida no Arquivo Público do Maranhão. Dedicada ao “amigo e mestre” Arthur Pereira. Não descobri se “mestre” é uma referência a Arthur como seu professor de piano.

c. 51: alguns problemas com as durações desse compasso foram detectados. No sistema inferior, parece que a mínima deveria ser uma semínima, enquanto no sistema superior, está faltando uma pausa de semínima para completar a duração do compasso. Como não é característico do estilo mudar a métrica dessa maneira, vou corrigir a relação de durações.

Dolente, valsa de Carlos Augusto Barbosa Marques (1876-1936). Edição de E. Bevilacqua & C. Adquirida no Arquivo Público do Maranhão. Dedicada às gentis senhoritas Nenê e Nonô, e a Micas Maia.

c. 21: os dó em oitavas, semínima, no primeiro tempo do sistema inferior choca estranhamente com a harmonia. Na repetição escrita desse trecho, o compasso

equivalente (c. 87), possui um Ré bemol em oitavas nesse mesmo tempo. Vou alterar para essa última nota, presumindo ter sido um erro do editor.

Ultramontana, valsa de Carlos Augusto Barbosa Marques (1876-1936). Edição de André A. da Costa & C. Adquirida no Arquivo Público do Maranhão. Dedicada a André A. da Costa.

c. 77: há uma repetição da dinâmica “*piano*” logo no início desse compasso, sendo que ela já aparece no elemento em anacruse do compasso anterior. Vou omiti-la aqui.

Esaumar, valsa de Carlos Augusto Barbosa Marques (1876-1936). Edição de André A. da Costa & C. Adquirida no Arquivo Público do Maranhão. Dedicada a seu pai, Augusto Cezar Marques.

c. 13: adicionei um bemol de precaução nos Ré em oitavas no primeiro tempo do sistema inferior, pois eles foram alterados no tempo imediatamente anterior.

Lof, *schottisch* de Carlos Augusto Barbosa Marques (1876-1936). Edição de André A. da Costa & C. Adquirida no Arquivo Público do Maranhão. Dedicada ao Dr. Laudelino de Oliveira Freire.

c. 2: inverti a posição das semicolcheias em ornamentação do sistema superior, para facilitar a visualização. Fiz isso em passagens semelhantes, como no c. 10.

Mulata, de Paulo Augusto de Almeida (Paulino Almeida) (1904-ca.1950). Manuscrito autógrafo obtido no Arquivo Público do Estado do Maranhão. A definição “samba-choro” consta no catálogo do APEM (1997, p. 14).

c. 3: vou escrever por extenso as abreviaturas.

c. 8: os Dó em oitavas do segundo tempo do sistema superior desse compasso provavelmente são naturais. Devido à alteração no primeiro Dó do compasso, por ser sensível de Ré menor, o sustenido permaneceu para o Dó 4. Contudo, o Dó 5 que aparece posteriormente continua sendo bequadro. Acredito que o compositor esqueceu de indicar o bequadro para o Dó 4 posteriormente, pois o trecho é melódico e já não está mais sob a harmonia do acorde de dominante. Vou inserir o bequadro no referido trecho.

c. 13: o acorde Mi-Sol-Lá-Dó-Mi em semínima do sistema superior, pela condução da melodia, deveria possuir o Dó sustenido, pois finaliza uma cadência interrompida (para a dominante). A repetição retoma a harmonia de Ré menor. Vou acrescentar esse sustenido.

c. 29-32: a condução harmônica está soando um tanto estranha. Já percebi que o compositor possui particularidades no discurso harmônico – certamente devido a seu

contato com o jazz, pois foi atuou como saxofonista e regente no Jazz Alcino Bílio, entre outros grupos. Nesse trecho, começando pela cadência C#7 (c. 28) – F#m (c. 29), até aí tudo bem. Agora, segue: G – D (c. 30) – G#º ou E7 (c. 31) – A (c. 32). O c. 30 ficou soando muito estranho, pois parece desconectado da progressão de dominantes-tônicas que o compositor vinha fazendo até então. Contudo, vou manter a escrita do compositor, pois não dá pra saber se foi a falta de anotar alguma alteração que fez o trecho soar dessa forma – portanto, não consegui diagnosticar o “problema”.

Saudades de Itelvina, valsa de Paulo Augusto de Almeida (Paulino Almeida) (1904-ca.1950). Manuscrito autógrafo obtido no Arquivo Público do Estado do Maranhão.

c. 20: adicionei o ponto que faltava para a mínima do sistema superior completar os tempos de sua voz no compasso.

c. 29: adicionei um suspenso de precaução no Sol 3, em oitava, no sistema superior, colocando um parêntesis no mesmo.

c. 45: não entendi o sentido da primeira semínima do sistema superior ser pontuada; não há uma segunda voz posterior, e basta não considerar o ponto de aumento para que as durações do compasso fiquem corretas. Vou ignorá-lo.

c. 62: no primeiro acorde em mínima do sistema superior, o Fá certamente é suspenso. Vou adicionar essa alteração.

Ninho Vazio, valsa de Paulo Augusto de Almeida (Paulino Almeida) (1904-ca.1950). Manuscrito autógrafo obtido no Arquivo Público do Estado do Maranhão.

c. 23: há um choque entre os Lá no terceiro tempo dos dois sistemas. Vou deixá-los conforme indicado pelo compositor.

Tá no grampo, samba-choro de Paulo Augusto de Almeida (Paulino Almeida) (1904-ca.1950). Manuscrito autógrafo obtido no Arquivo Público do Estado do Maranhão.

c. 25: parece que o compositor se esqueceu de colocar suspenso no Sol no início do sistema superior. A evidência maior é a presença de um bequadro em um Sol ao final desse compasso, além da harmonia estranha do trecho. Vou adicioná-lo.

c. 32: não há um sinal “\$” (em referência ao símbolo utilizado para indicar repetições) na partitura para a indicação de “Da Capo al \$”. Mantive a indicação assim mesmo.

Magdala, valsa de Carlos Augusto Barbosa Marques (1876-1936). Edição desconhecida, obtida no Arquivo Público do Maranhão. Dedicada ao colega e amigo Américo Costa.

c. 25: adicionei bequardos de precaução nos Fá do sistema superior.

Pas de quatre, de Carlos Augusto Barbosa Marques (1876-1936). Foram encontradas duas edições. Vou utilizar a edição de André A. da Costa, obtida no Centro Cultural Banco do Brasil, que está em melhores condições do que a outra, encontrada no Arquivo Público do Maranhão. Consultarei ambas em caso de dúvidas. Dedicada à senhora Leonarda de Lima.

c. 8: a soma das durações do sistema inferior está errada. A correção mais óbvia é apenas trocar o acorde em colcheia do terceiro tempo por uma semínima. O alinhamento vertical confirma que a alteração seria a mais correta. Fá-la-ei.

c. 12: há três ligaduras de expressão entre dois acordes do sistema inferior. Isto não é necessário; basta colocar uma linha que o intérprete saberá do que se trata. Sendo assim, colocarei apenas uma.

c. 24: coloquei bemóis de precaução nos Si do quarto tempo desse compasso, no sistema superior.

Nomade, valsa de Carlos Augusto Barbosa Marques (1876-1936). Edição de André A. da Costa, obtida no Arquivo Público do Maranhão.

c. 1: a passagem do sistema superior é indicada como Fá natural, Fá bemol e Fá natural, em semínimas. Porém, quando esse elemento se repete, no c. 17, o Fá bemol é substituído por um Mi bequadro. É necessário padronizar essa passagem, para que todas as repetições aconteçam da mesma forma. Decidi por colocar Mi bequadro, já que se trata de uma bordadura inferior – e que é mais inteligível grafá-la através de notas diferentes.

c. 28: a partir do c. 25, o compositor faz uma progressão diatônica descendente no baixo, um clichê observado em várias de suas peças. Nesse compasso especificamente, temos um acorde de Sol bemol menor, proveniente do Sol bemol maior do compasso anterior, na sequência da progressão. Porém, a nota escrita no baixo é um Lá natural, e deveria ser um Si dobrado bemol, pois corresponde à terça do acorde de Sol bemol menor. Providenciarei a correção, inclusive no sistema superior, que também possui um Lá bequadro na melodia que deveria ser um Si dobrado bemol.

Querula, *schottisch* de Carlos Augusto Barbosa Marques (1876-1936). Edição de André A. da Costa, obtida no Arquivo Público do Maranhão. Dedicada às tias do compositor.

c. 29: provavelmente o Ré bemol em oitavas, semínima, que inicia esse compasso está errado, pois a harmonia é um acorde de Lá bemol maior. Na repetição deste elemento (c. 21), há um Dó neste mesmo local. Providenciarei a mudança.

Despedida de Corumbá, valsa de Onofre Fernandes. Manuscrito autógrafo obtido no Arquivo Público do Maranhão.

c. 61: há uma harmonia um tanto “inusitada” pelo que tem acontecido até então: uma dominante com nona bemol de Ré maior (Lá maior com sétima menor e nona menor). Entretanto, o uso de um Ré bequadro no terceiro tempo do sistema superior torna o trecho um tanto estranho. Mesmo assim, vou manter a decisão do compositor.

c. 62: o Mi 2 dos acordes do sistema inferior certamente são bequadro, contudo, o compositor provavelmente esqueceu de indicá-lo. Tal fato é confirmado pelo Mi alterado do sistema superior. Vou adicionar o bequadro.

c. 77: o mesmo efeito “estranho” acontece nesse compasso, com o uso do Fá # 3 e, logo depois, do Dó # 3 no sistema superior, que “choca” com o Ré 4. Seria interessante pensar em uma nova edição, pois a indicação feita pelo compositor aqui é clara, e no espírito “diplomático” que tem sido adotado nas primeiras edições desse trabalho, não foi detectado um possível erro. Manterei as notas conforme escritas pelo compositor.

c. 78: o compositor colocou um bemol no Mi 3 do terceiro tempo do sistema superior, entretanto, o mesmo já estava subentendido na última armadura – aliás, a forma como o compositor indica as armaduras é bastante confusa. Logo adiante, no c. 80, há a indicação da armadura de Sol menor, entretanto, essa mesma já estava vigente. Sendo assim, colocarei parêntesis sobre o bemol do referido Mi.

c. 143: mais uma vez, o compositor coloca um Ré bequadro que choca completamente com a harmonia vigente, que é um acorde de Fá # diminuto, dominante de Sol menor. Vou deixar conforme indicado.

Expansiva, valsa de Ignácio Manoel da Cunha (1871-1955). Fotocópia de manuscrito autógrafo encontrada no Arquivo Público do Maranhão. Dedicada ao Dr. R. Carneiro Belfort. Composta em 11 de novembro de 1943.

As condições da cópia estão bastante ruins. Há vários trechos onde a grafia está tão tênue que é impossível reconhecer a escrita.

c. 38: há uma mudança brusca nos elementos musicais a partir desse compasso, após a “virada” de página. É um forte indício de que folhas em anexo foram perdidas. É necessário solicitar ao APEM que permita a busca pelas possíveis folhas que estão faltando, na gaveta de documentos não identificados. Após essa investigação, não foi encontrada nenhuma parte que poderia completar essa peça.

Cartinha, valsa de Carlos Augusto Barbosa Marques (1876-1936). Edição de André A. da Costa, encontrada no Arquivo Público do Maranhão, parcialmente restaurada. Dedicada a sua noiva, Theresa Labat Lacerda, em agosto de 1898.

c. 33: parece que está faltando alguma página na partitura. As outras duas não apresentam elementos musicais que ofereçam uma continuidade consistente ao discurso musical. A página que aparenta ser a mais próxima é a que mantém a armadura da primeira página. Vou escrever a partir dela.

c. 42: a terceira semínima do sistema inferior provavelmente está errada, pois deveria ser uma oitava composta pelos Si bemóis 1 e 2. Vou alterar o Dó 3 para o Si bemol 2 para resolver a questão.

A partitura está incompleta. Será necessário providenciar uma busca no APEM para que as páginas restantes sejam encontradas.

Berceuse, de Carlos Augusto Barbosa Marques (1876-1936). Manuscrito feito por Othon Gomes da Rocha em 12 de dezembro de 1945. Segundo página em anexo à partitura, essa peça foi “feita para adormecer sua filha Joicy, como não deixou cópia foi tirada de ouvido por ela. Em 26/11/1945”.

c. 18: o último acorde do sistema superior em semínima, que parece ser um Fá#-Lá b-Ré ou Fá#-Lá b-Mi, não está soando adequado ao estilo do compositor. Trata-se de um acorde de passagem para Mi bemol maior com sétima menor – dominante do trecho que se inicia. Porém, o Fá sustenido está se apresentando como uma alteração muito distante da tonalidade vigente – Carlos Marques não fez isso em nenhuma das outras peças. Além disso, o intervalo de terça diminuta (Fá # - Lá b) também não é usual em peças desse estilo. Porém, por falta de opções que se mostrariam mais “adequadas”, prefiro não intervir nessa situação. Mantereí, portanto, o acorde da forma como parece estar escrito.

c. 32: a primeira semínima do sistema inferior parece ser um Fá 1. Contudo, pela lógica da harmonia, deveria ser um Mi bemol 1. Vou providenciar essa correção.

Capriccio, valsa de Alexandre dos Reis Rayol (1855-1934). Manuscrito autógrafo de 1907, presente no Arquivo Público do Maranhão.

c. 1: a partitura está rasgada nesse compasso. Tentarei reconstitui-lo com base em trechos posteriores, caso haja indício de repetição dos elementos musicais dessa seção da peça. Além disso, há uma cópia do manuscrito onde a parte rasgada foi anexada parcialmente, sendo possível detectar alguns elementos musicais.

c. 10: o Lá 4 do arpejo de Fá sustenido maior está sem o seu sustenido (segundo tempo do sistema superior). O Lá subsequente em semínima possui um bequadro, sinal de que deveria haver uma alteração anterior. Vou adicionar o sustenido.

c. 18: não entendi o sustenido de precaução. Vou ignorá-lo.

c. 23: faltou colocar um sustenido no Ré 3 do sistema inferior. Vou adicioná-lo.

c. 27: coloquei a fermata do sistema inferior acima da última semínima do compasso, alinhando-a com a nota do sistema superior. Isso traz mais coerência para o trecho.

c. 28: vou desligar a barra de ligação das colcheias do sistema superior, para seguir ao padrão estabelecido previamente pelo compositor.

c. 35: não entendi o porquê do Dó suspenso na última semínima do sistema inferior. Vou ignorá-lo.

c. 50: não entendi o porquê do Dó bequadro no sistema superior. Vou ignorá-lo.

c. 61: está faltando um bequadro no Si dos acordes do sistema inferior. Irei adicioná-lo.

Poema, de Alexandre dos Reis Rayol (1855-1934). Manuscrito autógrafo presente no Arquivo Público do Maranhão.

c. 13: a figura rítmica do sistema inferior difere do padrão utilizado pelo compositor até então em todos os outros compassos. Acredito que se trata de um erro, pois o compositor tem demonstrado falhas desse tipo em outras peças. Vou alterar o ritmo para o padrão estabelecido anteriormente para o acompanhamento da peça.

c. 17: há uma barra dupla nesse compasso, com dois sinais que lembram bequadros, indicando que a armadura seria modificada a partir de então. Entretanto, evidências encontradas nos trechos adiante sinalizam para a possibilidade de que a armadura não havia sido modificada. Contudo, podem ser erros do compositor, que conforme outras obras editadas, costuma se esquecer de incluir alterações. Vou manter as indicações conforme anotado no trecho a partir de então. Caso seja necessário, farei outra edição – prática – com as alterações modificadas para soarem melhor no estilo proposto.

c. 29: achei melhor não utilizar a indicação de oitava acima desse trecho, pois nesse caso, ela dificulta a leitura.

Polka, de Alexandre dos Reis Rayol (1855-1934). Manuscrito autógrafo presente no Arquivo Público do Maranhão.

c. 29: o sistema inferior desse compasso está ilegível. Vou escrever uma linha melódica aproximada com base no que for possível de entender.

c. 35: a última colcheia do sistema superior desse compasso – assim como os Fás que aparecem no sistema inferior – certamente deve ser suspenso. Vou providenciar a alteração.

c. 39: o primeiro tempo da harmonia do sistema inferior não bate com o sistema superior (mão direita, que faz a melodia). Apesar disso, manterei as notas conforme indicado pelo compositor, assumindo ser um erro dele.

c. 42: está faltando uma pausa de colcheia para finalizar as durações do sistema inferior. Irei inseri-la.

c. 52-53: o compositor escreveu números ao invés de notas ou símbolos de repetição no sistema inferior desses compassos, sendo “2” para o c. 52 e “3” para o c. 53. Vou

interpretar isso como um tipo de repetição dos elementos do c. 51, conforme tem sido utilizado nessa peça.

c. 57: com certeza os Fás desse compasso deve ser sustentados. Farei a alteração.

Moreno, tango de Alfredo Gentil Verdi de Carvalho (1885-1937). Edição da Casa Arthur Napoleão encontrada no Arquivo Público do Estado do Maranhão. Dedicada à distinta atriz espanhola Carmen Moreno. Essa partitura possui uma dedicatória a Ignácio Cunha, datada de 20/09/1911.

c. 8: há bemóis de precaução para o Mi em várias oitavas além daquela na qual ele foi alterado. Acho desnecessárias tantas alterações de precaução. Irei inserir apenas aquelas mais claramente relacionadas ao acidente mais próximo.

Valsa n.º 01, da série de 25 valsas de Alexandre dos Reis Rayol (1855-1934). Manuscrito autógrafo disponível no Arquivo Público do Maranhão.

c. 18: adicionei um bemol no Sol 2 do sistema inferior para evitar uma falsa relação com o Sol bemol da melodia.

c. 19-20: não há sentido colocar um *staccato* em uma nota com ligadura de duração, conforme acontece no sistema superior. A impressão que dá é que esta nota deve ser tocada. Sendo assim, vou considerar as ligaduras de duração como ligaduras de expressão, mantendo o tipo de ataque das notas que vem ligadas. Repetirei esse procedimento em todos os trechos semelhantes.

c. 26: aqui, o compositor provavelmente pensou em cromatismo ao escrever a melodia, pois o Sol sustenido posteriormente se resolverá no Sol bequadro dois compassos depois. Contudo, a harmonia que melhor representa o c. 26 é o Fá menor, tratando-se, portanto, de um empréstimo modal. Se ele tivesse pensado assim, teria escrito um Lá bemol na melodia, e também no acompanhamento, evitando a falsa relação que existe na forma original da escrita – o choque entre o Sol # e o Lá natural do acompanhamento. Entretanto, não pretendo alterar esse trecho, e deixarei da forma como o compositor escreveu.

c. 55-56: achei desnecessária a indicação “oitava acima” apenas para duas notas. Ignorei-a.

Horas Amargas, *schottisch* de Alfredo Gentil Verdi de Carvalho (1885-1937). Edição de Manoel Antonio Gomes Guimarães, encontrada no Arquivo Público do Estado do Maranhão. Dedicada ao bom colega e amigo Alfredo A. Santos. A exemplo de “Moreno”, a partitura traz a indicação “Opus 2”, sugerindo uma catalogação da obra do compositor.

Edição feita sem problemas.

Sacco do Alferes, *schottisch* de Alfredo Gentil Verdi de Carvalho (1885-1937). Edição de E. Bevilacqua, disponibilizada no Arquivo Público do Estado do Maranhão. Dedicada ao amigo João Donizetti Gondim.

c. 1-8: há indicações de articulação escritas a lápis. Achei interessante. Vou inclui-las na edição.

c. 17: substituí a indicação “*ritard.*” por “*rit.*”.

c. 23: adicionei um bemol de precaução no Si bemol 3 do sistema superior, pois essa nota foi alterada no compasso anterior.

O Lenço, canção de Elpídio Pereira (1872-1961) para canto e piano com letra de Solfièri de Albuquerque. Edição desconhecida.

c. 3: há uma quiáltera no terceiro tempo do compasso, não indicada com o número “3”. Vou inseri-lo.

c. 10: a soma dos tempos do sistema do canto está errada. Segundo o alinhamento vertical, a mínima deveria ser uma semínima. Providenciarei a correção.

c. 17: há um traço a lápis no sustenido do Fá 1, no sistema inferior, indicando que esse sustenido está errado. Analisando a cadência, realmente parece estar equivocado, pois é justamente o baixo do acorde de Fá maior com sétima menor, dominante da tonalidade em vigência. Seguirei a recomendação.

c. 28: não entendi o porquê da barra de ligação com cinco colcheias no sistema inferior, no primeiro e segundo tempos desse compasso. Vou separá-las de acordo com a lógica que vinha sendo utilizada, por tempo.

Rappelle-toi, canção de Elpídio Pereira (1872-1961) para canto e piano com letra de A. de Musset. Cópia manuscrita de Joselino Moura, doada ao Arquivo Público do Maranhão.

c. 4: as figuras rítmicas da parte do canto estão incoerentes. Estou utilizando como referência o alinhamento vertical para saber quais são as durações.

c. 11: a semínima pontuada que inicia a parte do canto parece estar com a duração errada. Basta remover o ponto de aumento que as demais durações do compasso se ajustam. Farei isso.

c. 34: não entendi o porquê do Lá bequadro da parte do canto. Como pode ser uma questão idiomática para cantores, vou adicioná-lo assim mesmo.

Rosas, canção de Elpídio Pereira (1872-1961) para mezzo-soprano ou barítono e piano com letra de Belmiro Braga. Cópia de uma edição sem identificação, presente no Arquivo Público do Maranhão. Dedicada à senhorita Nair Duarte Nunes.

c. 3: curiosa a indicação da letra “S. José”, ao invés de escrever “São” por extenso. Farei isso.

c. 40: a primeira semínima da parte do canto deve ser uma mínima. Observando a letra, que contém a palavra “caindo”, parece que são duas semínimas. Alterarei para essa segunda opção. Na parte de piano, puxei a haste da segunda voz do sistema inferior para atingir a mínima do sistema superior, já que a mão direita irá tocar todas essas notas.

c. 47: há uma linha de *crescendo* na parte de piano. Preferi não coloca-la na parte de canto, pois pode ser que haja um efeito diferenciado no *sforzato* brusco desejado pelo compositor na parte de canto. De qualquer forma, ficará a critério dos intérpretes decidir sobre o que pode ser feito, ao invés de seguir uma indicação que não foi adicionada pelo compositor.

Trevo, romance de Elpídio Pereira (1872-1961) para canto e piano com letra de Solfièri de Albuquerque. Edição de E. Bevilacqua & C., presente na Coleção Almirante do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.

c. 13: a última colcheia da parte do canto, conforme a soma das durações do compasso e o respectivo alinhamento das notas com a parte do piano, infere que essa figura deveria ser uma semicolcheia. Providenciarei a alteração.

c. 26: não entendi o porquê do Fá sustenido no sistema inferior da parte do piano. Vou ignorá-lo.

Io non vi posso amar, romance de Antonio dos Reis Rayol (1863-1904), adaptado para canto e piano (original para canto e grande grupo instrumental). Cópia manuscrita presente no Arquivo Público do Maranhão, provavelmente feita por Olga Mohana. Letra de F. Radamés, dedicado ao distinto amigo Dr. Joaquim M. Pinheiro Costa. Há também um manuscrito autógrafo do compositor, obtido na mesma instituição, que será verificado prioritariamente em relação à referida cópia manuscrita.

c. 1: algumas indicações importantes do manuscrito autógrafo foram omitidas na cópia manuscrita. Entre elas, uma indicação de *pianissimo*, logo no começo da peça. Vou adicionar todas as indicações do manuscrito autógrafo que não estiverem presentes na cópia manuscrita, bem como analisar aquelas que apresentarem diferenças com a cópia manuscrita.

c. 3: devido ao Si bemol do último tempo do sistema superior da parte de piano, é provável que o Si anterior seja bequadro, contudo, o copista pode ter se esquecido de inseri-lo. Essa alteração é bem característica do estilo do compositor. O manuscrito

autógrafo possui essa indicação. Portanto, irei adicionar o bequadro no Si anterior (terceiro tempo do compasso).

c. 4: interpretei de forma diferente as duas semicolcheias mais agudas do sistema superior do piano na cópia manuscrita. No manuscrito autógrafo, tais notas são claramente colcheias, indicando que o pianista deverá tocar o Dó 4 em conjunto com o Sol 5. Coloquei uma sugestão para o pianista: um sinal de arpejo, sendo a forma mais natural com que um pianista tocaria essas notas.

c. 14: a estrutura rítmica desse compasso, tanto na parte de piano quanto na de canto, está bem diferente na cópia manuscrita. Fiz a minha própria opção, procurando manter o padrão rítmico que o compositor estabeleceu nos compassos anteriores.

c. 15: há uma indicação de *rallentando* na parte do canto. Coloquei-a também na parte de piano.

c. 16: há uma indicação que parece um “*forte*” para mim. Entretanto, na cópia manuscrita, o editor interpretou como um “*piano*”. Trata-se de um caso bem curioso para posterior análise.

c. 29-30: copiei as indicações de “*rall*” e “*a tempo*” da parte de piano para a parte de canto.

c. 32: a indicação “*leggiero*” está apenas na parte de piano. Porém, nesse trecho, apenas o canto possui elementos musicais, pois o piano está em pausa. Certamente essa indicação é para o cantor, e não para o pianista. Irei inseri-la apenas na parte de canto.

c. 35: passei a indicação de “*pianissimo*” para a parte de canto, pois ela foi inserida em um momento de pausa na parte de piano. Irei inserir outra indicação dessa na próxima vez que o piano entrar.

c. 36: na cópia manuscrita, o editor preferiu dividir o compasso em dois, e fazê-lo “quadrado”. Além disso, removeu todas as fermatas e inflexões características de uma cadência – que foi justamente a maneira como Antonio Rayol escreveu o trecho. Serei fiel à ideia que o compositor procurou demonstrar.

c. 37: substituí as três pausas de semicolcheia por uma pausa de colcheia pontuada. Não vejo necessidade de colocar todas essas pausas nesse trecho.

<p>La Vie des Abeilles, de João Sebastião Rodrigues Nunes (1877-1951). Edição da Casa Arthur Napoleão. Menção a “En lisant Maeterlinck”, indicando uma leitura que possivelmente influenciou a composição da obra. Dedicada a Rodrigues Barboza.</p>

c. 4: os Fá 4 do sistema inferior certamente devem ser bequadro, assim como no c. 3. Como o compositor está utilizando uma escala de tons inteiros desde o início da peça, fica evidente que faltou um sustenido no Fá. Por outro lado, é provável que poderia se tratar de uma aproximação cromática com os novos elementos que virão no compasso seguinte. Entretanto, se fosse o caso, certamente o compositor iria inserir um sustenido de precaução no Fá. Sendo assim, irei inserir o bequadro nos Fá.

c. 48: a clave de Fá de precaução, que tem sido indicada antes de um compasso onde há mudança de clave, não foi indicada no fim do mesmo. Irei adicioná-la aqui.

c. 49: interessante a indicação dupla de oitava acima, tanto na voz superior quanto na voz inferior do sistema superior. É uma situação que poderia gerar uma ambiguidade, já que ambas as vozes estariam sob uma linha de oitava acima, mas ficaria a incerteza acerca da indicação também valer para a voz de baixo. Entretanto, havia outra solução: passar a voz de baixo para o sistema inferior.

c. 59-60: irei remover a indicação de quiáltera da voz de baixo do sistema superior, pois o próprio alinhamento vertical com as quiálteras da voz de cima já indica se tratar de quiálteras. Isso irá facilitar a leitura, já que a escrita desses compassos é bastante densa.

c. 61: estava faltando um ponto na última pausa de semínima para completar o compasso, segundo observação dos compassos posteriores. Irei inseri-lo.

c. 87: o último acorde do sistema superior, um Fá – Dó – Ré, é repetição do mesmo elemento presente no c. 83. Nesse último compasso, o Fá é bequadro. Contudo, no c. 82, há uma indicação de Fá suspenso entre parêntesis, reforçando que a alteração voltou a vigorar. Para tornar mais clara a mudança, irei inserir um suspenso de precaução no Fá do c. 87.

c. 108: na retomada do material musical inicial, a grafia do compasso equivalente a esse – c. 19 – não possui troca de claves. Mantereí a redação inicial, até para que o intérprete veja que se trata exatamente do mesmo material. É interessante essa padronização, pois escrevê-lo de outra maneira pode ser confuso, até mesmo para a estruturação da peça.

c. 122: após a primeira colcheia do sistema superior, há uma quiáltera de cinco fusas sobre o tempo de uma colcheia, que não foi identificada pelo compositor/editor através de um número. Farei isso.

c. 122-123: a partitura apresenta a última nota do elemento musical veloz (com fusas) fora da linha de “oitava acima”. Nos c. 126-127, a última nota está sob da linha. Achei que a segunda opção de escrita é muito melhor para leitura. Sendo assim, alterei o c. 123 para que a última colcheia do elemento musical ficasse sob a linha de “oitava acima”.

<p>Marionnettes, de João Sebastião Rodrigues Nunes (1877-1951). Edição “Euterpe”, com revisão de dedilhados e classificada como “difícil” por Barrozo Neto. Publicada pela editora Carlos Wehrs Ltda e obtida na biblioteca da Escola de Música do Estado do Maranhão. Dedicada à “senhorinha” (coloquei senhorita) Helsa Cameu.</p>

Usarei o conceito de dedilhado lógico para transcrever a notação de dedilhados.

c. 6-7: no fim do compasso, no sistema superior, há uma colcheia na voz de baixo que se liga com a próxima colcheia da mesma voz, fazendo com que a barra fique conectada entre compassos diferentes. Porém, devido ao fim do sistema nesse compasso – o c. 7 se inicia na pauta de baixo – fica impossível fazer essa conexão. Sendo assim, deixarei essas colcheias apenas com suas bandeirolas.

c. 7-8: aqui, temos um claro exemplo na mão esquerda de como o dedilhado lógico pode contribuir. No elemento da mão esquerda, que está escrito no sistema superior, há uma progressão com os seguintes dedilhados: Mi (1) – Dó# (3) – Si (4) – Lá (5) – Si – Dó# – Mi (1). Nesse caso, o dedilhado lógico indica que apenas o primeiro Mi precisa ter o dedo 1 indicado, pois a própria posição da mão fará com que as demais notas sejam tocadas com os próximos dedos. Além de oferecer maior “limpeza” à partitura, o dedilhado lógico permite um entendimento mais inteligente dos recursos fisiológicos do pianista. A estratégia de tentar colocar dedos para todas as notas acaba mais atrapalhando o intérprete, pois além da partitura ficar com excesso de informações – acredito que uma partitura límpida, apenas com as informações essenciais, é melhor visualmente para o intérprete – há uma tendência em perder a noção de que o dedilhado é apenas uma sugestão a ser experimentada. Trata-se, porém, de um reflexo dos ideais da Pedagogia do Piano na época – e isso é muito evidente na escrita de João Nunes – onde se busca um controle rigoroso do processo. Atualmente, é preferível oferecer maior liberdade para que o aprendiz possa tomar suas próprias decisões e se tornar mais independente. Nessa circunstância, é até preferível que se anote mais de uma opção de dedilhado, estimulando a tomada de decisões por parte do intérprete. Pretendo abordar esse tipo de discussão na tese.

c. 8: troquei o dedilhado do Dó sustenido 4 do sistema superior de “2” para “3”, pois achei que essa opção seria melhor para já ir deslocando a mão direita para os elementos do próximo compasso.

c. 13: inseri um sustenido de precaução em frente ao Fá 3 colcheia do sistema inferior, já que ele foi alterado no compasso anterior e é sucedido de um Fá 3 bequadro, para ficar mais claro.

c.24-28: estou omitindo dedilhados para estruturas similares. Coloco o dedilhado apenas na primeira estrutura, ficando as demais subentendidas que se trataria da mesma lógica utilizada para a definição do dedilhado da primeira vez.

c. 30: ao invés da indicação “*poco sosten.*”, coloquei “*poco sostenuto*”.

c. 33: inseri o símbolo personalizado que indica o ataque de duas notas com um só dedo. Solicitei para que o mesmo seja incluso no Musenscore oficialmente, no fórum de desenvolvimento do programa.

c. 57: deixarei as indicações de quiáteras na sequência de colcheias do sistema superior.

c. 58: não gostei da sugestão de dedilhado do revisor, mas mesmo assim, a mantive.

c. 62: há um sistema suplementar com uma indicação de “dedilhado para mãos pequenas”. Apenas substituí esse dedilhado pelo que estava escrito nas linhas “oficiais”, pois acredito ser mais útil do que prover um “dedilhado para mãos grandes”. Quem tiver essa característica pode experimentar outros dedilhados por iniciativa própria.

c. 72: colocarei apenas um sustenido de precaução no primeiro dos Ré apojeturas do sistema superior, pois essa alteração já consta na armadura em vigência no trecho.

Caixinha de Música, de João Sebastião Rodrigues Nunes (1877-1951). Edição Escolar, publicada pela Casa Arthur Napoleão. Exemplar obtido na biblioteca da Escola de Música do Estado do Maranhão. Dedicada à “talentosa discípula Aurora Bruzon”. Sobre a estreia da peça, foi adicionada a informação de que a mesma fora “executada com grande sucesso pela prodigiosa menina Aurora Bruzon, no seu recital-estreia de 11 de outubro de 1924”.

c. 1: como toda a peça está sob a indicação “oitava acima”, resolvi logo colocar a Clave de Sol oitava acima no sistema superior. Também vou utilizar a notação mais atual para pedal, que é uma linha semelhante a um colchete, ao invés do símbolo “Ped.” com os asteriscos.

c. 7: no sistema inferior, coloquei entre parêntesis um reforço do que seria o dedilhado lógico do trecho. Costumo fazer essa anotação para ilustrar um dedilhado que, segundo os princípios do dedilhado lógico, não precisava ser escrito, mas está lá apenas para verificação.

c. 43: passei as duas últimas semicolcheias do sistema inferior – que, segundo o dedilhado sugerido, devem ser tocadas com a mão direita – para o sistema superior, para facilitar esse entendimento.

Valsa das Dúzias, de Roberto Thiesen (1955-). Edição feita no Finale pelo próprio compositor e cedida ao autor da presente pesquisa.

c. 8: não está clara a indicação de pedal do sistema inferior, pois não há um posicionamento claro sobre o início e o fim da pedalização. Irei inserir apenas o símbolo “Ped.”.

c. 17: o compositor esqueceu de inserir a indicação de repetição para a segunda vez. Entendi que no retorno, ele pulará o compasso marcado como “1.” e irá tocar o restante da peça como a segunda casa. Irei inserir uma notação apropriada que represente essa ideia.

c. 19: a soma dos tempos do sistema inferior está errada. Observando o compasso que é uma repetição desse (c. 2), basta apenas substituir a última pausa de colcheia por uma pausa de semínima. Farei isso.

c. 26: há uma linha de *crescendo* em cima da primeira nota em colcheia do sistema superior. Parece que é um erro de edição. Ela poderia, ainda, ser confundida com um acento. Porém, não vejo motivos para considerá-la um acento. Portanto, vou ignorar essa indicação.

Dr. Bruxelas?!, samba de Lygia Barbosa (1905-1926). Manuscrito que aparenta ser uma cópia feita por Pedro Gromwell dos Reis. Disponível no APEM.

c. 11: assumindo pelo Dó # alterado no sistema superior, é provável que o acorde de Lá com sétima do primeiro tempo do sistema inferior também deveria ter essa alteração, que é claramente indicada no segundo tempo desse trecho. Inserir-a.

Vá pensando... fox-trot de Lygia Barbosa (1905-1926). Manuscrito que aparenta ser uma cópia feita por Pedro Gromwell dos Reis. Disponível no APEM.

c. 10: há uma indicação de *fortissimo* rasurada com um acento em cima. Estou assumindo que se trata da intenção de anular essa indicação de dinâmica, como se fosse um “erro”. Portanto, irei omitir a indicação de *fortissimo*.

c. 23: seguindo a lógica estabelecida de desligar a haste da primeira colcheia do compasso com as demais, oriunda do motivo “acéfalo” (iniciado no tempo fraco, mas sem ser uma anacruse) gerador da peça, desliguei a haste da primeira colcheia com a segunda, ao contrário do que estava escrito. Vou manter essa “lógica” nas partes posteriores, pois reforça a coesão estruturante da peça. Fiz isso também no c. 4.

c. 30: a mão esquerda se inicia com um Mi 2. Em termos de harmonia, não há problemas, entretanto, a terça “Mi 2 – Sol 2” que vem depois indica uma repetição da nota Mi, fato que não é muito “pianístico” nesse tipo de peça – ainda mais sabendo que Lygia era pianista. No trecho anterior, bem semelhante a esse, não ocorre nenhuma situação desse tipo. Sendo assim, presumo se tratar de um erro de cópia. Vou colocar o Dó 2, assim como ocorre no trecho anterior.

c. 39: há um Fá bequadro de precaução no sistema superior. Como o Sol também foi alterado no compasso anterior, achei por bem inserir um bequadro de precaução também para o Sol.

c. 56: o primeiro acorde do sistema superior possui uma bandeirola que indicaria se tratar de uma colcheia. Contudo, observando o compasso como um todo e seu alinhamento com o sistema inferior, trata-se evidentemente de uma semínima.

c. 59: No c. 1, há a indicação “Introdução”, enquanto no c. 9, é indicada a “1.^a parte”. Entretanto, não existe uma indicação de “2.^a parte”. Considerando os elementos musicais estruturantes que se iniciam nesse compasso, inferi que aqui se inicia a “2.^a parte”. Adicionei essa indicação.

c. 60-61: a linha de *crescendo* possui tamanhos diferentes em cima e embaixo. Vou inserir de acordo com o “risco” de cima, que faz mais sentido musicalmente – ela indica um *crescendo* até o fim do trecho com acentos da mão esquerda.

c. 66: o Si 1 da mão esquerda com certeza é bequadro. Irei adicioná-lo.

Painel Maranhense, fantasia de Osires do Nordeste (ca.1935-ca.2013). Editado pela União Brasileira de Compositores, datada de 1956. Consta uma dedicatória dessa cópia: “Ao presado [sic] amigo professor Pedro Gromwell a lembrança do pequeno Osires do Nordeste. S. Luiz, 19-11-56”. Disponível no APEM.

c. 7: há um símbolo semelhante a um ataque de instrumento de cordas (V) na terceira colcheia do sistema superior. Não entendi o que significa. Provavelmente nenhum outro pianista também não entenderá. Portanto, não inseri esse símbolo.

c. 8: a indicação “Tpo. di Walzer”, apesar de estar mais próxima do sistema superior, parece ser relativa ao c. 8. Sendo assim, inseri-a aqui, pois é onde começa uma valsa propriamente.

c. 11: no sistema superior, todas as colcheias estão ligadas pela mesma haste. Desligarei a primeira das demais, pois é a lógica musical que o compositor adota na peça – pois as colcheias seguintes são um arpejo. Farei isso em situações semelhantes que se apresentarem adiante.

c. 21: o sistema superior desse compasso está ilegível por conta do “carimbo do padre”. Deduzi que se trata de uma passagem em terças com cromatismo, assim como o compositor fizera no c. 18.

c. 39: a organização das durações do sistema inferior desse compasso está errada. Assumi que a primeira nota é um Sol 1 colcheia, e as demais pausas deverão se ajustar para completar as durações corretamente – ao invés de haver três pausas de semínima, haverá uma pausa de colcheia e duas de semínima.

c. 47: aconteceu o mesmo problema do c. 39. Tomei a mesma decisão.

c. 49: curiosamente, esse compasso na partitura está em branco, havendo apenas a indicação “AND^{te}” (Andante). Não farei isso: colocarei a indicação “Andante” em negrito acima do sistema superior, e não deixarei esse compasso em branco, dando continuidade à redação normal do texto musical.

c. 51: na última semínima do sistema inferior, faltou um sinal de arpejo, com base na repetição desse elemento, ocorrida no c. 49. Irei inseri-lo.

c. 60: inseri uma fermata na mínima do sistema superior, pois no sistema inferior, a última colcheia possui uma.

c. 63: a primeira nota do sistema inferior, que parece ser um Fá 1, provavelmente é um Sol 1, conforme sua repetição posterior – c. 74. Irei alterá-la.

c. 83: nenhuma das mudanças feitas no compasso seguinte (armadura, métrica e clave) possui uma indicação de precaução nesse compasso. Irei adicioná-las.

c. 96: a ligação das hastes que cruzam os compassos dá a ideia de que o que seriam as semínimas em segunda voz dos compassos anteriores se “mesclam” com as primeiras notas das tercinas. Acredito que essa escrita não é coerente com o que o trecho musical pede. Sendo assim, irei passar as semínimas da voz inferior do sistema superior para o sistema inferior nesse compasso sem, no entanto, conectar as hastes dessas semínimas com as das primeiras colcheias das tercinas do sistema superior.

Brinquedo, scherzo de Osires do Nordeste (ca.1935-ca.2013). Cópia de uma edição do Centro de Estudos da Música Brasileira. Há uma dedicatória, mas está ilegível. Disponível no APEM.

c. 13: a barra de ligação da voz inferior do sistema superior está unida à voz superior do sistema inferior. Essa grafia é adotada em outros trechos da peça. Acredito ser mais interessante manter as hastes desligadas, porque a peça está claramente escrita a quatro vozes. A ligação das barras adotada não contribui para essa compreensão. Adotarei essa mesma decisão nos trechos posteriores semelhantes.

c. 19: há um “borrão” antes dos Fá 3 da voz inferior do sistema superior, indicando que provavelmente se trata de uma alteração. No compasso seguinte, o compositor escreve um bequadro no Fá 2 do sistema inferior. Ele tem escrito alterações de precaução, pois na linguagem utilizada, apesar de ser baseada no tonalismo, há trechos “não ortodoxos”, como alterações entre notas em um curto espaço de tempo (como exemplo, ver a voz inferior do sistema superior do c. 31, que traz um Mi 3 bemol que no tempo seguinte já se torna bequadro). Sendo assim, é bem provável que o Fá 3 do c. 19 seja suspenso – isso inclusive funciona como uma tônica para o Sol menor, harmonia do primeiro tempo do compasso seguinte. Sendo assim, irei adicionar esse suspenso.

c. 20: há uma alteração difícil de ser reconhecida no Lá 3 do sistema superior. Parece se tratar de um bequadro. Entretanto, não há alterações anteriores no Lá 3. À frente, também não há alterações de precaução. Todavia, um bemol faria sentido, pois no próximo compasso se inicia na harmonia da Mi bemol maior. Além disso, no mesmo tempo do sistema inferior, o Lá 2 é bemol. O bemol no Lá 3 evitaria uma falsa relação. Sendo assim, decidi por inserir o bemol no Lá 3. De maneira complementar, adicionei um bequadro de precaução no Lá 3 do c. 21.

c. 22: o Lá 3 do sistema superior também possui uma alteração não identificável. Tomei como referência o c. 57, que é a repetição dessa mesma estrutura musical. Nesse trecho, o Lá é bemol. Sendo assim, adotei a mesma alteração no c. 22.

c. 25: a indicação de “2ª vez” provavelmente está errada: a primeira tem o tamanho de dois compassos, enquanto essa tem apenas um compasso. Porém, não é essa a evidência que indica o erro, mas sim as barras de repetição – além dos elementos musicais indicarem que a ideia após a repetição também dura dois compassos. Vou aumentar essa linha de repetição para dois compassos.

c. 29: há outro “borrão” que parece ser uma alteração no Fá 3 colcheia do último tempo do sistema superior desse compasso. Se for suspenso, é perfeitamente aceitável por ser a sensível do tom em vigência no trecho, que é Sol menor. Vou adicionar essa alteração.

c. 37: conforme as alterações do sistema inferior, esse compasso está sob a harmonia de Ré maior com sétima, dominante de Sol maior, a tonalidade que virá no próximo compasso. Entretanto, há uma alteração no Ré 4 do sistema superior que parece se tratar de um bequadro. No entanto, não há nenhuma alteração nessa nota, nem antes, nem depois. A colcheia seguinte, um Fá 4, não traz nenhuma indicação de suspenso, gerando uma falsa relação com o Fá # já apresentado no sistema inferior. Acredito que se trata de um erro de indicação. Irei acrescentar o suspenso no Fá 4 e omitir a indicação de bequadro no Ré 4.

c. 51: a haste das semínimas pontuadas da mão esquerda está unida e virada para baixo, subentendendo se tratar de uma só voz. Como a peça tem sido escrita em quatro vozes, achei por bem separar as semínimas, colocando uma haste para cada uma, virada de acordo com sua voz específica.

c. 55: estou em dúvidas em relação a esse compasso. Tomei por base o c. 20, que é a repetição do mesmo. As mesmas decisões que tomei nesse último, repeti no c. 55.

Recordação da Infância, valsa de Lydia Serra Martins. Cópia de manuscrito autógrafa disponível no APEM, presente no Caderno n.º 7. Oferecida e dedicada ao seu extremoso avô Theotônio Albino Martins por volta de 1888, conforme a página 2 da edição da Pacotilha de 17 de dezembro desse ano.

A cópia apagou as linhas do pentagrama. Vou ver o que é possível fazer utilizando uma leitura relativa.

c. 22: acredito que a palavra “Fim” foi colocada na posição equivocada. Ela seria mais lógica no primeiro tempo, que possui o acorde de Mi bemol maior. Já no segundo tempo, o elemento anacrústico que caracteriza o tema retorna – que é justamente onde está indicado o “Fim”. Sendo assim, vou deslocar a palavra “Fim” para o primeiro tempo do compasso.

c. 24: a compositora indica duas ligaduras de expressão nas duas oitavas do sistema superior. Basta apenas uma ligadura para que o pianista entenda como *legato* e o som de uma nota “saíndo” de dentro da outa, a fim de realizar a resolução da ligadura. Sendo assim, colocarei apenas uma ligadura.

c. 40: a harmonia da mão esquerda parece estar errada: é um acorde de Si bemol maior com sétima, quando a mão direita está fazendo a tônica (Mi bemol maior). Acredito que o erro está na esquerda porque esse compasso é a segunda casa de repetição do trecho anterior, sendo que a harmonia direciona para a tônica nesse compasso.

c. 48: o segundo e terceiro tempos do sistema inferior estão irreconhecíveis. Baseei-me na repetição desse elemento musical, presente no c. 31, para reconstruí-lo.

c. 53-54: mesma situação do c. 48. Baseei-me nos c. 36-37 para reconstruí-los.

c. 61: no Ré 2 do sistema inferior, primeiro tempo, está faltando um Ré oitava abaixo, que a compositora tem utilizado durante todo o acompanhamento. Acrescentei-o.

Venus, fox-trot de Sebastião Augusto Costa Pinto. Composto em Codó, no ano de 1927. Manuscrito autógrafa presente no APEM.

c. 7-8: há uma ligadura acima que não está próxima das semibreves, porém, parece indicar uma ligadura de duração. Interpretei-a dessa forma, adotando a mesma decisão para os c. 11-12, que possuem a mesma situação.

c. 12: o compositor sempre escreve barra dupla ao final de cada sistema, sendo mais um hábito dele do que propriamente utilizar a barra dupla para indicar o fim ou início de uma seção. Sendo assim, vou interpretar essas barras duplas de final de sistemas como barras simples.

c. 68: adicionei a indicação “D. C. al Fim”, já que o compositor utiliza a palavra “Fim” e não “Fine”, em italiano, no c. 36.

Maxixe, de Antonio Felix Borges Guanaré (1894-19??). Manuscrito autógrafo presente no APEM.

c. 2: o compositor escreve no sistema inferior um Fá 2 colcheia depois um acorde de Fá maior com as notas Fá 2, Lá 2, Dó 3 e Fá 3. Essa repetição do Fá 2 não é muito “pianística”. Sendo assim, omiti o Fá 2 do acorde, pois no c. 6, é justamente o que o compositor faz. Logo, vou interpretar a situação do c. 2 como um equívoco.

c. 4: o compositor indica o que parece ser uma voz superior no sistema inferior, entretanto, essa voz não fica muito clara em termos de alinhamento com as demais notas. Seria possível interpretar as durações da mesma independentemente de sua espacialização vertical, porém, algumas notas da mesma iriam se sobrepor às demais notas da voz mais grave da mão esquerda. Entretanto, decidi por adicioná-la sem repetir as notas.

c. 5: como o Si 4 do compasso anterior é bequadro, inseri um bemol de precaução no presente compasso.

c. 7: o Si bemol 1 no baixo é a única nota do tempo forte “oitavada” de todo o trecho da mão esquerda. Entretanto, essa nota parece ser um “rabisco” proveniente do sistema de baixo, que foi sobreposto pelo compositor – há um papel colado no lugar do que estava escrito no sistema de baixo, indicando que houve uma alteração posterior na partitura. Sendo assim, irei remover o Si bemol 1.

c. 8: decidi desligar a última colcheia do sistema superior da penúltima, pois com a indicação “Fim” nessa penúltima colcheia, entendo que a última passa a funcionar como anacruse da repetição ou do próximo tema.

Flores de Maio, canção “sinfônica” de João Cancio Pereira (1894-19??). Dedicada “esta inspiração ao meu estimado Maranhão e aos meus filhos”. Manuscrito autógrafo presente no APEM, escrito em 17 de julho de 1957.

c. 17: se no c. 15 o compositor desligou a colcheia do sistema superior ligada à mínima antecedente, é lógico manter essa decisão no c. 17 – o compositor não o fez. Sendo assim, vou desligar a primeira colcheia do grupo presente no sistema superior desse compasso, que está ligada à mínima antecedente. Ainda, no sistema inferior, há um Sol # 2 em colcheia que precede um Sol 2 em oitavas. É bem provável que o Sol 2 da oitava deva ser bequadro, porém, o compositor esqueceu de adicionar essa alteração. É menos provável que o Sol 1 deva ser suspenso, pois o sistema superior traz um claro direcionamento a Ré menor (ou maior, conforme o último acorde do compasso posterior), tonalidade na qual o Sol suspenso não faz parte.

c. 25: a tercina em fusas não está com a indicação de quiáltera. Irei adicioná-la.

c. 27: está faltando uma pausa de semínima no sistema inferior. Irei adicioná-la.

Guaraná Jesus, marchinha “à ragtime” com letra de Lauro Serra e música de Alfredo Mecnas Barbosa. Manuscrito autógrafo datado de 30 de dezembro de 1926, disponível no APEM.

A letra está perdida. É necessário encontra-la para inseri-la de acordo com a melodia. Sendo assim, editei essa partitura para ser apenas para piano solo, e não piano ou canto e piano.

c. 2: vou escrever por extenso as repetições indicadas pelo sinal semelhante a “%”.

c. 9-12: vou substituir a indicação “8va acima” por uma escrita já na oitava acima.

Vocês,... acabam casando!..., tango de Alfredo Mecnas Barbosa. Manuscrito autógrafo datado de 27 de março de 1924, disponível no APEM.

Edição feita sem problemas.

Tango-canção, de Clemente José Muniz (1912-?). Manuscrito autógrafo datado de 9 de setembro de 1931, presente no APEM. Há uma informação sobre a instrumentação da peça, feita por Paulino Almeida. Provavelmente ele a harmonizou.

c. 8: na última semicolcheia do sistema superior, provavelmente está faltando um Ré 3, que seria a oitava do Ré 4, para seguir a melodia dobrada em oitavas do trecho. Adicionei essa nota.

c. 24: o sistema inferior desse compasso está rasurado. Vou reconstruí-lo com base nos elementos musicais que tem caracterizado o acompanhamento nos compassos anteriores, tomando como base a harmonia de Dó menor, caracterizada pelo sistema superior.

Mindinho, tango de Ignácio de Loyola Alcebiades Billio (ca.1860-1924). Fotocópia de manuscrito feito por Odynéa Silva Pecegueiro, constante no Caderno n.º 6 do APEM.

A partitura está em um estado muito ruim, com borrões em vários pontos. Vou deduzir algumas partes com base nos elementos musicais inteligíveis que se apresentarem ao longo da peça.

c. 6: a primeira nota do baixo, no sistema inferior, deveria concluir o cromatismo iniciado no compasso anterior, devendo, portanto, ser dois Mi em oitavas. Estão escritos dois Dó #. Tenho certeza de que se trata de um equívoco. Vou corrigi-los.

c. 37: o Dó 4 do sistema superior provavelmente é suspenso, pois nesse compasso, o sistema inferior possui um acorde de dominante de Si menor – um Fá # maior. Providenciarei a alteração.

c. 41: no sistema inferior, há alguns acordes que parecem ser rasuras, pois as durações das pausas seguem a lógica estruturante dos compassos anteriores. Sendo assim, ignorá-los-ei.

c. 42: nas semicolcheias do sistema superior, as duas primeiras possuem apenas um Ré 3, e não a terça Si 2 – Ré 3, conforme vinha sendo utilizado nos compassos anteriores. Acrescentarei o Si 2 para manter a lógica estruturante do elemento musical.

O Vinte Cinco, tango de Ignácio de Loyola Alcebiades Billio (ca.1860-1924). Fotocópia de manuscrito feito por Odynéa Silva Pecegueiro, constante no Caderno n.º 6 do APEM.

Assim como a fonte anterior, essa partitura está em estado ruim, com muitos borrões que saíram na fotocópia.

c. 8: a primeira semicolcheia do sistema inferior, que aparenta ser a oitava Dó 1 – Dó 2, possui um “borrão” acima. Considerando o movimento musical que acontece desde o compasso anterior, achei melhor colocar a terça Dó 3 – Mi 3, assim como aparecem nos próximos tempos. Fica muito mais pianístico.

c. 15: acrescentei um bequadro de precaução no Mi 4 do sistema superior, pois essa nota fora alterada no compasso anterior.

c. 68: há uma indicação de armadura nesse compasso. Entretanto, é mais como precaução, pois é exatamente a mesma armadura em vigência. Provavelmente isso se deve ao fato de que o copista não escreveu as armaduras em cada sistema, indicando-as somente em caso de mudança. Como tenho adotado a escrita convencional – as armaduras devem ser repetidas ao início de cada sistema – vou ignorar essa indicação de precaução.

c. 75: como algumas resoluções semelhantes à do sistema superior tem vindo com uma ligadura de expressão – a exemplo dos c. 71 e c. 79 – decidi colocar uma aqui também.

Mariquinha, valsa de João Pedro Sanches (ca.1850-?). Manuscrito copiado por Domingos Thomaz Vellez Perdigão, datado de 1 de junho de 1869.

c. 0: Há um pequeno sinal nos dois sistemas que aparentam se tratar de uma armadura de Sol maior. Entretanto, ao ouvir o trecho, percebe-se que o mesmo está claramente em Dó maior. Sendo assim, irei ignorar essa indicação de armadura.

c. 3: inicialmente, pensei que o símbolo abaixo se trata de uma indicação de repetição do compasso anterior. Entretanto, percebi que o copista escreve compassos idênticos sem fazer uso do mesmo procedimento. Portanto, voltei a esse compasso e o interpretei como uma pausa de três tempos. Tomarei essa decisão nos trechos semelhantes que se apresentarem adiante.

c. 6: no acorde de Sol maior do terceiro tempo do sistema inferior, certamente está faltando o Sol 2. Irei acrescentá-lo.

Pyrilampo, polca de José Libânio Ferreira Parga (1875-19??). Publicada na edição de 12 de novembro de 1903 da revista Tagarela.

c. 1-2: os arpejos do sistema superior são claramente semicolcheias, e não colcheias, conforma está indicado. Vou corrigi-los.

c. 14: o Si bemol 2 do sistema inferior evidentemente é bemol. Adicionarei-o.

O teu noivado, valsa de Zuza Ribeiro. Manuscrito presente no APEM, provavelmente uma cópia feita por Pedro Gromwell dos Reis.

c. 13: como no c. 12 houve uma mudança “brusca” de tonalidade, passando para Sol maior, ficou muito estranho o Mi bemol no c. 13. Sendo assim, coloquei-o como bequadro, buscando atenuar esse choque – e, logicamente, mantendo a unidade da tonalidade vigente no momento.

c. 15: no c. 14, o primeiro acorde do sistema superior possui Mi bequadro. Contudo, o c. 15 não indica nenhuma alteração nessa nota. Subentende-se, então, que ela deveria voltar para Mi bemol. Como no c. 16 há uma cadência para Sol menor, o Mi bemol fica bastante coerente no c. 15, e destaca a cadência no modo menor. Sendo assim, adicionarei um bemol entre parêntesis no Mi 4 do c. 15, uma vez que alguns pianistas poderão ter dúvida com relação à passagem.

c. 46-47: esses dois compassos são muito estranhos: há uma mudança de armadura para Mi bemol maior, com uma cadência com a indicação “Fim”. Entretanto, ela aparece sem nenhuma conexão com os elementos musicais que vem antes e depois. Acredito que há necessidade de indicar um “Só para acabar”, assim como outros compositores e copistas fizeram em outras partituras. Vou avaliar a possibilidade de fazer isso, ou deslocar esses compassos para perto da seção que possui maior afinidade com os mesmos – que, naturalmente, deve ser a primeira parte, que também está em Mi bemol maior.

c. 52: há uma indicação para a armadura de Si bemol aqui, que já fora indicada no c. 48. Não irei adicioná-la novamente.

c. 73: o Si 3 em mínima com o Fá 4 do sistema superior certamente é bequadro, assim como o Si 2, pois se trata da sensível de Dó menor, a cadência presente no compasso seguinte. Sendo assim, adicionarei um bequadro no Si 3.

Há uma página “extra” dessa peça, com elementos característicos do tema inicial. Entretanto, não se encaixa com a página anterior. Pode ser que haja uma página faltando, ou até mesmo um rascunho. Seria interessante fazer uma nova edição, buscando reconstruir a peça. Deixarei a presente edição como “diplomática”.

Saudade do Maranhão, valsa de Dilú Melo (1913-2000). Manuscrito disponível no APEM. Não é possível saber se é autógrafo ou copiado. Vem acompanhada de versos, possivelmente uma letra para a melodia. Irei adicioná-los ao final da partitura.

c. 1: logo no início, há um sustenido entre parêntesis acima na partitura, supondo uma possível armadura para a introdução da peça, que está na região de Sol maior. Irei ignorar essa indicação, pois os Fá encontrados nesse trecho são, em sua maioria, bequadro.

A Luz, valsa “dolente” de Othon Gomes da Rocha (1904-1967). Manuscrito autógrafo presente no APEM, no álbum do compositor.

c. 2: não entendi a harmonia desse compasso; há um Mi bemol no baixo, mas em seguida, o compositor faz uma escala de Lá maior no sistema superior. Baseei-me no c. 18, que contém a mesma estrutura musical para escrevê-lo. Ainda assim, parece ser uma sobreposição de Mi bemol maior no sistema inferior com Lá maior no sistema superior. Vou manter essa configuração estabelecida pelo compositor.

c. 30: o Si bemol 3 colcheia que aparece no sistema superior certamente deveria ser bequadro. Vou adicionar essa alteração.

c. 73: os Lá em oitavas do sistema inferior, em semínimas e que iniciam o compasso, certamente estão errados. Vou colocar Sol, uma segunda maior abaixo.

Serenata, de Claudio Serra de Moraes Rêgo (1863-1909). Dedicada “ao amigo Ignácio Cunha”. Manuscrito disponível no APEM.

c. 4: há duas indicações de “forte” na parte do piano, uma em cada sistema. Como ambas aparecem em momentos simultâneos, achei interessante colocar uma só indicação entre os dois sistemas do piano. No sistema inferior do piano, as mínimas estão ligadas por duas ligaduras de expressão. Colocarei somente uma ligadura, pois o pianista já é capaz de compreender o tipo de ataque com apenas uma.

c. 73: o “carimbo do padre” pegou em cheio sobre a letra da música. É provável que havia um artigo “o” sob o Mi 4 do sistema do canto, conforme sugere a letra – seria mais provável ser “Deslumbra o peito” e não “Deslumbra peito”. Sendo assim, acrescentarei a vogal “o” nesse local.

A peça está incompleta. Há apenas quatro páginas no APEM. Deixarei essa como uma edição diplomática, e tentarei achar a letra da peça em algum jornal da época, para assim procurar reconstruir a parte final da obra. Não será difícil, uma vez que a peça possui se baseia em duas partes, sendo a segunda uma repetição muito semelhante à primeira.

30 amigos, valsa de Ignácio de Loyola Alcebiades Billio (ca.1860-1924). Manuscrito copiado por Odynéa Silva Pecegueiro, presente no Caderno n.º 6 do APEM.

c. 8: o Fá 2 do sistema inferior com certeza é sustentado. Irei acrescentá-lo.

c. 36: não entendi as indicações de “1.ª vez” e “2.ª vez”: uma vem antes da outra, sendo que a segunda vez está posicionada sobre a clave e a armadura. Vou ignorá-las.

Um novo fado de Coimbra, peça de autor anônimo. Copiada por Lydia Serra Martins, no Caderno n.º 7 do APEM.

c. 14: inseri também uma fermata no sistema inferior, no acorde que acompanha a nota que possui uma fermata e que está no sistema superior.

Machuca Martins, tango (maxixe) de Ignácio de Loyola Alcebiades Billio (ca.1860-1924). Manuscrito copiado por Odynéa Silva Pecegueiro, presente no Caderno n.º 6 do APEM.

c. 18: como a linha de *decrescendo* do sistema inferior está posicionada no mesmo lugar da linha de *decrescendo* do sistema superior, achei por bem omiti-la, colocando apenas uma linha de *decrescendo* entre os dois sistemas.

c. 28: pela configuração da tercina do sistema inferior, ela deveria ser uma quiáltera. Acrescentei a indicação “3”.

O Malaquicos, tango de Ignácio de Loyola Alcebiades Billio (ca.1860-1924). Manuscrito copiado por Odynéa Silva Pecegueiro, presente no Caderno n.º 6 do APEM.

c. 1-2: a estrutura rítmica do elemento musical presente no sistema superior está incorreta. Há situações onde a copista colocou uma colcheia e três semicolcheias, e em outras aparecem uma colcheia pontuada e três semicolcheias. Partindo do pressuposto que esse elemento se desenvolve a partir da sequência de três semicolcheias característica da anacruse da peça, defini as durações como sendo uma semínima, uma pausa de semicolcheia e três semicolcheias. Como já conheço o estilo do compositor, acredito que essa configuração rítmica fica bem característica. Irei adotar essa proporção rítmica como padrão característico do primeiro tema da peça em todas as situações a partir de então.

Tango do Club do Junco, de Francisco Libânio Colás (ca.1831-1885). Edição de Victor Preälle, disponível na página virtual da Biblioteca Nacional. Pertencente à Coleção Guerra-Peixe.

Edição feita sem problemas.

Eglantine, valsa de Ignácio de Loyola Alcebiades Billio (ca.1860-1924). Manuscrito copiado por Odynéa Silva Pecegueiro, presente no Caderno n.º 6 do APEM.

c. 9: interpretei o primeiro tempo do sistema superior como pausa de semínima.

Quando me recordo de Viana, bolero de Onofre Fernandes (1906-1977). Manuscrito autógrafo presente no APEM. Peça escrita pelo compositor em Belém.

c. 5: troquei a indicação “Ritmo de Bolero” por “Tempo de Bolero”, que é mais adequada para andamentos.

c. 22: o acorde do sistema superior certamente tem um Fá #, caso contrário, criaria uma falsa relação com o sistema inferior. Irei adicionar essa alteração.

c. 25: a voz inferior do sistema superior tem hastes ligadas entre notas do segundo e quarto “subtempos” do segundo tempo do compasso. Vou omitir essa configuração, por achar que ela não representa muito bem esse deslocamento de tempo – “sincopado”. Adotarei a mesma decisão para as situações semelhantes que se apresentarem a partir desse ponto.

c. 43: o Lá 2 da voz inferior do sistema superior certamente é suspenso. Acrescentarei-o.

Dobrado, de Othon Gomes da Rocha (1904-1967). Manuscrito autógrafo disponível no APEM, no álbum do compositor.

c. 57: os ritmos do sistema superior estão confusos. Parti do pressuposto que o compositor se confundiu, movendo o segundo tempo do c. 57 para o c. 58 – que, por sua vez, possui três tempos.

c. 75: o Si 2 do sistema inferior certamente é bemol. Acrescentarei essa alteração.

c. 105: o Fá do sistema inferior certamente é suspenso. Adicionarei-o.

c. 109: o Lá do sistema inferior com certeza é bequadro. Farei essa alteração.

Ondas do PRJ-4, valsa de Nestablo Nestor Ramos (ca.1890-1946). Adaptação para piano solo, com a caligrafia de Pedro Gromwell dos Reis (1887-1964), o que leva à conclusão de que este último foi o autor da adaptação – há uma versão para vários instrumentos também presente no APEM.

c. 1-3: adaptei elementos da parte para piano da versão para vários instrumentos da peça, inserindo-os ao invés de colocar elementos da versão adaptada, conforme julguei ser de maior interesse musical. Esse é o único trecho em que é possível fazer isso.

c. 4: não entendi o porquê do copista ter desligado as duas primeiras colcheias do sistema superior das demais desse compasso. Ignorarei essa indicação, agrupando todas sob a mesma barra de ligação – conforme vinha sendo escrito.

c. 77: há dois compassos repetidos na fonte. Eles já aparecem abaixo da “2.^a vez” nos dois compassos imediatamente anteriores a esse trecho. O intérprete com certeza irá fazê-los; não faz sentido adicionar mais esses compassos. Acredito que o copista fez isso porque o elemento musical que caracteriza a próxima seção – um “Trio” – começa com anacruse. Basta apenas inicia-lo com anacruse ao invés de repetir os compassos anteriores e inseri-la. Farei isso.

Só, samba-canção de Clóvis Pereira Ramos (1922-?). Manuscrito disponível no APEM. Não é possível saber se é autógrafo ou feito por um copista.

Edição feita sem problemas.

Deixa de alegria, tanguinho por Clóris Rabello. Manuscrito autógrafo presente no APEM.

c. 9: acredito que o ponto de aumento indicado após a primeira colcheia do segundo tempo do sistema inferior seja um equívoco. Vou ignorá-lo e seguir o padrão rítmico estabelecido desde o início da peça.

É o lobo e não a faranta, canção para canto e piano de Adelman Corrêa (1884-1947). Manuscrito autógrafo presente no APEM.

c. 5: não entendi boa parte da letra da parte do canto. A caligrafia de Adelman é horrorosa. Farei a parte musical em casa pra depois tentar decifrar a letra no APEM, observando a partitura física ao invés das imagens digitalizadas.

c. 28: não entendi o último símbolo no qual há uma fermata, no sistema inferior do piano. Parece ser duas semibreves, Mi 2 e Fá 2. Porém, poderia ser também uma pausa, como nos compassos anteriores. Optarei por escrever essa última interpretação.

Sonho desfeito, samba-canção de Paulino Almeida (1904-ca.1950). Manuscrito autógrafo disponível no APEM.

c. 6: estranho o acorde Dó # 4 – Mi b 4 – Dó # 5 do sistema superior. Entendi que o Dó # é um cromatismo, porém, essa terça diminuta é bem estranha, apesar de não soar mal. Deixei a indicação do compositor.

c. 7: o que parece ser um Si 2 no primeiro tempo do sistema inferior deve ser Dó 3, pois a harmonia pede justamente a tônica (o acorde de Dó menor). Farei essa alteração.

c. 11: os dois acordes do primeiro tempo do sistema inferior certamente são um Dó menor na primeira inversão, e não um Fá menor, conforme está escrito. Farei essa correção.

c. 28: as alterações do compasso parecem estar equivocadas. Trata-se de um Ré maior dominante de Sol maior, portanto, é necessário colocar Fá sustenido e Lá bequadro – as alterações aparecem, mas não foram colocadas corretamente em ambos os sistemas. Farei a correção.

c. 39-40: os Mi 2 do sistema inferior com certeza são bequadro. Acrescentarei essa indicação. Além disso, o acorde de Dó maior com sétima na primeira inversão, presente na última colcheia do sistema superior do c. 39, provavelmente se liga ao mesmo acorde que inicia o próximo compasso, assim como o compositor tem feito nas demais passagens. Irei acrescentar as ligaduras de duração.

Maria Sapeca, choro de Paulino Almeida (1904-ca.1950). Manuscrito autógrafo disponível no APEM. Composto em São Luís no dia 6 de setembro de 1940.

c. 21: a pausa do sistema superior, de semicolcheia, certamente é colcheia. Farei essa alteração.

c. 23: parece que o compositor não tem o hábito de escrever as alterações em todas as notas; escreve apenas uma, e o intérprete deveria deduzir que todas as demais notas possuirão a mesma alteração. É o caso do Sol # 4 do sistema superior, cujo Sol oitava abaixo não possui o sustenido. Colocarei as alterações necessárias.

c. 26: o último Sol 4 no sistema superior provavelmente deve ser sustenido, pois esse trecho da peça está na região de Si maior. Acrescentarei essa alteração.

Ai... ai..., maxixe de Alexandre Rayol (1855-1934). Manuscrito autógrafo disponível no APEM.

c. 5-6: a resolução do acorde de Lá maior com sétima (dominante secundária) no Ré maior com sétima não está incorreta. Porém, como o c. 6 se inicia logo com o Dó – a sétima do acorde – sinto um “desconforto”. Entretanto, vou deixar o trecho conforme a indicação original do compositor.

c. 26: desnecessário o Dó sustenido de precaução. Não irei inseri-lo.

c. 28: Nesse compasso, o Dó certamente é bequadro, pois ele está retornando para a tônica, que é Sol maior. Irei inserir essa alteração.

c. 43-44: os elementos musicais do sistema inferior não conferem com a harmonia vigente, que se direciona a Dó maior. Farei uma intervenção de forma a corrigir o problema.

Daisy, valsa de Alexandre Rayol (1855-1934). Manuscrito autógrafo disponível no APEM. Há na capa outro nome para a peça: “Salve 27 de outubro”.

c. 8: há uma interferência grave na partitura no compasso seguinte a este. Como o compositor escreveu esse mesmo compasso na pauta de baixo, resta a mim apenas considerar que o compositor o reescreveu devido ao borrão no topo direito da página. De qualquer maneira, é impossível resgatar o compasso perdido, cabendo a mim apenas deduzi-lo. Sendo assim, a decisão é escrever o c. 8 a partir daquele iniciado na pauta abaixo.

c. 28: coloquei um bemol de precaução no Si bemol 4 do sistema superior para alertar sua “coexistência” com o Si bequadro 3 que está em mínima pontuada, por aproximação cromática com o Dó 4 do próximo compasso.

c. 59: está faltando uma pausa no início desse compasso, com base nas estruturas musicais que seguem. Irei inseri-la.

c. 60: há uma interferência na partitura bem acima desse compasso. Tentarei deduzi-lo a partir das estruturas musicais que se apresentarem posteriormente, deixando-o em branco *a priori*.

c. 91: os primeiros Si em oitavas no sistema inferior certamente são bequadro. Adicioná-los-ei.

c. 95-99: não entendi a progressão harmônica desses compassos. Inicia-se com um Si bemol no baixo, Fá no agudo e um Sol – Si bemol – Ré sustenido no 2.º e 3.º tempos do sistema inferior – presumo que se trate de um acorde de Sol meio diminuto, que eu nunca vi Alexandre usar. Seria possível interpretar o Ré # como aproximação cromática, mas seria mais adequado um Mi bemol, pois se trata de um cromatismo descendente (fiz essa alteração). No c. 96, há um Sol menor com Si no baixo e a sétima na melodia. Até aí tudo bem. Depois, há um Sol maior com sétima, mas já escrito errado porque o Si 2 do sistema inferior não tem bequadro – apenas os Si -1 e 1. E do c. 98 para o c. 99, ele simplesmente faz um acorde de Sol maior com sétima cadenciar em um Fá maior. Talvez ele seja um “gênio”, e as regras de harmonia não tenham validade nesse caso, pois elas serviriam para serem quebradas. Mas conhecendo as outras peças do compositor, se trata mesmo de um equívoco. De qualquer forma, vou deixar o que ele escreveu nesse último caso.

c. 111-112: fiz uma intervenção: troquei os Mi bemóis 4 por Ré 4, pois estavam chocando muito com a harmonia, que está no acorde de Si bemol maior. Sei que o compositor procurou imitar o efeito do início dessa ideia musical, mas ela funcionou porque era um acorde de Fá maior com sétima. Fiz as mesmas alterações nos c. 127-128.

c. 129: não entendi o porquê dos Fá bequadros de precaução. Não vou coloca-los.

c. 135: o intervalo Fá 1 – Mi bemol 2 do sistema inferior certamente é Fá 1 – Fá 2. Providenciarei essa alteração.

c. 151: por mais estranho que soe esse Si bequadro do primeiro tempo do sistema superior, ele provém da mesma ideia musical do c. 28, onde adicionei um bemol de

precaução sobre a aproximação cromática que gera uma falsa relação. Aqui, vou apenas acrescentar o bemol no Si 4 das colcheias.

Adonae, peça de Othon Rocha (1904-1967). Manuscrito autógrafo presente no APEM, no álbum doado pelo músico ao Pe. Mohana.

c. 4: as duas mínimas do sistema superior provavelmente são pontuadas, para completar o compasso. Adicionarei esses pontos de aumento.

c. 21: o compositor parece estar na região de Si bemol maior, porém, não está utilizando as alterações corretas (além de muitos enarmônicos). Vou escrever utilizando as notas corretas da escala de Si bemol maior.

c. 24-25: a linha da mão esquerda passou para o sistema superior. Coloquei um traço entre os sistemas para reforçar isso.

c. 27: estou assumindo que o Fá é bequadro, assim como no c. 25. Colocarei essa alteração.

c. 30: há uma indicação semelhante a “A V.^{av}” que não entendi do que se trata. Conhecendo o compositor, acredito que poderia ser “Tempo di valsa”, também pelo acompanhamento peculiar que segue adiante. Irei inserir essa indicação.

c. 64: não entendi a harmonia que o compositor tentou criar no último compasso. Mantive as notas que ele indicou dessa vez. Se não fosse pelas revisões de alterações, essa peça ficaria impraticável. Parece que o compositor fazia uso desse álbum para buscar experimentações com novas tonalidades e cadências para tons distantes. Trata-se, portanto, uma tentativa do mesmo de criar dentro da linguagem tonal, dentro de suas possibilidades e referências. Após a terceira peça editada desse compositor, cheguei a essa hipótese.

Flores de minha terra!, valsa de Othon Rocha (1904-1967). Manuscrito autógrafo presente no APEM, em seu álbum doado ao Pe. Mohana.

c. 54-59: estranhíssima essa passagem. Vou deixar como “prova” das experiências que o compositor tentava fazer (e, reconheça-se, não davam certo, pois soavam como algo fora do contexto; antes se ele tentasse criar um contexto novo como um todo, para dar organicidade a essas experiências).

Ave-ave!, valsa de Othon Rocha (1904-1967). Manuscrito autógrafo presente no APEM, em seu álbum doado ao Pe. Mohana. Dedicada ao “compadre, amigo e colega” Godofredo de Senna Rosa, músico atuante na cidade de Coelho Neto, onde nasceu Othon Rocha.

c. 1: estou adotando a mesma lógica da barra de ligação, desligando a primeira colcheia do compasso quando ela vem ligada. O compositor sugeriu isso em vários momentos, porém, ele não seguiu um padrão. Farei isso para reforçar a unidade temática da escrita.

c. 43: acredito que o compositor esqueceu de escrever o Fá # dobrado com uma oitava no primeiro tempo do sistema inferior, seguindo a lógica dos compassos anteriores. Acrescentarei essa nota.

c. 70: esse compasso está rasurado. Vou manter no sistema superior apenas a mínima pontuada, ligada à semínima do compasso posterior.

c. 75: ao invés de fazer a linha da voz que cruza os sistemas esticada até o sistema inferior, coloquei um traço para sinalizar o cruzamento. Adotei a mesma medida para o c. 79.

c. 94-95: curiosa a indicação “Godofredo Rosa” na frase do sistema superior. Acredito que se trata da citação de uma peça desse músico. Vou mantê-la.

c. 103: não entendi a indicação “c. g.”. Coloquei-a mesmo assim.

Meus sofrimentos, valsa de Othon Rocha (1904-1967). Manuscrito autógrafo presente no APEM, em seu álbum doado ao Pe. Mohana.

c. 10: o Lá 3 do sistema superior não possui sustenido, porém, considerando o trecho como um todo – incluindo o sistema inferior desse mesmo compasso – ele certamente é sustenido. Acrescentarei essa alteração.

c. 13: a partir de agora, o compositor inseriu a indicação “Cadenza”. As proporções rítmicas a partir desse trecho estão incorretas, em termos de alinhamento vertical (vide exemplo das mínimas pontuadas do sistema inferior, cuja duração não é igual à da soma das colcheias posicionadas no sistema superior da forma como estão verticalmente alinhadas). Porém, vou manter as indicações do compositor, pois entendo que o termo “Cadenza” pode se referir a uma maior liberdade de durações, tanto nas indicações da partitura quanto na interpretação feita pelo pianista. Sendo assim, considerarei que todo esse trecho faz parte de um mesmo compasso, “cadencial”.

c. 23: o compositor vinha adotando a escrita de desligar a barra de ligação da colcheia mais grave do sistema superior das demais colcheias do acompanhamento. De repente, ele voltou a ligar as três colcheias sob a mesma barra de ligação a partir desse compasso. Vou manter a escrita anterior para haver unidade.

c. 26-27: com certeza o Si é bequadro aqui, pois a harmonia está na região da dominante de Lá maior. Farei essa alteração.

c. 31: coloquei um parêntesis no bemol do Si, para reforçar que se trata de uma indicação de precaução.

c. 42: desliguei a primeira semicolcheia da frase indicada no sistema superior. Achei que faz mais sentido, pois o compositor faz isso na entrada desse novo elemento musical.

c. 43-44: os dois acompanhamentos do sistema inferior estão ininteligíveis. Vou deduzi-los com base no tipo de acompanhamento que o compositor fez até então nesse novo trecho, colocando-o na harmonia de Ré maior, vigente conforme o que se observa no sistema superior e no pouco que pode se extrair dessa parte rasurada.

c. 61: a proporção rítmica do sistema superior está incorreta. Estou partindo do pressuposto de que as duas últimas colcheias são na verdade semicolcheias. Providenciarei essa alteração.

c. 69: não entendi o porquê do bequadro de precaução do Dó 3 do sistema inferior. Vou ignorá-lo.

c. 80: há uma enarmonia entre o Lá #, no primeiro tempo do sistema superior, e o Si bemol do sistema inferior. Acredito que a harmonia desse compasso seja um Dó # diminuto, que possui como sétima diminuta o Si bemol. Sendo assim, trocarei o Lá # para essa nota.

c. 88: no sistema superior, o compositor faz uma passagem que consiste em uma descida cromática de acordes, indo de Si maior a Lá maior. Como se trata de um cromatismo, o acorde “Lá#-Ré-Fá” fica melhor escrito como “Si bemol-Ré-Fá”. Farei essa alteração.

L'amour ne meurt jamais, valsa de Alexandre Rayol (1855-1934).
Manuscrito autógrafo disponível no APEM.

c. 4: a primeira semínima do sistema superior é um Sol 3 – Fá 4. Acho que o compositor se equivocou, pois no c. 2, essa mesma estrutura musical começa com uma oitava Fá 3 – Fá 4. Farei essa alteração.

c. 7: o segundo tempo do sistema inferior tem um trêmulo (inclusive, um tipo de acompanhamento muito utilizado pelo compositor, mas muito ruim pianisticamente) que tem o Ré 2 como nota mais grave no baixo. Pode ser que o compositor também tenha se equivocado, pois seria mais interessante um Dó 2 ou Mi bequadro 2 para reforçar a dominante de Fá. Sendo assim, troquei essa nota por um Mi bequadro 2 – apesar de que a opção mais “lógica” seria trocá-la por um Dó 2, pois não há nenhum bequadro indicado nesse trecho. Mas de qualquer maneira, eu faria uma intervenção.

c. 35: há uma linha de *crescendo* e também a indicação “crescendo”. Achei desnecessária, apesar de que o uso de ambas dá a ideia de ênfase no efeito. Entretanto, a indicação de mudança na dinâmica do trecho só ocorre dois compassos após o fim do *crescendo*. Sendo assim, manterei apenas uma indicação.

c. 70: os Si bemóis em oitavas do primeiro tempo do sistema inferior com certeza são bequadro. Vou inserir essas alterações.

c. 96: adicionei a fermata curta também no sistema superior.

c. 126: o Mi 3 do sistema inferior certamente é bequadro, pois trata-se da dominante de Fá maior. Farei essa alteração.

c. 113-114: certamente os Mi do sistema superior em colcheias são bequadro, pois não faria sentido o Ré # subsequente que o compositor escreveu (trata-se claramente de uma passagem cromática). Ao mesmo tempo, o Ré # do compasso posterior fica melhor como Mi bemol, obedecendo assim à sequência cromática mais lógica e à escala da

armadura. Sendo assim, alterarei ambas as notas – situação que se repete nos c. 121-122.

c. 136: coloquei a semínima do primeiro tempo do sistema inferior como colcheia, para respeitar a lógica do próximo tema (ver c. 152).

c. 149-150: os Lá desses compassos certamente são bequadro, pois se trata da dominante de Si bemol. Farei essas alterações.

c. 196: o símbolo superior acima do primeiro acorde arpejado do sistema superior parece ser uma fermata curta, pois possui um ponto. Entretanto, analisando o contexto, esse ponto parece ser mais uma interferência, pois o compositor tem utilizado o acento semelhante a (^). Sendo assim, colocarei essa indicação.

c. 236-237: não entendi a harmonia do acompanhamento desses compassos. Vou repetir o acompanhamento dos c. 29-30, que são suas respectivas repetições.

Está faltando a página n.º 133 do livro. Será necessário retornar ao APEM para concluí-la.

O Japy, dobrado de Othon Rocha (1904-1967). Manuscrito autógrafo presente no APEM, em seu álbum doado ao Pe. Mohana.

c. 38: a harmonia está estranhíssima. Como a peça é baseada em estruturas rítmicas repetitivas, fica difícil saber se houve alguma alteração de armadura anterior. Segundo o contexto harmônico, esse compasso deveria ser uma dominante de Lá maior. Contudo, terei de fazer uma alteração substancial no mesmo.

Desisti de editar essa peça. Com todo respeito ao compositor, mas as estruturas musicais apresentadas não são interessantes ao piano.

Valsa n.º 02, da coleção de 25 valsas de Alexandre Rayol (1855-1934). Manuscrito autógrafo disponível no APEM.

c. 1: a segunda e terceira colcheias com notas no sistema superior certamente também seriam oitavadas, pois o compositor utiliza esse recurso em todo esse trecho. Farei essa alteração. Também alterei a última colcheia do último tempo de ambos os sistemas para Dó #, pois é o que o compositor utiliza na repetição dessa estrutura no c. 5.

c. 19: o Dó # do sistema inferior parece estar equivocado, pois se trata do acorde de dominante de Sol menor. Vou ignorar essa indicação.

c. 96-97: harmonia bizarra: um acorde de Mi bemol, Sol, Dó #, Mi bemol no sistema inferior e um Sol, Si bemol e Dó # no sistema superior. Presumi que se trata de um acorde de Mi bemol com sétima, portanto, o Dó # deve se tornar um Ré bemol. De qualquer forma, ignorei sua função harmônica, já que ele funcionaria mais como um sub-5 – apesar de ficar completamente fora de contexto em relação ao estilo que o compositor tem mantido na peça. Mas vou deixar assim mesmo.

O menino sossegado, primeira peça do ciclo “Os três meninos” de João Nunes (1877-1951). Segunda edição da Casa Arthur Napoleão, em 1968. Cedido gentilmente pela pianista Maria José Cassas Gomes, com colaboração de Paula Figueirêdo da Silva.

Adotarei a revisão com base no dedilhado lógico e em outros conceitos presentes em minhas edições revisadas – conforme tenho defendido na tese, uma edição “didática” não é aquela que indica todos os dedilhados que o aprendiz tem de seguir, e sim aquela que o ensina a pensar e experimentar dedilhados para depois decidir por uma opção, podendo revê-la futuramente (ou seja: o dedilhado não pode ser entendido como uma decisão “absoluta”).

c. 23: no sistema inferior, irei inserir apenas uma ligadura de expressão. O intérprete saberá com apenas uma que ambas as notas fazem parte da resolução da frase, não sendo necessário escrever duas linhas de expressão.

O menino carinhoso, segunda peça do ciclo “Os três meninos” de João Nunes (1877-1951). Segunda edição da Casa Arthur Napoleão, em 1968. Cedido gentilmente pela pianista Maria José Cassas Gomes, com colaboração de Paula Figueirêdo da Silva.

Edição feita sem problemas.

O menino travesso, terceira peça do ciclo “Os três meninos” de João Nunes (1877-1951). Segunda edição da Casa Arthur Napoleão, em 1968. Cedido gentilmente pela pianista Maria José Cassas Gomes, com colaboração de Paula Figueirêdo da Silva.

c. 21: coloquei a primeira linha do pedal desse compasso em diagonal. Coloquei também a indicação “M.D.” para reforçar que a voz superior do sistema inferior é tocada com a mão direita – já era possível deduzir pelo fato do sistema superior estar vazio.

c. 24: coloquei a haste da primeira semínima, que possui a indicação “M.E.” para baixo, reforçando a direção da haste conforme a mão que a ataca.

c. 56-57: coloquei um Lá bemol de precaução entre parêntesis nesses compassos, pois diferentemente do que acontece na primeira exposição desse elemento musical – nos c. 21-22 – o Lá é bemol. Contudo, não é possível saber se seria um erro, pois João Nunes era bem exigente com o texto musical, além de ter uma linguagem particular e segura. Logo, cabe a mim apenas reforçar que o Lá seria bemol, supondo que outros intérpretes terão a mesma dúvida.

c. 59: coloquei a indicação de mão direita entre parêntesis, pois ela é óbvia.

O teu somno, canção para canto e piano de Alexandre Rayol (1855-1934). Manuscrito copiado disponível no APEM, provavelmente feito por Olga Mohana.

c. 7-8: não entendi quais são algumas notas desse compasso. Por exemplo: o acorde do c. 8 é um Fá maior invertido, o que não é esperado como resolução do acorde de dominante, um Mi maior. Vou analisar uma possível repetição para poder esclarecer essas dúvidas.

c. 20: estranha a separação das hastes do sistema inferior do piano. Vou adotar o critério que vinha sendo adotado até então, com base no agrupamento das durações das colcheias.

c. 26-27: os Sol 3 do sistema superior do piano provavelmente são sustentidos. Irei adicionar essas alterações. Fiquei com dúvidas na letra do c. 26. Vou ouvir a gravação de Olga Mohana e Mércia Pinto para esclarecê-las.

c. 29: há um Dó -1 no sistema inferior do piano que parece não fazer parte do trecho, sendo provavelmente uma rasura. Vou ignorá-lo.

c. 37: mais uma vez, estranha a lógica utilizada para a barra de ligação, que sugere duas tercinas. Vou escrevê-las conforme a métrica (ternário simples).

c. 49: os Sol 2 do sistema inferior do piano certamente são bequadro. Providenciarei essa modificação.

Conferi essa partitura com outra versão fotocopiada da mesma, presente no mesmo envelope no APEM. Há várias harmonias estranhas na fonte utilizada inicialmente. Acabei fazendo uma edição prática.

Valsa “Rosinha”, de João José Lentini (1865-1940). Edição de Buschmann & Guimarães, disponível digitalmente no acervo da Casa do Choro. Sem data de publicação.

c. 49: achei desnecessários os bequadros de precaução nos Si do sistema inferior. Ignorei-os.

c. 85: adicionei um parêntesis no Mi bemol de precaução do primeiro tempo do sistema superior.

c. 91: estranho o Sol 1 no sistema inferior. Na primeira vez que este trecho aparece (c. 83), a harmonia é Si bemol maior. No entanto, este Sol não soa tão estranho, apesar de não estar conforme o estilo que tem se observado do compositor. Portanto, mantereí esta nota.

c. 98: substituí o último Si bemol 5, que estava com a indicação “oitava acima”, por sua posição natural – removi a indicação “oitava acima” e escrevi esta nota em sua altura real. Aqui, acredito que torna a leitura mais fácil.

c. 111: no acompanhamento do sistema inferior deste compasso, o compositor deixou o Mi bemol, ou seja: não se trata de um acorde de Dó maior com sétima menor, conforme tem sido utilizado no trecho. Parece se tratar de um erro, mas ao ouvir a passagem, ela soa como uma aproximação cromática com o Dó maior com sétima menor do próximo compasso. Portanto, não vou providenciar a alteração; apenas colocarei um bemol entre parêntesis para reforçar a escrita.

c. 114: coloquei um parêntesis nos Mi bemol deste compasso, que são indicados na partitura (apesar desta nota já estar sendo alterada na armadura aqui).

“Berceuse”, de compositor desconhecido / anônimo. Disponível no APEM sob o número 1969/95. Escrito no fim “em 6 de fevereiro/junho/julho [?] de 1951”. Ao comparar o estilo de escrita do título, da rubrica ao final da peça e da partitura (em especial a maneira de escrever as claves e as pausas de semínima e colcheia) com manuscritos de Ignácio Cunha, é forte a indicação de que se trata de uma peça deste compositor. Atribuirei esta peça ao compositor.

c. 18: acrescentei a indicação “al S” de retorno ao c. 3, conforme indicado no início.

“Luar Amazonense”, tango-canção para piano solo ou canto e piano de Josias Chaves Belleza (1898-ca.1980). Edição desconhecida, disponível no APEM sob o número 1022/95.

c. 8: o acorde do segundo tempo do sistema inferior, um Mi-Sol-Ré, parece estar errado por não trazer o Sol #. O trecho é visivelmente enfraquecido, pois se trata de uma progressão diatônica que irá culminar no acorde de Lá menor com a terça no baixo no início do próximo compasso. Providenciarei esta alteração.

c. 12: a primeira oitava do sistema inferior, que parece ser um Mi 1 – Sol 2, provavelmente está errada. Conforme o estilo utilizado pelo compositor, deduzi que poderia ser um Dó 1 – Dó 2, pois conclui uma aproximação diatônica com o Ré 1 – Ré 2 do compasso anterior, conforme tem sido utilizado. Além disso, Mi 1 – Sol 2 não encaixa bem na tônica da tonalidade vigente. Farei esta alteração.

c. 17: os últimos Sol # em oitavas do sistema inferior, apesar de não estarem errados, não estão soando bem neste contexto, diante do estilo que o compositor tem adotado. Substitui-os pelos Fá 1 e Fá 2 em oitavas.

c. 23-24: não entendi muito bem estas três ligaduras consecutivas nos quatro Lá 3 do sistema superior. Parece que servem para a letra, pois musicalmente, seria mais fácil colocar uma mínima pontuada ligada com a primeira colcheia do c. 24 para soar conforme está escrito. Sendo assim, interpretei a segunda ligadura como sendo uma ligadura de expressão, e não de duração. Logo, virei-a para cima.

[obs: falta acrescentar e encaixar a letra]

“Hymno Turyense”, de José Bellarmino Alcoforado (ca.1885-19##). Oferecido ao governador do Maranhão, Luiz Domingues. Edição da Typographia Teixeira, do Maranhão, com data de 28 de julho de 1912. Disponível no APEM sob o número 0968/95.

c. 1: o acorde de Sol menor do 2º tempo do sistema superior parece estar errado: é mais provável pelo contexto que deveria ser um Si bemol maior na segunda inversão. Farei esta alteração.

c. 2: a barra de ligação das semicolcheias e colcheias do sistema superior está errada; o próprio MuseScore as corrigiu.

c. 4: o Fá 4 do grupo de semicolcheias do quarto tempo do sistema superior certamente é bequadro, alteração não inserida na fonte. Providenciarei esta alteração.

c. 7: a última semicolcheia do sistema superior deste compasso parece um Dó 5. Entretanto, sua diferença em relação à semicolcheia anterior, que seguramente é um Dó, indica que poderia se tratar de um Ré 5 que foi mal escrito. Outra evidência é o caráter diatônico das passagens que o compositor tem utilizado; uma repetição de notas se configura como uma quebra deste padrão. Providenciarei esta alteração.

c. 17: substituí a mínima ligada com a semínima do sistema superior por uma mínima pontuada.

c. 18: no segundo tempo do sistema inferior, o Si bemol parece estar em oitavas. Irei ignorar esta indicação, pois além de ir encontro à lógica do arpejo presente no compasso anterior, é bem antipianístico.

c. 19: na segunda colcheia do segundo tempo do sistema inferior, parece estar faltando o Lá do acorde Lá 2 – Dó 3 – Mi bemol 3. Irei inseri-lo.

c. 20: ignorei o ponto da mínima, pois o compasso mostra que esta nota possui apenas dois tempos.

c. 24: mesmo caso indicado para o c. 17.

“Viajando”, samba de Antonio Felix Borges Guanaré (1894-1974). “Para ser tocado em 15 de novembro de 1930”. Composto em São Luís no dia 14/11/1930. Disponível no APEM sob o número 0211/95.

c. 4: interpretei a indicação neste compasso como “Ped.” (pedal). Apesar disso, é curiosa, pois o compositor a insere em ambos os sistemas – indicações de pedal vem abaixo do sistema inferior. Inseri-as mesmo assim, omitindo a indicação para o pedal superior – mesmo caso no c. 24.

“Seus Olhos”, canção para canto e piano de Alexandre Rayol com letra de Gonçalves Dias. Registro n.º 0117/93 no APEM. Digitalização do xerox de uma cópia manuscrita com a marca “Scanned by CamScanner”.

- c. 8: adicionei a palavra “*meno*” que estava acima da parte de piano no manuscrito autógrafo de Alexandre.
- c. 10: a quantidade de tempos no sistema superior do piano está errada. Observando os compassos seguintes, o que parece ser a terceira semínima é na verdade uma colcheia. Farei essa alteração.
- c. 14: a cópia manuscrita acrescenta um compasso com um tempo de duração, diferentemente do manuscrito autógrafo, que utiliza o 3.º tempo do compasso como anacruse. Decidi por deixar essa última opção.
- c. 24: o copista errou no segundo tempo do sistema superior do piano: trata-se da terça Mib 3 – Sol 3, e não da quarta Ré 3 – Sol 3. Vou corrigir.
- c. 25: o copista também errou o primeiro tempo do sistema superior do piano: é um Sib 3, e não um Dó 4.
- c. 28: adicionei um bequadro de precaução para o Dó 3 do sistema superior do piano.
- c. 30: mantive a haste da mínima pontuada do sistema superior do piano para cima, e as hastes das semínimas da segunda voz desse mesmo trecho para baixo, buscando seguir a configuração que vinha sendo mantida nos compassos anteriores. Contudo, ao compará-lo com o manuscrito autógrafo, vi que esse compasso está completamente diferente. Portanto, inseri essa última versão.
- c. 31: desliguei a primeira colcheia do grupo de seis colcheias do sistema superior do piano, para acentuar a característica anacrústica do motivo melódico.
- c. 34-35: liguei os Mi 2 do sistema inferior do piano (mínima pontuada e depois colcheia, no c. 35) para manter a ligadura de duração do Mi 3 que ocorre no sistema superior. Além disso, pontuei o Mi 2 mínima do sistema inferior, pois parece que o copista deixou de anotá-lo. Farei isso também nas próximas situações semelhantes.
- c. 35: o segundo e terceiro tempos do sistema superior do piano deixam dúvida quando à escrita. Entretanto, tomando como referência a melodia na parte do canto, trata-se de um Ré 3 – Dó 3, pois é aparente o dobramento da melodia na parte do piano. Irei inserir essas notas.
- c. 35-37: ao verificar o manuscrito autógrafo, vi que estes compassos estão totalmente diferentes. Irei seguir a versão autógrafa.
- 41: invertei a direção das hastes do Ré 3 – Fá# 3 do sistema superior do piano.
- c. 49: adicionei uma ligadura de expressão no Sol 3 – Fá 3 do sistema superior do piano que, segundo os trechos posteriores, estaria faltando. Farei a mesma decisão nas passagens posteriores que apresentarem a mesma questão, a exemplo do c. 59.
- c. 58: ignorei o bequadro de precaução no Lá 3 do sistema superior do piano, pois não há nenhuma outra alteração anterior nessa nota. Ainda, na primeira semínima do sistema inferior do piano, certamente era pra ser a oitava Si b 1 – Si b 2. Fiz essa alteração.

c. 62: a última semínima do sistema inferior do piano provavelmente é bequadro, para evitar a falsa relação com o Mi bequadro do sistema superior e da parte do canto. Farei essa alteração.

c. 71: o segundo acorde do sistema inferior do piano, um Ré 2 – Sol 2 – Sib 2, certamente é um Mib 2 – Sol 2 – Sib 2. Farei essa alteração.

c. 86: a segunda semínima do sistema inferior do piano certamente é a oitava Si 1 – Si 2 bequadro, portanto, adicionarei essa alteração.

c. 87-90: a harmonia desses compassos está muito estranha. Vou buscar outra fonte da obra para ver o que pode ser isso.

c. 132: harmonia estranha na parte de piano: no manuscrito autógrafo, é um Sol maior com si no baixo; no entanto, na cópia manuscrita, é um Mi bemol com Si bemol no baixo. Mantereí a opção da cópia por parecer mais adequada ao trecho.

“Artística Paraense”, “ouverture” de Cincinato Ferreira de Souza (1868-1959). Fotocópia de uma edição disponível na Biblioteca do Instituto Estadual Carlos Gomes de Belém. Dedicada à “Imperial Sociedade Artística Paraense”.

Troquei a atribuição de gênero “Ouvertura” para “Ouverture” por ser este o termo correto. Omiti a indicação “Opus 30” vinda juntamente ao lado do nome do compositor.

c. 1: inseri as indicações de quiáltera nas tercinas desse compasso em ambos os sistemas.

c. 3: inseri um parêntesis no bequadro de precaução do sistema superior.

c. 7: deixei as indicações de quiáltera apenas nas três primeiras tercinas do sistema superior, omitindo as demais por já serem subentendidas.

c. 17: troquei o termo “expressivo” para “espressivo”, que é a grafia correta em italiano.

c. 82: o trecho que se inicia sob a métrica quaternária simples (compasso C) deveria ter sido escrito em quaternário composto (12/8). Tal fato é muito claro com base nos elementos musicais do trecho. Sendo assim, farei essa intervenção.

c. 93: omiti o bequadro no último Si 3 do sistema superior por achar desnecessário.

c. 93-94: alterei a última ligadura de fraseado do c. 93 para seguir ao padrão adotado até então pelo compositor, que era de não a sobrepor à ligadura de tempo do motivo musical utilizado nessa seção.

c. 102: esse trecho justifica a opção do autor pela métrica quaternária simples para o trecho, pois se baseia no elemento que apareceu na seção anterior. No entanto, interpreto isso como uma exceção, portanto, seria mais coerente escrever este pequeno trecho em quiáltera diminutiva do que fazer todo o restante dessa seção em quiálteras aumentativas.

c. 108-110: calculei as durações proporcionais da métrica simples para a binária, omitindo a indicação de quiáltera para os trêmulos.

c. 187: Achei desnecessário os Si bemóis de precaução no sistema superior. Omiti-os.

c. 201: Nunca vi e nem imagino o que poderia significar a indicação “*saudável*”. Coloquei-a, deixando para que o intérprete se sinta à vontade para criar em cima dessa indicação.

c. 203: a primeira tercina do segundo tempo do sistema superior está muito estranha; parece uma passagem em Mi maior ou menor, contrastando totalmente com o Dó menor do compasso. No entanto, se o primeiro Mi bequadro for trocado por Dó bequadro, faz muito mais sentido, pois dá continuidade às bordaduras inferiores das tercinas na seqüência: Sol – Mi b – Ré – Dó – Si b – Sol. Fiz essa alteração.

c. 313: Inicia-se agora a última página da fonte, que é manuscrita – diferentemente das demais páginas, litografadas. Provavelmente porque essa página estava em más condições, e alguém fez uma cópia à mão para preservá-la. É uma intervenção de qualquer forma, no entanto, não temos como averiguar a fidedignidade dessa cópia manuscrita sem haver outra(s) fonte(s). Vou escrever por extenso todas as abreviaturas.

c. 327: Estou assumindo que o Lá também é bemol no sistema superior do segundo tempo. Acrescentarei essa indicação.

“Club União e Perseverança”, hino de Cincinato Ferreira de Souza (1868-1959). Edição disponível na Biblioteca do Instituto Estadual Carlos Gomes de Belém. Dedicada ao clube homônimo.

c. 2: adicionei um bequadro de precaução no Fá 3 do sistema superior pelo mesmo motivo que o compositor o faz nos compassos seguintes.

c. 4: trouxe o bequadro de precaução do sistema superior para o Ré 3 anterior, do segundo tempo, por achar mais conveniente.

c. 5: omiti o Fá 3 bequadro de precaução pelo fato dessa alteração estar a mais de um compasso de distância precedente.

c. 31: omiti o bequadro no Dó 4 do sistema superior também devido à distância da última alteração, maior que dois compassos e indicada no sistema inferior.

c. 53: omiti a indicação “FIM” por ser óbvia. No entanto, mantive a indicação *Da Capo* (“D. C.”).

“Cupidos Grisalhos...!”, quadrilha humorística de Francisco Libânio Colás (ca.1831-1885). A fonte é uma edição publicada, digitalizada no Instituto Ricardo Brennand.

c. 14: interessante o acorde de sexta aumentada utilizada nesse compasso; ele acentua o caráter cômico da peça.

c. 16: vou omitir a ligadura inferior dos acordes presentes no sistema superior, pois o pianista já entenderá que se trata de uma finalização *legato* com apenas uma ligadura de expressão. Além disso, o acento indicado logo abaixo do acorde do primeiro tempo torna a situação ambígua: todos os acentos anteriores estavam sendo utilizados no sistema inferior, entretanto, devido à distância aqui, não fica claro se o acento é para o Si 1 no baixo ou o mencionado acorde. Interpretei que seria para o acorde.

c. 54: obviamente a pausa de semicolcheia do sistema superior está errada; deveria ser uma pausa de colcheia, com base nos elementos musicais semelhantes desse trecho. Farei essa alteração.

c. 62: estou interpretando os sinais entre os sistemas como linhas de decrescendo, pois é a primeira peça da quadrilha onde o compositor faz uso das mesmas; há ambiguidade porque elas poderiam também ser acentos.

c. 123: resolvi escrever os trêmulos por extenso.

“Tem Feitiço...”, quadrilha de Francisco Libânio Colás (ca.1831-1885). A fonte é uma fotocópia de uma edição publicada, presente no Instituto Ricardo Brennand.

c. 59: resolvi colocar as ligaduras de duração voltadas para baixo, para diferenciá-las mais claramente em relação às ligaduras de expressão.

c. 137: ao final desse compasso, a armadura de precaução não aparece. Colocarei uma.

“O Saltimbanco”, polca de Francisco Libânio Colás (ca.1831-1885) dedicada ao artista “gênio” Antonio Pedro de Souza. Há duas fontes: a fotocópia de uma edição, presente no Instituto Ricardo Brennand, e uma edição original constante no acervo do Museu da UFPA. Tomarei a primeira fonte como referência, analisando a segunda em caso de necessidade.

c. 1: Estou assumindo que o Dó 3 do sistema superior, bem como o Fá 1 do sistema inferior, são sustentados. Vou anotar essas alterações.

c. 8: optei por finalizar esse compasso com uma barra dupla.

c.17-18: as indicações de pedal estão escritas entre os sistemas, e não abaixo do sistema inferior, como de praxe. Farei essa transposição.

c. 21-22: idem aos compassos 17-18.

c. 37: não entendi muito bem o encadeamento harmônico desse compasso; o primeiro tempo é um IV₆, sucedido de um acorde bastante incomum no segundo tempo: Lá b 1,

Dó 2, Ré # 2 e Fá # 2. Se fosse um acorde de sexta aumentada, justificaria o Ré #, enquanto o Lá b viria com empréstimo modal do IV grau menor. No entanto o Fá # segue sem explicação, e o Ré # se choca com o Ré natural do sistema superior, que é uma repetição do elemento apresentado no primeiro tempo. Poderia ser, ainda, um Ré # diminuto, onde o Lá b entraria como nota cromática de passagem do baixo, que faz Lá no primeiro tempo, Lá b e Sol no primeiro tempo do próximo compasso. Logo, em termos de harmonia tradicional, esse trecho segue sem explicação. No entanto, como reforça James Grier, o compositor pode redefinir estilo em um elemento musical apenas. Como Colás possui uma característica bem irônica e humorística, a passagem soa bem dentro de sua identidade musical – chega a lembrar, inclusive, Prokofiev e Shostakovich, sendo que esse último costumava utilizar sobreposições de tonalidades como forma de obter um efeito irônico. Sendo assim, mantereí a passagem tal como fora escrita.

c. 40: faltou a armadura de precaução no final desse compasso. Adicionei-a.

c. 41: corriji o termo “scherzozo” para “scherzoso”.

c. 47: não vi necessidade de inserir o bemol de precaução no Ré 4 do segundo tempo do sistema superior.

c. 53: aqui, temos uma situação muito interessante: o acorde presente no sistema inferior, um Si 1 natural, Ré 2, Fá 2 e Sol # 2, é um diminuto com baixo em Sol #. Este acorde faz papel de dominante secundária diminuta, sendo o trecho subsequente composto por I₆ (c. 54), V₇ (c. 55) e I (c. 56), sendo uma cadência perfeita na região de Fá maior. No entanto, para ser corretamente expresso como uma dominante secundária diminuta, o acorde do c. 53 deveria ser Si natural, Ré, Fá e Lá bemol – que, com um Sol natural no baixo, formaria o acorde \mathbb{H}_7 da tonalidade vigente, ou seja: a dominante maior secundária. No entanto, temos um caso de enarmonia com o sistema superior, onde há um Sol # na última semicolcheia do compasso. Essa enarmonia Lá b / Sol # é totalmente justificável, pois o movimento melódico feito no sistema superior é um cromatismo. Conclusão: alterarei o Sol # do sistema inferior para Lá b, acrescentando um bequadro de precaução no primeiro Lá subsequente do compasso posterior, pois vi que esse tipo de aviso é uma prática comum da escrita do compositor.

c. 59-62: curiosa a indicação de pedal nesse trecho. Teoricamente, não há choque de harmonia, no entanto, a sonoridade tende a se acumular muito se não houver pelo menos uma troca de meio pedal ao final de cada compasso. Enfim, mantereí a indicação assim mesmo.

c. 64: os Ré 3 e Mi 3 do sistema inferior certamente são bemóis. Farei essas alterações.

c. 72: achei desnecessárias as indicações de bequadro de precaução para o Mi 2 e o Sol 2 do sistema inferior. Não as inseri.

“O Anjo da Meia-Noite”, valsa de Francisco Libânio Colás (ca.1831-1885). Curiosamente, a única fonte encontrada, uma edição constante no Instituto Ricardo Brennand, traz o carimbo “ALMIRANTE”, tratando-se, portanto, de um exemplar que pertenceu à Coleção Almirante, que hoje está disponível no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS/RJ). O pe. Jaime Diniz, em seu livro “Músicos Pernambucanos do Passado” número 2, afirma que foi justamente essa a instituição em que ele encontrou a única partitura impressa que trazia a fotografia de Colás. É bem provável que o padre levara essa edição para o Recife, após encontra-la no Rio de Janeiro, retirando-a de seu local original.

c. 11: achei mais prudente e fácil para visualizar o último acorde do sistema inferior desse compasso como uma colcheia pontuada, ao invés de escrevê-lo na forma de colcheias ligadas com semicolcheias.

c. 12: troquei a indicação “Andantino” que precedia o início dos sistemas por “Valsa”, passando a indicação “Andantino” para seu lugar usual – acima do sistema superior. Adicionei com a palavra “Cantabile” já indicada nesse lugar, ficando então a indicação “Andantino Cantabile”. Ainda, ao analisar o primeiro trecho em sua totalidade, achei mais conveniente escrevê-lo em 9/8 ao invés de 3/4, pois o compositor utiliza tercinas do início ao fim dessa seção. Essa mudança não fará com que a peça “deixe de ser uma valsa”, pois a métrica continua sendo ternária. A única indicação “estranha” seria a quiáltera diminutiva no segundo tempo do sistema superior dos dois primeiros compassos onde aparece a melodia. Pretendo não dar continuidade a essa indicação após alguns compassos, tornando essa quiáltera subentendida.

c. 21: aqui, a opção por escrever na métrica ternária composta ficou evidente: Colás escreve os ritmos do sistema superior já em quiáltera ternária dentro de 3/4, no entanto, as notas Ré 6, bem agudas, são escritas como tercinas de semicolcheias dentro dessas quiálteras de colcheias, ou seja: quiáltera dentro de quiáltera. Na escrita composta, tive apenas que escrever uma quiáltera de três semicolcheias para uma colcheia.

c. 23: no sistema inferior, temos o mesmo erro encontrado na polca “O Saltimbanco”: a dominante diminuta secundária de Sol Maior é o acorde Dó # - Mi - Sol - Si bemol (que, acrescentando um Lá no baixo, corresponde à dominante maior secundária com nona bemol). No entanto, o acorde indicado é Dó # - Mi - Sol - Lá #, ou seja, em sua posição fundamental, seria Lá # - Dó # - Mi - Sol, que é dominante diminuta secundária de Mi (maior ou menor). Para corrigir esse problema, substituirei o Lá # pelo Si bemol, colocando alterações de precaução no compasso seguinte – assim como o compositor colocara para as próximas notas Lá.

c. 30: retomei a métrica binária simples por ser mais adequada à redação desse trecho.

c. 49: aqui, é muito estranha a indicação do Ré #, especialmente porque o trecho está se direcionando a Ré maior. Se considerar o uso da dominante maior secundária (Mi maior com sétima), aí faz mais sentido, bastando apenas que o Ré seja natural. Logo em seguida, temos um I₄₆, um acorde que interpretei como passagem cromática (que faz uso do Si # e Ré #) e, enfim, o V₇, para em seguida concluir com uma cadência perfeita no c. 53. Sendo assim, omitirei apenas o Ré # do c. 49.

c. 69: aqui, há os travessões de repetição “1.” e “2.”. No entanto, no “2.”, a praxe comum de compensar a anacruse não acontece; ao invés de haver dois tempos, há três. No entanto, para manter a contagem regular de compassos, tive de remover esse compasso da contagem, para assim manter o equilíbrio formal da obra e a indicação correta do número do primeiro compasso de cada sistema, conforme faz o MuseScore.

c. 74: certamente está faltando o acento “^” no Fá # 4 – acento que, inclusive, o compositor tanto adora. Na repetição desse tema, o acento é incluso. Portanto, irei inseri-lo.

c. 138-139: aparentemente, o Si 2 deveria ser bequadro, pois se trata do acorde de dominante de Lá maior. Adicionarei esse acidente.

c. 227: presumo que o Dó 5 do sistema superior seja suspenso. Farei esse ajuste.

c. 230: certamente o acento que deveria estar sobre o Sol 4 natural do sistema superior não foi indicado por equívoco. Irei adicioná-lo.

c. 246: irei escrever a abreviatura do sistema inferior por extenso.

c. 273: trata-se de trecho musical semelhante ao que aparece no c. 49. Aqui, o acorde desse compasso, presente no sistema inferior, traz um Mi #, tratando-se, portanto, de um acorde diminuto, cuja ordem a partir da fundamental é Mi # - Sol # - Si - Ré. Este pode ser, por sua vez, o VII grau de Fá # maior ou menor, tonalidade distante da vigente aqui – que vai se direcionar a Ré maior. Para que esse acorde possa se tornar uma dominante diminuta secundária de Ré maior (que seria o acorde de Sol # diminuto), função que faz mais sentido nesse contexto, seria necessário colocar um bequadro no Fá. Farei isso.

c. 296: o ponto duplo no acorde do primeiro tempo do sistema superior é, na verdade, um ponto único, considerando as demais proporções de tempo do compasso. Esse erro acontece também no c. 298. Farei essa correção.

c. 296-297: já no sistema inferior, os Sol # mínimas pontuadas em oitavas deveriam ser ligados com o primeiro tempo do c. 297, assim como os Lá do c. 298. Esse erro também acontece com os Lá # em oitavas do c. 300. Farei as respectivas alterações.

c. 333-336: escreverei as abreviaturas por extenso.

“Salve Regina, n.º 1”, canção para “Tenor e Órgão” de Francisco Libânio Colás (ca.1831-1885). Há duas fontes: uma cópia manuscrita datada de junho de 1892, que pertenceu a Manuel Américo (M^{el} Américo), e outra cópia manuscrita, totalmente baseada na primeira. Assim como ocorreu com um trecho da valsa “Anjo da Meia-Noite”, o copista da segunda fonte indicou na primeira página “Deveria ser 9/8, mas o original diz 3/4!...”. Tomarei como referência a segunda fonte, recorrendo à primeira quando for necessário.

c. 1: ao analisar a partitura, concluí – assim como o segundo copista – que utilizar a métrica ternária composta seria mais conveniente, pois a peça toda se baseia em

tercinas. Farei as adaptações necessárias, inserindo quiálteras diminutivas quando necessário.

c. 1-2: logo nesses primeiros compassos, o último tempo de cada um deles traz no sistema inferior uma indicação estranha, que não dá para saber se significa uma abreviatura/repetição dos acordes dos tempos anteriores ou três pausas de colcheia. Isso ocorre em ambas as fontes. Ao observar trechos posteriores, parece sugerir mais um sinal de repetição (/). Interpretarei dessa maneira.

c. 3: inseri a fermata da última colcheia do sistema superior também no tempo correspondente do sistema inferior.

c. 12: a célula rítmica presente na parte de Canto e no sistema superior do Órgão está estranha: o segundo copista escreveu uma colcheia pontuada e duas fusas que, na soma dos valores, corresponde a uma semínima – medida certa sob a métrica simples. Já o primeiro escreveu essa mesma figuração rítmica na parte de Canto, no entanto, colocou apenas colcheia e duas fusas na parte de Órgão. Pelo alinhamento da cabeça das notas, seria mais conveniente inserir uma semínima sucedida de duas colcheias, para assim ficar melhor ajustada à métrica ternária composta. Se levarmos o ritmo ao “pé da letra”, será necessário inserir uma quiáltera diminutiva com o mesmo ritmo apresentado na escrita ternária simples. De qualquer forma, optei por essa última alternativa.

c. 17: inseri bequardos de precaução também para os Lás em oitavas do sistema inferior do Órgão. Além disso, os acordes do sistema superior do Órgão são Dó 3 – Fá 3 – Lá 3, e não mudam para Dó 3 – Mi 3 – Lá 3 a partir do segundo tempo. Farei essa alteração.

“Lundú do Assahy”, para piano solo ou canto e piano por Antonio dos Reis Rayol (1863-1904). A única fonte encontrada é fotocópia de uma edição, disponível no Museu da UFPA – Coleção Vicente Salles.

c. 0 (anacruse): achei desnecessária a indicação “oitava acima”; vou escrever o trecho na oitava original.

c. 3: a colcheia Si 4 do sistema superior é estranha; tanto que há uma intervenção em lápis na partitura, cortando-a. Vou analisar os trechos subsequentes da peça para ver se houve um possível erro. Correção: o c. 20, feito pela mesma estrutura melódica, traz um Ré ao invés de Si. Farei essa alteração.

c. 6: mesma situação descrita anteriormente para o Ré 4 do sistema superior, que vem acompanhado de um bequadro. Correção: o c. 21 traz na melodia a mesma estrutura, indicando Ré sustenido. Essa é, portanto, o acidente correto.

c. 12: a terça Fá # 2 – Si 2, última colcheia do sistema inferior, parece estar errada; colocarei Fá # 2 – Lá 2, com base em estruturas musicais semelhantes que já apareceram na peça.

c. 28: a última semicolcheia do primeiro tempo do sistema superior está ilegível. Deduzi ser um Lá 3 com base no c. 26, que possui figuração melódica semelhante e a mesma direção da barra de ligação das notas.

c. 32: o acorde Sol # 2 – Si 2 – Dó # 3 – Mi 3 certamente teve o Ré substituído pelo Dó #, pois se trata da dominante de Lá maior (Sol # - Si - Ré - Mi). Farei essa alteração.

c. 44: obviamente, a pausa de semicolcheia do sistema superior foi equivocadamente inserida no lugar de um bequadro. Farei essa correção. Além disso, no sistema inferior, todos os Sol que aparecerem nesse trecho também serão naturais. Acrescentarei os bequadros que forem necessários.

c. 56: a cadência que finaliza com a última colcheia do sistema inferior, com a terça Ré 2 – Fá # 2, soou muito estranha; optei por inserir a mesma figuração do c. 24, que é um Lá 1 – Sol 2.

Transcrevi a letra da peça para o português atual, mantendo, no entanto, o título na grafia original. Em vários momentos, a exemplo dos c. 38-41, a letra não está encaixada abaixo das notas corretamente. Tive de mentalizar a melodia e cantar um possível encaixe, procurando evitar erros de prosódia. Além disso, não entendi o texto dos c. 43 e 44; coloquei “Chega nem perto do açaí”. Essa é mais uma edição da obra de Antonio Rayol que possui muitos erros bobos, mostrando certo descuido – do compositor ou do editor, não sendo possível afirmar qual deles – no trabalho final.

Falta concluir a revisão dessa peça.

“Valsa para piano e outros instrumentos”, por Severino Galdino Trigueiro (ca.1901-ca.1965). Manuscrito autógrafo encontrado no Instituto Histórico e Geográfico de Caxias (IHGC). A capa traz as seguintes informações: “Valsa dedicada ao distinto cidadão Ex^{mo}. Snr. Odorico Silva e a sua mui delicada família. Em sinal de grande respeito”. Traz, ainda, a frase “Desejo ao Ex^{mo}. E à Ex^{ma}. Família feliz anno novo”.

c. 12: o Fá 3 natural do sistema superior está claramente escrito como tal, entretanto, choca muito com a harmonia, um acorde de Mi maior com sétima (dominante maior da tônica da peça). Trocarei-o pelo um Sol # 3.

c. 20: o último Fá 3 do sistema superior, colcheia, também soou muito mal. Vou inserir um Lá 3 em seu lugar, com base nas duas bordaduras anteriores – inferior e superior, respectivamente.

c. 26: os primeiros Mi semínimas em oitavas, no sistema inferior, também soaram muito fora do estilo. Vou substituí-los pelos Fá imediatamente acima dos mesmos.

c. 29: essa dominante da tônica relativa maior, antecedendo a dominante da tônica, soa muito estranha, porém, não há nenhuma “proibição” em termos de regras de harmonia – uma dominante, caso não se resolva, pode ser sucedida por outra dominante até haver uma cadência. Deixarei como está, destacando apenas esse fato curioso.

c. 40: o Fá # 3 do sistema superior não tem a menor lógica. Removerei essa alteração.

“Valsa para piano e outros instrumentos”, por Severino Galdino Trigueiro (ca.1901-ca.1965). Manuscrito autógrafo disponível no acervo virtual da Casa do Choro do Rio de Janeiro. A capa traz as seguintes informações: “Valsa dedicada ao distinto cidadão Ex^{mo}. Snr. João Campos e a sua mui delicada família. Em sinal de grande respeito”. A arte/iconografia da capa é muito semelhante à do manuscrito anterior.

c. 0: assim como ocorreu na peça anterior, o compositor escreve a anacruse somente no sistema superior; no sistema inferior, ele mantém os três tempos do compasso. Aqui, podemos confirmar que se trata de uma escrita particular do musicista.

c. 1: o acorde Lá 3 – Dó 3 – Mi 3 do sistema superior está, evidentemente, equivocado. Tal foto é confirmado através do próximo acorde em colcheia, no qual ele está ligado, que é Fá 3 – Lá 3 – Dó 3, e dos c. 17-18, que trazem o mesmo elemento musical. Farei a alteração necessária. Ainda nesse compasso, os dois Dó # em oitavas do sistema inferior, em semínimas, são muito estranhos. No c. 17, que possui elementos musicais semelhantes, o compositor escreve Fá / Dó natural / Dó # na sequência. Adotarei essas notas também aqui.

c. 3: curioso o “rabicó” do bequadro da grafia do compositor. Ao menos aprendi como ele escreve essa indicação.

c. 10: o Sol 1 no sistema inferior, em semínima, só pode ser Fá 1 ou Lá 1, pois choca totalmente com a harmonia e foge brutalmente do estilo. Colocarei Lá 1.

c. 12: a descida cromática do baixo, que faz Mi natural – Mi bemol ao mesmo tempo que o sistema superior faz Fá – Dó # soa muito estranha. Porém, vou deixar do jeito que está.

c. 14: o Fá 1 no baixo não está “errado”, no entanto, um Sol seria mais interessante para reforçar a cadência perfeita. Farei essa alteração.

c. 22: no sistema inferior, outro cromatismo estranho no baixo, que enfraquece a percepção da harmonia vigente. Vou deixar assim mesmo.

c. 26: se o Si 1 do primeiro tempo do sistema inferior é natural, então também deve sê-lo o Si 2 do segundo tempo, que está junto às notas Ré 2 – Sol 2. No terceiro tempo, entendi que o compositor quis fazer uma aproximação cromática com a harmonia do próximo compasso, sendo assim, mantive o Si bemol. Portanto, irei alterar somente o acorde, colocando o Si 2 natural.

c. 29: o Lá 3 em semínima do sistema superior soou estranhíssimo; vou deixar assim mesmo.

c. 48: a última colcheia do sistema superior, um Fá #, seria melhor escrita como um Sol bemol, já que se trata de um cromatismo descendente. Farei essa alteração.

c. 50: o compositor parece ter esquecido de inserir um ritornelo ao final desse compasso. Farei isso.

c. 55: colocarei um parêntesis no bemol do Si 3 para reforçar esse lembrete de alteração.

c. 56: os Dó 3 do sistema inferior com certeza devem ser sustentados. Acrescentarei esse acidente.

“Introdução e Thema com Variações para Pianoforte”, por Antonio Luiz Miró (1805-1853). Há duas fontes: 1) manuscrito autógrafo disponível na Biblioteca Nacional de Portugal, constante na Coleção Ernesto Vieira, gentilmente cedida pelo Prof. Dr. João Berchmans de Carvalho Sobrinho; e 2) edição digital elaborada pelo Núcleo de Pesquisa em Música da UFPI (NUPEMUS) por Bruno Santos Cardoso, sob supervisão do Prof. Berchmans. Há uma terceira fonte, ao qual não tivemos acesso, elaborada por José Lourenço e Rui Pinheiro e publicada pela Ava Musical Editions em 2007.

c. 4: observando o manuscrito autógrafo, percebi dois elementos diferentes em relação à edição do NUPEMUS: a) uma apojatura, Sol 5 para o Fá 5 do sistema superior, antes da primeira colcheia do compasso; uma ligadura de expressão, que ocorre na repetição desse elemento musical, que seria inserida aqui no Sol 5 e o primeiro Fá 5 do sistema superior; e um risco sobre a terça Sol 5 – Si 5 mínima no sistema inferior, indicando uma abreviatura de quatro colcheias ao invés de uma mínima inteira. Ao observar a edição da Ava Musical Editions, à qual eles disponibilizam a primeira página da peça para visualização, eles também notaram esses elementos. Irei inseri-los.

c. 5: não há indicação de *piano* no início das semicolcheias. No entanto, como Miró coloca “uníssono” no sistema inferior, dá a entender que o sistema inferior seria idêntico ao superior, mas oitavado – assim como ocorre nos compassos 1 a 4. Na minha interpretação, isso inclui a dinâmica. Sendo assim, irei inserir a indicação *piano* nesse compasso, de maneira similar à do c. 1.

c. 9: várias indicações foram omitidas na edição do NUPEMUS. Já na edição da Ava Musical Editions, eles colocaram a nota do baixo nesse trecho em semibreve, porque Miró indica uma repetição e uma ligadura após as mínimas. Não interpretei da mesma maneira – assim como na nota da melodia que seria o ponto culminante do *rinforzando* indicado no compasso 10.

c. 12: não vi oitava no Ré 5 mínima do sistema superior; no entanto, adicionei-a para manter o equilíbrio/lógica da forma do trecho, semelhante ao que fora feito nos primeiros compassos.

c. 28: inseri um bemol de precaução no Si 4 que está na última semicolcheia do sistema superior.

c. 31: decidi inverter a direção das hastes no acompanhamento. Miró escreve a nota que fica presa no baixo com a haste pra cima e as colcheias do acompanhamento para baixo, no entanto, fica de fato mais claro se o baixo ficar com a haste para baixo. Irei alterar todos os elementos semelhantes que vierem posteriormente.

c. 34: o Fá bemol que aparece no acompanhamento do sistema inferior da edição do NUPEMUS não soou bem quando estudei essa peça. Ao observar o manuscrito autógrafo, vi que a nota não está muito bem colocada na linha suplementar, podendo ser

confundida com um Mi bemol. Assumi ser essa última opção – que, inclusive, faço ao tocar esse trecho.

c. 39: achei desnecessário o bemol de precaução no Lá 2 presente na sextina do sistema inferior. Ignorei-o.

c. 49: acrescentei ligaduras de expressão para cada grupo de tercinas do sistema inferior, para dar continuidade à ideia de *legato* por movimento que o compositor tem feito nesse trecho.

c. 56: não entendi o que está escrito na indicação presente nesse compasso. Na edição do NUPEMUS, não há nada. Entendi que se trata de uma anotação relativa a repetição de elementos musicais, e não uma indicação de expressão.

c. 66: há um problema na indicação de Miró nesse compasso em relação às barras de ligação no terceiro tempo: ele liga a primeira semicolcheia do quarto tempo ao grupo anterior, e não ao posterior. Entendo que a organização dos grupos aqui, juntamente com o direcionamento das hastes, é pra destacar que teclas devem ser atacadas com a mão esquerda ou direita. No entanto, reorganizei conforme a lógica dos tempos anteriores, para não “chocar” o direcionamento das mãos com a organização da estrutura rítmica.

c. 71: no sistema inferior, o segundo grupo de colcheias do acompanhamento foi interpretado como Mi 2 – Dó 3 – Sol 2 – Dó 3 em ambas as edições. No entanto, vejo no manuscrito autógrafo como Mi 2 – Ré 3 – Sol 2 – Ré 3. Ao ouvir a harmonia, não vi problemas, muito pelo contrário: ambos os Ré coincidem com o Si bemol 3, tornando o trecho mais agradável ao ouvido do que o choque Dó / Si bemol. É bem provável que Miró tenha de fato escrito Ré. No entanto, ao observar o acompanhamento equivalente na terceira variação – a única oportunidade em que a estrutura musical do tema é repetida por extenso – a harmonia é de fato um Dó maior na primeira inversão. Sendo assim, manterei essa configuração de acompanhamento.

c. 72: na primeira semicolcheia do terceiro tempo do sistema superior, há uma indicação difícil de entender no manuscrito autógrafo. Na edição do NUPEMUS, foi interpretado como um mordente inferior, enquanto na edição portuguesa (Ava Musical Editions), esse sinal foi interpretado como um grupeto. Achei mais adequado – musicalmente, inclusive – o mordente inferior. Irei inseri-lo.

c. 73: a segunda colcheia do sistema superior, segundo o manuscrito autógrafo, é Si bemol 3, mesma indicação colocada na edição do NUPEMUS. No entanto, sempre achei bastante agressiva essa nota no contexto de um acorde de Fá maior. A edição portuguesa coloca Lá 3, mesma opção que fiz ao estudar o tema no piano e ao observar a única repetição aproximada do tema – a terceira variação. No entanto, ao observar a linha melódica, Miró faz Dó 4 – Si bemol 3, e em seguida, Fá 4 e Mi 4, uma indicação que faz sentido, pois em ambos os casos, temos dissonâncias fortes soando – no primeiro caso, o Lá natural do baixo choca com o Si bemol da melodia, enquanto no segundo, o Fá natural do acompanhamento choca com o Mi da melodia. Portanto, optei por colocar Dó 4 – Lá 3, mantendo o Fá 4 – Mi 4.

c. 75: adicionei acidentes de precaução devido às alterações apresentadas no compasso anterior. Além disso, estou optando por manter as barras de ligação autógrafas.

- c. 79: adicionei a ligadura de expressão entre as fusas do sistema superior, assim como ocorre no c. 81, que possui material musical semelhante.
- c. 82: achei interessante que a edição portuguesa escreve as repetições por extenso. Farei isso também.
- c. 88: fiz uma pequena alteração na repetição do tema, com base na rasura de Miró no manuscrito autógrafo: troquei o Dó 4, última semicolcheia do penúltimo grupo de tercinas, por um Lá 3. Achei interessante para que o intérprete possa evidenciar essa diferença melódica.
- c. 91 (anacruse): agora foi possível ver que Miró escreveu a apojetura de colcheia cortada ao invés de uma apojetura de semicolcheia na anacruse do tema. Farei essa alteração nos casos anteriores.
- c. 92: adicionei um bequadro de precaução para o Sol 3 que inicia o sistema superior desse compasso.
- c. 102: interessante Miró escrever “*dimin.*” como abreviatura de “*dim.*”.
- c. 106: passei a inserir os ritornelos conforme indicado no manuscrito autógrafo. Acredito que o objetivo dos mesmos era fazer com que o intérprete repetisse a variação duas vezes, para depois tocar o “desenvolvimento” e, por fim, repetir mais uma vez a variação. Nessa última repetição, não estou indicando “Da Capo al Fine”; estou escrevendo por extenso.
- c. 131: na primeira sextina do sistema superior, coloquei a mesma articulação do c. 133, já que se trata do mesmo elemento musical. Priorizei a articulação desse último compasso porque a primeira pode se confundir com uma indicação de um agrupamento de quiálteras.
- c. 136: no último acorde do sistema inferior, Mi 2 – Fá 2 – Si 2, parece que a nota Ré foi equivocadamente trocada por Mi. Farei essa alteração.
- c. 139: decidi colocar a troca de clave do sistema inferior no final do compasso, e não no meio da última sextina.
- c. 154: no primeiro Mi 3 que aparece no sistema superior, sob fusas em apojetura, Miró não indica bequadro, portanto, estou assumindo que se trata de Mi bemol. Tenho tocado Mi bequadro por soar tonalmente mais forte – apesar da edição do NUPEMUS também ter inserido Mi bemol. Colocarei apenas um bemol de precaução.
- c. 156: li algumas notas de maneira diferente da edição do NUPEMUS: a segunda colcheia do sistema inferior, ao invés de Dó 3 – Mi bemol 3, li Dó 3 – Fá 3; e a última semínima do baixo desse compasso, em que inseri Si bemol 1 ao invés de Dó 2.
- c. 160: passei as duas últimas fusas do primeiro grupo do segundo tempo para o sistema inferior, pois achei melhor a visualização dessa maneira.
- c. 161: estou assumindo que o Ré é bequadro no sistema superior, com base na harmonia vigente expressa pelo sistema inferior. Essa foi a mesma decisão da edição do

NUPEMUS, pois Miró não escreve os bequedros no sistema superior no manuscrito autógrafo.

c. 177: passei a voz intermediária para o sistema superior, uma vez que ela aparenta ser a continuação da voz que está presente no mesmo desde o início dessa variação.

c. 179: coloquei a voz do sistema inferior passando para o sistema superior, mantendo a barra de ligação entre sistemas, indicando assim que essa voz passou para o registro acima.

c. 211: Diferentemente da edição do NUPEMUS, Miró não escreve as pausas. Farei como está no manuscrito autógrafo.

c. 231: Miró escreveu a orientação das hastes para sugerir ao pianista com que mãos tocar os arpejos. Seguirei o direcionamento que ele fez.

c. 239: alterei a duração da última nota do arpejo do sistema inferior, que era uma colcheia, para uma fusa, combinando assim com a estrutura que se repete no c. 241. Além disso, interpretei-a como sendo apenas a nota Dó 5, ao invés da terça Lá 4 – Dó 5, conforme o “borrão” contido no manuscrito autógrafo.

c. 255: os Fá em oitavas do sistema superior, que iniciam o compasso, estão indicados como semínima. Como em todas as demais estruturas semelhantes posteriores essa configuração se apresenta como colcheia, alterei estes Fá para colcheia também.

c. 260: como o mesmo elemento do sistema superior aparece no c. 274 sob ligadura de expressão, também a adicionei aqui.

c. 302: logo abaixo desse sistema, no manuscrito autógrafo, há uma linha de *decrecendo*. Como tenho visto ao longo da partitura, é bem provável que ela deva estar associada a esse compasso do que no compasso dos sistemas logo abaixo. Tanto que Miró coloca um “*dimin.*”, certamente com o intuito de reforçar essa indicação.

c. 315: na edição do NUPEMUS, a indicação foi interpretada como “*perdendo forza*”. No entanto, acredito ser mais “*perdendosi*”; está bem difícil de ler.

c. 317: interpretei a indicação escrita como sendo “*a tempo con fiasco*”.

<p>“Edna”, valsa de José da Costa Rayol, filho de Alexandre dos Reis Rayol. Dedicada à filha do compositor, em 23 de abril de 1912. Fotocópia de um manuscrito autógrafo presente no APEM, mas sem o carimbo do Pe. Mohana – sinal de que a fonte pertencia à coleção de Ney Rayol.</p>

c. 1: o compositor escreve duas vozes no sistema superior que se cruzam o tempo todo. Mantereí sua escrita.

c. 54: a indicação acima do Ré 4 mínima do sistema superior está difícil de reconhecer; interpretei-a como sendo um trinado.

c. 55: escrevi a abreviatura por extenso.

c. 57: com base em estruturas musicais similares ao longo da peça, presumi que o Si 3 seja bequadro. Adicionei essa alteração.

c. 66-67: tive de inserir uma linha de repetição acima, para encaixar corretamente o compasso com anacruse que inicia a última parte da peça.

“Côco Babassú”, de Dilú Mello (1913-2000). Cópia de manuscrito autógrafo disponível no APEM, sem o carimbo do Pe. Mohana.

Edição feita sem problemas.

“Tintura Preciosa”, tango de Ignácio Manoel da Cunha (1871-1955). Versão digitalizada enviada pelo prof. Guilherme Ávila via WhatsApp, obtida no Almanak Maranhense de 1914, por João Victal de Mattos – e dedicado a esse último.

c. 3: repeti a fermata no sistema superior.

c. 19: acrescentei um bequadro de precaução no Sol 2 colcheia do segundo tempo do sistema superior.

c. 21: acrescentei um bequadro entre parêntesis de precaução no primeiro Sol do segundo tempo do sistema inferior.

c. 37: acrescentei bequadros de precaução nos Fá do sistema superior.

c. 83: não entendi o porquê do Sol 2 bequadro no sistema superior. Ignorei-o.

c. 86: inserir a fermata no sistema superior, no acorde equivalente à cadência suspensa – respeitando o elemento anacrústico que caracteriza o tema.

Relato das revisões

Barcarola, de João Nunes (1877-1951).

c. 3-4: a primeira nota da apojatura do segundo tempo da mão esquerda, em ambos os compassos, foi alterada de Lá 3 para Si 3. Foi um erro de digitação minha durante a edição crítica: a partitura indica justamente essa nota. Vou alterar também a edição crítica.

c. 25: mais um erro de leitura durante a edição: o acorde da mão esquerda no primeiro tempo do compasso é Lá 2 – Ré 3 – Sol 3, e não Lá 2 – Ré 3 – Lá 3. Alterarei também a edição crítica.

Vera Lowndes, de Antonio Rayol (1863-1904).

c. 41: alterei os Fá em oitavas no baixo que inicia o compasso no sistema inferior para Sol, conforme exposição do c. 33. Essa passagem não foi considerada um erro na edição crítica, pois não afronta o estilo no qual a obra está inserida. Entretanto, por razões práticas de leitura para o pianista, acredita-se que essa alteração melhora a unidade da obra, tornando o trecho semelhante à sua primeira aparição.

c. 80-81: adicionei a indicação de oitava acima no sistema superior desse compasso, conforme a primeira aparição desse material musical, nos c. 31-32. Na partitura original, não existe essa indicação. Entretanto, acredito que se trata de um erro, porque o Fá mais agudo do sistema inferior se sobrepõe ao Fá grave do sistema superior. Essa situação não foi encontrada em nenhuma das demais obras do compositor, fato que reforça essa ausência da indicação de oitava acima como um erro.

c. 104: mudei o Mi bequadro do acorde do terceiro tempo da mão esquerda para Fá, pelo mesmo motivo da alteração anterior. Esse compasso equivale ao c. 88.

c. 108: adicionei um bequadro de precaução no Dó que inicia a mão direita.

Minuête, de Leocádio Rayol (1849-1909).

c. 37-38: alterei a separação de sílabas da palavra “*crescendo*”, que estava conforme o português, para o italiano – *cre - scen - do*.

c. 41: criei uma notação que se mostrou necessária, no sistema inferior: o giro da mão sobre o polegar, indicado através de uma seta (↑) após a indicação do dedo. Nessa situação, sugere-se que o pianista toque a nota com o dedo indicado, porém, sem deslocar a mão, girando-a sobre o polegar. Nessa situação, o polegar possui um papel central, pois ele se mantém sobre a mesma tecla, fazendo com que a mão não troque de posição.

c. 47: mudei a indicação “*a tempo*” de local para facilitar a leitura.

Romance sem palavras n.º 1, de Elpídio Pereira (1872-1961).

c. 40: inseri a indicação de quiáltera no segundo tempo do sistema superior, juntamente com o colchete, para não deixar dúvidas.

Romance sem palavras n.º 2, de Elpídio Pereira (1872-1961).

c. 7: utilizei, no Lá # 3 do sistema superior, a indicação de dedilhado “↓2”, que se refere ao giro da mão sobre o polegar para atacar a tecla com o dedo 2, sem no entanto mudar a posição da mão.

c. 54: adicionei um colchete para indicar a tercina no terceiro tempo do sistema superior, para facilitar a leitura.

Nocturno, de Elpídio Pereira (1872-1961).

c. 48-49: aqui há um exemplo de dedilhado para a nota superior de acordes, caso seja interessante ilustrar na tese.

APÊNDICE B

Edições do repertório interpretado

Indicações idiomáticas

<i>Indicação</i>	<i>Significado</i>
1	Polegar
2	Indicador
3	Dedo médio
4	Anular
5	Dedo mínimo
(1)	Aviso de dedilhado lógico, alertando que o polegar estaria sobre essa tecla caso as indicações anteriores do trecho forem seguidas
1-2	Sugestão de troca do polegar pelo indicador, mantendo a tecla pressionada
3/4	Sugestão de duas opções de dedilhado para a mesma tecla: o dedo médio ou o anelar, cabendo a escolha ao intérprete
↑2	Sugestão de giro da mão sobre o polegar, atacando a tecla com o indicador sem retirar o polegar da tecla/posição
3/4 1	Sugestão de ataque para a mão direita com o dedo médio ou anular na tecla mais aguda, com o polegar na tecla mais grave
1-2 4/5	Sugestão de ataque para a mão esquerda do anular ou mínimo na tecla mais grave e do polegar com passagem para o indicador sem abaixar a tecla mais aguda
3 1 1	Sugestão de ataque para a mão direita da tecla superior com o dedo médio e das duas teclas inferiores com o polegar
M.D. ou D.	Ataque da tecla ou do trecho com a mão direita
M.E. ou E.	Ataque da tecla ou trecho com a mão esquerda
(D.)	Aviso de posicionamento lógico, sugerindo atacar o trecho com a mão direita, com base nas indicações anteriores
↑E.	Sugestão de cruzamento de mãos, passando a mão esquerda sobre o braço direito
↓D.	Sugestão de cruzamento onde a mão direita passa por baixo do braço esquerdo

Introdução e Thema com Variações para Piano Forte

Obra composta entre 1826 e 1829, segundo Ernesto Vieira (1900)

Antonio Luiz Miró (1805-1853)

Edição digital por Daniel Lemos em 2019

Allegro Brillante

Introdução

ff *p*

3

ff *p*

6

8

p legato *rf* *smorzando*

3 3 3 3 3 3

Introdução e Thema com Variações para Piano Forte - Antonio Luiz Miró (1805-1853)

12

p *rf* *smorzando*

15

rf *smorzando*

18

sf *sf* *sf*

21

sf *sf* *sf*

Introdução e Thema com Variações para Piano Forte - Antonio Luiz Miró (1805-1853)

24

Musical score for measures 24-26. The treble clef staff contains a melodic line with eighth-note patterns and trills. The bass clef staff features a bass line with chords and rests. Measure 25 includes a triplet of eighth notes in the treble.

27

Musical score for measures 27-29. The treble clef staff continues the melodic line with eighth-note patterns and trills. The bass clef staff has a bass line with chords and rests. Measure 28 includes a triplet of eighth notes in the treble.

30

cresc.

Musical score for measures 30-32. The treble clef staff features a melodic line with eighth-note patterns and trills. The bass clef staff has a bass line with chords and rests. Measure 31 includes a sextuplet of eighth notes in the bass. The instruction *cresc.* is present in the first measure.

33

Musical score for measures 33-35. The treble clef staff features a melodic line with eighth-note patterns and trills. The bass clef staff has a bass line with chords and rests.

Introdução e Thema com Variações para Piano Forte - Antonio Luiz Miró (1805-1853)

35

Musical score for measures 35-36. The piece is in B-flat major (two flats) and 3/4 time. Measure 35 features a treble clef with a melodic line starting on G4, moving through A4, Bb4, and C5, with a sixteenth-note triplet. The bass clef has a steady eighth-note accompaniment. Measure 36 continues the melodic line with a slur over the first two notes and a fermata over the final note.

37

Musical score for measures 37-39. Measure 37 has a treble clef with a melodic line starting on Bb4, moving through C5, Bb4, and A4, with a sixteenth-note triplet. The bass clef continues the eighth-note accompaniment. Measure 38 continues the melodic line with a slur. Measure 39 features a treble clef with a melodic line starting on G4, moving through A4, Bb4, and C5, with a sixteenth-note triplet. The bass clef continues the eighth-note accompaniment.

40

Musical score for measures 40-42. Measure 40 has a treble clef with a melodic line starting on Bb4, moving through C5, Bb4, and A4, with a sixteenth-note triplet. The bass clef continues the eighth-note accompaniment. Measure 41 has a treble clef with a melodic line starting on G4, moving through A4, Bb4, and C5, with a sixteenth-note triplet. The bass clef continues the eighth-note accompaniment. Measure 42 has a treble clef with a melodic line starting on Bb4, moving through C5, Bb4, and A4, with a sixteenth-note triplet. The bass clef continues the eighth-note accompaniment.

43

Musical score for measures 43-45. Measure 43 has a treble clef with a melodic line starting on Bb4, moving through C5, Bb4, and A4, with a sixteenth-note triplet. The bass clef continues the eighth-note accompaniment. Measure 44 has a treble clef with a melodic line starting on G4, moving through A4, Bb4, and C5, with a sixteenth-note triplet. The bass clef continues the eighth-note accompaniment. Measure 45 has a treble clef with a melodic line starting on Bb4, moving through C5, Bb4, and A4, with a sixteenth-note triplet. The bass clef continues the eighth-note accompaniment.

Introdução e Thema com Variações para Piano Forte - Antonio Luiz Miró (1805-1853)

46

8

49

52

meno forte

55

pp

sf

58

Musical score for measures 58-59. The piece is in B-flat major (two flats) and 2/4 time. Measure 58 features a melody in the right hand with eighth notes and a bass line in the left hand with quarter notes. Both parts are marked *sf* (sforzando). Measure 59 continues the melody and bass line, also marked *sf*.

60

Musical score for measures 60-63. Measure 60 begins with a trill in the right hand, marked *tr*. The melody continues with eighth notes. Measure 61 features a trill in the right hand, marked *tr*. Measure 62 continues the melody. Measure 63 features a trill in the right hand, marked *tr*, and a piano (*p*) dynamic marking in the bass line.

64

Musical score for measures 64-66. Measure 64 features a trill in the right hand, marked *tr*. The melody continues with eighth notes. Measure 65 features a trill in the right hand, marked *tr*. Measure 66 features a trill in the right hand, marked *tr*, and a piano (*p*) dynamic marking in the bass line.

67

Musical score for measures 67-70. Measure 67 features a trill in the right hand, marked *p tr*. The melody continues with eighth notes. Measure 68 features a trill in the right hand, marked *tr*, and a piano (*p*) dynamic marking in the bass line. Measure 69 features a trill in the right hand, marked *tr*, and a fortissimo (*ff*) dynamic marking in the bass line. Measure 70 features a trill in the right hand, marked *tr*, and a fortissimo (*ff*) dynamic marking in the bass line.

Cantabile

Tema

con espressione

73

75

77

Introdução e Thema com Variações para Piano Forte - Antonio Luiz Miró (1805-1853)

79

Musical score for measures 79-80. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 79 features a complex melodic line in the treble with slurs and accents, and a bass line with a sharp sign. Measure 80 continues the melodic development with triplets in the treble and a bass line with a sharp sign.

81

Musical score for measures 81-82. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 81 features a complex melodic line in the treble with slurs and accents, and a bass line with a sharp sign. Measure 82 continues the melodic development with triplets in the treble and a bass line with a sharp sign.

83

con espressione

Musical score for measures 83-84. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 83 features a complex melodic line in the treble with slurs and accents, and a bass line with a sharp sign. Measure 84 continues the melodic development with triplets in the treble and a bass line with a sharp sign.

85

Musical score for measures 85-86. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 85 features a complex melodic line in the treble with slurs and accents, and a bass line with a sharp sign. Measure 86 continues the melodic development with triplets in the treble and a bass line with a sharp sign.

87

Musical score for measures 87-88. The piece is in B-flat major and 3/8 time. Measure 87 features a melodic line in the right hand with eighth and sixteenth notes, and a bass line with quarter notes. Measure 88 continues the melodic development with a trill-like figure in the right hand.

89

Musical score for measures 89-91. Measure 89 has a more active right hand with sixteenth-note patterns. Measure 90 shows a melodic phrase in the right hand. Measure 91 concludes with a final chord in the right hand and a rhythmic flourish in the left hand.

Allegro vivo

Variação 1

Musical score for Variation 1, measures 92-93. The tempo is marked **Allegro vivo**. The key signature changes to B-flat major and the time signature to 3/8. Measure 92 begins with a piano (*p*) dynamic and a melodic line in the right hand. Measure 93 continues with a triplet in the right hand and a bass line with chords.

93

Musical score for measures 93-95. Measure 93 features a triplet in the right hand. Measure 94 has a melodic phrase in the right hand. Measure 95 concludes with a final chord in the right hand and a bass line with chords.

Introdução e Thema com Variações para Piano Forte - Antonio Luiz Miró (1805-1853)

96

Musical score for measures 96-98. The treble clef staff features a melodic line with eighth-note patterns and a fermata over the final measure. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with chords and eighth-note patterns.

99

Musical score for measures 99-101. The treble clef staff shows a melodic line with a crescendo marking and a fermata over the final measure. The bass clef staff has a simple harmonic accompaniment.

102

Musical score for measures 102-104. The treble clef staff features a melodic line with a forte (*f*) marking and a decrescendo (*dim.*) marking. The bass clef staff has a simple harmonic accompaniment.

105

Musical score for measures 105-107. The treble clef staff shows a melodic line with a fermata over the final measure. The bass clef staff has a simple harmonic accompaniment.

Introdução e Thema com Variações para Piano Forte - Antonio Luiz Miró (1805-1853)

108

Musical score for measures 108-110. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It features a melodic line with eighth-note patterns, a triplet of eighth notes in measure 109, and a fermata in measure 110. The lower staff is in bass clef, providing harmonic support with chords and single notes, including a triplet of eighth notes in measure 109.

111

Musical score for measures 111-112. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with eighth-note patterns and a fermata in measure 112. The lower staff features a long, sustained chord in measure 112, indicated by a large horizontal line above the notes.

113

Musical score for measures 113-115. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with eighth-note patterns, a triplet of eighth notes in measure 113, and a fermata in measure 115. The lower staff provides harmonic support with chords and single notes, including a triplet of eighth notes in measure 113.

116

Musical score for measures 116-118. The system consists of two staves. The upper staff features a melodic line with eighth-note patterns, a triplet of eighth notes in measure 116, and a fermata in measure 118. The lower staff provides harmonic support with chords and single notes, including a triplet of eighth notes in measure 116.

Introdução e Thema com Variações para Piano Forte - Antonio Luiz Miró (1805-1853)

119

Musical score for measures 119-121. The treble clef staff features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

122

Musical score for measures 122-124. The treble clef staff includes slurs and a crescendo marking (*cresc.*). The bass clef staff continues the accompaniment with chords and rests.

125

Musical score for measures 125-127. The treble clef staff features slurs and dynamic markings *f* and *dim.*. The bass clef staff provides accompaniment with chords and single notes.

128

Musical score for measures 128-130. The treble clef staff includes slurs and rests. The bass clef staff features a melodic line with eighth-note patterns and rests.

Allegro giusto

Variação 2

Musical notation for Variation 2, measures 1-5. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The right hand features a melodic line with sixteenth-note runs and slurs, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The number '6' is written below the right hand in measures 2, 3, 4, and 5, indicating a sixteenth-note pattern.

132

Musical notation for Variation 2, measures 132-134. Measure 132 shows a continuation of the melodic and harmonic patterns. Measure 133 features a more complex melodic line with slurs and accents. Measure 134 continues the melodic development. The number '6' is written below the right hand in measure 134.

133

Musical notation for Variation 2, measures 135-138. Measure 135 shows a continuation of the melodic and harmonic patterns. Measure 136 features a more complex melodic line with slurs and accents. Measure 137 continues the melodic development. Measure 138 concludes the section with a final chord. The number '6' is written below the right hand in measure 135.

135

Musical notation for Variation 2, measures 139-142. Measure 139 shows a continuation of the melodic and harmonic patterns. Measure 140 features a more complex melodic line with slurs and accents. Measure 141 continues the melodic development. Measure 142 concludes the section with a final chord. The number '6' is written below the right hand in measure 139.

136

Musical score for measures 136-137. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves have a key signature of one flat (B-flat). Measure 136 features a melodic line in the treble with a slur and a dynamic marking of > (accent). The bass line has a few chords and a short melodic phrase. Measure 137 continues the melodic line in the treble, with a slur and a dynamic marking of >. The bass line has a longer melodic phrase with a slur and a dynamic marking of >.

137

Musical score for measures 137-138. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves have a key signature of one flat (B-flat). Measure 137 features a melodic line in the treble with a slur and a dynamic marking of >. The bass line has a longer melodic phrase with a slur and a dynamic marking of >. Measure 138 continues the melodic line in the treble, with a slur and a dynamic marking of >. The bass line has a longer melodic phrase with a slur and a dynamic marking of >.

139

Musical score for measures 139-140. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves have a key signature of one flat (B-flat). Measure 139 features a melodic line in the treble with a slur and a dynamic marking of >. The bass line has a longer melodic phrase with a slur and a dynamic marking of >. Measure 140 continues the melodic line in the treble, with a slur and a dynamic marking of >. The bass line has a longer melodic phrase with a slur and a dynamic marking of >.

141

Musical score for measures 141-142. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves have a key signature of one flat (B-flat). Measure 141 features a melodic line in the treble with a slur and a dynamic marking of >. The bass line has a longer melodic phrase with a slur and a dynamic marking of >. Measure 142 continues the melodic line in the treble, with a slur and a dynamic marking of >. The bass line has a longer melodic phrase with a slur and a dynamic marking of >.

142

Musical score for measures 142-143. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with slurs and accents. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with a sixteenth-note triplet marked with a '6' and a fermata. The key signature has one flat (B-flat).

144

Musical score for measures 144-145. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with slurs and a fermata. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with a fermata and a melodic line. The key signature has one flat (B-flat).

145

Musical score for measures 145-146. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with slurs and accents. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with slurs and accents. The key signature has one flat (B-flat).

147

Musical score for measures 147-148. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with slurs and accents. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with slurs and accents. The key signature has one flat (B-flat).

148

Musical score for measures 148-151. The piece is in G major (one sharp) and 2/4 time. Measure 148 features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a simple accompaniment. Measures 149-151 show a more complex texture with overlapping melodic lines in both hands, including a prominent sixteenth-note figure in the bass.

149

Musical score for measures 149-151. This system continues the piece from the previous system, showing the continuation of the melodic and harmonic ideas in both hands.

Andantino con espressione

Variação 3

Musical score for Variation 3. The tempo is marked 'Andantino con espressione'. The key signature changes to E-flat major (three flats) and the time signature is common time (C). The score shows a simple, expressive melody in the treble clef and a steady accompaniment in the bass clef.

152

Musical score for measures 152-155. The piece continues in E-flat major and common time. Measure 152 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a simple accompaniment. Measures 153-155 show a more complex texture with overlapping melodic lines in both hands, including a prominent sixteenth-note figure in the bass.

Introdução e Thema com Variações para Piano Forte - Antonio Luiz Miró (1805-1853)

154

Musical score for measures 154-156. The piece is in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. The right hand features a complex melodic line with sixteenth-note runs and triplet figures. The left hand provides a steady accompaniment with eighth-note patterns and block chords.

157

Musical score for measures 157-158. The right hand continues with intricate melodic passages, including a triplet of eighth notes. The left hand features a triplet of eighth notes in the final measure, mirroring the right hand's triplet.

159

Musical score for measures 159-160. A dynamic marking of *f* (forte) is present in measure 159. The right hand has a more active melodic line with slurs and accents. The left hand continues with a steady accompaniment.

161

Musical score for measures 161-162. The right hand features a highly technical passage with rapid sixteenth-note runs and slurs. The left hand maintains a consistent accompaniment pattern.

163

Musical score for measures 163-165. The piece is in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and some sixteenth-note runs. The left hand provides a steady accompaniment with quarter notes and eighth notes.

165

Musical score for measures 165-167. The right hand continues with a melodic line, incorporating some grace notes and slurs. The left hand maintains the accompaniment pattern.

168

Musical score for measures 168-170. The right hand has a more complex melodic line with slurs and accents. The left hand features a triplet of eighth notes in the final measure, indicated by a bracket and the number '3' below it.

Allegretto grazioso

Variação 4

Musical score for Variation 4. The piece is in 3/4 time and features a 3/4 time signature. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a steady accompaniment with quarter notes and eighth notes.

174

Musical score for measures 174-177. The piece is in B-flat major (one flat) and 2/4 time. The right hand features a melodic line with slurs and a final measure with a fermata. The left hand provides a steady accompaniment with eighth notes.

178

Musical score for measures 178-181. The right hand continues the melodic development with slurs and a fermata in the final measure. The left hand accompaniment remains consistent.

182

Musical score for measures 182-185. This section is characterized by dynamic markings *sf p f* (sforzando piano forte) in both hands. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a rhythmic accompaniment.

186

Musical score for measures 186-189. The right hand begins with a fermata and a repeat sign, followed by a melodic line with slurs. The left hand has a bass line with a fermata and a repeat sign, followed by a melodic line with slurs.

Introdução e Thema com Variações para Piano Forte - Antonio Luiz Miró (1805-1853)

189

Musical score for measures 189-191. The piece is in B-flat major (one flat) and 2/4 time. Measure 189 features a treble clef with a half-note chord (F4, A4) and a bass clef with a half-note chord (B-flat3, D4). Measure 190 continues with a treble clef half-note chord (F4, A4) and a bass clef half-note chord (B-flat3, D4). Measure 191 has a treble clef half-note chord (F4, A4) and a bass clef half-note chord (B-flat3, D4). A dynamic marking of *f* is present in measure 191.

192

Musical score for measures 192-194. Measure 192 has a treble clef half-note chord (F4, A4) and a bass clef half-note chord (B-flat3, D4). Measure 193 has a treble clef half-note chord (F4, A4) and a bass clef half-note chord (B-flat3, D4). Measure 194 has a treble clef half-note chord (F4, A4) and a bass clef half-note chord (B-flat3, D4). A dynamic marking of *f* is present in measure 194.

195

Musical score for measures 195-198. Measure 195 has a treble clef half-note chord (F4, A4) and a bass clef half-note chord (B-flat3, D4). Measure 196 has a treble clef half-note chord (F4, A4) and a bass clef half-note chord (B-flat3, D4). Measure 197 has a treble clef half-note chord (F4, A4) and a bass clef half-note chord (B-flat3, D4). Measure 198 has a treble clef half-note chord (F4, A4) and a bass clef half-note chord (B-flat3, D4). A dynamic marking of *f* is present in measure 198.

199

Musical score for measures 199-202. Measure 199 has a treble clef half-note chord (F4, A4) and a bass clef half-note chord (B-flat3, D4). Measure 200 has a treble clef half-note chord (F4, A4) and a bass clef half-note chord (B-flat3, D4). Measure 201 has a treble clef half-note chord (F4, A4) and a bass clef half-note chord (B-flat3, D4). Measure 202 has a treble clef half-note chord (F4, A4) and a bass clef half-note chord (B-flat3, D4). A dynamic marking of *f* is present in measure 202.

203

Musical score for measures 203-206. The piece is in B-flat major (one flat) and 2/4 time. Measure 203 features a dotted quarter note in the right hand and a quarter note in the left hand. Measures 204-205 contain complex chordal textures with multiple accidentals. Measure 206 shows a melodic line in the right hand and a simple bass line in the left hand.

207

Musical score for measures 207-211. This section is characterized by dynamic markings: *sf*, *p*, and *f*. The right hand plays a melodic line with slurs, while the left hand provides a steady accompaniment. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Con leggerezza

Variação 5

Musical score for Variation 5. The tempo marking is *Con leggerezza*. The right hand features a rapid, light melodic line with slurs, while the left hand plays a simple accompaniment. The piece is in B-flat major and common time (C).

212

Musical score for measures 212-215. This section continues the Variation 5 with a similar melodic and accompanimental texture. The right hand has a fast, light melodic line, and the left hand has a simple accompaniment. The piece is in B-flat major and common time (C).

Introdução e Thema com Variações para Piano Forte - Antonio Luiz Miró (1805-1853)

213

Musical notation for measure 213, featuring a treble and bass clef system. The treble clef contains a melodic line with eighth notes and a sharp sign (#) above the staff. The bass clef contains a rhythmic accompaniment of eighth notes.

214

Musical notation for measure 214, featuring a treble and bass clef system. The treble clef contains a melodic line with eighth notes and a sharp sign (#) above the staff. The bass clef contains a rhythmic accompaniment of eighth notes.

215

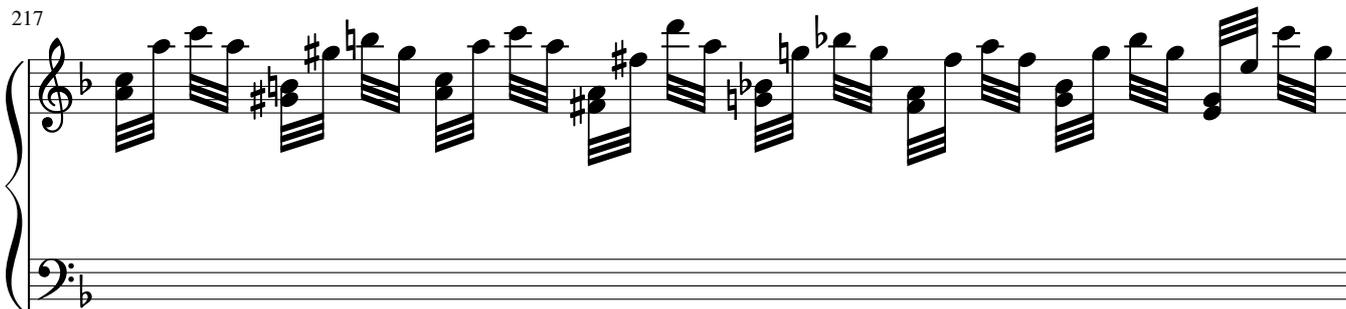
Musical notation for measure 215, featuring a treble and bass clef system. The treble clef contains a melodic line with eighth notes and a sharp sign (#) above the staff. The bass clef contains a rhythmic accompaniment of eighth notes.

216

Musical notation for measure 216, featuring a treble and bass clef system. The treble clef contains a melodic line with eighth notes and a sharp sign (#) above the staff. The bass clef contains a rhythmic accompaniment of eighth notes.

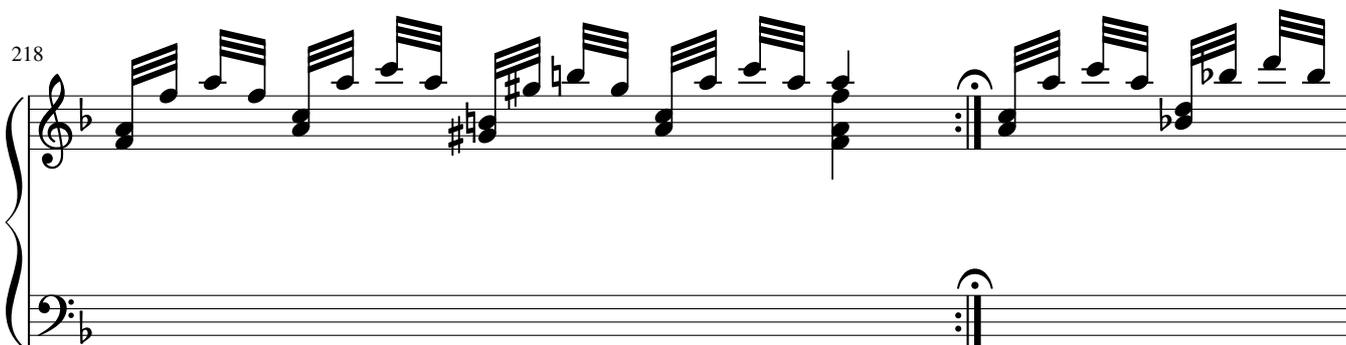
Introdução e Thema com Variações para Piano Forte - Antonio Luiz Miró (1805-1853)

217



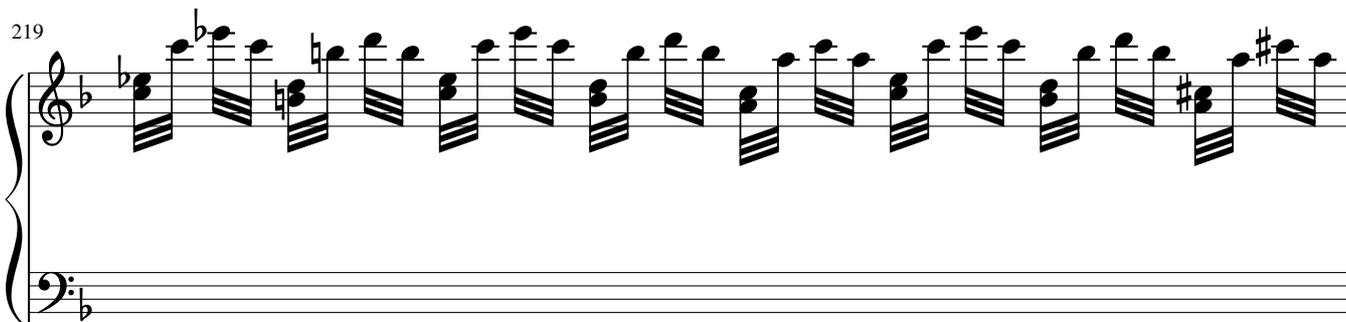
Musical notation for measure 217, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including a sharp sign (#) and a flat sign (b). The bass staff is mostly empty.

218



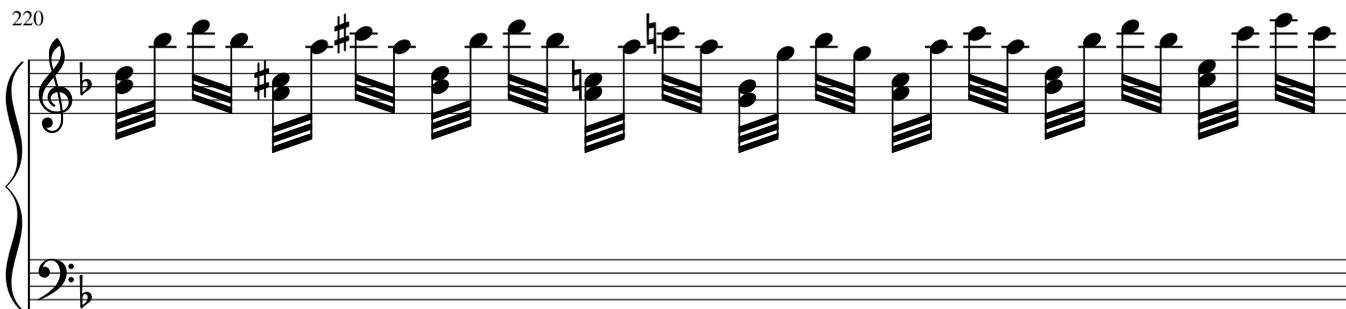
Musical notation for measure 218, featuring a treble and bass staff. The treble staff shows a sequence of eighth notes and a repeat sign (:||). The bass staff has a single note with a repeat sign (:||).

219



Musical notation for measure 219, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including a flat sign (b) and a sharp sign (#). The bass staff is mostly empty.

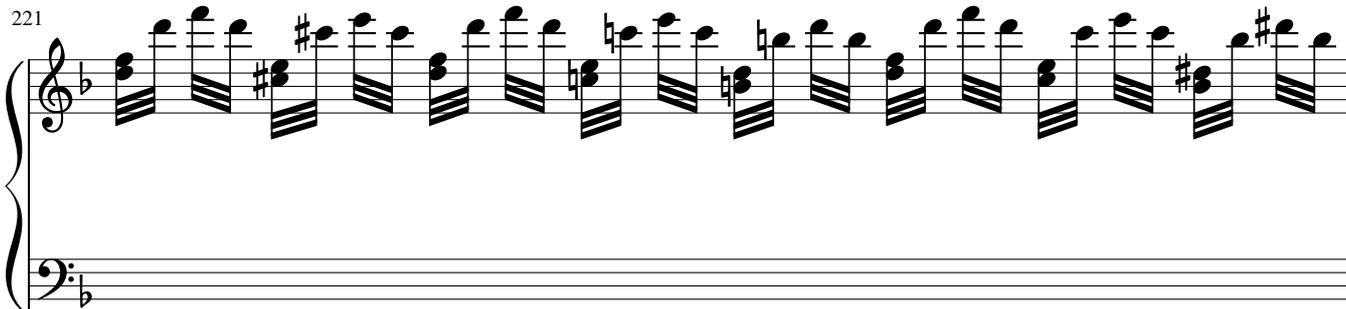
220



Musical notation for measure 220, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including a sharp sign (#). The bass staff is mostly empty.

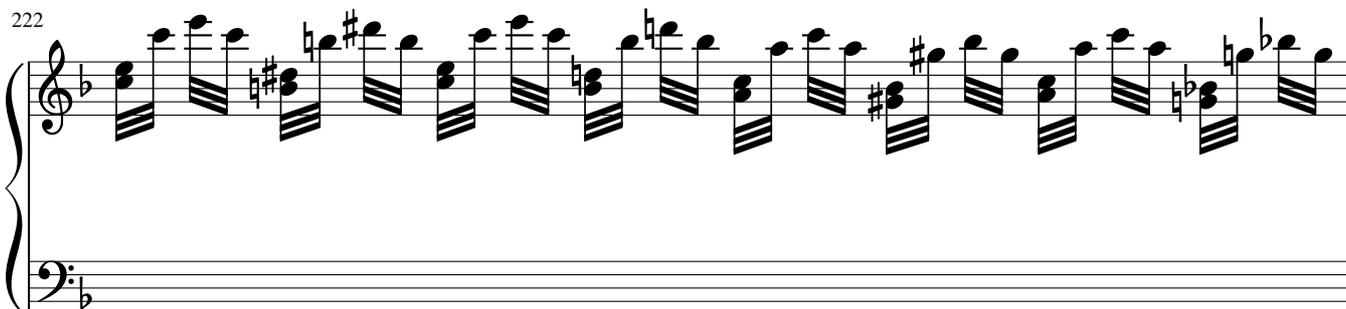
Introdução e Thema com Variações para Piano Forte - Antonio Luiz Miró (1805-1853)

221



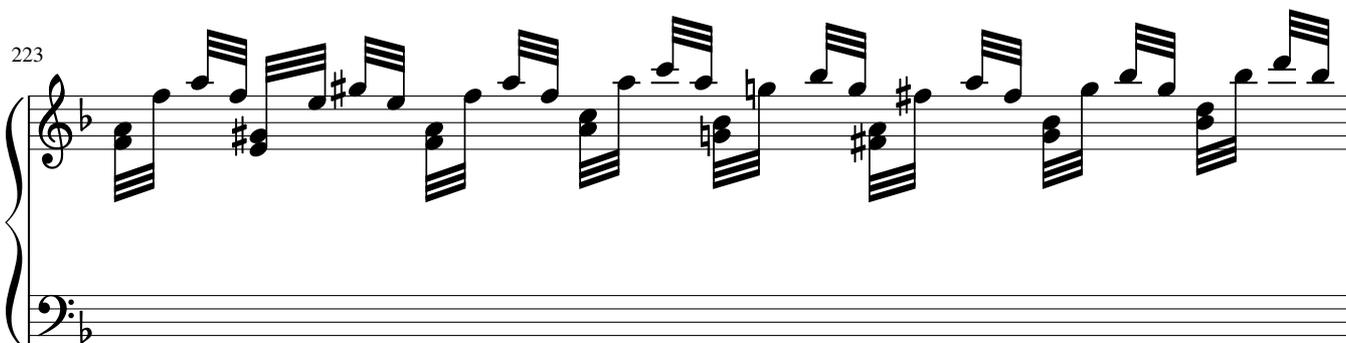
Musical notation for measure 221, featuring a treble and bass clef system. The treble clef contains a complex melodic line with many beamed eighth notes and some accidentals (sharps and naturals). The bass clef contains a rhythmic accompaniment of chords, primarily triads and dyads, with some accidentals.

222



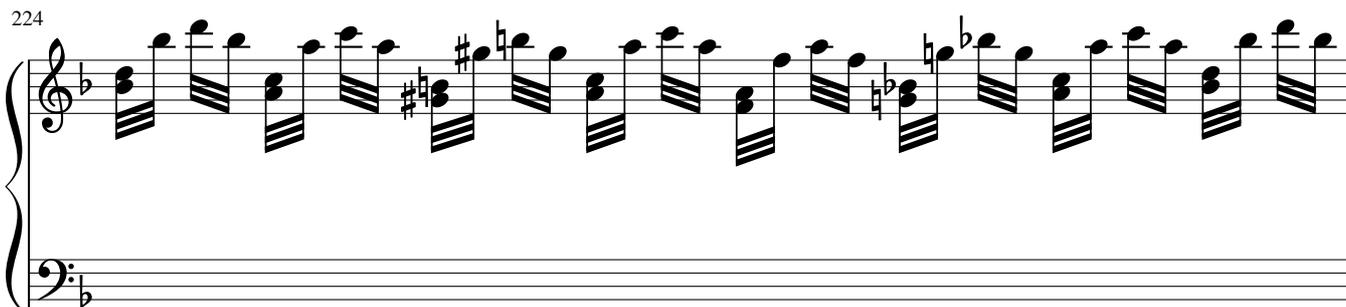
Musical notation for measure 222, featuring a treble and bass clef system. The treble clef continues the melodic line from the previous measure, with similar rhythmic patterns and some accidentals. The bass clef continues the accompaniment with chords and some accidentals.

223



Musical notation for measure 223, featuring a treble and bass clef system. The treble clef shows a more active melodic line with eighth notes and some accidentals. The bass clef continues the accompaniment with chords and some accidentals.

224



Musical notation for measure 224, featuring a treble and bass clef system. The treble clef continues the melodic line with eighth notes and some accidentals. The bass clef continues the accompaniment with chords and some accidentals.

Introdução e Thema com Variações para Piano Forte - Antonio Luiz Miró (1805-1853)

225

Musical notation for measure 225, featuring a treble and bass clef system. The treble clef contains a melodic line with eighth notes and a sharp sign (#) above the staff. The bass clef contains a rhythmic accompaniment of eighth notes.

226

Musical notation for measure 226, featuring a treble and bass clef system. The treble clef contains a melodic line with eighth notes and a sharp sign (#) above the staff. The bass clef contains a rhythmic accompaniment of eighth notes.

227

Musical notation for measure 227, featuring a treble and bass clef system. The treble clef contains a melodic line with eighth notes and a sharp sign (#) above the staff. The bass clef contains a rhythmic accompaniment of eighth notes.

228

Musical notation for measure 228, featuring a treble and bass clef system. The treble clef contains a melodic line with eighth notes and a sharp sign (#) above the staff. The bass clef contains a rhythmic accompaniment of eighth notes.

229

Musical notation for measures 229-230. The piece is in B-flat major (one flat) and 3/4 time. Measure 229 features a complex texture with sixteenth-note runs in the right hand and chords in the left hand. Measure 230 continues with similar rhythmic patterns, ending with a final chord.

230

Musical notation for measures 231-232. Measure 231 continues the sixteenth-note runs in the right hand. Measure 232 concludes the section with a final chord in the right hand and a sustained bass note in the left hand.

Con tutta forza

Variação 6

Musical notation for Variation 6, measures 233-234. The tempo is marked **Con tutta forza**. The music is in B-flat major and common time (C). Measure 233 features a powerful, ascending melodic line in the right hand with a supporting bass line in the left hand. Measure 234 continues this theme with a descending melodic line.

232

Musical notation for Variation 6, measures 235-236. Measure 235 features a descending melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. Measure 236 concludes the variation with a final chord in the right hand and a sustained bass note in the left hand.

Introdução e Thema com Variações para Piano Forte - Antonio Luiz Miró (1805-1853)

233

Musical notation for measures 233-234. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 233 shows a complex texture with sixteenth-note runs in both hands. Measure 234 continues this texture, with some rests in the bass line.

234

Musical notation for measures 235-236. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 235 features a prominent sixteenth-note figure in the treble. Measure 236 continues with similar rhythmic patterns and some rests in the bass line.

235

Musical notation for measures 237-238. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 237 shows a continuation of the sixteenth-note texture. Measure 238 features a more active bass line with sixteenth-note runs.

236

Musical notation for measures 239-240. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 239 continues the sixteenth-note texture. Measure 240 features a more active bass line with sixteenth-note runs.

Introdução e Thema com Variações para Piano Forte - Antonio Luiz Miró (1805-1853)

237

Musical score for measures 237-238. The system consists of two staves, treble and bass clef. Measure 237 features a complex texture with multiple sixteenth-note runs in both hands. Measure 238 concludes with a repeat sign and a fermata over a half note in the treble, and a similar structure in the bass.

238

Musical score for measures 239-240. Measure 239 continues the intricate sixteenth-note patterns from the previous system. Measure 240 features a more melodic line in the treble with a fermata, while the bass provides a rhythmic accompaniment.

239

Musical score for measures 241-242. Measure 241 shows a change in texture with some notes marked with a 'b' (basso) and a sharp sign. Measure 242 continues with similar rhythmic complexity.

240

Musical score for measures 243-244. Measure 243 features a more active treble line with sixteenth-note runs. Measure 244 concludes with a fermata in the treble and a final chord in the bass.

241

Musical notation for measure 241, featuring a treble and bass clef system. The treble clef contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a sharp sign. The bass clef contains a supporting line with eighth notes and rests.

242

Musical notation for measure 242, featuring a treble and bass clef system. The treble clef contains a melodic line with eighth notes. The bass clef contains a supporting line with eighth notes and rests.

243

Musical notation for measure 243, featuring a treble and bass clef system. The treble clef contains a melodic line with eighth notes and rests. The bass clef contains a supporting line with eighth notes and rests.

244

Musical notation for measure 244, featuring a treble and bass clef system. The treble clef contains a melodic line with eighth notes and rests. The bass clef contains a supporting line with eighth notes and rests.

245

Musical notation for measures 245-246. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 245 features a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a similar rhythmic pattern. Measure 246 continues the pattern with some rests in the bass staff.

246

Musical notation for measures 247-248. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 247 shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with accompaniment. Measure 248 continues the melodic and accompanimental lines.

247

Musical notation for measures 249-250. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 249 features a treble staff with a melodic line and a bass staff with accompaniment. Measure 250 continues the melodic and accompanimental lines.

248

Musical notation for measures 251-252. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 251 features a treble staff with a melodic line and a bass staff with accompaniment. Measure 252 continues the melodic and accompanimental lines.

249

Musical notation for measures 249-250. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat. Measure 249 features a treble clef with a series of eighth notes and a bass clef with a similar rhythmic pattern. Measure 250 continues the melodic line in the treble and provides harmonic support in the bass.

250

Musical notation for measures 251-252. Measure 251 shows a treble clef with a melodic line and a bass clef with a steady accompaniment. Measure 252 concludes the phrase with a final chord in both hands.

Finale. Tempo di Polacca

Variação 7

Musical notation for Variation 7. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat. The treble clef features a lively melody with triplets and a trill. The bass clef provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

253

Musical notation for measures 253-254. Measure 253 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a steady accompaniment. Measure 254 continues the melodic line in the treble and provides harmonic support in the bass, marked with a forte piano (*fp*) dynamic.

Introdução e Thema com Variações para Piano Forte - Antonio Luiz Miró (1805-1853)

256

Musical score for measures 256-258. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth-note patterns, including triplets and accents. The bass staff contains a harmonic accompaniment of chords. The dynamic marking *fp* (fortissimo piano) is present in both staves. Measure 258 ends with a repeat sign.

259

Musical score for measures 259-260. The system consists of two staves. The treble staff features a melodic line with a slur and a repeat sign. The bass staff has a harmonic accompaniment. The dynamic marking *smorz.* (ritardando) is indicated in the bass staff. Measure 260 ends with a repeat sign.

261

Musical score for measures 261-262. The system consists of two staves. The treble staff has a melodic line with a slur and a repeat sign. The bass staff has a harmonic accompaniment. The dynamic marking *fp* is present in both staves. Measure 262 ends with a repeat sign.

263

Musical score for measures 263-264. The system consists of two staves. The treble staff has a melodic line with a slur and a repeat sign. The bass staff has a harmonic accompaniment. The dynamic marking *fp* is present in the bass staff, and *rall.* (ritardando) is indicated in the treble staff. Measure 264 ends with a repeat sign.

Introdução e Thema com Variações para Piano Forte - Antonio Luiz Miró (1805-1853)

265

pp a tempo

3 3

This system contains measures 265 and 266. The right-hand part features a melodic line with eighth notes and slurs, including two triplet markings. The left-hand part consists of a steady accompaniment of chords and single notes.

267

3 3

This system contains measures 267, 268, and 269. The right-hand part continues with a melodic line, featuring slurs and triplet markings. The left-hand part provides harmonic support with chords and moving lines.

270

3 3 3 3

This system contains measures 270 and 271. The right-hand part is characterized by a series of slurred eighth-note patterns, with four triplet markings. The left-hand part continues with a consistent accompaniment.

272

This system contains measures 272 and 273. The right-hand part shows a melodic line with slurs and accents. The left-hand part features a more active accompaniment with chords and moving lines.

Introdução e Thema com Variações para Piano Forte - Antonio Luiz Miró (1805-1853)

275

fp *fp* *fp*

278

fp *rall.* *pp a tempo*

281

3 3

284

3 3 3 3

Introdução e Thema com Variações para Piano Forte - Antonio Luiz Miró (1805-1853)

286

Musical score for measures 286-287. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in a key signature of one flat (B-flat). Measure 286 features a series of eighth notes with accents in the upper staff and a similar rhythmic pattern in the lower staff. Measure 287 contains two triplet markings over eighth notes in the upper staff, while the lower staff has a few notes followed by rests.

288

Musical score for measures 288-289. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in a key signature of one flat (B-flat). Measure 288 shows a melodic line in the upper staff and a bass line in the lower staff. Measure 289 features a long, sweeping slur over both staves, with a key signature change to two flats (B-flat and E-flat) indicated by a 'b2' symbol above the upper staff.

290

Musical score for measures 290-292. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in a key signature of two flats (B-flat and E-flat). Measure 290 has a long slur over both staves. Measure 291 continues the melodic and bass lines. Measure 292 features a key signature change to one flat (B-flat) indicated by a 'b1' symbol above the upper staff, and ends with a series of chords in both staves.

293

Musical score for measures 293-295. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in a key signature of one flat (B-flat). Measure 293 begins with a rest in the upper staff followed by a melodic line. Measure 294 and 295 continue the melodic and bass lines with slurs over both staves.

296

resoluto

8

302

dim.

8

3 3

306

8

309

pp

8

312

Musical score for measures 312-316. The score is written for piano in a single system with two staves. The key signature has one flat (B-flat). The music features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The first measure (312) has a treble clef, while the rest of the system has a bass clef. The tempo/mood markings *smorz.* and *perdendosi* are placed below the first and third measures, respectively. The system concludes with a double bar line.

317

Musical score for measures 317-318. The score is written for piano in a single system with two staves. The key signature has one flat (B-flat). The music features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The first measure (317) has a bass clef, while the rest of the system has a treble clef. The tempo/mood marking *a tempo con fiasco* is placed below the first measure. A fermata is placed over the final note of the right hand in the second measure (318). The system concludes with a double bar line.

318

Musical score for measures 318-322. The score is written for piano in a single system with two staves. The key signature has one flat (B-flat). The music features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The first measure (318) has a treble clef, while the rest of the system has a bass clef. The system concludes with a double bar line.

Minuête

Ao amigo Dr. H. Guedes de Mello

Leocádio Alexandrino dos Reis Rayol (1849-1909)

Edição e revisão digital por Daniel Lemos em 2016

Measures 1-5 of the musical score. The piece is in 3/4 time and B-flat major. The first system shows measures 1 through 5. The right hand features a melodic line with various ornaments and fingerings (e.g., 4 2 1, 4 2 1, 4 2, 5 3, 4 2, 5 3, 3 1). The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A piano (*p*) dynamic marking is present in measure 1. Fingerings for the left hand are indicated as 3/5, 2, and 1/2/3.

Measures 6-10 of the musical score. The right hand continues the melodic line with ornaments and fingerings (e.g., 1, 3 1, 2 1, 2 1, 4, 5). The left hand accompaniment includes chords and single notes, with a *pp* (pianissimo) dynamic marking in measure 8. Fingerings for the left hand are indicated as 1/3/4, 1/3/4, (2) 1, (1), (5), 2/5, and 1/3/4.

Measures 11-15 of the musical score. The right hand continues the melodic line with ornaments and fingerings (e.g., 4 1, 5 2, 4 1, (3), 4, 2, 5 2, (4)). The left hand accompaniment includes chords and single notes, with a *dim.* (diminuendo) dynamic marking in measure 12. Fingerings for the left hand are indicated as 1/5, 2/3/4, 2/4, 2/4, and 2/4.

Minuète - Leocádio Rayol (1849-1909)

17

2 4

mf sf p mf sf

cresc.

pp

1 5

1 2 3 4 5

Detailed description: This system contains measures 17 through 22. The music is in 3/4 time with a key signature of three flats. Measure 17 starts with a dynamic of *mf* and a fermata over the first note. Measure 18 has a dynamic of *sf*. Measure 19 has a dynamic of *p*. Measure 20 has a dynamic of *mf*. Measure 21 has a dynamic of *sf* and a *cresc.* marking. Measure 22 ends with a dynamic of *pp* and a fermata over the final note. Fingerings are indicated with numbers 1-5. There are also some slurs and accents.

23

5

mf sf pp mf sf pp

(1) 2

(2) 3

Detailed description: This system contains measures 23 through 28. Measure 23 has a dynamic of *mf*. Measure 24 has a dynamic of *sf*. Measure 25 has a dynamic of *pp*. Measure 26 has a dynamic of *mf*. Measure 27 has a dynamic of *sf*. Measure 28 ends with a dynamic of *pp*. Fingerings are indicated with numbers 1-5. There are also some slurs and accents.

29

(3) (5) 1

leggero pp f

(3) 1 (2)

Fine

Detailed description: This system contains measures 29 through 34. Measure 29 has a dynamic of *leggero*. Measure 30 has a dynamic of *pp*. Measure 31 has a dynamic of *f*. Measure 32 has a dynamic of *pp*. Measure 33 has a dynamic of *f*. Measure 34 ends with a double bar line and the word "Fine". Fingerings are indicated with numbers 1-5. There are also some slurs and accents.

Minuête - Leocádio Rayol (1849-1909)

33 **Trio**

dolce *cre*

5 3/4 1 3 2 4 3/4 4/5

38

scen do *p*

(5) 3/4

41

mf *p*

3 1 12 (1) (3) 1 12 2 3

45 **Da Capo al Fine**

poco rit. *a tempo*

3 2 (4) 1 4/5 1 1 1 1 5 3 2

Rio Branco

Marcha dedicada ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro

Leocádio Alexandrino dos Reis Rayol (1849-1909)

Edição digital por Daniel Lemos em 2016

Maestoso

Musical notation for measures 1-3. The piece is in 2/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). Measure 1 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 2 features a *poco rit.* marking. Measure 3 concludes with a forte (*f*) dynamic. The notation includes various articulations such as accents and slurs.

Musical notation for measures 4-5. Measure 4 begins with a *poco marcato* marking and a piano (*p*) dynamic. Measure 5 features a forte (*f*) dynamic. The notation includes triplets and slurs.

Musical notation for measures 6-7. Both measures feature triplets in both the treble and bass staves. Measure 6 includes a *poco marcato* marking. Measure 7 features a piano (*p*) dynamic.

Musical notation for measures 8-10. Measure 8 starts with a forte (*f*) dynamic. Measure 9 features a fortissimo (*ff*) dynamic. Measure 10 concludes with a pianissimo (*pp*) dynamic. The notation includes triplets and slurs.

11

ff pp p

Musical score for measures 11-13. The piece is in B-flat major (two flats). Measure 11 starts with a fortissimo (ff) dynamic. Measure 12 features a piano-pianissimo (pp) dynamic. Measure 13 is marked piano (p). The right hand contains chords and melodic lines, while the left hand has a steady bass line with eighth notes.

14

ff ritenuto marcato

Musical score for measures 14-16. Measure 14 is fortissimo (ff). Measure 15 is marked *ritenuto* (ritardando). Measure 16 is marked *marcato* (accented). The right hand has chords and triplets. The left hand features a triplet of eighth notes and sixteenth notes.

17

sfz

Musical score for measures 17-19. Measure 17 is fortissimo (ff). Measure 18 is fortissimo-zingando (sfz). Measure 19 is fortissimo (ff). The right hand has chords. The left hand has sixteenth-note patterns and triplets.

20

sfz

Musical score for measures 20-21. Measure 20 is fortissimo-zingando (sfz). Measure 21 is fortissimo (ff). The right hand has chords. The left hand has sixteenth-note patterns and triplets.

22

rfz dim. p

Musical score for measures 22-24. Measure 22 is fortissimo-zingando (rfz). Measure 23 is *dim.* (diminuendo). Measure 24 is piano (p). The right hand has chords and triplets. The left hand has sixteenth-note patterns and triplets.

Rio Branco - Leocádio Rayol (1849-1909)

24

Musical score for measures 24-25. The piece is in B-flat major (two flats) and 3/4 time. Measure 24 features a treble clef with a triplet of eighth notes, a sixteenth-note run, and a triplet of eighth notes. The bass clef has a triplet of eighth notes and a sixteenth-note run. Measure 25 continues with similar patterns, including a triplet of eighth notes and a sixteenth-note run. Dynamics include *ff* and *f*. Fingerings 3, 6, and 3 are indicated.

25

Musical score for measures 25-26. Measure 25 continues with a triplet of eighth notes and a sixteenth-note run. Measure 26 features a triplet of eighth notes and a sixteenth-note run. Dynamics include *f* and *p*. Fingerings 3, 6, and 3 are indicated.

27

Musical score for measures 27-28. Measure 27 features a triplet of eighth notes and a sixteenth-note run. Measure 28 features a triplet of eighth notes and a sixteenth-note run. Dynamics include *cresc.*, *ff dim. molto*, and *pp*. Fingerings 3, 3, 3, 3, 3, and 3 are indicated.

30

più animato

Musical score for measures 30-31. Measure 30 features a triplet of eighth notes and a sixteenth-note run. Measure 31 features a triplet of eighth notes and a sixteenth-note run. Dynamics include *deciso ff*, *leggero*, *ff*, *leggero*, and *ff*. Fingerings 3 and 3 are indicated.

34

Musical score for measures 34-35. Measure 34 features a triplet of eighth notes and a sixteenth-note run. Measure 35 features a triplet of eighth notes and a sixteenth-note run. Dynamics include *sf*, *ff*, *p*, and *dolce*. Fingerings 3 and 3 are indicated.

38

cresc. *ff*

3 3

Detailed description: This system contains measures 38 through 41. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The right hand features a complex melodic line with many beamed eighth and sixteenth notes, often grouped in pairs. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. Dynamic markings include *cresc.* (crescendo) and *ff* (fortissimo). There are two triplet markings (3) in the right hand.

42

dim. poco a poco *p* *cantabile*

3 3 3 3 3

Detailed description: This system contains measures 42 through 44. The right hand continues with triplet patterns (3) and a melodic line. The left hand has a more active accompaniment. Dynamic markings include *dim. poco a poco* (diminuendo poco a poco), *p* (piano), and *cantabile* (cantabile).

45

dolce

Detailed description: This system contains measures 45 through 47. The right hand has a more flowing melodic line with some grace notes. The left hand accompaniment is also more fluid. The dynamic marking is *dolce* (dolce).

48

Detailed description: This system contains measures 48 through 50. The right hand features a melodic line with grace notes and slurs. The left hand accompaniment is rhythmic and supportive. There are no explicit dynamic markings in this system.

51

f *p* *marziale*

Detailed description: This system contains measures 51 through 53. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment is more rhythmic. Dynamic markings include *f* (forte), *p* (piano), and *marziale* (marziale).

54

Musical score for measures 54-57. The piece is in B-flat major (two flats) and 3/4 time. The right hand features a melodic line with slurs and accents, including a triplet of eighth notes in measure 57. The left hand provides harmonic support with chords and moving bass lines.

58

Musical score for measures 58-60. The right hand continues with slurred chords and moving lines. The left hand features a triplet of eighth notes in measure 59. Dynamics include *cresc.* (crescendo) and *f* (forte) in measure 60, which also contains a triplet of eighth notes and a *dim.* (diminuendo) marking.

61

Musical score for measures 61-63. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *p* (piano) in measure 61 and *marcato il basso* (marked bass) in measure 62.

64

Musical score for measures 64-66. The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. The dynamic *pp* (pianissimo) is indicated in measure 65.

67

Musical score for measures 67-70. The right hand has a melodic line with slurs and accents, including a triplet of eighth notes in measure 67. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *ff* (fortissimo) in measure 69, which also contains a triplet of eighth notes and a *dim.* (diminuendo) marking.

71

p *cres.* *cen.* *do* *f*

Measures 71-73: Treble and bass staves. Treble staff features triplets and sixteenth-note patterns. Bass staff features chords and triplets. Dynamics range from *p* to *f*. Performance markings include *cres.*, *cen.*, and *do*. Measure 73 ends with a repeat sign.

74

GRANDIOSO

ff *con fuoco* *ff*

Measures 74-77: Treble and bass staves. Treble staff features dense chords and triplets. Bass staff features chords and triplets. Dynamics are *ff*. Performance marking is *con fuoco*. Measure 77 ends with a repeat sign.

78

ff

Measures 78-80: Treble and bass staves. Treble staff features chords and triplets. Bass staff features chords and triplets. Dynamics are *ff*. Measure 80 ends with a repeat sign.

81

ff *ff*

Measures 81-84: Treble and bass staves. Treble staff features chords and triplets. Bass staff features chords and triplets. Dynamics are *ff*. Measure 84 ends with a repeat sign.

85

ff

Measures 85-88: Treble and bass staves. Treble staff features chords and triplets. Bass staff features chords and triplets. Dynamics are *ff*. Measure 88 ends with a repeat sign.

Romance Sem Palavras n.º 1

À Lúcia Fleury de Araújo

Elpídio de Brito Pereira (1872-1961)

Edição e revisão digital por Daniel Lemos em 2016

Moderato

p

rall. *sf molto*

a tempo

Romance Sem Palavras n.º 1 - Elpídio Pereira (1872-1961)

10 *a tempo*

rall.

13

sf *f* *allarg.*

16 *a tempo*

allarg.

19 *a tempo* *Più mosso*

rit.

Romance Sem Palavras n.º 1 - Elpídio Pereira (1872-1961)

21

Musical score for measures 21-23. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 21 features a treble clef with a dotted quarter note G5 and a bass clef with a dotted half note G2. Measure 22 has a treble clef with a quarter note G5, an eighth note A5, and a quarter note B5, and a bass clef with a quarter note G2, an eighth note A2, and a quarter note B2. Measure 23 has a treble clef with a dotted quarter note G5 and a bass clef with a dotted half note G2. Fingerings are indicated: (5) for the first bass note, 2 for the second, 4/5 for the third, (3) for the first treble note, 1 for the second, and 5 for the third.

24

Musical score for measures 24-26. Measure 24 has a treble clef with a quarter note G5, an eighth note A5, and a quarter note B5, and a bass clef with a quarter note G2, an eighth note A2, and a quarter note B2. Measure 25 has a treble clef with a quarter note G5, an eighth note A5, and a quarter note B5, and a bass clef with a quarter note G2, an eighth note A2, and a quarter note B2. Measure 26 has a treble clef with a quarter note G5, an eighth note A5, and a quarter note B5, and a bass clef with a quarter note G2, an eighth note A2, and a quarter note B2. Fingerings are indicated: (3) for the first treble note, 1 for the second, 3 for the third, 2 for the fourth, (3) for the first bass note, and 4 for the second. Dynamics include *f* and *mf*.

27

Musical score for measures 27-29. Measure 27 has a treble clef with a quarter note G5, an eighth note A5, and a quarter note B5, and a bass clef with a quarter note G2, an eighth note A2, and a quarter note B2. Measure 28 has a treble clef with a quarter note G5, an eighth note A5, and a quarter note B5, and a bass clef with a quarter note G2, an eighth note A2, and a quarter note B2. Measure 29 has a treble clef with a quarter note G5, an eighth note A5, and a quarter note B5, and a bass clef with a quarter note G2, an eighth note A2, and a quarter note B2. Fingerings are indicated: (1) for the first treble note, (2) for the second, 4/5 for the third, (3) for the first bass note, (1) for the second, 2 for the third, and 1 for the fourth. Dynamics include *rall.* and *a tempo*.

30

Musical score for measures 30-32. Measure 30 has a treble clef with a quarter note G5, an eighth note A5, and a quarter note B5, and a bass clef with a quarter note G2, an eighth note A2, and a quarter note B2. Measure 31 has a treble clef with a quarter note G5, an eighth note A5, and a quarter note B5, and a bass clef with a quarter note G2, an eighth note A2, and a quarter note B2. Measure 32 has a treble clef with a quarter note G5, an eighth note A5, and a quarter note B5, and a bass clef with a quarter note G2, an eighth note A2, and a quarter note B2. Fingerings are indicated: (3) for the first treble note, 1 for the second, (5) for the first bass note, 2 for the second, 1 for the third, 4 for the fourth, 2 for the fifth, and 1 for the sixth.

Romance Sem Palavras n.º 1 - Elpídio Pereira (1872-1961)

33

Musical score for measures 33-35. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 33 features a treble clef with a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4, followed by a triplet of eighth notes (C5, B4, A4). The bass clef has a half note G3 and a half note B2. Measure 34 has a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass clef has a half note G3 and a half note B2. Measure 35 has a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass clef has a half note G3 and a half note B2. A fermata is placed over the final notes of measure 35. Fingerings: 3 (measures 33-34), 2 (measure 35).

36

Musical score for measures 36-38. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 36 features a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass clef has a half note G3 and a half note B2. Measure 37 has a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass clef has a half note G3 and a half note B2. Measure 38 has a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass clef has a half note G3 and a half note B2. A fermata is placed over the final notes of measure 38. *rall. molto* is written below the staff. Fingerings: 4 (measures 36-37), 4-5 (measures 36-37), 4-5 (measures 36-37), 5 (measures 36-37), 4 (measures 36-37), 5 (measures 36-37).

Tempo I

39

Musical score for measures 39-40. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 39 features a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass clef has a half note G3 and a half note B2. Measure 40 has a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass clef has a half note G3 and a half note B2. *p* is written below the staff. Fingerings: 4 (measures 39-40), 5 (measures 39-40), 4 (measures 39-40), (5) 4 (measures 39-40), 5 (measures 39-40), 3 (measures 39-40), 2 1 2 3 2 (measures 39-40), 1 2 (measures 39-40), 4 5 (measures 39-40), 5 2 (measures 39-40), 2/3 (measures 39-40), 1 (measures 39-40), (3) 4 5 (measures 39-40), 2/3 (measures 39-40).

41

Musical score for measures 41-43. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 41 features a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass clef has a half note G3 and a half note B2. Measure 42 has a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass clef has a half note G3 and a half note B2. Measure 43 has a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass clef has a half note G3 and a half note B2. *rall. sf molto* is written below the staff. Fingerings: 4-5 (measures 41-42), 4 (measures 41-42), 5 4-5 (measures 41-42), 2 (measures 41-42), 3 (measures 41-42), 2 1 2 3 2 (measures 41-42), (5) 4 2 (1) 2 (measures 41-42), 3 2 (measures 41-42), (5) 2 3 (measures 41-42), 2 1 2/3 (measures 41-42), 2 5 (measures 41-42).

Romance Sem Palavras n.º 1 - Elpídio Pereira (1872-1961)

44 *a tempo*

Musical score for measures 44-45. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 44 starts with a treble clef and a bass clef. The treble clef has a circled '4' above it. The bass clef has a circled '2/3' below it. The music consists of eighth and sixteenth notes in both hands. A fermata is placed over the final note of measure 45, with a circled '2' above it.

46 *a tempo*

Musical score for measures 46-48. Measure 46 begins with a forte (*f*) dynamic. Measure 47 is marked *allarg.* (ritardando). Measure 48 returns to *a tempo*. The treble clef has a circled '7' above it, and the bass clef has a circled '7' below it. The music features chords and moving lines in both hands.

49

Musical score for measures 49-51. Measure 49 is marked *cresc.* (crescendo). Measure 50 is marked *f* (forte). Measure 51 is marked *rall. molto* (ritardando molto). The treble clef has a circled '7' above it, and the bass clef has a circled '5' below it. The music features chords and moving lines in both hands.

52 *a tempo*

Musical score for measures 52-54. Measure 52 is marked *a tempo*. Measure 53 is marked *p* (piano). Measure 54 features a circled '5' above the treble clef and a circled '1/2' above the bass clef. The music consists of chords and moving lines in both hands.

Romance Sem Palavras n.º 1 - Elpídio Pereira (1872-1961)

55

Musical score for measures 55-57. The piece is in G major (one sharp). Measure 55 features a treble clef with a triplet of eighth notes (3) and a slur over five notes (5). The bass clef has a whole note chord. Measure 56 has a treble clef with a slur over five notes (5) and a whole note chord in the bass clef. Measure 57 has a treble clef with a triplet of eighth notes (3/4), a slur over four notes (4/5-4), and a slur over four notes (5-4). The bass clef has a whole note chord with a slur over three notes (1) 2 3/4.

58

Musical score for measures 58-60. Measure 58 has a treble clef with a slur over four notes (4/5-4) and a whole note chord in the bass clef. Measure 59 has a treble clef with a slur over four notes (4/5-4) and a whole note chord in the bass clef. Measure 60 has a treble clef with a slur over four notes (4/5-4) and a whole note chord in the bass clef with a slur over three notes (3) 1.

61

Musical score for measures 61-63. Measure 61 has a treble clef with a slur over four notes (4/5-4) and a whole note chord in the bass clef. Measure 62 has a treble clef with a slur over four notes (4/5-4) and a whole note chord in the bass clef. Measure 63 has a treble clef with a slur over four notes (4/5-4) and a whole note chord in the bass clef. The piece ends with a *ppp* dynamic marking.

Romance Sem Palavras n.º 2

À gentil e prezada prima Zilda de Britto Pereira

Elpídio de Brito Pereira (1872-1961)

Edição e revisão digital por Daniel Lemos em 2016

Andante

The musical score is presented in three systems, each with a treble and bass staff. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Andante'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *p* (piano). Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The first system (measures 1-3) shows a melody in the treble staff and a piano accompaniment in the bass staff. The second system (measures 4-6) continues the melody and accompaniment. The third system (measures 7-9) concludes the piece with a final flourish in the treble staff and a sustained accompaniment in the bass staff.

Romance Sem Palavras n.º 2 - Elpídio Pereira (1872-1961)

10

1/2 3 5 3 1

rit.

This system contains measures 10, 11, and 12. The treble clef staff features a melodic line with slurs and fingerings: 1/2, 3, 5, 3, 1. The bass clef staff has a complex accompaniment with chords and sixteenth notes. A *rit.* marking is present in measure 12.

13

a tempo

3

This system contains measures 13, 14, and 15. The treble clef staff continues the melody. The bass clef staff features a rhythmic accompaniment of chords. A *a tempo* marking is in measure 13, and a *3* fingering is in measure 15.

16

This system contains measures 16, 17, and 18. The treble clef staff has a melodic line with a slur in measure 18. The bass clef staff has a rhythmic accompaniment of chords.

19

5 5 5

rit.

(5) 5 3

This system contains measures 19, 20, 21, and 22. The treble clef staff has a melodic line with slurs and fingerings: 5, 5, 5. The bass clef staff has a complex accompaniment with chords and sixteenth notes. A *rit.* marking is in measure 21. The system ends with a key signature change to B-flat major and a final chord with fingerings (5) 5 3.

Romance Sem Palavras n.º 2 - Elpídio Pereira (1872-1961)

22 *Più mosso*

3 5 3

25

cresc. *molto*

(1) (1) (3)

28

3 4 1 2

31

Romance Sem Palavras n.º 2 - Elpídio Pereira (1872-1961)

34

cresc. *molto*

Musical score for measures 34-36. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). Measure 34 features a treble clef with a series of eighth notes and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. Measure 35 includes the instruction *cresc.* and continues the accompaniment. Measure 36 features the instruction *molto* and a more complex treble line with chords and a final bass accompaniment.

37

Musical score for measures 37-39. Measure 37 has a treble clef with a half note and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. Measure 38 features a treble clef with a half note and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. Measure 39 features a treble clef with a half note and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment.

40

3

Musical score for measures 40-41. Measure 40 has a treble clef with a half note and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. Measure 41 features a treble clef with a triplet of eighth notes and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment.

42

Tempo I

rit. *leggero*

Musical score for measures 42-43. Measure 42 features a treble clef with a half note and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. Measure 43 features a treble clef with a half note and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. The tempo marking **Tempo I** is placed above the staff. The instruction *rit.* is placed below the staff, and *leggero* is placed below the staff.

Romance Sem Palavras n.º 2 - Elpídio Pereira (1872-1961)

44

3

leggiero

This system contains measures 44, 45, and 46. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and a triplet of eighth notes in measure 45. The left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth-note figures. The tempo marking *leggiero* is present.

47

3

This system contains measures 47, 48, and 49. The right hand continues the melodic development with a triplet of eighth notes in measure 49. The left hand maintains the accompaniment with chords and eighth-note patterns.

50

This system contains measures 50, 51, and 52. The right hand features a melodic line with a slur over measures 51 and 52. The left hand continues the accompaniment with chords and eighth-note patterns.

53

3

rit.

a tempo

This system contains measures 53, 54, and 55. The right hand has a triplet of eighth notes in measure 54. The left hand continues the accompaniment. The tempo marking *rit.* is present in measure 54, and *a tempo* is present in measure 55.

Romance Sem Palavras n.º 2 - Elpídio Pereira (1872-1961)

56

Musical score for measures 56-58. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 56 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment of eighth notes. Measure 57 continues the melodic line with a slur. Measure 58 includes a triplet of eighth notes in the bass clef.

59

Musical score for measures 59-61. Measure 59 continues the melodic line. Measure 60 features a slur over the treble clef and a triplet of eighth notes in the bass clef. Measure 61 includes a slur over the treble clef and a triplet of eighth notes in the bass clef.

62

Musical score for measures 62-64. Measure 62 features a slur over the treble clef and a triplet of eighth notes in the bass clef. Measure 63 includes a slur over the treble clef and a triplet of eighth notes in the bass clef. Measure 64 features a slur over the treble clef, a *dim.* marking, and a sequence of notes in the bass clef with fingerings 2 1 2 1.

65

Musical score for measures 65-67. Measure 65 features a slur over the treble clef, a *molto* marking, and a sequence of notes in the bass clef with a fingering of (2). Measure 66 includes a slur over the treble clef and a sequence of notes in the bass clef. Measure 67 features a slur over the treble clef, a *ppp* marking, and a sequence of notes in the bass clef.

Trois Danses sur des Thèmes Brésiliens

1. Dolente

à Mademoiselle Maria Antonia de Castro

Elpídio de Brito Pereira (1872-1961)

Edição digital por Daniel Lemos em 2016

Lento malinconico

Musical score for measures 1-5. The piece is in a key with four flats (B-flat major/C minor) and a common time signature. The tempo is 'Lento malinconico'. The score features a piano (p) dynamic and a pianissimo (pp) dynamic. The bass line includes fingerings (1, 2, 1) and a 'Red.' (Reduction) symbol. The right hand has a triplet of eighth notes in measure 4.

Musical score for measures 6-10. The score continues with a forte (f) dynamic. The bass line includes fingerings (1, 2, 1) and a 'Red.' (Reduction) symbol. The right hand features a triplet of eighth notes in measure 7.

Musical score for measures 11-13. The score transitions to an 'Animato' tempo with a fortissimo (ff) dynamic. The bass line includes fingerings (1, 2, 1) and a 'Red.' (Reduction) symbol. The right hand has a 'mf' dynamic marking.

Musical score for measures 14-15. The score is marked 'leggiero' (light). The bass line includes fingerings (1, 2, 3, 4, b3, 2, b1, b4, bb3, 2, b1) and a 'Red.' (Reduction) symbol. The right hand has a 'ff' dynamic marking.

Trois Danses sur des Thèmes Brésiliens, 1. Dolente - Elpidio Pereira (1872-1961)

16 *p* 6 6 *pp* 6 6

18 6 6 6 6

20 *p* Tempo I. rit. - -

23 3

26 5 1 1 5 3

Red. * Red. * Red. *

Detailed description: This is a piano score for the piece 'Dolente' by Elpidio Pereira. The score is written for two staves (treble and bass clef) and is divided into five systems of measures. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 2/4. The first system (measures 16-17) features a melodic line in the right hand with sixteenth-note runs and slurs, and a bass line with chords and rests. Dynamics range from *p* to *pp*. The second system (measures 18-19) continues the melodic and harmonic patterns. The third system (measures 20-21) includes a tempo change to 'Tempo I.' and a dynamic of *p*. The fourth system (measures 23-24) shows a change in the bass line with triplets and chords. The fifth system (measures 26-27) concludes with various chords and rests. Fingerings and articulation marks like 'Red.' and '*' are present throughout.

Trois Danses sur des Thèmes Brésiliens, 1. Dolente - Elpidio Pereira (1872-1961)

30

pp una corda

f

Rit. *

36

pp staccato

M. D.

cresc.

M. D.

M. D.

staccato sempre

Rit. *

43

mf

M. D.

Rit. *

48

Più mosso

cresc.

Trois Danses sur des Thèmes Brésiliens, 1. Dolente - Elpidio Pereira (1872-1961)

54

sempre *stringendo* *ff*

59

Tempo I.

ff *p* *pp* *p*

63

f

68

p *pp*

72

ppp *tenuto*

Trois Danses sur des Thèmes Brésiliens

2. Garbosa

à Mademoiselle Maria Antonia de Castro

Elpídio de Brito Pereira (1872-1961)

Edição digital por Daniel Lemos em 2016

Allegro (♩ = 116)

The first system of musical notation for 'Garbosa' is in 2/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It begins with a forte (*f*) dynamic. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns, including triplets and slurs. The left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. Fingerings are indicated with numbers 1-5. The system concludes with a fermata over the final note.

The second system continues the piece, starting at measure 3. It maintains the same melodic and harmonic language as the first system, with eighth-note patterns and chords. A fermata is placed over the final note of the system.

The third system continues the piece, starting at measure 5. It features similar eighth-note patterns and chords. A fermata is placed over the final note of the system.

The fourth system continues the piece, starting at measure 7. It concludes the piece with eighth-note patterns and chords. A fermata is placed over the final note of the system.

Trois Danses sur des Thèmes Brésiliens, 2. Garbosa - Elpidio Pereira (1872-1961)

9

Musical score for measures 9-10. Measure 9 features a treble clef with eighth-note patterns and a bass clef with a similar pattern. Measure 10 is a repeat sign with a forte (*f*) dynamic. The treble clef has a half-note chord, and the bass clef has a sequence of notes with fingerings 1, 5, 1.

11

Musical score for measures 11-12. Measure 11 has a treble clef with a sixteenth-note run (fingerings 6, 5, 4, 2, 1) and a bass clef with a sixteenth-note run (fingerings 2, 1, 3, 5, 6, 2, 1, 2, 4). Measure 12 has a treble clef with a half-note chord and a bass clef with a sequence of notes (fingerings 2, 1, 2, 3).

13

Musical score for measures 13-14. Measure 13 has a treble clef with a sixteenth-note run (fingerings 6, 5, 4, 2, 1) and a bass clef with a sixteenth-note run (fingerings 6, 5, 4, 2, 1). Measure 14 has a treble clef with a half-note chord and a bass clef with a sequence of notes (fingerings 4, 4). A *cresc.* marking is present.

15

Musical score for measures 15-16. Measure 15 has a treble clef with a half-note chord and a bass clef with a sequence of notes. Measure 16 has a treble clef with a sixteenth-note run (fingerings 1, 4, 3, 2, 1) and a bass clef with a sequence of notes. A *ff* dynamic marking is present.

17

1. 2. 7

19 **Giocoso** (♩ = 116)

f

21

21

23

23

Trois Danses sur des Thèmes Brésiliens, 2. Garbosa - Elpídio Pereira (1872-1961)

25

Musical score for measures 25-26. The piece is in 2/4 time and B-flat major. Measure 25 features a piano introduction with a grace note in the treble clef and a dynamic marking of *v*. The right hand plays a series of chords, while the left hand plays a simple bass line. Measure 26 continues with similar chordal textures and a dynamic marking of *v*.

27

Musical score for measures 27-28. Measure 27 begins with a piano introduction and a dynamic marking of *v*. The right hand features a complex chordal texture with a grace note. Measure 28 continues with similar textures and a dynamic marking of *v*.

29

Musical score for measures 29-30. Measure 29 starts with a piano introduction and a dynamic marking of *ff* *affretando*. The right hand plays a series of chords with a grace note. Measure 30 continues with similar textures and a dynamic marking of *v*.

31

Musical score for measures 31-32. Measure 31 features a piano introduction and a dynamic marking of *v*. The right hand plays a series of chords with a grace note. Measure 32 continues with similar textures and a dynamic marking of *v*. The piece concludes with the instruction *senza rit.* and a final chord marked with a fermata.

Trois Danses sur des Thèmes Brésiliens

3. Saltitante

à Mademoiselle Maria Antonia de Castro

Elpídio de Brito Pereira (1872-1961)

Edição digital por Daniel Lemos em 2016

Allegro Giocoso (♩ = 116)

First system of the musical score. The piece is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro Giocoso' with a quarter note equal to 116 beats per minute. The first measure is marked with a piano dynamic (*p*). The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth-note chords. Fingering numbers (1, 2, 3) are indicated throughout the system.

Second system of the musical score, starting at measure 5. It includes a first ending bracket (1.) and a repeat sign. The right hand continues with eighth-note patterns, and the left hand maintains the accompaniment. Dynamics and fingering are consistent with the previous system.

Third system of the musical score, starting at measure 9. It includes a second ending bracket (2.) and a repeat sign. The right hand features eighth-note patterns, and the left hand provides accompaniment. A crescendo (*cresc.*) is marked in the final measure of the system.

Fourth system of the musical score, starting at measure 13. It includes a first ending bracket (1.) and a repeat sign. The right hand continues with eighth-note patterns, and the left hand provides accompaniment. Dynamics include a decrescendo (*dim.*) and a crescendo (*cresc.*) in the final measure.

Trois Danses sur des Thèmes Brésiliens, 3. Saltitante - Elpidio Pereira (1872-1961)

17

1. 2. a Tempo

dim. *rit. un poco* *pp* *rit. poco*

21

25

cresc. *mf*

29

Trois Danses sur des Thèmes Brésiliens, 3. Saltitante - Elpidio Pereira (1872-1961)

32

1.

35

2.

1 3 1 2 1

39

p subito

43

Trois Danses sur des Thèmes Brésiliens, 3. Saltitante - Elpidio Pereira (1872-1961)

47

cresc. *dim.*

51

55

pp

59

cresc. *poco* *a* *poco*

63

stringendo *ff*

Barcarola

João Sebastião Rodrigues Nunes (1877-1951)
Edição e revisão digital por Daniel Lemos em 2016

Andantino M.M. ♩ ≈ 120 - 126

The musical score is presented in three systems, each with a treble and bass staff. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 9/8. The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The first system (measures 1-2) features a melodic line in the treble staff with fingerings 1 2 and 2 4, and a bass line with fingerings 4 2, 1, 2 (3), and 5. A first ending bracket (M.E.) spans measures 1 and 2, with a second ending (M.D.) in measure 2. The second system (measures 3-4) starts with a forte (*f*) dynamic. The treble staff has a triplet of eighth notes with fingerings 1 3 2 3. The bass staff has fingerings 5 3 2, 5, 4, 1, and 2. The third system (measures 5-6) begins with a piano (*p*) dynamic and a *cresc.* marking. The bass line has fingerings 5 1/2, 4 1/2, and 4 1/2. The piece concludes with a first ending (M.E.) in measure 5 and a final chord in measure 6. Performance instructions include *poco allarg.* and *expressivo* leading to the final chord, which is marked *a Tempo*.

Barcarola - João Nunes (1877-1951)

7

menos forte

4 5 1 2 1 3 5

1/2

5 4/3

Detailed description: This system contains measures 7 and 8. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. Fingerings are indicated with numbers 1-5. A dynamic marking of 'menos forte' is present. A tempo change to 4/3 time is indicated at the start of measure 8.

9

p

poco allarg. cresc.

f

rit.

p

↓E.

5 4/3

2 5 4 1

Detailed description: This system contains measures 9 and 10. Measure 9 starts with a piano (*p*) dynamic and includes a 'poco allarg. cresc.' instruction. Measure 10 begins with a forte (*f*) dynamic, followed by a 'rit.' instruction and ends with a piano (*p*) dynamic. A key signature change to E major is marked with '↓E.'. Fingerings and a 4/3 time signature are also shown.

Um pouco mais lento $\text{♩} \cong 100-104$

11

p nostálgico

pouco mais forte

2 3 1 1

(2) (1)

4 3 2 1

↑E.

Detailed description: This system contains measures 11 and 12. Measure 11 is marked 'p nostálgico' and features a triplet of eighth notes. Measure 12 is marked 'pouco mais forte' and includes a first ending bracket. A key signature change to E major is marked with '↑E.'. Fingerings and a 4/3 time signature are also shown.

Barcarola - João Nunes (1877-1951)

13

Musical score for measures 13 and 14. Measure 13 features a treble clef with a 4-3 2-1 fingering and a bass clef with an *expressivo* marking. Measure 14 features a treble clef with a 4 5 4-5 4 3 fingering and a bass clef with *quase forte* and *dim.* markings.

cresc.

expressivo

quase forte

dim.

15

Musical score for measures 15 and 16. Measure 15 features a treble clef with a 3-1 fingering and a bass clef with a *p* marking. Measure 16 features a treble clef with a 3 fingering and a bass clef with a *cresc.* marking.

p

cresc.

17

Musical score for measures 17 and 18. Measure 17 features a treble clef with a *cresc.* marking and a bass clef with a *dim.* marking. Measure 18 features a treble clef with a 4 5 1 2 fingering and a bass clef with a *p* marking.

cresc.

dim.

expressivo

p

Voltando pouco a pouco ao Tempo I

19

harmonioso

p

1 2 (3) 1 2 3

↑E. ↓D.

21

poco allarg.

rit.

p

Tempo I ♩ ≈ 120-126

23

mf

cresc.

(E.)

↑E.

Barcarola - João Nunes (1877-1951)

25 *f* *sonoro*

Musical score for measures 25-26. Measure 25 features a treble clef with a 4-measure arpeggiated chord and a bass clef with a 2/3 note. Measure 26 has a treble clef with notes (E.) and (D.) and a bass clef with notes 5, 3, 1, 2, 4. Fingerings 1, 2, 3, 4 are indicated.

27 *p* *cresc.*

Musical score for measures 27-28. Measure 27 has a treble clef with notes 2, 3, 5 and a bass clef with notes 1, 2, 3, 5. Measure 28 has a treble clef with notes 5, 1, 3 and a bass clef with notes 1, 2, 3, 5. Fingerings 1, 2, 3, 5, 1, 3 are indicated.

29 *f* *f* *sonoro e um pouco largo*

Musical score for measures 29-30. Measure 29 has a treble clef with notes 5, 2, (1), 1, 2, 3, (5), 2 and a bass clef with notes 5, 1, 2, 3, 4, 1. Measure 30 has a treble clef with notes (E.) and a bass clef with notes 1, 2, 3, 4, 1. Fingerings 5, 2, (1), 1, 2, 3, (5), 2, 5, 1, 2, 3, 4, 1 are indicated.

31 *mf* *poco rit.* *p largamente* *Lento* *p* *(ao longe)*

Musical score for measures 31-32. Measure 31 has a treble clef with notes 8 and a bass clef with notes D., E. Measure 32 has a treble clef with notes 8 and a bass clef with notes 8. Fingerings 8 are indicated.

Pièces Drôles

I. Sérénade de clowns

A Barroso Neto

João Sebastião Rodrigues Nunes (1877-1951)

Edição digital por Daniel Lemos em 2016

Non troppo allegro

très en dehors et expressif

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 7/4 time signature. It features a melodic line with a dotted quarter note followed by an eighth note, and a series of chords. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include *mf* and *cedendo* markings with hairpins.

The second system continues the piece. The upper staff shows a melodic line with a triplet of eighth notes. The lower staff continues the rhythmic accompaniment. Dynamics include *poco a poco cresc.* and *cedendo* markings with hairpins.

The third system continues the piece. The upper staff shows a melodic line with a triplet of eighth notes. The lower staff continues the rhythmic accompaniment. Dynamics include *cresc. sempre poco a poco* and *cedendo* markings with hairpins.

7

f e gioioso *ff* *con enfasi* *rit.*

9 **Moderato**

p molto cantabile

12

M.D.

15

f *sf* *dim.*

presque glisse

Pièces Drôles I. Sérénade de clowns - João Nunes (1877-1951)

17

M.E. M.D. M.E. M.D. M.E. M.D.

M.E. scherz. p molto cantabile

19

f M.D. p

21

p

Pièces Drôles I. Sérénade de clowns - João Nunes (1877-1951)

22

8

p

This system contains measures 22 and 23. The top staff is a single melodic line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It features a series of eighth-note runs, with a first ending bracket labeled '8' above the final measure. The piano accompaniment is in grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp. It begins with a piano (*p*) dynamic and consists of sustained chords in the right hand and a simple bass line in the left hand.

23

p scherz.

f

f

This system contains measures 24 and 25. The top staff continues the melodic line from measure 23, marked with a piano (*p*) dynamic and a scherzando (*scherz.*) tempo. It includes a first ending bracket. The piano accompaniment in the grand staff is marked with a forte (*f*) dynamic. It features a more active bass line in the left hand and chords in the right hand, some of which are marked with accents.

25

p

rit. . . .

This system contains measures 26 and 27. The top staff continues the melodic line, marked with a piano (*p*) dynamic. The piano accompaniment in the grand staff is also marked with a piano (*p*) dynamic. It features a more active bass line in the left hand and chords in the right hand. The system concludes with a ritardando (*rit. . . .*) marking and a double bar line.

27 **Tempo I**

mf *cedendo* *cedendo*

29

poco a poco cresc. *cedendo* *cedendo*

31

sempre cresc. *poco a poco* *cedendo* *cedendo*

33

f e gioioso *ff* *malinconico* *rit. . .*

35 **Animato**

f

37

molto *cresc.* *e accel.* *strepitoso*

40

ff *p*

Pièces Drôles

II. Parfum qui s'envole

A Oswaldo Guerra

João Sebastião Rodrigues Nunes (1877-1951)

Edição digital por Daniel Lemos em 2016

Lento

p

*pp stacc.
più mosso*

semplice ma espressivo

5

cresc.

rit.

a tempo

p

10

teneramente

rit.

più lento

3

Pièces Drôles II. Parfum qui s'envole - João Nunes (1877-1951)

15

animato

cresc.

8

19

f appassionato

8

21

ff

descrec.

rit.

sino

al pp

Pièces Drôles

III. Marche espiegle

A Homero Barreto

João Sebastião Rodrigues Nunes (1877-1951)

Edição digital por Daniel Lemos em 2016

First system of the musical score, measures 1-6. The piece is in 2/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The right hand features a series of chords with a downward bowing or breath mark (v) and a dynamic marking of *f*. The left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic marking of *sfz*.

Second system of the musical score, measures 7-10. The right hand has a melodic line with a dynamic marking of *mf* and a *cresc.* marking. The left hand has a bass line with a dynamic marking of *sfz*.

Third system of the musical score, measures 11-14. The right hand has a melodic line with a dynamic marking of *f* and a *p* marking. The left hand has a bass line with a dynamic marking of *p subito* and a *mf* marking.

Pièces Drôles III. Marche espègle - João Nunes (1877-1951)

15

p *mf* *rit.* *M.D.* *mf* *a tempo* *sfz*

20

sfz *cresc.* *f* *f* *f*

25

mf *Tranquillo* *dolce* *M.E.*

29

mf *M.E.* *M.E.* *M.E.*

Pièces Drôles III. Marche espiègle - João Nunes (1877-1951)

32

dolce M.E. M.E. M.E.

35

rit. *a tempo* *mf* 3 *f* 3

38

p *f* *sempre f* *rit.* *a tempo*

43

mf *sfz* *cresc.* *sfz*

Pièces Drôles III. Marche espègle - João Nunes (1877-1951)

48

f *p subito* *p* *mf*

52

p *mf* *mf* *sfz* *rit.* *a tempo*

57

sfz *cresc.* *sfz* *f*

61

f *p et sec.* *f*

Pièces Drôles

IV. Morbidezza

A Alberto das Chagas Leite

João Sebastião Rodrigues Nunes (1877-1951)

Edição digital por Daniel Lemos em 2016

Valse Lente

Non troppo lento e capriccioso

Measures 1-5 of the piano score. The music is in 3/4 time with a key signature of three flats. The first measure starts with a piano (*p*) dynamic. The second measure has a crescendo hairpin. The third measure has a *poco rit.* marking. The fourth and fifth measures have a decrescendo hairpin.

Measures 6-10 of the piano score. Measure 6 is marked *a tempo*. Measure 7 has a *poco rit.* marking. Measure 8 has a decrescendo hairpin. Measure 9 is marked *teneramente*. Measure 10 has a decrescendo hairpin.

Measures 11-16 of the piano score. Measure 11 starts with a *pù p* dynamic. Measure 12 has a *cresc.* marking. Measure 13 has a decrescendo hairpin. Measure 14 has a *dim.* marking. Measure 15 has a *poco rit.* marking. Measure 16 has a decrescendo hairpin.

Measures 17-20 of the piano score. Measure 17 is marked *a tempo*. Measure 18 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 19 has a *poco rit.* marking. Measure 20 has a decrescendo hairpin.

22

a tempo
poco rit.
dolce
poco a poco rall.

This system contains measures 22 through 26. It features a treble and bass clef with a key signature of three flats. The music includes various articulations such as slurs and accents. Performance markings include *a tempo*, *poco rit.*, *dolce*, and *poco a poco rall.*

27

a tempo
rall.
cresc.
M.D.
p

This system contains measures 27 through 32. It continues the piece with similar notation and includes performance markings such as *a tempo*, *rall.*, *cresc.*, M.D., and *p*.

33

sfz mf
p
poco rit.
sfz mf
a tempo

This system contains measures 33 through 37. It features dynamic markings like *sfz mf* and *p*, and includes the instruction *poco rit.* and *a tempo*.

38

p
leggiere

This system contains measures 38 through 42. It includes dynamic markings *p* and *leggiere*.

44

p *leggiero* *pp*

50

pp rit. *p* *poco rit.*

56

a tempo *poco rit.* *a tempo* *poco a poco rall.*

62

a tempo *p* *M.D.* *M.D.*

68

Poco più lento

Musical score for measures 68-72. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. The tempo is marked "Poco più lento". The dynamics are *mf*, *pp*, *molto rall.*, *perdendosi*, *p*, and *più f*. The tempo changes to "a tempo" at the end of measure 72. The score includes a fermata over the final note of measure 72.

73

Musical score for measures 73-77. The dynamics are *p*, *molto rall.*, *cresc.*, and *f animato*. The tempo is "a tempo". The score includes a fermata over the final note of measure 77.

78

Musical score for measures 78-81. The dynamics are *brillante*, *poco accel.*, and *quasi cadenza*. The tempo is "a tempo". The score includes a fermata over the final note of measure 81. The first ending is marked "M.D." and the second ending is marked "M.E.". The piece concludes with a *quasi cadenza* section.

82

Musical score for measures 82-85. The dynamics are *rit.*, *M.D.*, *poco rit.*, *a tempo*, and *pp*. The tempo is "a tempo". The score includes a fermata over the final note of measure 85. The first ending is marked "1." and the second ending is marked "2.". The piece concludes with a *pp* section.

87 **Tempo I**

p

poco rit.

a tempo

92

poco rit.

dolce

a tempo

più p

98

cresc.

dim.

poco rit.

M.E.

103

a tempo

p

poco rit.

a tempo

109

poco rit.

a tempo

dolce

poco a poco rit.

115

a tempo rit.

a tempo

pp

glissando (ad lib.)

M.E.

Pièces Drôles

V. Les plaintes d'arlequin

A Barroso Netto

João Sebastião Rodrigues Nunes (1877-1951)

Edição digital por Daniel Lemos em 2016

Moderato, Quasi una polacca

con fantasia

The first system of the musical score is in 3/4 time and D major. It begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The right hand features a melodic line with a triplet of eighth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with a triplet of eighth notes. The system concludes with a fermata over a chord in the right hand.

The second system continues the piece. It features a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking. The right hand has a melodic line with a triplet of eighth notes, and the left hand has a rhythmic accompaniment with a triplet of eighth notes. The system ends with a fermata over a chord in the right hand.

The third system is marked with a forte (*f*) dynamic. It includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic and an *allarg.* (ritardando) marking. The right hand has a melodic line with an 8-measure rest, and the left hand has a rhythmic accompaniment with an 8-measure rest. The system ends with a fermata over a chord in the right hand.

The fourth system is marked with a forte (*f*) dynamic and a *molto largo* tempo. It includes a fortissimo (*sfz*) dynamic and a *calmando* (ritardando) marking. The right hand has a melodic line with a triplet of eighth notes, and the left hand has a rhythmic accompaniment with a triplet of eighth notes. The system ends with a fermata over a chord in the right hand.

10 **Poco più lento**

p *malinconico* *poco rit.*

13

a tempo *cresc. molto*

16

f *rit.* *a tempo*

19

M.E. *f* *dim.* *rit.*

22 *a tempo*

cresc. *cresc.* *f animato*

25

rit. *ff* *allarg.* *dim.*

28 **Tempo I**

mf *sf* *p* *un poco rit.*

33 *con fantasia*

p *un poco rit.*

35

Measures 35-36. The score is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). Measure 35 features a piano introduction with a triplet of eighth notes in the bass and a treble accompaniment. A crescendo hairpin is present. Measure 36 begins with a forte (*f*) dynamic, followed by a melodic line in the treble and a bass accompaniment. Dynamics include *f*, *mf*, and *p*. Performance markings include *cresc.*, *f*, *mf*, and *p*. Fingerings include a triplet of 3 and an 8th finger. Articulation includes *M.E.* (Messa di Voce) and *M.D.* (Messa di Dinamica).

37

Measures 37-38. Measure 37 continues the piano introduction with a forte (*f*) dynamic. Measure 38 features a melodic line in the treble and a bass accompaniment. Dynamics include *f*, *allarg.*, *sempre f*, and *largo con duolo*. Performance markings include *f*, *allarg.*, *sempre f*, and *largo con duolo*. Fingerings include a triplet of 3 and an 8th finger.

39

Measures 39-40. Measure 39 features a piano introduction with a dynamic of *con passione*. Measure 40 features a melodic line in the treble and a bass accompaniment. Dynamics include *con passione*, *calmando*, and *sfz*. Performance markings include *con passione*, *calmando*, and *sfz*. Fingerings include a triplet of 3.

41

Measures 41-42. Measure 41 features a piano introduction with a dynamic of *p*. Measure 42 features a melodic line in the treble and a bass accompaniment. Dynamics include *p*, *pp*, and *f*. Performance markings include *p*, *pp*, and *f*. Fingerings include a triplet of 3 and an 8th finger.

Elixir de Carnaúba

Tango - ao meu ilustre amigo João Victal de Mattos

Ignácio Manoel da Cunha (1871-1955)

Edição digital por Daniel Lemos em 2016

The first system of the score is in bass clef with a 2/4 time signature and a key signature of one flat (B-flat). It begins with a forte (*f*) dynamic marking. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and accents, while the left hand provides a steady accompaniment of quarter notes. A repeat sign is placed at the beginning of the system.

The second system continues the piece, starting at measure 7. The right hand has a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes and accents. The left hand continues with quarter notes, some of which are beamed together. The system concludes with a double bar line.

The third system starts at measure 13 and is marked with the instruction *pour finir*. The right hand has a melodic line with a final cadence, including a fermata over the final note. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and quarter notes. The system ends with a double bar line.

Elixir de Carnaúba - Ignácio Cunha (1871-1955)

19

Musical score for measures 19-23. The piece is in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The melody in the right hand features a series of eighth notes and quarter notes, with some chords. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment.

24

Musical score for measures 24-28. The melody in the right hand includes a sixteenth-note run in measure 24, followed by quarter notes and chords. The bass line continues with eighth-note accompaniment.

29

Musical score for measures 29-33. This section begins with a first ending bracket labeled '1.'. The melody in the right hand features a series of eighth notes and quarter notes. The bass line continues with eighth-note accompaniment. A forte (*ff*) dynamic marking is present in measure 31.

34

Musical score for measures 34-38. This section begins with a second ending bracket labeled '2.'. The melody in the right hand features a series of eighth notes and quarter notes. The bass line continues with eighth-note accompaniment. A fermata is placed over the final chord in measure 38.

Elixir de Carnaúba - Ignácio Cunha (1871-1955)

39

Musical score for measures 39-43. The piece is in 3/4 time, indicated by a common time signature with a 3 over it. The key signature has one flat (B-flat). The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 39 features a series of chords in the treble and a single note in the bass. From measure 40 onwards, there is a rhythmic pattern of eighth notes in the bass and chords in the treble. A repeat sign is present at the beginning of measure 40.

44

Musical score for measures 44-48. The notation continues with eighth notes in the bass and chords in the treble. Measure 48 ends with a fermata over a chord in the treble.

49

Musical score for measures 49-52. The rhythmic pattern of eighth notes in the bass and chords in the treble continues.

53

Musical score for measures 53-56. Measures 53-55 are identical to the previous system. Measure 56 is a first ending, marked with a double bar line and the number '1.'. It leads to a second ending, marked with a double bar line and the number '2.'. The second ending concludes with a double bar line, a repeat sign, and a key signature change to two flats (B-flat and E-flat). The instruction 'D. C.' (Da Capo) is written below the staff. The piece ends with a fermata over a chord in the treble.

Vera Lowndes

Valsa - Ao benemérito Conde de Leopoldina

Antonio dos Reis Rayol (1863-1904)

Edição e revisão digital por Daniel Lemos em 2016

Measures 1-8 of the musical score. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The music is marked *p* (piano). The right hand features a melodic line with a slur over measures 1-8 and a first ending bracket. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. Fingerings are indicated with numbers 1-5. A first ending bracket is shown above the right hand in measure 8.

Measures 9-16 of the musical score. The music continues with the same tempo and dynamics. The right hand has a melodic line with a slur and a first ending bracket. The left hand accompaniment includes chords and moving lines. Fingerings are indicated throughout.

Measures 17-24 of the musical score. The dynamics change to *f* (forte) in measure 17 and *ff* (fortissimo) in measure 24. The right hand features a melodic line with a slur and a first ending bracket. The left hand accompaniment is more active with chords and moving lines. Fingerings are indicated.

Measures 25-32 of the musical score. The music is marked *p* (piano). The right hand has a melodic line with a slur and a first ending bracket. The left hand accompaniment includes chords and moving lines. Fingerings are indicated.

Measures 33-40 of the musical score. The music is marked *f* (forte). The right hand features a melodic line with a slur and a first ending bracket. The left hand accompaniment includes chords and moving lines. Fingerings are indicated.

40

Musical score for measures 40-46. The piece is in 2/4 time. Measure 40 starts with a treble clef and a '2' above the staff. The melody consists of eighth notes and quarter notes. The bass line features chords and eighth notes. Measure 46 ends with a '4 2 1' above the staff.

47

Musical score for measures 47-54. Measure 47 has a first ending (1.) and a second ending (2.) with a '3' above it. The melody is marked *p* (piano). The bass line continues with chords and eighth notes.

55

Musical score for measures 55-63. The melody is marked *p* (piano). The bass line features chords and eighth notes.

64

Musical score for measures 64-71. The melody is marked *f* (forte). The bass line features chords and eighth notes. Measure 71 has an '8' above the staff.

72

Musical score for measures 72-79. The melody is marked *ff* (fortissimo) and *p* (piano). The bass line features chords and eighth notes. Measure 79 has an '8' above the staff.

79

Musical score for measures 79-85. The piece is in B-flat major (two flats). Measure 79 features an 8-measure melodic phrase in the right hand, starting with a dotted quarter note followed by eighth notes. A repeat sign is present at the end of measure 85. Fingerings are indicated: 5 and 2 for the first two notes of the second phrase, and (1) and 2 for the next two notes.

86

Musical score for measures 86-92. The right hand continues the melodic line with a 5-measure phrase starting with a dotted quarter note. Fingerings include (5) and 2 for the first two notes, (1) and 2 for the next two notes, and (2) for the final note. The left hand provides a steady accompaniment of chords and single notes.

93

Musical score for measures 93-99. The right hand features a more complex melodic line with slurs and ties. Fingerings include 4, 1, 2, 3, (5), 4-5, 4-5, 2, 1, 3, and 4. The left hand continues with a consistent accompaniment pattern.

100

Musical score for measures 100-106. The right hand has a simple melodic line with a 3-measure phrase at the end. The left hand accompaniment remains consistent with the previous system.

107

Musical score for measures 107-113. The right hand has a melodic line with slurs and ties. Fingerings include 1, 4/5, 1, 3, and 3/4. The piece concludes with a double bar line and the instruction "D. C. a §".

APÊNDICE C

Planilhas de recitais, publicações e análise de políticas culturais

Controle de Apresentações Artísticas - Doutorado em Práticas Interpretativas

N.º	Título	Evento/Espaço	Participações	Local	Cidade/Estado	Data	Horário	Duração (minutos)	Público Presencial	Público Virtual	Consulta do Público Virtual	Méio de seleção	Palavras-chave do conteúdo	Arrecadação/Concet (sem impostos)	Referência	Instrumento	Registro/Geração	Duração do gravado	Observações
01	Piano Maranhense	Recital em casa	Nenhuma	Rua Um, n.º 36, casa 5.	São Luís, MA	15 out. 2017	17h00min	65	3	0	-	Identificação individual	Residência	R\$0,00	MIRO, A. L. Introdução e Tema com Variações; RAYOL, L. Minueto; Marcia Rêe Branco; JURDES, J. Barcarola; CHAGAS, S. Imbué; CUNHA, I. E. Flor de Camélia	Piano de armarinho Eszenfelder modelo 1994	Em áudio, pois não houve gravação em vídeo.	-	
02	Introdução e Tema com Variações para Piano de Antonio Luiz Mello (1895-1893)	IX Semana de Música da UEMA	Nenhuma	Audiotório da ELEM	São Luís, MA	19 out. 2017	18h00min	30	40	120	4 ago. 2019	Edital ou seleção acadêmica; Auditório	Conservatório; Universidade Acadêmica; Auditório	R\$0,00	MIRO, A. L. Introdução e Tema com Variações; RAYOL, L. Minueto; Marcia Rêe Branco; JURDES, J. Barcarola; CHAGAS, S. Imbué; CUNHA, I. E. Flor de Camélia	Piano de um quarto de cauda Kawai	https://youtu.be/726CTVMA6Ls	25min02s	Recital em áudio
03	Participação como convidado	Recital beneficente da UEMA - Orquestra de Violões da UEMA	Orquestra de violões da UEMA - UEMA; Regi Natereza; Instrumental; Nanyema; Ciro de Castro e Ana Nanyema	Audiotório da ELEM	São Luís, MA	29 out. 2017	18h00min	18	100	0	-	Convite ou indicação	Conservatório; Auditório	R\$0,00	CUNHA, I. E. Flor de Camélia; NUNES, J. Barcarola; PEREIRA, E. Douçuras sem parâmetros; Miro, A. L. Introdução e Tema com Variações	Piano de um quarto de cauda Kawai	Não houve	-	
04	Piano Maranhense	Burifoneo Café	Nenhuma	Burifoneo Café	São Luís, MA	01 mar. 2018	20h00min	80	11	182	4 ago. 2019	Contato	Bar	R\$100,00	MIRO, A. L. Introdução e Tema com Variações; RAYOL, L. Minueto; Marcia Rêe Branco; JURDES, J. Barcarola; CUNHA, I. E. Flor de Camélia	Piano digital Yamaha P105 com pedal e baqueta	https://youtu.be/V5C8dRf8k4c	59min02s	
05	Participação como convidado	Workshop de Piano e Violão Clássico da UEMA	Orquestra de violões da UEMA - ELEM	Audiotório da UEMA - Campus Universitário Pulo VI	São Luís, MA	05 abr. 2018	16h00min	22	30	522	4 ago. 2019	Convite ou indicação	Universidade; Evento acadêmico; Auditório	R\$500,00	MIRO, A. L. Introdução e Tema com Variações; PEREIRA, E. Douçuras sem parâmetros; NUNES, J. Barcarola; CHAGAS, S. Imbué; CUNHA, I. E. Flor de Camélia	Piano digital Yamaha P105 com pedal e baqueta	https://youtu.be/0vNtWb2wzCL2	25min00s	Evento transmitido para 24 municípios do interior com uma oficina ministrada
06	Piano Maranhense	Burifoneo Café	Nenhuma	Burifoneo Café	São Luís, MA	12 abr. 2018	20h00min	63	5	0	-	Contato	Bar	R\$0,00	MIRO, A. L. Introdução e Tema com Variações; RAYOL, L. Minueto; Marcia Rêe Branco; JURDES, J. Barcarola; CUNHA, I. E. Flor de Camélia	Piano digital Yamaha P105 com pedal e baqueta	Sim, em áudio somente, conectado diretamente ao piano digital	-	
07	Piano Maranhense	Casa d'Arte	Nenhuma	Casa d'Arte	Repasa, MA	29 abr. 2018	Arquibudo - Sol	122	32	46	4 ago. 2019	Contato	Centro cultural	R\$0,00	MIRO, A. L. Introdução e Tema com Variações; RAYOL, L. Minueto; Marcia Rêe Branco; JURDES, J. Barcarola; CUNHA, I. E. Flor de Camélia; BEETHOVEN, L. Van 3 e 4 movimentos de Sonata Opus 10 n.º 3; CHOPIN, F. Estudos Opus 10 n.º 1, Opus 10 n.º 3; DOMINGUINHO, Lamento Sentado; BRAHMS, J. Intermezzo Opus 118 n.º 2;	Piano digital Yamaha P105 com pedal e baqueta	https://youtu.be/8V7290WUJkE	2h02min13s	
08	Piano Maranhense	IPMA Campus São José de Ribamar	Nenhuma	Audiotório IPMA de São José de Ribamar	São José de Ribamar, MA	29 mai. 2018	17h00min	35	170	73	4 ago. 2019	Contato	Escola; Auditório	R\$0,00	MIRO, A. L. Introdução e Tema com Variações; PEREIRA, E. Douçuras sem parâmetros; NUNES, J. Barcarola; CHAGAS, S. Imbué e 5ª	Piano digital Yamaha P105 com pedal e baqueta	https://youtu.be/8V7290WUJkE	29min25s	
09	Piano Maranhense	IPMA Campus São José de Ribamar	Nenhuma	Audiotório IPMA de São José de Ribamar	São José de Ribamar, MA	30 mai. 2018	11h00min	65	160	0	-	Contato	Escola; Auditório	R\$0,00	MIRO, A. L. Introdução e Tema com Variações; PEREIRA, E. Douçuras sem parâmetros; NUNES, J. Barcarola; CHAGAS, S. Imbué e 5ª	Piano digital Yamaha P105 com pedal e baqueta	Sim, em áudio	-	
10	Participação como convidado	2ª Semana Nacional de Arquivos	Tiago Fernandes; Estêvão Fideleli	Entrada do Arquivo Público do Estado do Maranhão (APREM)	São Luís, MA	09 jun. 2018	16h30min	30	40	15	4 ago. 2019	Convite ou indicação	Arquivo público; acadêmico	R\$0,00	CUNHA, I. E. Flor de Camélia; NUNES, J. Barcarola; PEREIRA, E. Douçuras sem parâmetros n.º 1	Piano digital Yamaha P105 com pedal e baqueta	https://youtu.be/8V7290WUJkE	1min30s	Recital em áudio gravado com Tiago Fernandes e Estêvão Fideleli
11	Piano Maranhense	Chico Discos	Nenhuma	Chico Discos Bar	São Luís, MA	14 jun. 2018	20h00min	70	7	57	4 ago. 2019	Contato	Bar	R\$0,00	MIRO, A. L. Introdução e Tema com Variações; PEREIRA, E. Douçuras sem parâmetros; JURDES, J. Barcarola; CHAGAS, S. Imbué e 5ª	Piano digital Yamaha P105 com pedal e baqueta	https://youtu.be/8V7290WUJkE	1h05min51s	
12	Participação como convidado	Batizado do Centro Espírita Unificado Vegetal	Nenhuma	Chacara Encantos do Apuí	São José de Ribamar, MA	28 jul. 2018	18h30min	35	35	7	4 ago. 2019	Contato	Centro religioso	R\$0,00	MIRO, A. L. Introdução e Tema com Variações; PEREIRA, E. Douçuras sem parâmetros; NUNES, J. Barcarola; CHAGAS, S. Imbué e 5ª	Piano digital Yamaha P105 com pedal e baqueta	https://youtu.be/8V7290WUJkE	53min02s	Houve uma doação do setor de Arte e Cultura do Centro Espírita
13	Piano Maranhense	IPMA Campus Santa Inês	Nenhuma	Audiotório IPMA de Santa Inês	Santa Inês, MA	30 jul. 2018	11h00min	65	100	24	4 ago. 2019	Contato	Escola; Auditório	R\$0,00	MIRO, A. L. Introdução e Tema com Variações; PEREIRA, E. Douçuras sem parâmetros; NUNES, J. Barcarola; CHAGAS, S. Imbué e 5ª	Piano digital Yamaha P105 com pedal e baqueta	https://youtu.be/8V7290WUJkE	1h17min35s	
14	Piano Maranhense	IPMA Campus Santa Inês	Nenhuma	Audiotório IPMA de Santa Inês	Santa Inês, MA	30 jul. 2018	14h00min	65	80	11	4 ago. 2019	Contato	Escola; Auditório	R\$0,00	MIRO, A. L. Introdução e Tema com Variações; PEREIRA, E. Douçuras sem parâmetros; NUNES, J. Barcarola; CHAGAS, S. Imbué e 5ª	Piano digital Yamaha P105 com pedal e baqueta	https://youtu.be/8V7290WUJkE	1h13min05s	
15	Piano Maranhense	Edital Páteo Aberto 2018	Nenhuma	Audiotório Itapetum do Centro Cultural Vale Maranhão	São Luís, MA	02 ago. 2018	19h00min	70	60	219	4 ago. 2019	Edital ou seleção	Centro cultural; Skate	R\$4.000,00	MIRO, A. L. Introdução e Tema com Variações; PEREIRA, E. Douçuras sem parâmetros; NUNES, J. Barcarola; CHAGAS, S. Imbué e 5ª	Piano digital Yamaha P105 com pedal e baqueta	https://youtu.be/8V7290WUJkE	1h02min32s 1h17min23s	Houve uma doação do setor de Arte e Cultura do Centro Espírita

16	Participação como convidado	I Fórum Interinstitucional de Música da UEMA	Nenhuma	Auditorio do CECEN/UEMA	São Luís, MA	23 ago. 2018	15h00min	35	20	408	4 ago. 2019	Contato	Universidade; Evento acadêmico; Auditório	R\$50,00	MIRÓ, A. L. Introdução e Tema com Variações; RAYOL, L. Moura Rio Branco; NUNES, J. Baracaba	Piano digital Yamaha P105 com pedal e baqueta	42min02s	https://www.youtube.com/watch?v=300d17T2U	Primeira vez em que houve falhas graves de memória
17	Piano Maranhense	Centro Cultural Palácio da Justiça	Nenhuma	Sala de Música do Centro Cultural Palácio da Justiça	Manaus, AM	29 ago. 2018	15h00min	65	3	45	4 ago. 2019	Contato	Centro cultural	R\$50,00	MIRÓ, A. L. Introdução e Tema com Variações; CUNHA, L. Eder de Caramela; PEREIRA, E. Moura Rio Branco; NUNES, J. Baracaba	Piano de meia cauda Steinway & Sons	1h00min29s	https://www.youtube.com/watch?v=2i0u3a2a2k	Foi a interpretação mais surpreendentemente boa oferecida do piano digital
18	Apresentação artística	II Encontro Nacional do FLAD/EM Brasil	Nenhuma	Auditorio do Palácio Cultural Sônia Chelal	Vitória, ES	13 set. 2018	12h15min	35	60	10	4 ago. 2019	Edital ou seleção	Universidade; Centro cultural; Evento acadêmico; Auditório	R\$50,00	MIRÓ, A. L. Introdução e Tema com Variações; PEREIRA, E. Moura Rio Branco; NUNES, J. Baracaba	Piano elétrico Yamaha com pedal e baqueta para bateria	47min15s	https://www.youtube.com/watch?v=MM888h3w0U	
19	Piano Maranhense	UFMA - Campus de São Bernardo	Nenhuma	Sala de Música 1 do prédio de Música do CCSB/UFMA	São Bernardo, MA	20 set. 2018	17h30min	35	16	16	4 ago. 2019	Contato	Universidade	R\$50,00	MIRÓ, A. L. Introdução e Tema com Variações; RAYOL, L. Moura Rio Branco; PEREIRA, E. Moura Rio Branco; NUNES, J. Baracaba	Clavisco Xanté ligada a uma caixa acústica amplificada	50min00s	https://www.youtube.com/watch?v=KXG-LLW4M	
20	Piano Maranhense	Serie Café Concerto do SESC Cultural de Palmas/PI	Nenhuma	SALA do Café Concerto do SESC Cultural	Palmas, PI	21 set. 2018	19h00min	65	30	29	4 ago. 2019	Contato	Centro cultural; Site	R\$500,00	MIRÓ, A. L. Introdução e Tema com Variações; PEREIRA, E. Moura Rio Branco; NUNES, J. Baracaba; GONÇALVES, P. J. P. P.	Piano de um quarto de cauda Fritz Dobbert	1h00min09s	https://www.youtube.com/watch?v=6b0a3e2a	
21	Participação como convidado	III Semana da Gastronomia do IFCE Campus Baturité	Nenhuma	Auditorio do IFCE Campus Baturité	Baturité, CE	19 out. 2018	9h00min	35	70	55	4 ago. 2019	Contato	Escola; Evento acadêmico; Auditório	R\$50,00	MIRÓ, A. L. Introdução e Tema com Variações; RAYOL, L. Moura Rio Branco; PEREIRA, E. Moura Rio Branco; NUNES, J. Baracaba	Piano digital Yamaha P115B com baqueta e pedal direito e caixas acústicas pequenas do grande	52min43s	https://www.youtube.com/watch?v=8aHrPEHw0Q	
22	Piano Maranhense	IFCE Campus Guimarães	Nenhuma	IFCE Campus Guimarães	Guimarães, CE	19 out. 2018	14h00min	65	60	12	4 ago. 2019	Contato	Escola; Hotel; Auditório	R\$50,00	MIRÓ, A. L. Introdução e Tema com Variações; RAYOL, L. Moura Rio Branco; PEREIRA, E. Moura Rio Branco; NUNES, J. Baracaba; CUNHA, L. Eder de Caramela	Piano digital Yamaha P115B com baqueta e pedal direito grande	1h00min52s	https://www.youtube.com/watch?v=PP4P4H4A	
23	Piano Maranhense	Teatro Buelche de Queiroz	Nenhuma	Teatro Buelche de Queiroz	Guaramiranga, CE	20 out. 2018	20h00min	65	20	20	4 ago. 2019	Contato	Teatro	R\$50,00	MIRÓ, A. L. Introdução e Tema com Variações; RAYOL, L. Moura Rio Branco; NUNES, J. Baracaba	Piano digital Yamaha P115B com baqueta e pedal direito grande	1h16min15s	https://www.youtube.com/watch?v=2M6J83C9K4	
24	Piano Maranhense	Centro Cultural Mestre Amarel	Nenhuma	Centro Cultural Mestre Amarel	São Luís, MA	26 out. 2018	19h00min	65	20	11	4 ago. 2019	Contato	Centro cultural	R\$50,00	MIRÓ, A. L. Introdução e Tema com Variações; PEREIRA, E. Moura Rio Branco; NUNES, J. Baracaba; GONÇALVES, P. J. P. P.	Piano digital Yamaha P105 com pedal e baqueta	1h00min57s	https://www.youtube.com/watch?v=4j5e0n7b_4U	
25	Lua Musical	Escola Ana Adelaide Belo do SESI/MA	Apresentações dos alunos de música de escola, sob orientação de professores George Emerson e Eline	Escola Ana Adelaide Belo	São Luís, MA	7 nov. 2018	18h00min	20	50	56	4 ago. 2019	Contato	Escola	R\$50,00	MIRÓ, A. L. Introdução e Tema com Variações; CUNHA, L. Eder de Caramela	Piano digital Yamaha P105 com pedal e baqueta	26min00s	https://www.youtube.com/watch?v=5860600000	
26	Piano Maranhense	VIII Encontro Nacional de Ensino Celiesto de Pernambuco (ENEC) e II Encontro de Piano em Grupo	Nenhuma	Centro Cultural da Escola Federal de Goiás (CCFG)	Goiânia, GO	30 nov. 2018	11h30min	51	30	51	4 ago. 2019	Edital ou seleção	Universidade; Centro cultural; Evento acadêmico	R\$50,00	MIRÓ, A. L. Introdução e Tema com Variações; PEREIRA, E. Moura Rio Branco; NUNES, J. Baracaba; CUNHA, L. Eder de Caramela	Piano digital Yamaha P105 com baqueta e pedal direito grande	37min38s	https://www.youtube.com/watch?v=6p4m550000	
27	Participação como convidado	I Encontro de Música de Coelho Neto (EMUSCON)	Nenhuma	Auditorio IFMA Campus Coelho Neto	Coelho Neto, MA	4 dez. 2018	9h30min	25	60	37	4 ago. 2019	Contato	Escola; Evento acadêmico; Auditório	R\$50,00	MIRÓ, A. L. Introdução e Tema com Variações; PEREIRA, E. Moura Rio Branco; NUNES, J. Baracaba	Piano digital Yamaha P105 com baqueta e pedal direito grande	25min09s	https://www.youtube.com/watch?v=NvW4Lh0a8A	
28	Piano Maranhense	Centro da Juventude Vitoria Redonda	Nenhuma	Hall de entrada do Centro da Juventude Vitoria Redonda	Caxari, MA	5 dez. 2018	15h00min	50	70	35	4 ago. 2019	Contato	Escola	R\$50,00	MIRÓ, A. L. Introdução e Tema com Variações; PEREIRA, E. Moura Rio Branco; NUNES, J. Baracaba; CUNHA, L. Eder de Caramela	Piano digital Yamaha P105 com baqueta e pedal direito grande	44min12s	https://www.youtube.com/watch?v=ER0W40P_F4	
29	Apresentação no Restaurante-Escola do SEMAC	Restaurante do SEMAC	Nenhuma	Restaurante do SEMAC	São Luís, MA	25 jan. 2019	12h00min	100	150	0	-	Contato	Restaurante	R\$50,00	MIRÓ, A. L. Introdução e Tema com Variações; PEREIRA, E. Moura Rio Branco; NUNES, J. Baracaba; RAYOL, L. Moura Rio Branco; CUNHA, L. Eder de Caramela; CHOPIN, F. Estudo Opus 10 n.º 7; COULAS, F. L. O Canto do Cygne; MIRÓ, A. L. Introdução e Tema com Variações; PEREIRA, E. Moura Rio Branco; NUNES, J. Baracaba; CUNHA, L. Eder de Caramela	Piano Fritz Dobbert de 1/4 de cauda	-	Não houve	
30	Apresentação no Restaurante-Escola do SEMAC	Restaurante do SEMAC	Nenhuma	Restaurante do SEMAC	São Luís, MA	28 jan. 2019	12h15min	95	60	0	-	Contato	Restaurante	R\$50,00	PEREIRA, E. Moura Rio Branco; NUNES, J. Baracaba; RAYOL, L. Moura Rio Branco; MIRÓ, A. L. Introdução e Tema com Variações; PEREIRA, E. Moura Rio Branco; NUNES, J. Baracaba; CUNHA, L. Eder de Caramela; AUTOR DESCONHECIDO (Meia bal urro); CHOPIN, F. Estudos Opus 10 n.º 3 e n.º 1; BECHTOLD, L. Canção para piano Opus 22 n.º 11	Piano Fritz Dobbert de 1/4 de cauda	-	Não houve	



Controle de Publicações - Doutorado em Práticas Interpretativas

Artigos escritos: 30
Artigos publicados: 17
Manuscritos: 10
Publicações em periódicos: 7
Publicações em anais de eventos: 10
Aguardando parecer: 1

N.º	Título	Coautoria	Data	Origem	Submissões	Situação
01	Pibid: Subprojeto de Música da Universidade Federal do Maranhão em 2014		01 out. 2015	Docência	25/11/2015: ICTUS, inativa; 30/04/2017: RICS, aceito	Publicado em periódico
02	Relato de experiência na disciplina Administração Musical		01 out. 2015	Docência	01/10/2015: Claves, não deu certo; 27/10/2018: Vortex, aguardando	Em submissão
03	<i>Nótulas Artísticas</i> de Adelman Corrêa (1884-1947): uma fonte valiosa para a história musical do Maranhão		19 mar. 2016	Estudo	19/03/2016: ANPPOM, aceito	Publicado em evento
04	As contribuições musicais de João Pedro Ziegler (1822-1882) no Maranhão Imperial		20 mar. 2016	Estudo	20/03/2016: ANPPOM, recusado	Manuscrito
05	Sérgio Marinho (circa 1825-1864): trajetória de um músico vitorioso no Maranhão Imperial		22 mar. 2016	Estudo		Manuscrito
06	Cadeia produtiva da música como referência para a inclusão profissional do músico		27 mar. 2016	Disciplina: Serviços da Cultura	27/03/2016: ANPPOM, aceito	Publicado em evento
07	Políticas Públicas de Cultura: ferramentas de apoio ao músico profissional em Estados brasileiros		28 abr. 2016	Disciplina: Serviços da Cultura	28/04/2016: Opus, recusado; 22/11/2016: Sonora, aceito	Publicado em periódico
08	Percurso das Políticas Públicas de Cultura do Maranhão		16 abr. 2016	Disciplina: Serviços da Cultura	16/04/2016: RPP/UFMA, recusado; 12/12/2016: RPM (Portugal), declinado	Pedi o cancelamento da publicação
09	O professor artista na universidade brasileira: questões e desafios		05 abr. 2016	Estudo	05/04/2016: Música em Perspectiva, aceito	Publicado em periódico
10	O "conservatório" e a Educação Musical: lados opostos da mesma moeda		13 abr. 2016	Disciplina: Educação Musical		Manuscrito
11	Desafios do professor artista na universidade brasileira		26 mai. 2016	Estudo	26/05/2016: IV ABRAPEM, aceito	Publicado em evento
12	Políticas culturais para a Música no Maranhão: um breve estudo		15 jul. 2016	Disciplina: Serviços da Cultura	15/07/2016: IV EBPC, aceito	Publicado em evento
13	O piano nos cursos de Licenciatura em Música: literatura e discussões		06 jun. 2016	Disciplina: Educação Musical		Manuscrito
14	Cadeia Produtiva da Música: ferramentas de apoio a projetos culturais em Estados brasileiros		11 jun. 2016	Disciplina: Serviços da Cultura	11/06/2016: CIIP, recusado	Manuscrito
15	Não podemos nos esquecer dos professores de instrumento!		07 set. 2016	Disciplina: Educação Musical	07/09/2016: FLADEM, aceito	Publicado em evento
16	Uma edição diplomática do Hymno (1826) de Raimundo José Marinho		08 set. 2016	Estudo	08/09/2016: Debates, aceito	Publicado em periódico
17	O Conflito das Faculdades (tradução)		12 out. 2016	Estudo	12/10/2016: Opus, aceito	Publicado em periódico
18	Pesquisa artística nos campos da ciência (tradução)		12 out. 2016	Estudo		Manuscrito
19	Bumba-meu-boi do Maranhão: uma releitura de seus primeiros registros sonoros		08 dez. 2016	Disciplina: Análise Etnomusicológica	31/01/2017: Nupeart, aceito	Publicado em periódico
20	Sobre a dualidade e o julgamento de valores na Musicologia		09 dez. 2016	Disciplina: Seminários Música	29/03/2018: XXVIII ANPPOM, recusado	Manuscrito
21	A Linguagem Espectral nas obras <i>Cálculo Secreto</i> de José Manuel López López e <i>Sequenza IV</i> de Luciano Berio	Pedro Sá	12 dez. 2016	Disciplina: Escuta Contemporânea		Manuscrito
22	Pesquisa Artística e Performance Musical		05 fev. 2017	Estudo	05/02/2017: V ABRAPEM, recusado	Manuscrito
23	Políticas Públicas de Cultura para a Música em Estados Brasileiros: um estudo comparativo		06 fev. 2017	Estudo	06/02/2017: VII SIPC, aceito	Publicado em evento
24	E isso pode? Uma pesquisa-ação artística em Práticas Interpretativas		20 nov. 2017	Estudo	20/11/2017: V SIMPOM, aceito	Publicado em evento
25	"Acervo João Mohana" do Arquivo Público do Estado do Maranhão: algumas observações		29 nov. 2017	Estudo	29/11/2017: Anais do SeFIM, extinto; 01/04/2018: Revista Música, aceito	Publicado em periódico
26	Pedro Gromwell dos Reis: um personagem imprescindível para o Acervo João Mohana	Guilherme Ávila Jacilene Correia	02 abr. 2018	Estudo	02/04/2018: XXVIII ANPPOM, aceito	Publicação cancelada por falta de pagamento da anuidade
27	Interface entre Música, Educação e Políticas Culturais: relato de experiência na gestão da SECMA entre 2003 e 2006	Antônio Padilha	18 abr. 2018	Estudo	20/04/2018: Boletim ODC, recusado; 22/05/2018: SEMUCE, aceito	Publicado em evento
28	Piano Maranhense: relato parcial de uma pesquisa artística		16 jun. 2018	Estudo	16/06/2018: ABRAPEM, recusado	Manuscrito
29	Piano Maranhense: <i>Barcarola</i> para piano solo, de João Nunes (1877-1951)		14 out. 2018	Estudo	14/10/2018: IV Nas Nuvens, aceito	Publicado em evento
30	Pedagogia do Piano à distância: uma experiência		24 out. 2018	Docência	24/10/2018: Workshop de 20 anos do EaD da UEMA, aceito	Publicado em evento

APÊNDICE D

Relato das apresentações musicais

Relato das apresentações públicas

Piano Maranhense – Recital em casa

Realizado no Domingo, dia 15 de outubro de 2017, às 17h30min, na Rua Um, n.º 56, casa 05, Planalto Vinhais II, São Luís/MA. Duração aproximada: 65min. Público presente: 3 pessoas.

Apesar de ainda não estar com o repertório plenamente seguro, decidi realizar uma apresentação musical em casa para fins de iniciar o amadurecimento das peças no palco. Como o recital na Semana de Música da Uema foi cancelado, decidi por uma data próxima ao mesmo, uma vez que estava preparando as peças para ficarem prontas até a data dessa semana.

A divulgação foi feita por meio do aplicativo WhatsApp, no grupo “Pianos do Maranhão”, que conta com a participação de pianistas do Estado. Foram convidados por meio de mensagem direta o prof. Joaquim Santos e o prof. Ciro de Castro, que compareceram. Do grupo mencionado, apenas a prof.^a Helen Benevenuto compareceu. O produtor cultural Ivaldo Guimarães, que ia trazer o membro do Tribunal Regional Eleitoral interessado em contratar o recital para apresentação por sua instituição, acabou tendo problemas e não pode comparecer.

A última semana de estudos antes do recital consistiu na leitura da última peça que estava faltando – “Les plaintes d’arlequin” de João Nunes – sendo que nos dois últimos dias, toquei o repertório na íntegra para treinar a fluência e capacidade de reação a erros, de forma diferente do estudo com vistas à memorização (para maiores detalhes, ver “Considerações sobre a Aprendizagem Musical”, artigo que publiquei em 2012 com Ricieri Zorzal e Guilherme Ávila). Nos dois dias que antecederam o recital, não estudei o repertório; apenas toquei algumas peças que não entrariam no mesmo. Faço isso para evitar o problema recorrente de aparecerem falhas de memória em um momento muito próximo ao do recital, que pode prejudicar a ansiedade na performance – aliás, isso ocorre devido somente a aspectos psicológicos.

Como tenho feito nas últimas oportunidades, não fiz nenhuma atividade no dia do recital, buscando economizar energias para o momento da performance – inclusive, essa recomendação está presente no artigo “Pisando no Palco”, da pianista Luciane Cardassi. Desde que tive a experiência “traumática” no recital de 2006 pela série

“Segundas Musicais”, nunca mais estudei no dia da apresentação. Procurei dormir bem na noite anterior, mas infelizmente não consegui. Entretanto, isto não foi um empecilho para a apresentação.

Durante o recital, houve falhas de memória que surpreenderam, conforme o esperado. No início, fiquei bastante nervoso, e a mão esquerda chegou a tremer. No entanto, como já toco a peça de Miró há mais de um ano, a segurança ajudou neste controle. Ao longo do recital, a tensão foi diminuindo. Houve falhas de memória maiores e não esperadas no primeiro Romance Sem Palavras, de Elpídio Pereira, que toco há mais de seis meses. Outro problema que percebi foram como as interrupções na interpretação, com vistas a tecer breves comentários sobre as peças, prejudicaram minha concentração. Tive dificuldades em retomar a concentração após as falas. Outra questão problemática foi a altura do pedal: como o sapato que usei tem a parte do calcanhar alta, tive dificuldades em colocar o pé no pedal, pois para senti-lo, tive que utilizar o peito do pé, e não a ponta. Sendo assim, precisei aumentar o movimento do pé para fazer as trocas de pedal, e algumas vezes não conseguia limpá-lo por completo. Por fim, procurei controlar o “afobamento” do momento, que se refletem em nossa própria expressão corporal (muita gesticulação durante a fala, reduzir o esforço muscular durante o recital, evitar ficar muito curvado – “corcunda” – frente ao piano, entre outros sinais), mas só serei capaz de fazê-lo após um maior amadurecimento do repertório.

Por fim, avalio o recital como razoável dentro das possibilidades. Já tenho uma relação de trechos a trabalhar quando retomar os estudos, em especial aqueles que apresentaram falha de memória. No próximo dia 19, está agendada uma apresentação da Introdução e Thema com Variações de Miró na IX Semana de Música da Uema, motivo pelo qual este recital também foi particularmente importante. A gravação do recital, feita com a filmadora digital Panasonic HC-V720, não ficou boa porque desliguei a função AGC (Automatic Gain Control) e não fiz a regulagem da captação de som, sendo que o áudio “estourou” nas passagens com dinâmicas de maior intensidade.

Apresentação na IX Semana de Música da Uema

Realizada na quinta-feira dia 19 de outubro de 2017, às 18h00min, no Auditório José Ribamar Bello Martins da Escola de Música do Estado do Maranhão (EMEM) na Rua da Estrela, n.º 363, Praia Grande, São Luís/MA. Duração aproximada: 18min. Público presente: cerca de 40 pessoas.

A apresentação artística, cuja proposta fora aprovada por meio de Edital de seleção para a IX Semana de Música da Uema, encerrou as atividades deste evento. Conforme observei no recital da semana passada, falar e tocar é um pouco complicado, pois quebra a nossa concentração ao tocar. Entretanto, como esta apresentação contou apenas com a Introdução e Thema com Variações de Antonio Luiz Miró (1805-1853), não houve problemas. No início, fiquei tenso, entretanto, foquei mais na realização dos fraseados do que em “errar notas” – estratégia que tenho adotado desde os tempos da graduação. Em caso de erros (que não tem sido causado por falhas de memória, mas devido aos movimentos corporais ainda não estarem plenamente “amadurecidos”), procuro continuar a linha melódica até o próximo ponto de referência. Houve alguns problemas de desencontro entre as duas mãos durante as escalas da peça.

Após a apresentação da obra, houve uma discussão interessante. Tratei sobre a questão do conceito de “cultura maranhense” e a importância de se valorizar todos os tipos de prática cultural e artística feitas no Maranhão, ampliando o conceito estabelecido pelo governo do Estado desde a década de 1960. Também tratei sobre a produção bibliográfica e artística, destacando que o trabalho escrito, depois de publicado, fica “pronto”, enquanto a produção artística é um grande desafio, pois precisa ser reinventada a cada novo evento. Essa discussão se liga à questão da pesquisa artística, que é outra de minhas “militâncias”. Consegui gravar um vídeo da apresentação, disponível no portal YouTube em <<https://youtu.be/7Ze7cTMgAhs>>.

**Apresentação beneficente da Orquestra de Violões da
EMEM/UEMA**

Realizada na segunda-feira dia 23 de outubro de 2017, às 18h00min, no Auditório José Ribamar Bello Martins da Escola de Música do Estado do Maranhão (EMEM) na Rua da Estrela, n.º 363, Praia Grande, São Luís/MA. Duração aproximada: 18min.
Público presente: cerca de 100 pessoas.

A convite do prof. Roberto Froés, combinei de apresentar duas peças no recital beneficente da Orquestra de Violões da EMEM/UEMA, que visou à arrecadação de recursos para financiar a ida do grupo para Curitiba participar de um Festival. Minha apresentação ocorreu logo após o Instrumental Pixinguinha, ocupando o “espaço vazio” antes da chegada do Núcleo de Choro do Maranhão, que se atrasou. Interpretei “Elixir

de Carnaúba” de Ignácio Cunha (1871-1955) e “Barcarola” de João Nunes (1877-1951). Falei muito brevemente sobre os compositores, devido principalmente à quantidade de grupos que ia se apresentar. Na primeira peça, fiquei mais nervoso, e tive os mesmos problemas de “esbarros” que tenho tido em peças mais inseguras – não foram falhas de memória, mas problemas de controle motor. Já na Barcarola, fiquei mais tranquilo, pois é uma peça que estou tocando a mais tempo. Após a finalização destas interpretações, o público pediu “bis”, então toquei a primeira das Três Danças Brasileiras de Elpídio Pereira (1872-1961), “Dolente”. Nesta peça, fiquei completamente à vontade, e a interpretação foi boa. Em seguida, passei a palavra ao prof. Roberto Froés, finalizando minha participação.

Antes de minha apresentação, fiquei bastante tenso, sentindo uma “bola” no estômago. Não sei se isso poderia ser consequência dos problemas de transtorno de ansiedade e princípio de síndrome do pânico que passei no Rio de Janeiro, pois isso tem gerado formas diferentes de manifestação da ansiedade na performance.

Apresentação no Buriteco

Realizada na quinta-feira dia 1 de março de 2018, às 20h00min, à rua Portugal, n.º 188, Centro, São Luís/MA. Duração aproximada: 80min. Público presente: 11.

O agendamento da apresentação foi ágil. Procurei o Buriteco por sua proposta em receber apresentações musicais variadas, em especial o Núcleo de Choro da EMEM durante o ano de 2017. Na casa, há apresentações de samba, rock, DJs de reggae e música popular instrumental, a exemplo do Trio Trítano, que se apresentou no dia 27 de fevereiro (dois dias antes de minha apresentação). Isso demonstra que se trata de um espaço cultural que valoriza a diversidade e grupos que trabalham em correntes estéticas não privilegiadas pelas grandes mídias empresariais.

A divulgação foi iniciada em 24 de fevereiro. Na rede social Facebook, houve muitas visualizações do cartaz, pela quantidade de pessoas que “curtiram” (106). A grande maioria veio por apoio de pessoas próximas, o que sempre foi muito gratificante e um estímulo para continuarmos neste “caminho das pedras” do piano erudito.

No dia da apresentação, toquei parte do repertório no piano digital e outra parte no piano acústico, pela manhã. Não me preparei bem para tocar no piano digital, pois sabia que precisava sentir melhor o instrumento (deixei para ensaiar somente no dia do

recital). Tentei dormir à tarde, mas não consegui. Tive alguns problemas para resolver, como receber o serviço de manutenção da geladeira. Fiquei com receio de estar cansado na hora da apresentação, a exemplo da “fatídica” participação na série “Segundas Musciais” em Belo Horizonte, no ano de 2006, quando estudei o dia todo e na hora do concerto, fiquei cansado. Quando errava, não conseguia reagir, e para piorar a situação, alguém da plateia fez um sonoro “tsc, tsc” para que eu ouvisse do palco, tentando me constranger mais ainda – sabemos quando não estamos indo bem. Enfim, esta é uma “lição” que me preocupo até hoje e continuarei a me preocupar, pois na prática, foi reflexo de uma preparação inadequada – não somos uma máquina; busco descansar ao máximo antes das apresentações hoje. Esta situação é também a razão pela qual comecei a questionar a ideia da “prática deliberada”, ou seja: que só tocamos bem se estudarmos uma quantidade absurda de horas por dia (mais uma vez: não somos uma máquina!).

Para a apresentação, tive de levar o piano digital, a filmadora e o computador, este último para passar os *slides* do projeto, com informações e imagens sobre a música maranhense. Fiz a montagem/preparação dos equipamentos de forma tranquila, cronometrando-a. São estes os resultados:

- Montagem do piano digital: 8min00s. Levei o piano digital, a fonte, uma chave estrela e partes do móvel – o pedal, os suportes laterais e oito parafusos;
- Montagem e ajuste da filmadora: 5min00s. Levei a filmadora com a fonte e um suporte;
- Regulagem do som: 6min00s. Utilizei a caixa acústica amplificada que estava disponível no espaço, ligando a saída L/L+R do piano digital diretamente na entrada MIC da mesma. A caixa possuía equalização; diminuí ao máximo os baixos, pois no timbre de piano que utilizei, eles “batem” muito – tive de ir controlando a sonoridade dos baixos para elas não “baterem” ao longo do recital, mas isto não foi difícil. Também cuidei para que o som não ficasse excessivamente “alto” – um problema sério que temos no Maranhão. Assumo também o papel da “educação sonora”, pois não há nenhuma necessidade de ouvir o som no limiar da dor;
- Montagem e ajuste do computador: 4min30s. Levei um *netbook*, sua fonte, um apresentador multimídia sem fio e um cabo VGA macho – VGA macho de dois metros. Liguei-o em uma televisão disponível no espaço, mas que ficou no lado oposto ao “mini-palco”.

Tempo total da preparação/montagem: 23min30s.

O público presente era totalmente composto por pessoas conhecidas: Rayngrid, Kenya, Samuel, Guilherme, Belizia, Jailton, a mãe e a namorada, Suellen, Ricieri e João, além da Vitória e dos garçons do Buriteco. Algumas pessoas paravam na rua para ver, mas não chegavam a entrar. Com relação à interpretação em si, me senti muito à vontade. Conduzi o recital me dedicando inteiramente ao controle da sonoridade e à realização das frases musicais, e houve poucas “falhas técnicas” (esbarros ou notas erradas). Não prestei atenção em dedilhados ou antecipei passagens difíceis; apenas seguia tocando e reagindo em caso de erros, sem parar. Nesse sentido, foi uma interpretação muito fluente. O repertório contou com a Introdução e Thema com Variações de Antonio Luiz Miró (1805-1853); Mínuête e Marcha Rio Branco de Leocádio Rayol (1849-1909); Dois Romances sem palavras e Três danças brasileiras de Elpídio Pereira (1872-1961); Barcarola e Pièces Drôles de João Nunes (1877-1951); e o Elixir de Carnaúba de Ignácio Cunha (1871-1955). Pretendia ler mais peças, porém, não houve tempo e dedicação suficiente para tal. Após o término do recital na íntegra, fiz um intervalo, indo em cada mesa para conversar com os presentes. Em seguida, retornei e toquei novamente a Introdução e Thema com Variações, o primeiro Romance sem palavras, a Barcarola e o Elixir de Carnaúba. No retorno, meus amigos colaboraram com o transporte dos equipamentos.

Com relação ao *slide* que passou durante a apresentação, o tempo dos mesmos precisa ser reajustado, pois a duração da sequência planejada para cada obra excedeu o tempo de interpretação da mesma. Vou planejar e cronometrar novamente o *slide*.

Por fim, destaco que esta apresentação foi importante principalmente pelos seguintes motivos: 1) para ver se estou em condições de executar o projeto aprovado junto à FAPEMA, de levar este recital para as cidades do interior; e 2) para colocar em prática nossa “política” de ampliar o acesso à música de concerto, levando-a a espaços culturais menos formais e, naturalmente, ampliando o acesso a este tipo de prática musical – e sem evidenciá-lo como “melhor” que os demais, e sim como mais uma opção que a população pode ter ao seu dispor.

“Mini-Concerto” no Workshop de Piano e Violão Clássico

Relizado no Auditório da UEMAnet, Campus Paulo VI, Cidade Operária, São Luís/MA, em 5 de abril de 2018, às 16h00min. Público presente: cerca de 50 pessoas no presencial, cerca de 350 no virtual.

A apresentação foi marcada pela Prof.^a Me. Maria Jucilene, diretora do curso de Licenciatura em Música à distância da UEMA, com 6 dias de antecedência. Foram oferecidos 30 minutos para o recital, que seria sucedido pela Orquestra de Violões da EMEM/UEMA.

Minha preparação para o recital foi péssima. Desde a apresentação do dia 1 de março no Buriteco Café, não encontrei mais tempo para estudar, tendo minha agenda tomada por diversas atividades – desde escrever artigos para eventos e um *e-book* a reuniões em espaços culturais e até a realização de uma obra em casa. Sendo assim, em todo este tempo, estudei somente três dias durante cerca de uma hora e meia.

No dia anterior ao recital, toquei várias peças que acreditava ser interessantes para a apresentação. Foram duas opções que preenchem 30 minutos: a) Introdução e Thema com Variações; dois Romances Sem Palavras; Barcarola e Marcha Rio Branco; e b) Três Danças Brasileiras e *Cinq Pièces Drôles*. Decidi no dia pela primeira opção.

No dia da apresentação, fiquei tenso/nervoso. Senti-me em “estado de alerta”, um sinal de ansiedade. Entretanto, não se tratava da sensação gerada pelo Transtorno de Ansiedade Generalizada (TAG), na qual fui diagnosticado em 2016, e sim de uma tensão usual gerada pela Ansiedade na Performance. Contudo, lidei com o problema conforme minhas experiências anteriores: para tocar bem, é melhor se preparar para o momento – e isso significa que estudar muito o instrumento pode não ajudar. Preparar-se para o momento era dormir bem, fazer refeições leves e não realizar esforço físico exagerado antes da apresentação. Contudo, nesse dia, não dormi bem.

Na apresentação, fiquei nervoso até o momento de compor a mesa-redonda. Depois, quando a mesa foi desfeita para minha apresentação, tomei-me de segurança, e fiz uma boa apresentação para aquele contexto. Não toquei todo o repertório planejado, pois a apresentadora da UEMAnet estava aparentando certa “ansiedade”, pois subiu ao palco logo após a interpretação da Introdução e Thema com Variações. Sendo assim, toquei mais apenas a Barcarola. Nesta última, não gostei apenas de alguns baixos, onde

acabei “batendo”. Na peça de Miró, cheguei a cometer alguns erros em escalas, mas não parei em nenhum momento, prosseguindo na interpretação.

Segunda apresentação no Buriteco Café

Realizada na quinta-feira dia 12 de abril de 2018, às 20h00min, à rua Portugal, n.º 188, Centro, São Luís/MA. Duração aproximada: 63min. Público presente: 5.

Vitória, a administradora do Buriteco Café, propôs que eu me apresentasse novamente. Marcamos para o dia 12 de abril. Neste dia, o clima estava bom, e não choveu durante o final da tarde e à noite. Entretanto, por falta de renovação de contrato com o profissional responsável pelo material de divulgação, não houve como divulgar o evento, sendo um provável motivo do reduzido número de pessoas presentes. Dentre os que compareceram, estavam o prof. Guilherme Ávila e Jesus Guanaré, parente do músico Antonio Guanaré, que contatei para saber mais sobre o mesmo e dar continuidade à pesquisa.

Na apresentação, toquei todo o repertório apresentado na oportunidade anterior mais a valsa “Vera Lowndes”, de Antonio Rayol. Fiquei bem à vontade para tocar, no entanto, devido à má preparação para o recital – já estou há um bom tempo sem uma rotina regular de estudos – tive problemas de falha de memória em algumas peças. O retorno do som não estava bom; mesmo regulando a equalização para destacar os agudos, os sons graves soavam demais, provavelmente mais por questões acústicas. Foi mais um “ensaio aberto” do que uma apresentação propriamente.

Apresentação na Casa d’Arte

Realizada em 29 de abril de 2018, no horário do pôr-do-Sol (por volta de 17h30min). Duração aproximada: 2h. Público presente: cerca de 32 pessoas.

No dia 20 de março de 2018, às 16h00min, reuni-me com o produtor cultural Ivaldo Guimarães e os proprietários da Casa das Artes, Luzenice Macedo e Luís Lima. Conhecemos o espaço, onde também funciona o Instituto Maranhão Sustentável. Foi-nos apresentado um breve histórico das atividades no espaço, que valorizam projetos voltados a comunidades, desenvolvimento sustentável, ações educativas e ambientais, oficinas, vivências, literatura, artesanato, arquitetura e atividades culturais e artísticas

que não contam com o apoio das mídias empresariais massivas. O espaço possui uma política claramente voltada à integração social e à experiência artística, ao ponto de terem recusado apoio e patrocínio de grandes empresas que comercializam cerveja, entre outros.

Ficamos à disposição da Casa para marcar um dia e horário para o projeto “Piano Maranhense”. A Casa mantém atividades regulares aos domingos, sempre no horário do pôr-do-sol (não é definida um horário de relógio). Foi agendado o dia 29 de abril. A Casa d’Arte possui uma página virtual: <https://www.casadarte.art.br>.

No dia 25 de abril, o produtor cultural afixou os cartazes do evento em diversos locais estratégicos, enviando em seguida o relatório adiante, via aplicativo “WhatsApp”:

1. VIVA;
2. Uma padaria na Raposa;
3. SESC Raposa (quadra poliesportiva);
4. Escola Santo Antônio (escola grande);
5. Secretaria de Educação (depois converso contigo sobre algumas possibilidades que tratei na secretaria);
6. Fazendinha (lá não pude afixar, pois a dona estava no meio de um treinamento, mas a pessoa que me atendeu disse que ela a dona autorizará e irá colocar ao lado do caixa);
7. Deixei o último na Casa d'Arte.

O sr. Wagner, produtor da Casa d’Arte, entrou em contato comigo no dia 26 de abril através do mesmo aplicativo, informando que a TV Difusora recebeu o *release* e iria cobrir o *show* para fazer uma reportagem posterior. O mesmo informou que atualizou o evento nas redes sociais (Facebook e Instagram) como forma de “clipagem”. Saiu uma reportagem no caderno “Cultura” do jornal “O Imparcial” no dia 26 de abril, e no dia seguinte à apresentação (30 de abril), a TV Difusora (repetidora do SBT no Maranhão) veiculou uma reportagem de 2min52s sobre a mesma, de manhã e à noite. O vídeo está disponível em <<https://youtu.be/Az-PBKZ2-Vc>>.

No dia da apresentação, o produtor cultural contou 28 presentes, mais 4 pessoas da casa. A preparação foi conforme esperado: cerca de 40 minutos para montar o piano digital, ligar os equipamentos e passar/regular o som. A apresentação foi bem tranquila: não fiquei nervoso. Fiz um grande comentário introdutório, e falei ao final da interpretação das peças de cada compositor. Após o final do repertório, passei a tocar algumas obras que ainda sei de cor – mesmo algumas delas há anos sem estudar. Toquei

duas composições minhas, “Sertão” e “Vivendo”, sendo esta última uma adaptação para piano solo de uma canção escrita para o projeto de extensão Grupo Musical, ministrado na UFMA entre 2013 e 2014. A gravação integral da apresentação está disponível em <<https://youtu.be/Ry7DRXvtJjc>>.

O prof. Leonardo, colega de trabalho na UFMA, compareceu e comentou sobre a estratégia de utilizar uma apresentação em PowerPoint junto à interpretação no piano. Ele afirmou que as informações e imagens que passam durante o evento estão muito bem escritas e sincronizadas com a duração do repertório, e ajudam a inserir o público de maneira mais profunda na história da música maranhense. O professor também afirmou que a apresentação não sobressai à interpretação no piano, servindo a função esperada de complementar o repertório.

Após a apresentação, a Casa d’Arte nos serviu três especialidades da casa: dados de tapioca com queijo coalho, torrada com carne de sol e o arroz de marisco. Todos os pratos foram excelentes. Conversei com vários espectadores presentes, algo muito interessante que vivenciei no bar “Godofredo” em Belo Horizonte (que não mais existe), onde os músicos conversavam com o público presente em cada mesa após a apresentação. O espírito foi justamente esse: proporcionar um ambiente mais espontâneo e menos formal, aproximando artista do público e deixando claro que o ponto culminante desse trabalho – sua razão de existir – é justamente levar essas obras à sociedade. A Casa d’Arte se mostrou um ambiente excepcional para essa realização, cuja equipe ofereceu acolhimento e apoio durante todo o evento. Para nós, esse foi um contato permanente: uma instituição parceira na qual poderemos levar diversos trabalhos no futuro.

Apresentações no auditório do IFMA de São José de Ribamar

Primeira apresentação realizada na terça-feira dia 29 de maio de 2018, às 16h50min.

Duração aproximada: XXmin. Público presente: cerca de 160 pessoas.

Segunda apresentação realizada na quarta-feira dia 30 de maio de 2018, às 10h50min.

Duração aproximada: XXmin. Público presente: cerca de 170 pessoas.

Essas apresentações seriam as primeiras do projeto “Maranhão Musical”, apoiado pela FAPEMA, e estavam marcadas para dezembro de 2017. No entanto, pedi

seu cancelamento devido a uma crise de Transtorno de Ansiedade Generalizada (TAG), que me levou a retomar o tratamento interrompido em dezembro de 2016.

Desde a apresentação na Casa d'Arte de Raposa, realizada no dia 29 de abril de 2018, não estudei mais o repertório. Foquei em preparar o material para a qualificação (dois capítulos da tese) e o ensaio II (que consistirá nesse recital). Toquei o repertório na íntegra no dia 10 de maio, quando cheguei ao Rio de Janeiro. Depois, fui tocá-lo novamente apenas no dia 28 de abril, um dia antes da apresentação. Mesmo ficando todo esse tempo sem tocar, avalei como boa a interpretação. Tive apenas algumas falhas de memória na última das Pièces Drôles, de João Nunes, e no Elixir de Carnaúba, de Ignácio Cunha. Essa experiência de não estudar está sendo interessante para provar meus limites. Segundo pesquisas do campo da Neurociência, adotadas no método “Fundamentals of Piano Playing” de Chuan Chang, é no tempo de descanso do estudo que os neurônios estabelecem novas conexões, assimilando as habilidades trabalhadas. Fazer uso da plasticidade do cérebro contribui também para atenuar a Ansiedade na Performance, pois muitas horas diárias de estudo podem se reverter como uma cobrança excessiva por um melhor desempenho em público. Estou buscando, acima de tudo, paz e a sensação de que o sólido trabalho feito na etapa de preparação do repertório e a experiência de palco do mesmo oferece segurança. Essas duas apresentações serão um grande teste pra mim.

Fizemos duas reuniões com a diretoria do IFMA, Campus de São José de Ribamar, e a coordenação pedagógica, para acertar data, horário e recursos necessários para os eventos. Em maio, o auditório com capacidade para 160 pessoas já havia ficado pronto – inclusive, se as apresentações fossem realizadas em dezembro, não seria possível fazê-las nesse espaço. O IFMA disponibilizou projetor, tela de projeção e caixa de som ativa.

Como de praxe, procurei me manter descansado no dia da apresentação. O único esforço físico que fiz foi a montagem/desmontagem e o carregamento do piano digital – uma demanda exigida em nossa realidade. Não dormi muito bem, pois acordei ainda com sono, apesar de ter acordado por volta de 9h00min. O medicamento que estou administrando para cuidar do Transtorno de Ansiedade Generalizada (TAG), Reconter, faz com que fiquemos mais “calmos” (menos suscetíveis a ficar tensos) e também gera sonolência. Cheguei inclusive a cronometrar o tempo que levo para cuidados pessoais antes da apresentação: 2min para passar fio dental, 1m40s para

escovar os dentes, 4min para fazer a barba, 6min para o banho e 4min para me vestir, totalizando cerca de 17min com bastante calma.

No transporte para a apresentação, no qual saí às 15h30min para passar antes na casa do produtor cultural, nos deparamos com um bloqueio na estrada de Raposa a São José de Ribamar, devido à greve dos caminhoneiros. Sendo assim, tivemos de retornar e prosseguir pelo Maiobão, pegando assim a estrada para São José de Ribamar depois. No entanto, apesar de termos chegado praticamente na hora agendada para o evento – 16h50min, não nos atrasamos, pois houve a encenação de uma peça teatral pelos estudantes antes de nossa apresentação.

Começamos a apresentação em torno de 17h30min, no entanto, tivemos de nos apressar porque o horário limite para liberação dos estudantes era de 18h30min. Sendo assim, toquei o seguinte repertório: a Introdução, Thema e Variações, Minuête, Marcha Rio Branco, Dolente e Garbosa das Danças Brasileiras. Durante a interpretação da Marcha, um raio caiu nas proximidades do IFMA e gerou falta de luz, interrompendo a apresentação por cerca de dois minutos. Ao retomar o repertório, perdi um pouco da concentração, e não fui tão feliz na interpretação das próximas peças. O mais interessante dessa apresentação foi a recepção do público, que aplaudiu com entusiasmo. Imaginei que os estudantes ficariam inquietos – mencionei no início do concerto que eles poderiam mexer nos celulares, sair a hora que desejassem e que não precisavam se importar em aplaudir. No entanto, senti que eles estavam bem atentos. A apresentação no PowerPoint certamente é um recurso muito interessante para ajudar a manter essa atenção.

Na apresentação do dia 30 de maio, pela manhã, saí às 10h00min. Como a estrutura já estava montada, chegamos praticamente na hora do evento sem haver atrasos. O recital foi muito bom, e assim como no dia anterior, teve uma excelente recepção do público. Tive algumas falhas de memória, porém, não parei em nenhum momento. O erro mais grave foi no segundo Romance sem palavras de Elpídio Pereira, onde pulei um trecho na seção centra – o “B” – da peça. Ao final da apresentação, um estudante me procurou, afirmando estudar teclado à parte. Passei meu contato pra ele e enviei alguns métodos constantes no acervo de Pedagogia do Piano que mantenho no Google Drive. Uma professora do IFMA fez sugestões muito boas em relação ao *slide*, sugerindo que aumentássemos o tamanho das letras, pois o pessoal do fundo não conseguia ler muito. Ela também sugeriu que tivéssemos uma versão do *slide* para cada situação, sendo uma mais didática e outra mais voltada para pessoas com maior

conhecimento musical – como, por exemplo, no caso de interpretações para escolas de música. Percebi também que o tempo calculado para as peças de João Nunes estava insuficiente, pois o *slide* acabou ainda no final da quarta das Pièces Drôles – terei de acrescentar mais imagens. No mais, o prof. Me. Marco Antônio Goiabeira Torreão, diretor do Campus de São José de Ribamar e que nos recebeu prontamente, afirmou que iria solicitar a publicação do evento na página principal do IFMA.

Apresentação na II Semana Nacional de Arquivos do APEM

Apresentação realizada na segunda-feira dia 04 de junho de 2018, às 16h30min.

Duração aproximada: 30min. Público presente: cerca de 40 pessoas.

Essa apresentação foi um convite do prof. Guilherme, que está realizando um trabalho no Acervo João Mohana do Arquivo Público do Estado do Maranhão (APEM) com apoio total da equipe técnica dessa instituição. O foco do evento foi decidido como sendo o “Arquivo João Mohana” pela direção do APEM, visando a destacar o trabalho que vem sendo feito pelo prof. Guilherme.

Simplesmente não estudei para essa apresentação. Como de praxe, fui tomado de várias atividades após a última apresentação do dia 30 de maio, em São José de Ribamar, e não mais estudei. No dia, acabei me preparando para organizar o material para a apresentação – foi necessário levar o piano digital e seu *rack*, a banqueta, a filmadora, um microfone, os tripés da filmadora e do microfone. Tenho, portanto, trabalhado somente com as reservas do estudo do repertório realizado no ano passado – posso afirmar, inclusive, que desde outubro de 2017 não estudo a fundo o repertório, situação que vai ficando cada vez mais arriscada devido a possíveis falhas de memória.

Na apresentação, dividi o palco com Tiago Fernandes, bolsista do projeto e violonista que apresentou um tango do caderno de Bembém Marques; e Endro Fadell, bacharel em violão e ex-professor da Escola de Música do Estado (EMEM), que tocou um *andante* de Ferdinando Carulli, presente no APEM. Na sequência, falei um pouco das obras e interpretei o Elixir de Carnaúba, a Barcarola e o primeiro Romance Sem Palavras. Em seguida, houve um “bate-papo” (espécie de mesa-redonda, mas em caráter mais espontâneo) com os presentes, que incluíram o Prof. Dr. Roosevelt (UFMA, Departamento de Biblioteconomia, convidado meu), Prof. Me. Ciro de Castro (diretor do Curso de Licenciatura em Música da UEMA), Prof. Lic. Manoel Motta (diretor da

EMEM), Prof. Me. Roberto Froés (Diretor de Cultura da Pró-Reitoria de Extensão da UEMA) e Prof. Lic. Simão Amaral. Finalizando o evento, interpretei a Introdução com Thema e Variações para Pianoforte. Não fiquei nervoso, e gostei da interpretação dentro das possibilidades oferecidas pelo ambiente. Tive alguns problemas com os baixos do piano digital, que batem muito e dessa vez não estavam ligados a uma caixa acústica ativa – cujo ajuste de equalização contribui para diminuir o problema.

Apresentação no Chico Discos

Realizada na quinta-feira dia 14 de junho de 2018, às 20h50min. Duração: cerca de 70min. Público presente: 7 pessoas.

Assim como nas últimas apresentações que fiz, simplesmente não estudei o instrumento. Tive várias atividades que “invadiram” meu tempo, entre elas: gravar as videoaulas na UEMAnet, concluir a redação do projeto “Sobrado do Choro” e levar o carro pra consertar. No entanto, reconheço que estou organizando mal meu tempo.

No dia da apresentação, fui gravar a videoaula de “interpretação em diferentes instrumentos de teclado” na UEMAnet, às 13h30min. Passei a manhã e o final da tarde revisando a projeção utilizada na apresentação, trabalho que estava pendente desde o evento no IFMA de São José de Ribamar, realizado no dia 30 de maio.

Cheguei no Chico Discos por volta de 19h30min para montar o piano, a filmadora e configurar o equipamento. Fiquei completamente suado com a atividade – seria interessante levar a camisa da apresentação em separado, assim como tenho feito nas videoaulas da UEMAnet. Depois de tudo preparado – estava previsto o início para 20h00min – fiquei aguardando aumentar o público da casa, que então tinha o Chico, Juliana (sua auxiliar; coincidentemente filha do prof. Rogério Leitão, baterista e professor da Escola de Música do Estado), prof. Guilherme e sua consorte, Belizia. Havia também um senhor, e mais tarde, chegariam o produtor cultural Ivaldo e outro senhor. Esse foi o público total da apresentação. Segundo o Chico, em época de festejos juninos o movimento cai muito na casa. Além disso, foi o dia de abertura da Copa do Mundo de futebol masculino, e no mesmo horário de nossa apresentação, estava acontecendo um show de “Jonas Esticado” (forró) na Batuque Brasil, bairro Cohama.

Comecei a interpretação bem tranquilo, buscando utilizar um andamento pouco menos movido para enfatizar o controle da sonoridade. A partir das peças de Elpídio

Pereira, comecei a ficar cansado, e houve alguns deslizes. Tive de controlar o ataque dos baixos durante todo o recital, e várias notas bateram ao longo do mesmo. Gostei da qualidade do som, pois o Chico tem um amplificador Marantz e caixas acústicas antigas de alta fidelidade. Contudo, já nas peças de João Nunes, estava mais cansado, e houve falhas de memória – certamente porque já passei do limite de tocar o repertório sem estudar. Por fim, “improvisei” um arranjo da toada “Se não existisse o Sol” do Bumba-meu-boi da Maioba, que estava experimentando há alguns dias. Ela chamou a atenção da Juliana, que solicitou nosso contato e afirmou estar trabalhando como estagiária no jornal “O Imparcial”.

Com essa apresentação, finda-se a “temporada” do primeiro semestre. Tomarei alguns dias de descanso para, em seguida, preparar para o próximo compromisso no dia 13 de julho, onde interpretarei esse mesmo recital como avaliação de Ensaio II no PPGM/UNIRIO. Por fim, Ivaldo fez um *feedback* sobre a apresentação, afirmando que agora ela está mais fácil de ler. Entretanto, ainda é necessário acrescentar mais algumas telas na parte de João Nunes, que acabou justamente na quarta das *Pièces Drôles*.

Apresentação na Chácara Encantos do Apuí

Realizada no sábado dia 28 de julho de 2018, às 18h30min. Duração aproximada: 35min. Público presente: cerca de 35 pessoas.

A proposta de fazer um recital beneficente na Chácara Encantos do Apuí, onde funciona o Centro Espírita Beneficente União do Vegetal, foi proposta pelo produtor Ivaldo. Assim como nas últimas oportunidades que toquei – com exceção da mais recente, para realização do Ensaio II no Rio de Janeiro – não me preparei no piano. Não toquei no instrumento desde essa última apresentação, tanto devido às “férias” no interior do Rio de Janeiro quanto ao retorno a São Luís, pois desde que cheguei acabei tendo muitas tarefas tomando conta da minha agenda – que, a partir de agora, mantereii documentada.

No dia da apresentação, não dormi bem. Preparei logo de manhã todo o material, que dessa vez contou com o projetor digital, a estante para o projetor e o computador e a tela de projeção, além do piano digital, sua estante, a banquetta, a filmadora, seu tripé, o computador e a câmera do projeto adquirida com recursos da FAPEMA. Essa foi a apresentação com a maior quantidade de empecilhos técnicos:

demoramos cerca de 40 minutos para fazer o retroprojetor funcionar, pois o adaptador HDMI fêmea para micro HDMI macho estragou durante o manuseio, sendo necessário utilizar um cabo VGA macho – VGA macho emprestado por uma pessoa presente para ligar o projetor ao computador através de um adaptador VGA fêmea para micro HDMI macho que também levei. Tive muita ajuda de uma profissional de sistemas de informação para configurar o equipamento. Porém, mesmo assim, a projeção foi interrompida durante a apresentação, nas peças de Elpídio Pereira.

Com relação ao recital, foi muito semelhante à última interpretação: algumas falhas de memória em que me recuperei com sucesso, sendo que algumas delas ocorreram nos mesmos trechos da última vez que toquei – falta apenas sentar para estudar estes trechos! No programa, toquei apenas as peças de Miró, Leocádio Rayol e Elpídio Pereira, fazendo o Elixir de Carnaúba como peça de encerramento. Na peça de Miró, o áudio estava chiando nas notas agudas, parecendo ser um problema da caixa que não apareceu durante a passagem de som. O Ivaldo procurou atenuar o problema através dos equalizadores da mesa onde o piano estava ligado, no entanto, tive de fazer outra passagem de som após finalizar a peça de Miró e antes de iniciar as de Leocádio.

Em termos de montagem de estrutura, esse foi o evento mais cansativo de até então. Tive de montar o piano (a estante incluída), o tripé com a filmadora, o suporte do projetor com o computador, ligar todos os cabos elétricos, de áudio e de vídeo e fazer a passagem de som. Ao final da apresentação, tive de realizar o mesmo serviço, sendo auxiliado apenas no transporte dos equipamentos até o carro.

A recepção do público foi muito calorosa. Eles ficaram bastante envolvidos com as informações exibidas na projeção. Foi a primeira apresentação em que houve aplausos de pé, após a última peça. Esses momentos são muito gratificantes, sendo uma recompensa frente a todas as dificuldades enfrentadas para conduzir esse projeto cultural, gerando novas energias e motivação. Ao final, foi anunciada minha doação para o caixa de Arte e Cultura do Centro Espírita, voltado à aprendizagem das caixas (instrumentos de percussão) da Festa do Divino Espírito Santo. Ivaldo anunciou que faríamos uma apresentação contando com minha participação assim que esse curso fosse finalizado. Pensei em trazer temas registrados das tradições maranhenses para serem tocados ao piano com acompanhamento das caixas como uma possibilidade viável de trabalho.

Apresentações no IFMA de Santa Inês

Realizadas na segunda-feira dia 30 de julho de 2018, sendo a primeira às 10h00min e a segunda às 13h30min. Duração aproximada: 65min cada uma. Público presente: por volta de 100 pessoas na primeira apresentação, e cerca de 80 pessoas na segunda.

A apresentação no Campus de Santa Inês do IFMA surgiu a partir do contato com a prof.^a Tayane Trajano, formada pelo curso de Licenciatura em Música da UFMA, após a repercussão de nossas apresentações no Campus de São José de Ribamar. Acertamos a data no final do semestre anterior. E de maneira semelhante, a prof.^a Glícia Silva, também licenciada em Música pela UFMA e atual professora do IFMA no Campus de Coelho Neto, entrou em contato conosco para levar o projeto para sua cidade.

Eu e o produtor cultural, Ivaldo Guimarães, fomos de carro para Santa Inês no dia anterior à apresentação. Foram quatro horas de viagem. Ao chegar, fomos para o Hotel Muniz, que fica no centro da cidade e possui uma diária de preço bem acessível – setenta reais – além de um bom café da manhã. No dia seguinte, pela manhã, fechamos a conta no hotel e partimos para o Campus por volta de 9h00min para fazer o contato inicial, montar a estrutura no auditório e preparar os equipamentos.

Assim como tem acontecido, não consegui estudar para o evento. A acústica do auditório era boa, e a regulagem de som ficou ótima em relação à apresentação anterior, em São José de Ribamar. Não fiquei nervoso durante o recital. Procurei corrigir os erros bobos que cometi nas apresentações anteriores, no entanto, errei bobeiças em outros locais que não tinha errado antes. O público que estava presente na apresentação de manhã pareceu mais envolvido, no entanto, houve alguns estudantes que deixaram o local. Durante o evento, compareceram um repórter (Pepero) e um cinegrafista (F. Barros) da TV Eldorado, que iriam publicar uma matéria sobre o projeto. No entanto, eles não possuem um portal digital. Houve, também, um convite do sr. Arlan para que levássemos o projeto para São João do Carú, à Oeste, próximo à divisa com o Pará. O produtor cultural pegou o contato deles.

Após essa apresentação, fomos a Pindaré-Mirim conhecer o Engenho Central, cujo prédio fora adquirido pelo IEMA (Instituto Estadual do Maranhão) e recém-restaurado pela instituição. Foi construído um teatro, sendo um possível local para apresentações futuras. Em seguida, a bateria do carro falhou, sendo necessário chamar

um mecânico. Genilton Marques, professor do IFMA e colega de Tayane, ofereceu uma valiosa ajuda.

À tarde, iniciamos a apresentação às 13h30min. Consegui corrigir alguns dos erros bobos da primeira apresentação, no entanto, houve outros deslizes em momentos de baixa concentração. No entanto, nenhum dos erros gerou uma interrupção no fluxo das peças. Nessa interpretação, fiquei menos envolvido do que na primeira vez. Essa “frieza” me permitiu ter maior controle e errar um pouco menos, no entanto, o público pode ter percebido esse menor envolvimento. Apesar de ter feito um esforço físico no qual não estou habituado – carregar os equipamentos, montá-los e organizar o palco – não fiquei cansado ao final da segunda interpretação. Depois, ainda voltamos de carro para São Luís, partindo por volta de 16h30min, e o conduzi até a chegada. Foi a primeira experiência no sentido de testar minha resistência, acumulando dois recitais de piano solo de 65 minutos realizados sem descanso entre eles.

No geral, o que mais me impressionou foi a excelente recepção que tivemos em Santa Inês. Muitas pessoas solícitas compareceram, interessadas no trabalho. Houve convites para retornar, e certamente o faremos. O que deixou a desejar foi não ter aproveitado a viagem para fazer apresentações em importantes cidades próximas, como Viana, Itapecuru-Mirim e Vitória do Mearim. No entanto, na próxima viagem, podemos nos programar para fazer esse roteiro de apresentações.

Tive os seguintes gastos para realizar essa viagem (tab. 1):

<i>Discriminação</i>	<i>Valor</i>
Combustível (ida)	R\$ 199,12
Duas diárias no Hotel Muniz	R\$ 140,00
Jantar	R\$ 55,00
Almoço	R\$ 51,60
Conserto do carro	R\$ 20,00
Combustível (volta)	R\$ 100,00
Total da viagem	R\$ 565,72

Tab. 1: Gastos com a viagem para Santa Inês.

Como o cartão da FAPEMA está bloqueado, não pude utilizar recursos do projeto aprovado junto a essa entidade. Além disso, falei com o produtor cultural sobre a burocracia e a falta de fé na comprovação dos gastos que recorrentemente são motivo de reclamação sobre a FAPEMA segundo pessoas que gerem projetos aprovados junto à mesma. Sendo assim, preferi me abster de utilizar esses fundos, fazendo uso apenas dos

equipamentos adquiridos e do pagamento ao produtor cultural pelos serviços prestados na execução desse projeto, devolvendo os recursos restantes.

Apresentação na série “Pátio Aberto” do CCVMA

Realizada na quinta-feira dia 02 de agosto de 2018, às 19h00min. Duração: cerca de 75min. Público presente: cerca de 60 pessoas.

Mais uma vez, não tive tempo de estudar para a apresentação. Desde o retorno de Santa Inês, diversas atividades tomaram meu tempo, e acabei deixando de lado o estudo do instrumento.

A divulgação foi feita pelas redes sociais. Como o Centro Cultural Vale Maranhão (CCVMA) já é uma instituição conhecida, conta com seus “seguidores” nos portais (Instagram e Facebook). Eles publicaram dois vídeos de chamada, sendo um no início da semana e outro na manhã do dia da apresentação. Houve bastante repercussão no meu perfil do Facebook em relação ao evento, demonstrando que o apoio de uma instituição importante fez a diferença nessa oportunidade.

No dia da apresentação, o produtor cultural do espaço, Eliseu, solicitou que eu chegasse às 17h00min. Ao chegar, a estrutura já estava montada, então, foi necessário apenas montar o piano e ajustar o som. Eles disponibilizaram um camarim com alimentos (suco, refrigerante, biscoitos, frutas e um bolo). Havia também uma equipe de filmagem, que registrou o recital com três câmeras.

Iniciamos a apresentação às 19h15min, oferecendo uma tolerância de 15 minutos para a chegada do público. Havia muitas pessoas próximas presentes: o Ivaldo e sua família, prof. Guilherme, prof. Rogério Costa, Kenya e Ana Paula Sousa; os vizinhos Henrique, sua esposa e filhas, Bianca e sua filha; a sr.^a Zilah; os professores Joaquim Santos, Reginaldo e João Neto. Para minha surpresa, a bisneta de Ignácio Cunha, Celeste Cunha, estava presente e veio falar comigo após o recital. Ela filmou o “Elixir de Carnaúba” e o enviou a parentes, incluindo seu pai. Segundo ela, foi a primeira vez que ouviu uma obra de seu bisavô.

O recital em si foi bastante tranquilo. Não fiquei nervoso em momento algum. A experiência de palco adquirida nessa rotina de apresentações permitiu que eu desenvolvesse domínio pleno da situação de palco. Assim como nas últimas apresentações, falei um pouco no intervalo de obras de diferentes compositores. No fim,

acrescentei algumas projeções sobre “Compositores Negros no Maranhão”, conforme solicitado pela direção do CCVMA. Finalizei o recital tocando uma adaptação da toada “Se não existisse o Sol”, muito conhecida, composta pelo cantador Chagas quando este fazia parte do Boi da Maioba.

Nessa interpretação, errei um pouco mais que nas anteriores. Cometi alguns erros onde acabei voltando alguns compassos ou até mesmo acrescentando um tempo a mais após escalas (na última variação do Miró e na primeira peça das Danças Brasileiras de Elpídio Pereira). Mais uma vez, é necessário sentar para estudar estes trechos. Agora terei muito tempo, pois a próxima apresentação está marcada para o dia 20 de setembro em São Bernardo. Vou me “esquivar” das obrigações em excesso e que não estiverem diretamente relacionadas à minha tese – com exceção do projeto de Pedagogia do Piano que estou desenvolvendo com o prof. Dr. Fernando Vago (UFJF) e das obrigações junto ao curso de Licenciatura em Música à distância da UEMA. No mais, é uma questão de organizar a agenda. E mais uma vez, será necessário reajustar a sincronia e formatação da projeção, pois ao transformá-la para o formato 4:3, as fotos ficaram menores. Farei dois arquivos: um preparado para projeção em 16:9 e outro em 4:3.

Apresentação no I Fórum Interinstitucional de Música da UEMA

Realizada na quinta-feira dia 23 de agosto de 2018, às 15h40min. Duração aproximada: 42min. Público presente: cerca de 20 pessoas (presencial). Transmitido para os polos municipais do Estado.

Desde a última apresentação, realizada pela série Pátio Aberto 2018 do Centro Cultural Vale Maranhão no dia 2 de agosto, não encostei mais no piano para estudar. Uma série de atividades começaram a tomar minha agenda – que, agora, estou deixando registrada, diferentemente do semestre anterior. Isso me trará a possibilidade de analisar o que está acontecendo comigo, pois tenho assumindo uma série de responsabilidades no intuito de ajudar as pessoas – e deixando de lado minhas prioridades e afazeres pessoais. Foi exatamente esse mesmo problema que tive quando fui coordenador do curso de Licenciatura em Música da UFMA por três anos. Preciso, então, aprender a recusar trabalhos e focar mais naquilo que tenho mais interesse direto.

Na semana da apresentação aqui relatada, tive uma série de atividades que tomaram meu tempo. Sendo assim, acabei tirando da agenda um horário diário para

estudo do piano, e fui trabalhando com outras tarefas. Algumas delas foram: escrever um projeto (em tempo recorde) para o Prêmio/Concurso Conexões Culturais da MANAUSCULT – com ajuda do pianista e prof. Me. Fábio Ventura, que me auxiliou valiosamente na apresentação no Centro Cultural Palácio da Justiça de Manaus, a ser realizado na próxima semana – fazer pareceres e atualizar a página virtual para o Fórum Interinstitucional; participar de reuniões com o SEBRAE/MA para verificar possibilidades de auxílio no campo da Música e com o Clube do Choro para acerto de parceria e patrocínio para o mesmo; pesquisar e analisar editais recém-lançados através da internet; finalizar um trabalho para o II Encontro Nacional do FLADEM (outra proposta de recital); elaborar a arte para o cartaz do concerto em Manaus; elaborar uma proposta (*release* e programa) para uma possível apresentação em Fortaleza, intermediada pelo produtor cultural Ivaldo Guimarães; e fazer a revisão das projeções do projeto *Piano Maranhense*, que estavam pendentes desde a apresentação do dia 2 de agosto.

No dia da apresentação, fui convocado para auxiliar no transporte dos equipamentos do prédio da UEMAnet para o Auditório do CECEN, onde seria realizado o Fórum Interinstitucional. Cheguei às 10h15min, depois de não ter dormido bem. Ajudei a transportar os equipamentos, além de também ter de carregar o piano digital de casa para a apresentação e fazer a usual montagem do mesmo no auditório. Ajudei também a remover o *banner* do evento anterior e afixar o do nosso evento. Nesse meio-tempo, houve diversas requisições através do aplicativo WhatsApp pelo celular, entre elas: informar o local onde o evento aconteceria com maior precisão – uma vez que na UEMA raramente há placas indicando o nome dos prédios; enviar o projeto do Clube do Choro para o grupo de WhatsApp criado para desenvolver o mesmo; ajudar o prof. Pires, que fundou um curso de Licenciatura em Música em Imperatriz e agora está com problemas para validar o diploma dos formados; responder a algumas dúvidas do prof. Guilherme com relação a programas de edição musical; e atender às informações que o prof. Joaquim Santos está conseguindo em relação a acervos e livros encontrados nos mesmos. Consegui voltar para casa e almoçar, além de dormir um pouco – para tentar ficar mais descansado no momento do recital.

Às 14h30min, retornei à UEMA, a fim de ajudar nos últimos ajustes antes do início do evento, além de ajustar o som do piano. O evento foi iniciado às 15h25min, e iniciei a interpretação por volta de 15h40min, após a composição da mesa de abertura. Fiquei bem tranquilo durante as apresentações. Porém, cometi duas falhas que não

havia acontecido até o presente momento: na Marcha Rio Branco, me perdi na seção inicial e não consegui me recuperar; tive de voltar a peça do início. Isso foi devido a um momento de desconcentração, pois o áudio do piano que estava sendo direcionado para a mesa de som da UEMAnet e, conseqüentemente, a caixa, falhou. Isso havia acontecido antes na peça de Miró, porém, consegui aumentar o volume no intervalo entre duas variações. Já a segunda falha foi bem pior: na seção inicial da Barcarola, de João Nunes. Perdi-me completamente ainda na seção com arpejos em Ré Maior, e tive de retomar a peça do início. Mesmo assim, não finalizei a primeira parte, e “inventei” um trecho para retomar do ponto de referência posterior – o início da segunda parte, em Si menor. Depois de mais alguns problemas, prossegui com segurança. Foi a primeira vez em que aconteceram falhas graves de memória – e, certamente, são devido a esse estendido tempo sem fazer um estudo aprofundado do repertório. Senti agora na pele, portanto, a consequência de se manter muito tempo longe do instrumento para estudar.

E como consequência desse acúmulo de atividades, ainda estou até agora – 22h30min – trabalhando: escrevendo este relatório e passando o vídeo da gravação para o computador. Depois, irei editá-lo e enviar uma cópia para o pianista e produtor Henrique Duailibe, que realizou uma excelente palestra e se apresentou com Edílson Gusmão no evento, tocando Carinhoso de Pixinguinha com um arranjo de Duailibe.

Agora, é preocupante o fato de que não terei tempo de estudar até a ida para Manaus. Terei de arrumar um espaço na agenda a qualquer custo, pois nos próximos dois dias estarei envolvido na continuação do Fórum Interinstitucional.

Recital no Centro Cultural Palácio da Justiça, em Manaus

Realizado na quarta-feira dia 29 de agosto de 2018, às 15h30min. Duração aproximada: 65min. Público presente: 3 pessoas.

Aproveitando a oportunidade de ir a Manaus para o XXVIII Congresso da ANPPOM, imaginei ser uma boa ideia fazer um recital na cidade. Para isso, contatei a Prof.^a Dr.^a Rosemara Staub, mas que certamente estava muito ocupada com a organização do evento. Posteriormente, contatei o Prof. Me. Fábio Silva Ventura, que hoje trabalha na Universidade do Estado do Amazonas (UEA) e foi meu colega durante a graduação. Ele entrou em contato com a Secretaria de Estado da Cultura do Amazonas, responsável pela administração do Centro Cultural Palácio da Justiça (CCPJ), indicado pelo professor como um espaço cultural muito interessante para a

apresentação proposta. Após essa primeira aproximação, negociei diretamente com o setor responsável pelos espaços culturais da Secretaria, assinei o contrato e enviei por correio.

Assim como nas demais oportunidades, não estudei o instrumento desde a última apresentação, ocorrida durante o I Fórum Interinstitucional de Música da UEMA. Mais uma vez, arrastei essa situação de risco. Preciso organizar a minha agenda de forma a contemplar horários diários para estudo do instrumento, e começar a rejeitar propostas de trabalho que não tenham ligação com a pesquisa de doutorado. A revisão da tese após a Qualificação também continua parada.

Dediquei o dia da apresentação totalmente a essa atividade, como tenho feito. Minha maior preocupação é estar descansado e integralmente concentrado nas apresentações no dia em que essas são realizadas, pois os maiores problemas em recitais que tive ao longo da vida foi justamente achar que estudar bem basta para fazer uma boa apresentação. No entanto, hoje vejo justamente o contrário: o mais importante é estarmos inteiramente dedicados à apresentação no dia do evento, procurando descansar e cultivar expectativas realistas ao trabalho que será feito – não se preocupar com o recital é melhor ainda, sendo a situação ideal. Pela manhã, fui visitar o espaço cultural para conhece-lo, observando as tomadas do local para poder ligar a filmadora. O recital aconteceria na Sala de Música do CCPJ, com boa acústica e um piano Steinway & Sons de meia cauda. O mesmo não estava muito bem afinado, porém, sua sonoridade é incrível – assim como se espera dos pianos dessa fábrica. Os baixos possuem um timbre muito bonito, a região média e aguda canta bem e a máquina responde com precisão ao toque, fazendo com que os toques *staccato* soem muito bem. O tamanho do instrumento é adequado à sala, que possui o pé direito alto. Além disso, foi a primeira vez em que tive oportunidade de tocar em um instrumento desse porte.

O recital foi até bom. A região média do instrumento estava “gritando”, e em algumas oportunidades não fui feliz no controle da sonoridade das peças que possuem melodias nessa região. Não houve falhas de memória graves, a exemplo da última vez que toquei, certamente por agora estar mais descansado e motivado – participei da organização do Fórum Interinstitucional, e no dia da apresentação, dormi mal e ainda fiz trabalhos braçais, pois além de carregar e montar o piano, ajudei a equipe da UEMAnet a transportar equipamentos. Estavam presentes o Prof. Dr. Edílson Rocha, atual presidente da Associação Brasileira de Performance Musical (ABRAPEM) e um amigo de longa data; seu orientando de iniciação científica da Universidade Federal de São

João del Rei (UFSJ), Daniel; e uma senhora de São Paulo que estava visitando o espaço e parou para ver uma parte do recital. Pela primeira vez, converti a projeção que acompanha o recital para um arquivo PDF, e passei-o para os ouvintes presentes. No entanto, eles optaram por não visualizar o material e ver o recital, aparentemente. Fiz uma alteração na ordem do programa por conta da saída da senhora de São Paulo: ela gostaria de ouvir uma peça de Ernesto Nazareth, no entanto, não estou com nenhuma no repertório atualmente. Sendo assim, toquei o Elixir de Carnaúba de Ignácio Cunha, na perspectiva de que ela pudesse apreciar uma peça do mesmo gênero daquelas características de Nazareth, logo após a Marcha Rio Branco.

Após o recital, fiquei mais um tempo na sala tocando algumas peças para filmar, aproveitando a oportunidade de estar com um instrumento excelente. Gravei por último a Barcarola de João Nunes, cuja interpretação no evento anterior foi muito ruim, beirando ao “desastre”. Consegui tocá-la satisfatoriamente bem na última oportunidade de gravação, e farei uma edição especial dela, possivelmente visando a submetê-la ao “Nas Nuvens”, um interessante fórum virtual da área de Música onde podemos enviar um artigo e uma comunicação em audiovisual. A quarta edição do evento aceitará submissões até o dia 14 de outubro.

Apresentação no II Encontro Nacional do FLADEM Brasil

Realizada na quinta-feira dia 13 de setembro de 2018, às 12h15min. Duração aproximada: 35min. Público presente: cerca de 50 pessoas.

A ideia de se apresentar no II Encontro Nacional do FLADEM Brasil surgiu por incentivo de Leonardo Moraes, atual Presidente do FLADEM Brasil e um antigo colega nos tempos de estudo do piano com a prof.^a Maria Luísa Lundberg. Enviei a proposta de um “recital-palestra” (prefiro o termo “recital comentado”), que foi aprovada pelo comitê artístico do evento.

Assim como tem ocorrido nos últimos eventos, não encontrei tempo de estudar o repertório. A situação está crítica. E na próxima semana, no dia 14 de setembro, irei emendar uma *mini-tournée* por Maranhão e Piauí, passando por São Bernardo, Parnaíba, Tutóia e Barreirinhas. Só terei tempo de estudar o instrumento hoje (sábado), no domingo ou na terça-feira. São muitas atividades se sobrepondo. Preciso voltar aos

tempos de estudo do repertório, onde defini uma agenda diária “reclusa” para poder me dedicar ao piano.

Por outro lado, a série de apresentações tem contribuído muito para meu amadurecimento no palco. Simplesmente não tenho mais o problema da ansiedade da performance: me sinto à vontade no palco, e ao tocar, procuro me dedicar ao fluxo musical (condução da sonoridade, do fraseado) do que observar “nota por nota” que está sendo tocada – isso, inclusive, pode gerar eventuais erros. As peças estão bem consolidadas musicalmente, e a rotina de estar se apresentando em público simplesmente fez com que não haja mais ansiedade na performance. É a primeira vez em minha carreira musical que isso acontece. Mais uma vez, critico os cursos de bacharelado em instrumento por não prover esse tipo de experiência nos cursos, que traz muito mais verossimilhança com a prática musical profissional do que focar somente na preparação do repertório.

Essa foi uma das apresentações mais difíceis que tive até hoje. Não tive oportunidade de experimentar o instrumento antes, nem mesmo sabia de qual se tratava. Fui saber só no palco. A passagem de som e montagem da estrutura ocorreu após o fechamento da mesa que coordenou a Assembleia do FLADEM Brasil. Por um lado, foi interessante que essa apresentação foi inserida em um momento importante do evento, potencialmente garantindo a presença de um público com figuras relevantes no local. Por outro, o fato do recital ter começado apenas por volta de 12h15min fez com que muitos deixassem o local para almoçar, pois houve uma mesa-redonda com mestres da cultura popular antes da Assembleia do FLADEM Brasil.

A grande dificuldade foi justamente a situação de imprevisibilidade que tive de enfrentar logo no palco. O piano era um Yamaha P-95, mas não da linha tradicional: estava parecendo mais um teclado com extensão de piano. O pedal era um modelo melhor que os pequenos pedais que vêm juntamente com esse modelo de piano digital – Cherub Wtb005. Já a banqueta foi conseguida na hora, parecendo-se mais com um modelo para instrumentos de madeira – não permitia girar e possuía alto relevo no assento.

Durante o recital, o maior problema foi controlar o pedal, pois ele ia escapando do meu pé à medida que era pressionado. Ao fim de algumas variações do Miró, tive de puxar o pedal de volta para perto, utilizando os dois pés para trazê-lo de volta. Porém, a interpretação mais prejudicada foi a Marcha Rio Branco, pois ela “possui um fôlego só” e não permitia momentos de pausa ou respiração onde eu pudesse trazer o pedal de

volta. Além de ter me desconcentrado devido ao problema – tive de redirecionar a concentração para a questão do pedal em vários momentos – precisei utilizar os próprios dedos para tentar simular a sonoridade do pedal, buscando sustentar ao máximo as durações das notas que, sob o pedal, soariam despreocupadamente. Por sorte, nos Romances Sem Palavras de Elpídio Pereira não tive muitos problemas. Já na Barcarola, no momento de transição da mão esquerda por baixo da direita logo na primeira parte da peça, quase caí do banco, pois fiz um movimento com o corpo para tornar a passagem das mãos mais confortável. Isso gerou um erro no final desse momento. Porém, me restituí em seguida e terminei relativamente bem a peça.

O mais interessante da participação nesse evento foi o *feedback* das pessoas. Muitos deles vieram falar comigo sem me conhecer, possivelmente porque gostaram do meu discurso durante o recital. Ao iniciar, falei sobre as duas premissas que tenho sobre a transformação e/ou o que poderia ser chamada de “recontextualização” da música erudita: 1) fomentar a circulação da música erudita em espaços e meios de mídia diversos, ao invés de restringir sua prática somente às salas de concerto; e 2) livrar-se dos rituais rígidos característicos dos seus ambientes de prática musical, resultante de uma construção histórica. Outra ideia que passei foi entender que a música erudita é um patrimônio nosso; não podemos confundir cultura erudita com cultura europeia. A cultura erudita produzida aqui só existe aqui, e não na Europa. Como exemplo, temos as tradições afro-brasileiras, que possuem evidente herança da África, mas que só existem aqui. Acredito que por esse discurso, o *feedback* foi muito positivo, especialmente de pianistas e bacharéis em instrumentos, presentes em significativa quantidade no evento. É importante ressaltar que o FLADEM Brasil oferece abertura para esse intercâmbio de ideias, e não foca somente na Educação Musical como educação básica. Apesar de não ter sido uma de minhas interpretações mais felizes, foi simbolicamente muito importante justamente para a fruição das ideias que tenho defendido sobre a música erudita e o significado desse tipo de prática musical, pois foi a primeira vez que levei esse discurso a um grande centro que possui pessoas interessadas diretamente nos cursos de bacharelado em Música.

Apresentação no Núcleo de Música do Campus de São Bernardo/MA

Realizada na quinta-feira dia 20 de setembro de 2018, às 17h40min. Duração aproximada: 35min. Público presente: 16 pessoas.

Como já tínhamos negociado uma apresentação no SESC Caixeiral de Parnaíba/PI, negociamos com o prof. Dr. Paulo Rios Filho de passar em São Bernardo para fazer um recital e, possivelmente, um minicurso. Sugeri o minicurso de Informática Musical, mas como os estudantes de São Bernardo já estão bem familiarizados com o tema – contemplado no curso pelo prof. Dr. Paulo Rios – sugeri que seria melhor o minicurso de História da Música no Maranhão, para assim contemplar um conhecimento não recorrente na atual estrutura curricular do curso. Agendamos a realização do minicurso para os dias 19 de setembro (15h30min às 18h30min) e 20 de setembro (14h30min às 17h30min), e o recital logo após nesse último dia, às 17h30min.

Conversando com o produtor cultural, Ivaldo Guimarães Torreão Júnior, pensei em passarmos na volta por Teresina e Caxias. Porém, decidimos que era muito mais longe, e não conseguimos contatar essas duas cidades para realizar eventos nas mesmas. Pensamos que seria melhor voltar por Tutóia e Barreirinhas. No entanto, não foi possível marcar eventos nessas cidades, pois as pessoas estavam envolvidas nas eleições para presidente, governador, deputados e senadores que se aproximam. Além disso, vários estudantes de Música de São Bernardo estavam em São Luís para participar do Seminário Internacional de Música, Educação e Cultura (SEMUCE), organizado pelo prof. Dr. João Quadros, da UFMA de São Luís. Isso gerou um esvaziamento no minicurso e, possivelmente, no recital.

No primeiro dia, o minicurso foi ministrado na Sala de Música 3 do prédio de Música do Campus de São Bernardo. Havia dez participantes que, no entanto, tiveram de se retirar ao longo do tempo devido à data limite para tomar o ônibus que ia para suas cidades de residência. No segundo dia, realizado na Sala de Música 1 antes do recital de piano, houve sete participantes. Em ambas as oportunidades, houve interessantes debates acerca dos temas contemplados, em especial ao tratarmos sobre as políticas culturais e seu papel no percurso da área de Música no Maranhão nos séculos XX e XIX.

No recital, o prof. Dr. Wandelson Silva de Miranda, do curso de Licenciatura em Ciências Humanas / Filosofia do Campus de São Bernardo, esteve presente e levou sua turma para assistir ao evento. Senti o público bem próximo e envolvido, mesmo sendo um ambiente acadêmico. Minha interpretação foi muito boa, apesar de ter tocado em uma clavinova da Kawai conectada a uma caixa acústica amplificada de qualidade regular. Na sala, havia um piano Fritz Dobbert de um quarto de cauda com boa mecânica, entretanto, estava muito desafinado e iria prejudicar bastante a recepção do

repertório. Após o recital, o prof. Wandelson iniciou um debate sobre o resgate histórico da música maranhense, e ofereceu uma importante informação: durante seus tempos de graduação na UFMA, o prof. Dr. Marcelo Magno Correa Antunes, ainda ativo na instituição, levou uma fita cassete com uma gravação do Pe. João Mohana, onde o mesmo tratava sobre sua busca por partituras no Maranhão, a dificuldade em manter esse material preservado e a perspectiva de que em um futuro próximo, alguém pudesse despertar interesse em reaver esse repertório.

Apresentação no SESC Caixeiral em Parnaíba/PI

Realizada na sexta-feira dia 21 de setembro de 2018, às 19h00min. Duração aproximada: 65min. Público presente: cerca de 30 pessoas.

A oportunidade de se apresentar no SESC Caixeiral foi iniciada através de indicação junto à Técnica de Música do SESC/PI, Pamela, com a ajuda do prof. Me. Cristiano Braga. O contato foi estabelecido em abril de 2018. Foi necessário apenas preencher uma proposta de apresentação direcionada ao SESC/PI por meio de um modelo específico da instituição, para assim se apresentar na série “Café Concerto”. Eles oferecem um *cachet* de R\$ 600,00.

Aproveitando essa oportunidade, agendada previamente para o dia 21 de setembro, entrei em contato com o prof. Dr. Paulo Rios Filho, da UFMA em São Bernardo, para realizar outro recital nessa cidade, possivelmente também oferecendo um minicurso. Os detalhes desses eventos estão dispostos no relatório relativo à apresentação em São Bernardo/MA.

O SESC Caixeiral é um lindo casarão histórico, onde há auditórios, uma grande biblioteca e um café cultural, onde fica um piano Fritz Dobbert de 1/4 de cauda. Assim como nas últimas apresentações, não tive tempo para me dedicar à preparação do repertório. Estou apenas tocando no palco. Minha prioridade tem sido me manter descansado nos dias das apresentações, para assim poder ter um melhor desempenho no ato da interpretação pública ao vivo. Entretanto, tive febre na noite anterior em São Bernardo, em virtude de uma infecção na garganta. O produtor cultural me ofereceu um remédio para aliviar a sensação, que funcionou muito bem. Chegamos às 17h30min para preparar o espaço. Pela primeira vez, gravei tanto através da filmadora quanto do

computador, onde conectei a mesa de som USB Midiplus Studio M com um microfone condensador Behringer B2, posicionado acima da tábua harmônica do piano.

O recital em si foi até bom, com exceção da quinta peça das *Pièces Drôles, Les plaintes d'arlequin*. Errei completamente os acordes da primeira parte – dessa vez, foi falha de memória mesmo, um sinal alertando que preciso de fato sentar para retomar o estudo de reforço da memorização do repertório. Houve alguns momentos em que o público aplaudiu entre peças, pois tento manter a expressão corporal no instrumento para indicar que levantarei somente quando for interpretar as obras de um outro compositor. Agradei sentado ao banco mesmo, pois se levantasse em cada uma dessas oportunidades, iria atrasar muito o recital. Ao final da apresentação, a recepção do público foi muito calorosa. Algumas pessoas vieram tirar fotos, outras comentaram a interessante “aula de história” que acompanha o recital e contextualiza o momento de produção dessas obras. Foi muito interessante essa apresentação.

Com relação ao pagamento, o SESC exigiu inclusive o comprovante de pagamento do ISSQN, imposto pago para a Prefeitura de São Luís no valor de R\$ 30,00. No entanto, recebi o montante apenas no dia 26 de outubro, e mesmo assim, foi um valor de R\$ 480,00; houve um desconto de R\$ 120,00 para o INSS pelo fato do pagamento ter sido efetuado para pessoa física. Ou seja: o governo “comeu” 25% do *cachet*.

Recital no Auditório do IFCE, Campus de Baturité

Realizado na sexta-feira dia 19 de outubro de 2018, às 9h00min, na III Semana da Gastronomia. Duração aproximada: 35min. Público presente: cerca de 70 pessoas.

Mais uma vez, não estudei o desejado para a apresentação. Consegui estudar somente no dia 17 de outubro à tarde, no qual toquei metade do repertório – excetuaram-se as peças de João Nunes e Ignácio Cunha.

A inserção do recital na III Semana da Gastronomia, em Baturité, foi organizada pela prof.^a Dr.^a Mirele Vasconcelos. Ela entrou em contato com o Campus de Guaramiranga para solicitar o piano digital. Inicialmente, a proposta seria realizar duas apresentações em Guaramiranga apenas. Foi uma oportunidade muito interessante.

No dia da apresentação, tive de levantar às 5h00min da madrugada para aguardar a prof.^a Dr.^a Alisandra Cavalcante, que daria uma carona até Baturité. Ao

chegar, fui muito bem recebido por toda a equipe de professores e servidores, além dos estudantes. Preparei rapidamente o piano digital e a projeção. Utilizei as caixas de som espalhadas pelo auditório, no entanto, senti no começo que o volume estava baixo – deixei assim porque uma das caixas estava apresentando distorção. No entanto, percebi depois que era o seu autofalante que estava com problema.

Inicialmente, foi-me solicitada a versão de 33 minutos do recital. Depois, comunicaram que seria a de 65 minutos. No fim, acabaram decidindo pela versão de 33 minutos mesmo. Por sorte, estava preparado para esses “imprevistos”. Como tinha levado apenas a projeção de 65 minutos, editei-a na hora, tornando ocultas as “lâminas” (imagens) correspondentes às obras de João Nunes e Ignácio Cunha. Sendo assim, toquei apenas as obras de Miró, Leocádio Rayol e Elpídio Pereira.

O recital em si foi até bom. Como sempre, tive alguns problemas na terceira das Três Danças Brasileiras de Elpídio Pereira, pois deixei pendente a solução dos seus problemas técnicos devido à falta de estudo crônica. Com relação à apresentação, procurei fazer relações com as práticas musicais do Ceará, oferecendo informações que pudessem contemplar a região – em especial a notícia de que Antonio Rayol, antes de ir para a Itália estudar em Milão, passou um tempo trabalhando na Estrada de Ferro de Baturité juntando recursos para a viagem. No fim do evento, houve uma homenagem a mim, entregue por um estudante do curso de Gastronomia que é natural de São Luís. Em seguida, a prof.^a Alisandra me convidou para dar uma palavra em uma reunião do Pibid de Letras do Campus, no qual é coordenadora de área. Fui extremamente bem recebido, e gostaria muito de poder voltar lá sempre que for possível.

Recital no Auditório do IFCE, Campus de Guaramiranga

Realizado na sexta-feira dia 19 de outubro de 2018, às 14h00min. Público presente: cerca de 60 pessoas.

Findando minha participação na reunião do Pibid de Letras do IFCE, Campus Baturité, o técnico em assuntos educacionais do Campus, Watson, que “improvisa” de motorista, nos levou ao Hotel Escola de Guaramiranga, distante cerca de 20 km. Ao chegar, encontrei a prof.^a Paula, e com a ajuda de servidores do Campus, montamos novamente a estrutura da apresentação. A fim de promover o evento, a professora entrou em contato com a Associação dos Amigos da Arte de Guaramiranga (AGUA), a

Secretaria Municipal de Cultura – gestora do Teatrinho Rachel de Queiroz – e convidou os estudantes da Escola Municipal Zélia de Matos Brito.

Na apresentação, compareceram muitos estudantes da referida escola, além de estudantes do curso de graduação em Hospedagem do IFCE. Segundo a prof.^a Paula, esses últimos estavam bastante inquietos, e fizeram muitos ruídos durante a apresentação. Como os estudantes da escola precisavam sair às 14h45min, fiz um intervalo entre as peças de Elpídio Pereira e João Nunes de cinco minutos. No entanto, ao retornar, somente a prof.^a Paula esteve presente; todas as outras pessoas que poderiam ter ficado saíram. Mesmo assim, finalizei a apresentação. As peças do João Nunes são as que mais estão apresentando problemas de falha de memória. Preciso urgentemente retomar o estudo. Esse é mais um alerta. Vou organizar minha agenda e recusar eventuais compromissos para me dedicar ao piano na próxima semana.

Recital no Teatrinho Rachel de Queiroz, em Guaramiranga

Realizado no sábado dia 20 de outubro de 2018, às 20h00min. Público presente: 20 pessoas.

Combinamos de chegar ao teatro às 18h30min. No entanto, em um passeio pela cidade, resolvi passar às 18h00min lá, e encontrei o técnico Gutemberg, que nos receberia para o evento. Ele disse que fora chamado para montar um equipamento de som na cidade, e que apenas abriria o teatro e voltaria mais tarde. No entanto, ele não voltou durante o evento e nem após o mesmo; tivemos de deixar o teatro com a porta encostada – assim como o técnico deixara para nós. Acredito que já estão acostumados com esses procedimentos. Nesse momento, fiz um breve diagnóstico sobre o espaço cultural, procurando tomadas, conhecendo a iluminação e o camarim do mesmo.

Às 18h30min, conforme combinado, a prof.^a Paula passou no Hotel Escola para buscarmos os equipamentos. Às 19h30min, já estava tudo pronto. Tive apenas que copiar uma das gravações para o pen-drive, a fim de liberar espaço para o cartão de memória da filmadora. Em um bar à frente, estava passando um jogo do Ceará. Esse tipo de evento, em concorrência com a apresentação, pode ser uma possível justificativa para redução do público. No entanto, por outro lado, as pessoas que preferem ver um jogo de futebol certamente não iriam ao teatro, mesmo que não houvesse nada no mesmo horário. Foi algo que comentei com a prof.^a Paula, e destaquei a importância do

trabalho com o produtor cultural, que conhece todos esses tipos de problemas advindos da organização de eventos e busca evita-los. Às 20h10min, começamos a apresentação.

O público se mostrou bastante envolvido com a apresentação, e nos intervalos entre as peças, comentaram algumas das informações apresentadas na projeção. Procurei sempre relacioná-las com um pouco da música cearense, apesar de meu conhecimento sobre a mesma ser limitado e de não ter tido tempo para me aprofundar no assunto. Citei importantes músicos cearenses da música de concerto como Alberto Nepomuceno, Gerardo Parente e Jacques Klein. Já sobre a música popular, o Ceará se mostra um Estado muito semelhante ao Maranhão, pois é de longe o tipo de prática musical que mais recebe incentivo e apoio geral. Sendo assim, destaquei a importância de valorizar a produção musical cearense como um todo, inclusive a erudita, pois faz parte de nosso patrimônio imaterial.

Todos os três recitais foram gravados. Em breve, estarão disponíveis em nosso canal na plataforma YouTube.com.

Apresentação no Centro Cultural Mestre Amaral

Realizada na quarta-feira dia 24 de outubro de 2018, às 19h00min. Duração aproximada: 65min. Público presente: 20 pessoas.

O acerto dessa apresentação foi realizado em agosto, diretamente com o Mestre Amaral. A data definida para a apresentação coincidiu propositadamente com a Lua cheia, na perspectiva de que seria uma bela noite. Na terça-feira da semana anterior à apresentação, antes de viajar para o Ceará, fui levar quatro cartazes para o Mestre e levei outros seis para afixar na Secretaria de Cultura e Turismo, na Escola de Música do Estado, no Curso de Licenciatura em Música da UEMA e no Centro de Ciências Humanas da UFMA. Fiquei curioso para saber qual seria a repercussão de um evento desse tipo em um centro voltado à cultura dita “popular”.

Estudei pouco na terça-feira anterior à apresentação, focando nos problemas encontrados nas últimas apresentações realizadas no Ceará. No entanto, o estudo foi escasso e não foi suficiente para saná-los. Agora terei pouco menos de um mês para me preparar, e estou esvaziando progressivamente a agenda de compromissos. Logo, conseguirei me dedicar mais ao piano e melhorar a qualidade dos recitais, que têm caído bastante.

No aplicativo Whatsapp, também fiz a divulgação do concerto. Porém, no grupo “Reunião SEBRAE”, que possui participantes da cadeia produtiva da música em São Luís, afirmei que um dos motivos de realizar essa apresentação no Mestre Amaral era a desocupação que o centro cultural dele estava passando desde que ele fora denunciado por assédio sexual. Pelo que fiquei sabendo, não houve nenhuma prova judicial contra ele. No entanto, pessoas presentes no grupo afirmaram que ele de fato abusou de uma mulher que estava interessada em conhecer o seu trabalho, e que ele possuía esse histórico. Como agendei esse espaço sozinho, sem a ajuda do produtor cultural, acabei não atentando para essa questão. Apesar de gostar do espaço e do Mestre Amaral ter me recebido muito bem, as pessoas poderiam interpretar que sou conivente com esse tipo de comportamento. Enfim, eu já tinha firmado o compromisso.

Na apresentação, fiz o usual: cheguei por volta de 45 minutos antes para montar o piano digital, o projetor com o computador e a filmadora com o tripé. Tirei algumas fotos. Durante o evento, algumas pessoas próximas do Mestre Amaral tiraram fotos; tentarei consegui-las. Ao iniciar, havia um grupo de cinco estrangeiros que falavam inglês, alguns rapazes bebendo cerveja e um casal. À medida que o recital foi acontecendo, as pessoas saíram. O prof. Guilherme veio com sua filha Talita, porém, teve de leva-la embora no meio do recital. Também estavam o ex-aluno do curso de Música, Thierry, e sua esposa, mas que também foram embora mais cedo. Quem assistiu mesmo ao evento foi um casal de homens, o Mestre Amaral, sua companheira e uma amiga. No fim da apresentação, mais três pessoas ficaram, entre elas um cidadão que falava espanhol e fez menção à música que acompanhava os filmes de Charles Chaplin, afirmando serem semelhantes à de Ignácio Cunha. Resumindo, o evento foi bastante cansativo para mim. Errei mais do que o normal, pois tive muitos momentos de baixa concentração. Além disso, o Mestre tinha emprestado sua caixa amplificadora, então, tive de tocar utilizando somente a saída de som do piano digital. Procurei explorar mais os pedais e aumentar a dinâmica de maneira mais geral. O único momento positivo foi a afirmação que tinha preparado para iniciar a apresentação: “Sabem qual a semelhança entre um Mestre da cultura popular e um músico ‘clássico’? Ambos trabalham com tradições” [e pior: só agora percebi essa cacofonia...].

Pelo que interpretei da apresentação, as pessoas não esperavam um recital de piano nesse local, e sim um tambor-de-crioula, samba ou outro gênero dançante da estética afro-brasileira. No entanto, o próprio Mestre reforçou comigo sobre a

necessidade das pessoas conhecerem algo diferente, e deixou as portas abertas para que pudesse fazer esse evento novamente no futuro.

Participação no “Luau Musical” da Escola Anna Adelaide Bello

Realizada na quarta-feira dia 7 de novembro de 2018, às 18h00min. Duração aproximada: 20min. Público presente: cerca de 50 pessoas.

Depois da última apresentação, no Mestre Amaral, tive bastante tempo para me organizar e estudar, pois fui procurando esvaziar minha agenda. Entretanto, não estudei todos os dias; toquei apenas quatro vezes, onde tocava a peça inteira e depois voltava para estudar os trechos que apresentavam problemas.

O contato com o SESI/MA foi feito pelo produtor cultural. Ele afirmou que a instituição estava devendo uma atividade cultural para seus clientes devido ao cancelamento de um show, e que essa apresentação seria uma espécie de “paliativo” a fim de compensar essa falha. No entanto, Ivaldo negociou para que futuramente, pudéssemos fazer uma apresentação pelo SESI/MA através de contrato, no Teatro da instituição, convidando a classe empresarial da cidade para comparecer.

No dia da apresentação, dormi mal. No entanto, procurei descansar para reservar as energias para o momento – estratégia que tem funcionado de maneira excepcional. Fui preparado para apresentar o repertório na íntegra, no entanto, fui solicitado na hora a fazer uma versão menor do recital. Porém, ao finalizar a peça de Miró, a organizadora do evento solicitou que eu interrompesse a apresentação – que foi após as apresentações das atividades musicais do semestre realizadas pela escola, com os professores George Emerson e Eline. Sendo assim, toquei o Elixir de Carnaúba e finalizei. A recepção do público, composto por crianças e jovens entre 4 e 15 anos em sua maioria e que fazem parte das atividades musicais da escola, foi excelente.

Recital durante o VIII ENECIM / III EPG

Apresentação realizada no Auditório do Centro Cultural da Universidade Federal de Goiás (CCUFG), no dia 30 de novembro de 2018 às 11h30min. Duração estimada: cerca de 51 min. Público presente: cerca de 30 pessoas.

A última apresentação, realizada na Escola Anna Adelaide Bello do SESI/MA, foi no dia 7 de novembro. Com o esvaziamento progressivo da agenda, consegui estudar, mas não de maneira regular. Aproveitei esse tempo para investir em trechos que estavam apresentando problemas recorrentes no palco, nada mais.

Esse recital ocorreu graças em especial à mobilização da prof.^a Dr.^a Flávia Cruvinel, organizadora dos Encontros Nacionais de Ensino Coletivo de Instrumento Musical (ENECIM), evento que tem se tornado recorrente para esse tópico. Minha presença em Goiás se deu em função da Pré-Bienal de Música e Cidadania para as regionais Centro-Oeste e Norte, no qual pedi inscrição mesmo sendo residente em um Estado da Região Nordeste – o Maranhão, aliás, possui características muito mais próximas da região Norte. O evento foi muito proveitoso: houve debates interessantes sobre projetos sociais, especialmente no que tange à captação de recursos. Procurei introduzir algumas falas sobre Economia Criativa, onde propomos “traduzir” todos os esforços envolvidos na execução de projetos sociais – a carga horária de preparação para ensaios e organização de espaços culturais, o valor simbólico dos projetos, os benefícios gerados à população contemplada, entre outros aspectos – em cifras monetárias, para assim apresenta-los à classe empresarial. Destaquei que o projeto “Piano Maranhense” tem sido desenvolvido sem leis de incentivo à Cultura, pois não desejo ficar “mendigando” patrocínio junto a empresas. Além disso, também não entrei em contato direto com pessoas influentes em órgãos ligados à Cultura, pois pretendo reforçar o profissionalismo e não o “clientelismo de bancada” e os conchavos de interesse politiquero.

No dia do evento, não dormi bem. Antes da apresentação, houve uma mesa-redonda, e isso dificultou minha tentativa de não ficar sonolento. Porém, antes da apresentação, a “dose de ânimo” me ajudou a acordar de fato. Não fiquei nervoso durante a apresentação, mesmo sabendo que na plateia havia docentes de diversas Universidades e Institutos do país. Isso tem me feito concluir que fazer muitas apresentações, além de contribuir para gerar um melhor aproveitamento social do repertório preparado e divulgação do trabalho, simplesmente faz acabar o problema da Ansiedade na Performance Musical. Obviamente, houve trechos que não gostei e erros “bobos”, mas na essência o recital foi razoável. O piano, um Steinway de meia cauda, é excelente; porém, não o experimentei antes. Fui tocar nele apenas no momento do recital, e se adaptar ao mesmo foi muito fácil – e até certo ponto prazeroso, pois foi possível fazer belos fraseados. Além disso, ao sentir imediatamente o piano, percebi que

sua máquina era bem “limpa” (ou “clara”), sendo assim, reduzi um pouco o andamento para que eu pudesse ter um melhor controle de igualdade na realização de escalas. O único porém foi o fato de que a potência sonora do piano estava aquém ao tamanho da sala. Sendo assim, procurei fazer mais evidentes as dinâmicas *forte*. Ao mesmo tempo, aproveitei também para explorar bem os *pianíssimos*. Com relação ao público, foi um dos mais receptivos à proposta. Recebi aplausos de pé após a execução do *Miró*, acredito que muito pelo fato do público ter ficado surpreso com a proposta do trabalho.

Como não levei a filmadora, tentei captar o recital com o celular, sendo essa a primeira experiência do tipo. Coloquei-o na primeira fileira de cadeiras da plateia. Ainda não verifiquei como ficou a gravação.

Com relação à projeção, somente a *Marcha Rio Branco* teve duração menor que as projeções cronometradas. Sendo assim, fiz mais um ajuste, removendo um quadro de 30 segundos. Além disso, fiz um novo modelo de projeção com o “Elixir de *Carnaúba*”, totalizando um recital de 37 minutos – as outras versões são de 33 e 65 minutos.

Participação no I EMUSICOM – Encontro de Música de Coelho Neto

Realizada na terça-feira dia 4 de dezembro de 2018, às 9h30min, no Auditório do IFMA, Campus de Coelho Neto. Duração aproximada: 25min. Público presente: cerca de 60 pessoas.

A oportunidade de fazer uma apresentação no Encontro de Música de Coelho Neto, organizado pela prof.^a Glícia Lorraine Moreira Silva, surgiu após a professora tomar conhecimento da realização de nosso projeto no IFMA de Santa Inês. Deixamos agendadas possibilidades de datas para nossa ida a Coelho Neto. Houve muitas mudanças na programação, prevista inicialmente para ocorrer no final de novembro, mas só depois definida para o dia 4 de dezembro de 2018. Aproveitei a viagem também para ir a Caxias fazer uma pesquisa no Instituto Histórico e Geográfico da cidade (IHGC), e tentar conseguir uma apresentação. Seria essa a primeira vez em que iríamos tentar organizar um recital na cidade sem agendamento prévio – como dizem os cariocas, seria “bangu”.

Não tenho estudado muito o instrumento nos últimos dias. Porém, mesmo com os eventuais erros no palco, minha segurança com o repertório é excelente. Sempre

cultivo o espírito de fazer frases bonitas e tentar surpreender com alguma mudança na interpretação, ao invés de ficar prestado atenção nos dedos e em “acertar as passagens”. Segundo meu professor de piano Miguel Rosselini, “é assim que se toca piano”, em uma fala que ele disse após meu recital de 2.º período na UFMG.

Devido a compromissos do produtor cultural – que, inclusive, teve sua canção “Volta do Mundo” premiada no I Festival de Música de Fortaleza – ele não pode me acompanhar na viagem. Como meu carro está na oficina já há 5 semanas e o problema não foi resolvido, aluguei um Prisma 1.4 LT na Localiza por cinco dias (R\$ 162,00 a diária). Fui junto com o pianista Wesley Sousa, que tive a oportunidade de trabalhar no último período em que estive ativo na UFMA (2014/2). Depois de uma longa viagem – das 11h00min às 20h30min – onde errei o caminho três vezes, chegamos na cidade. Ficamos hospedados na quitinete do prof. Aécio, colega da prof.^a Glícia no IFMA. Aproveitei para deixar o equipamento previamente montado na noite anterior à apresentação, para assim evitar o cansaço de montá-lo momentos antes da mesma.

No evento, estava preparado para tocar a versão de 37 minutos do repertório. No entanto, a prof.^a Glícia permitiu que eu fizesse somente o Miró. Sendo assim, convidei alguém da plateia para tocar uma breve improvisação controlada, baseada no famoso clichê harmônico do *blues* – I₇ IV₇ I₇ V₇ IV₇ I₇. Uma estudante logo se prontificou a fazê-lo, e o público gostou bastante.

À tarde, segui para Caxias, que fica a uma hora de viagem de Coelho Neto. A estadia na cidade será detalhada em relatório específico.

Recital no Centro da Juventude Volta Redonda, em Caxias

Realizado na quarta-feira dia 5 de dezembro de 2018, às 15h00min. Duração aproximada: 45 min. Público presente: cerca de 70 pessoas.

Para realizar essa apresentação – a primeira sem agendamento prévio – entrei em contato com Renata Santos, amiga de longa data e natural de Caxias. Ela me indicou sua irmã, Rejane Santos Oliveira, que trabalha como supervisora no Centro da Juventude Volta Redonda, entre outros locais. Entrei em contato com ela no dia 4 de dezembro, ao chegar em Caxias. Apesar da proximidade da data, ela conseguiu articular com o Centro e várias escolas próximas, que também ficam na Av. Volta Redonda. Ela também me colocou em contato com Jaqueline de Mesquita Lima, secretária municipal

de Cultura da cidade e que gerencia um projeto de apresentações em uma praça. Porém, ao entrar em contato com a mesma, enviando também o *release* e um vídeo do projeto, ela respondeu de maneira “seca” que não podia receber a apresentação, pois essas apresentações acontecem às sextas, sábados e domingos.

Entendo que cheguei na cidade de maneira abrupta, no entanto, é curioso como uma pessoa que gerencia atividades culturais sequer tem interesse em conhecer a nossa proposta. Por esse mesmo motivo, não entrei em contato com nenhum órgão municipal ou estadual ligado à Cultura no Maranhão, pois ao invés deles se colocarem à disposição para colaborar na execução de projetos culturais, fazem justamente o contrário: acham que estamos “pedindo favores”. Além disso, é conhecido o fato de que esses secretários só trabalham com pessoas de sua proximidade, e não cumprem uma agenda ou instituem mecanismos democráticos de gestão da Cultura – o famoso “clientelismo de bancada”. De qualquer forma, retomei o “Plano A” com a Rejane.

A divulgação do evento foi feita por meio do *WhatsApp* pela Rejane, na manhã do dia da apresentação, com *release* e vídeo em anexo. Dediquei parte dessa manhã para pesquisar no Instituto Histórico e Geográfico de Caxias (IHGC), que inclusive possui um acervo muito interessante. À tarde, cheguei às 14h00min no Centro para montar os equipamentos. Só assim percebi que havia deixado a fonte do piano digital em Coelho Neto; por sorte, Daniel Reis, professor de violão do Centro, providenciou uma fonte utilizada para ligar teclados, de 12 volts.

Fui muito bem recebido por toda a equipe pedagógica da escola. Durante a apresentação, uma equipe de reportagem da TV Bandeirantes (provavelmente a repetidora local) chegou ao Centro, e fez uma entrevista. Fiquei impressionado com a capacidade de mobilização local, graças à Rejane. Professores da escola sugeriram que eu procurasse o Memorial da Balaiada / Mirante, para realizar uma apresentação no Café Arte. Cheguei a visitar o local, porém, achei melhor deixar para uma próxima oportunidade. A repórter que me entrevistou gostaria que fizéssemos uma matéria no estúdio da emissora, no entanto, tive de regressar na manhã do dia 6. Deixei em aberto a possibilidade de retornar a Caxias em uma próxima oportunidade, avisando com antecedência as pessoas com quem tive contato. Foi uma estadia excelente.

Uma curiosidade: o professor de violão afirmou que o Pablo Vittar, cantor de música “pop” que tem sido promovido nos últimos anos pelas mídias comerciais, estudou música no Centro. Ele afirmou que em um pequeno concurso de canto realizado na instituição, ele ficou como último dos seis candidatos participantes.

Apresentações no Restaurante SENAC

Primeira apresentação realizada na sexta-feira 25 de janeiro de 2019, às 12h20min
Duração aproximada: 2h10min. Público presente: cerca de 150 pessoas.

Na semana anterior, aproveitando o almoço com dois professores para discutir o MUSICOM 2019, aproveitei para contatar a gerência do SENAC sobre realizar apresentações no local enquanto o pianista da casa, Sílvio Moreno, estava de férias. Enviei o *release* da apresentação para Gabriela Vansconcellos, gerente do restaurante. Ela entrou em contato com a diretoria geral do SENAC sobre a proposta, que seria apenas ceder o espaço para a realização de quatro apresentações – e que devido à demora no encaminhamento interno da proposta, ficaram sendo apenas três. Assinei um contrato para cessão do espaço na quinta-feira dia 24 de janeiro, sem remuneração.

Sobre a preparação para as apresentações, deixei de estudar piano regularmente desde o último recital em Caxias, ocorrido no dia 5 de dezembro de 2018. Apenas toquei algumas peças ocasionalmente. Nos últimos dias, estava envolvido na finalização do primeiro capítulo da tese.

Na primeira apresentação, realizada na sexta-feira dia 25 de janeiro, cheguei por volta de 12h15 no estabelecimento. Levei as partituras pela primeira vez, no intuito de tocar algumas peças que não tinha apresentado antes. Seria, ainda, um treino para minha leitura à primeira vista. Comecei a tocar nesse momento, inicialmente bem envolvido musicalmente. Fiz a Introdução e Thema com Variações sem problemas. Já o Minuê e a Marcha Rio Branco apresentaram algumas falhas pontuais de memória. Em seguida, apresentei os dois Romances Sem Palavras e as Três Danças Brasileiras que, para minha surpresa, foram bem. Inseri o Nocturno de Elpídio Pereira no seguimento, mas que não ficou bom. Posteriormente, fiz a Barcarola e as Pièces Drôles, com alguns problemas. No final da quinta peça, a gerente veio falar comigo e solicitou para que eu tocasse “mais baixo”. Na sequência, fiz o Elixir de Carnaúba, a valsa Vera Lowndes, o Estudo Opus 10 n.º 3 de Chopin, o Intermezzo Opus 118 n.º 2 de Brahms, e acrescentei mais duas peças lendo à primeira vista: o *pas-de-quatre* ‘Salomé’ de Ignácio Cunha, e a valsa ‘O Canto do Cysne’ de Francisco Libânio Colás, sendo que essa última não ficou boa. Por fim, repeti a Introdução e Thema com Variações, os dois Romances Sem Palavras e toquei duas adaptações de minha autoria: ‘Se Não Existisse o Sol’, do

cantador Chagas (*os bairrista pira!*) e a toada que começa com “Meu boi urrou...”, gravada em 1938 na Missão de Pesquisas Folclóricas.

Tocar no Restaurante do SENAC foi uma experiência diferente. Confesso que mais frustrante, uma vez que pouquíssimas pessoas paravam para ouvir com atenção. No entanto, foi uma maneira interessante de treino, pois o grande lapso de tempo entre as apresentações agendadas fez com que eu parasse de estudar piano para dar atenção a outras obrigações. Espero que eu possa cuidar para quando retomar as atividades na UFMA, que não fique todo esse tempo sem marcar apresentações, pois se eu não mantiver uma agenda musical, as outras agendas vão acabar tomando esse tempo.

Apresentações no Restaurante SENAC

Segunda apresentação realizada na segunda-feira 28 de janeiro de 2019, às 12h15min

Duração aproximada: 1h35min. Público presente: cerca de 60 pessoas.

Nesse dia, a casa teve um movimento bem mais aquém do que o de sexta-feira. Entre a última apresentação e essa, não estudei piano. Resolvi mudar a ordem do repertório, colocando as Três Danças Brasileiras primeiro, sucedidas dos dois Romances Sem Palavras, da Barcarola, das Pièces Drôles, do Minuête, da Introdução e Thema com Variações, da Marcha Rio Branco, da valsa Vera Lowndes e do Elixir de Carnaúba. Depois, toquei o *pas-de-quatre* Salomé com a partitura, assim como o Nocturno de Elpídio Pereira. Adicionei, ainda, o arranjo da toada gravada em 1938 – a mesma tocada na oportunidade anterior – os Estudos Opus 10 n.º 3 e n.º 1 de Chopin e, para finalizar, o terceiro movimento da Sonata Opus 27 n.º 1 de Beethoven. Dessa vez, fiquei mais incomodado com alguns problemas com os abafadores e a afinação no piano, um Fritz Dobbert de um quarto de cauda que, segundo me informaram, é regularmente afinado pelo “desafinador de pianos” mais conhecido de São Luís.

Percebi também que os clientes procuraram sentar longe do piano. Na apresentação anterior, a gerente me disse para tocar mais baixo porque os clientes estavam acostumados com um som de menor intensidade da música. Isso deixa claro o papel de música de ambiente que eles querem nesse espaço. Isso acaba reduzindo nossa motivação.

Pretendo levar alguns folhetos sobre o projeto “Piano Maranhense” na próxima oportunidade, para que possíveis interessados possam saber mais sobre o repertório e os compositores maranhenses.

Apresentações no Restaurante SENAC

Terceira apresentação realizada na quarta-feira 30 de janeiro de 2019, às 12h15min
Duração aproximada: 2h00min. Público presente: cerca de 60 pessoas.

Dessa vez, levei um folheto para ser distribuído aos interessados, explicando o que é o projeto “Piano Maranhense” e mencionando os compositores cujas obras são interpretadas. Senti o público mais próximo dessa vez. Um senhor, que se disse compositor de bossa nova, veio falar comigo sobre o trabalho, e lhe expliquei. Algumas pessoas me agradeceram pelo trabalho, fato que ocorrera apenas uma vez nas apresentações anteriores. Houve, ainda, uma senhora que veio com suas filhas, vinda de Brasília e que estava a passeio. Ela ficou um bom tempo ouvindo o piano, e ficou curiosa em saber sobre o projeto.

Dessa vez, iniciei tocando os Romances Sem Palavras, seguido das Três Danças Brasileiras, da Barcarola e das Pièces Drôles. Na seguida, toquei as Três Danças Brasileiras, o Minuê, a Introdução e Thema com Variações, a Marcha Rio Branco, o Elixir de Carnaúba, a valsa Vera Lowndes, Salomé, o Nocturno e um trecho da mazurca O Canto do Cysne. Depois, repeti os Romances Sem Palavras, a Barcarola e as Pièces Drôles. Encerrei tocando a adaptação da toada gravada em 1938 que toquei das outras vezes.

No geral, foi uma experiência diferente, mas não muito proveitosa. Talvez fosse se eu tivesse deixado os folhetos à disposição desde o primeiro dia, pois segundo me informou a gerente do Restaurante, muitas pessoas perguntaram que músicas estavam sendo tocadas na sexta-feira, dia em que a casa foi mais frequentada. Faltou, portanto, um melhor planejamento de divulgação. Por fim, estas três interpretações foram as únicas desde o início da etapa de interpretação que não foram registradas. No entanto, foi melhor assim, pois o espaço não oferece nenhuma possibilidade adequada de captação.

Recital-palestra pelo PPGM/UDESC

Realizado na segunda-feira dia 18 de fevereiro de 2018, às 19h00min. Duração aproximada: 40 min. Público presente: 12 pessoas.

Aproveitando uma promoção de passagens aéreas, agendei uma viagem para Curitiba. Para tentar realizar uma apresentação musical, procurei a minha amiga e colega, professora Andréia Veber (UEM), que está atualmente afastada para cursar Doutorado e residindo em Florianópolis, sua cidade natal. Ela conseguiu intermediar a realização de um recital-palestra pela série “Rodas de Pesquisa” do PPGMUS da UDESC, com colaboração da prof.^a Dr.^a Viviane Beinecke. O prof. Dr. Guilherme Sauerbronn também se colocou à disposição para colaborar na organização do evento. Sendo assim, agendei uma ida a Florianópolis dentro dessa viagem a Curitiba.

Cheguei na capital paranaense no dia 13 de fevereiro. Por indicação de uma amiga residente na cidade, a psicóloga Priscilia da Hora, fiquei sabendo que o Shopping Palladium possui um piano de 1/4 de cauda, disponível para qualquer um que desejar “mostrar o seu *talento*”, bastando apenas solicitar a chave do piano na administração do shopping. Cheguei a imprimir dez cópias do mesmo texto informativo que deixei disponível no Restaurante do SENAC em São Luís, a fim de colocá-lo à disposição do público em trânsito que eventualmente se interessasse no repertório apresentado. No entanto, a administração do shopping apenas colocou empecilhos, e além de me fazer esperar por mais de uma hora, alegou que o piano estava danificado, sem mesmo permitir que eu verificasse de que problema se tratava. Seria uma oportunidade boa, inclusive, para praticar o repertório, sem estudo desde as últimas apresentações no Restaurante do SENAC.

Em Florianópolis, fui excepcionalmente bem recebido pela prof.^a Andréia na residência de sua família. Na UDESC, cheguei com uma hora de antecedência para organizar o palco, a projeção e a iluminação do auditório do Departamento de Música, local onde o evento iria ocorrer. A plateia contou com a presença da prof.^a Andréia, sua mãe e seus dois sobrinhos, além de professores da casa – entre eles a prof.^a Viviane Beinecke, então diretora do PPGMUS; a Chefe do Departamento de Música; o prof. Dr. Maurício Zamith, que conheci em 2008 na prova de Doutorado da UFRGS; um estudante do bacharelado em violão, recém-admitido; e mais alguns professores do

Departamento de Música da UDESC. O prof. Guilherme, que havia se colocado à disposição para colaborar na organização do evento, não compareceu.

O recital foi mediano. Cometi alguns erros mais por falta de concentração, pois iniciei a interpretação das peças muito rapidamente, impedindo um foco maior – como de praxe, falei um pouco no intervalo entre as peças de cada compositor, momento em que tenho também de fazer a passagem da projeção através do apresentador. O piano, um Steinway de meia cauda, considerei excelente; assim como os demais pianos Steinway, a máquina responde muito bem e o timbre dos baixos é muito bonito. Somente os agudos tinham tendência a gritar – fiz o controle no momento – e o pedal fazia alguns ruídos dependendo de como a pedalização era realizada. Avaliei a acústica do ambiente como muito boa.

Após o recital, houve a roda de discussão sobre a pesquisa, onde apresentei inicialmente os principais pontos da metodologia. Na oportunidade, doei uma impressão dos dois livros de partituras do repertório maranhense para piano solo, que já estão prontos. Destaquei que na atual etapa da pesquisa, falta escrever o terceiro capítulo e aprofundar na organização do discurso, que pretende ser um relato da execução do projeto cultural oriundo do trabalho de pesquisa sobre música – diferente da “pesquisa na música”, conforme mencionei na oportunidade. O Doutorado em Música da UDESC, que está com edital aberto para ingresso de sua primeira turma, possui uma linha dedicada à pesquisa artística, vinculada à linha maior definida como “Processos Criativos” – equivalente às “nossas” Práticas Interpretativas/Performance Musical junto à Composição. Destaquei a relevância e o pioneirismo de contemplar a pesquisa artística, citando o prof. Dr. Henk Borgdorff e o prof. López-Cano como principais referências que tenho utilizado – e utilizarei – no capítulo final da tese. Por fim, destaco que fui muito bem recebido pela prof.^a Viviane, e me senti honrado por participar de uma série de eventos nos quais já tomaram parte pesquisadores de renome no campo musical como, entre alguns, as professoras doutoras Luciana del Ben e Liane Hentschke.

Terceira apresentação no Buriteco Café

Realizada na terça-feira dia 16 de abril de 2019, a partir das 19h55min. Duração: cerca de 85min. Público presente: cerca de 15 pessoas.

A ideia de se apresentar novamente no Buriteco Café partiu da administradora, Vitória Cristina, três semanas antes da data marcada. Com base nas oportunidades anteriores, não fiquei muito motivado, pois o espaço não divulgou com eficiência o evento. Além disso, não acho interessante a iniciativa de se apresentar no mesmo local mais de uma vez. No entanto, em respeito ao espaço, o primeiro que me acolheu, aceitei, tomando como mais uma oportunidade de praticar o repertório em público.

No dia da apresentação, dormi muito mal – cerca de quatro horas. Passei o dia envolvido na dedetização de minha casa, pois os cupins, que já estavam comendo as portas internas, chegaram ao piano. Logo, tive de providenciar esse serviço com urgência.

Mesmo alertando a equipe do Buriteco, a divulgação foi iniciada somente no dia anterior à apresentação. Fiquei muito chateado com isso, porque fica difícil garantir público dessa maneira. Como o evento foi agendado para as 19h00min, saí de casa às 17h45min. No entanto, esqueci a bolsa com a fonte do piano digital, cabo de áudio, chave de fenda e os parafusos do suporte. Carreguei os equipamentos até o local, e logo depois, tive de voltar para casa em pleno horário do *rush*. Consegui retornar por volta de 19h40min, montando os equipamentos e passando o som em aproximadamente 15 minutos.

Toquei o repertório em um fôlego só, contemplando Miró, as duas peças de Leocádio Rayol, as cinco peças de Elpídio Pereira, as seis peças de João Nunes, a valsa ‘Vera Lowndes’ de Antônio Rayol e o ‘Elixir de Carnaúba’, de Ignácio Cunha. Parei para descanso por uns 15 minutos, e ao retornar, toquei os dois Romances Sem Palavras, a Introdução e Thema com Variações e, para finalizar, novamente o Elixir de Carnaúba. Em geral, as falhas do concerto pelo Sesc Partituras se repetiram, ficando mais evidente que se tratam de falhas de memória. Recordei os pontos que preciso estudar de maneira mais aprofundada, em especial na Marcha Rio Branco, na Saltitante de Elpídio Pereira e na Marche espîêgle de João Nunes. Vou investir no estudo do piano nesses seis dias que antecedem a viagem para Porto Alegre para tocar no Centro Cultural da UFCSPA.

Em conversa com Ivaldo, o produtor cultural, no dia seguinte, ele reforço que esse projeto não foi feito para ser desenvolvido em espaços como bares, onde as pessoas querem ir para beber e conversar. Ele compreende minha iniciativa de tentar popularizar a música de concerto e, em especial, o repertório erudito para esse tipo de prática musical, no entanto, é preciso analisar que espaços são adequados para isso. Não adianta

as pessoas estarem presentes sem, no entanto, haver um contexto que proporcione uma atenção para a proposta. Caso contrário, temos uma boa intenção que se perde devido a uma estratégia inapropriada. Esse ponto é muito interessante para discussão na tese – à qual tenho me dedicado nos últimos dias, procurando finalizar a redação do terceiro capítulo antes do retorno ao Rio de Janeiro, conforme minha programação. É imperativo contatar a banca e entregar o material pelo menos três meses da defesa acontecer.

Concerto pela série Música na UFCSPA

Realizado na terça-feira 23 de abril de 2019, às 19h00min, no Teatro Moacyr Scliar, Prédio 2 da Universidade Federal de Ciências da Saúde de Porto Alegre (UFCSPA). Público presente: cerca de 25 pessoas. Duração: cerca de 70 minutos.

Devido às diversas atividades que tomaram meu tempo após a apresentação no Buriteco Café no dia 16 de abril, não consegui sequer encostar no piano durante todo esse tempo – principalmente devido à redação do terceiro capítulo da tese.

Cheguei em Porto Alegre à meia-noite do dia agendado para a apresentação. Inicialmente, fui às 13h30min para a Rádio Universidade da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), na qual entrei em contato previamente com a radialista Ana Laura Freitas, que mantém o programa “Notas Musicais”, para gravar uma entrevista. Na oportunidade, houve também gravação de repertório. Posteriormente, às 16h30min, fui muito bem recebido pelo produtor cultural, técnico-administrativo e regente de coral da UFCSPA, o sr. Marcelo Rabello, que me mostrou a instituição. Em cerca de 15 minutos, o espaço cultural já estava preparado. Havia um piano Fritz Dobbert, uma grande tela para projeção e um técnico de som e luz disponível. Conheci a equipe do Núcleo Cultural e tive acesso aos cartazes e *folders* preparados para o evento, que foi muito bem divulgado também nas redes sociais.

Cheguei para o concerto às 18h30min, na companhia de minha mãe, que também veio assistir. Julguei minha interpretação como boa, diante das circunstâncias. Fiquei bastante tranquilo, e dou destaque para a interpretação das Pièces Drôles, uma das melhores até o presente momento. Somente a Saltitante, das Três Danças Brasileiras, que ficou bem abaixo do nível das demais peças, graças a um erro na reexposição do tema. Segundo o produtor cultural, o público foi bem caloroso para os padrões da casa, que aplaudiram de pé ao final. No entanto, como passei por diversos

outros Estados, é inevitável a comparação: o público do Nordeste é bem mais caloroso nos aplausos – no entanto, não vejo como um aspecto “bom” ou “ruim”; é apenas um fato perceptível.

Em termos técnicos, não consegui fazer a transmissão ao vivo, a exemplo do que fiz no concerto pelo Sesc Partituras. Ao perceber que não havia internet no celular, deixei o celular gravando. Fica mais um material para edição. Além disso, o evento foi muito bem registrado: o fotógrafo do Núcleo Cultural tirou algumas fotos no início, mas teve de ir embora mais cedo. Sendo assim, o bolsista responsável pela recepção passou a tirar fotos com a câmera que adquiri recentemente.

Concerto pela série Villa-Lobos Aplaude

Realizado na quinta-feira 2 de maio de 2019, às 19h30min, na Sala Alberto Nepomuceno do Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes da UNIRIO, Urca. Público presente: 11 pessoas. Duração: cerca de 50 minutos.

Mais uma vez, não estudei desde a vinda de Porto Alegre para o concerto na UFCSPA. Dormi mal no dia do recital, acordando às 5h30 da manhã, e fiquei um bom tempo trabalhando na tese. Tentei dormir por volta das 14h30, e consegui por apenas uma hora. Fui mais cedo para a UNIRIO, no intuito de conversar na secretaria do PPGM sobre a possibilidade de pagar passagem para a vinda do co-orientador.

Devido ao ar condicionado da Sala Villa-Lobos estar estragado, fizemos a apresentação na Sala Alberto Nepomuceno, cujo clima estava muito melhor. O prof. Sérgio Barrenechea, diretor do IVL, ajudou na organização da sala. Dessa vez, houve vários problemas com os equipamentos. O primeiro foi que não consegui ligar o projetor, cuja saída era VGA. Levei o pequeno computador GPD Win com os adaptadores Mini-HDMI para HDMI e HDMI para VGA, no entanto, tentamos várias combinações de ligação, sem sucesso. O segundo problema foi com o celular: liguei-o para transmitir o recital ao vivo, no entanto, não vi que a conexão estava ruim; a transmissão não aconteceu, e a gravação foi perdida. O terceiro foi com a câmera digital Canon SX620 HS: liguei-a próxima do celular para que filmasse caso esse último desse problema. No entanto, a câmera gravou apenas 29min59s – tempo cujo arquivo, na resolução 720p, atinge 4.096 MB, tamanho máximo permitido pelo sistema de arquivos. Eu deveria tê-la configurado para gravar em 480p, para assim aceitar uma hora de

gravação. O único registro que teve sucesso foi justamente aquele que não utilizei antes: o GPD Win ligado na placa M-Audio M-Track Plus, com um microfone Shure SM57. Utilizei um tripé da bateria ao lado do piano como pedestal do microfone, direcionando-o para a tampa de cima do piano. A gravação ficou muito boa, e não estourou em nenhum momento.

Da minha parte como intérprete, não avaliei o recital como excelente. Vários trechos saíram “sujos”, com erros bobos – provavelmente resultado do longo tempo sem estudar. Do programa, retirei as três Danças Brasileiras para não passar do tempo limite de 50 minutos. Apesar disso, o público foi aplaudindo mais calorosamente à medida que o repertório avançava – em especial após as peças de João Nunes, que agradaram muito. O público parece não ter gostado muito das peças do Miró e do Leocádio Rayol. De qualquer forma, a recepção foi muito boa, mesmo com um público pequeno.

Concerto pela série Segunda Musical

Realizado na segunda-feira dia 6 de maio de 2019 às 20h00min, no Teatro da Assembleia Legislativa de Minas Gerais (ALMG), Belo Horizonte/MG. Duração estimada: 70 minutos. Público presente estimado: cerca de 60 pessoas.

A apresentação na série Segunda Musical foi garantida por meio de seleção pública, na qual fui classificado em 1.º lugar – para minha total surpresa. No mesmo dia que o resultado foi publicado, na página da ALMG Cultural, o produtor e pianista Antônio Carlos Magalhães, “Toninho”, me ligou. A organização do evento, inclusive, foi excelente; o programa do concerto foi muito bem escrito, sendo impresso com um folheto que trazia informações sobre os compositores constantes no programa.

Assim como tem acontecido, não estudei anteriormente ao concerto. Apesar de estar com o repertório plenamente decorado, há algumas passagens que precisam ser “limpadas”, pois têm apresentado problemas em várias apresentações consecutivas. No dia do concerto, procurei descansar, buscando reservar as energias para o momento da performance/apresentação. Cheguei com cerca de 2h30min de antecedência, visando a preparar o palco e os equipamentos que se fizerem necessários. Assim como nos concertos pelo CCVM e o SESC/MA, havia uma equipe na casa à disposição, com técnicos de áudio, iluminação, filmagem, fotógrafo, o afinador de piano e sua auxiliar, além do produtor cultural. Deixaram um lanche no camarim, com pães-de-queijo, café e

suco de uva. Mostrei para o produtor a projeção no GPD Win, no entanto, ele recomendou não utilizá-la, pois o palco já estava preparado para um concerto tradicional. Sendo assim, acordamos que eu tomaria um pouco mais de tempo no início da apresentação, tratando sobre o Maranhão, os compositores contemplados e suas respectivas obras. Experimentei brevemente o piano, um Yamaha C3 – estou optando por não experimentar os instrumentos antes, justamente para vivenciar melhor o desafio de se adaptar no próprio palco durante a performance; logicamente, não foi isso que ocorreu nessa oportunidade.

Apesar dos deslizes já mais recorrentes devido à falta de estudo para limpar determinados trechos, o recital teve um impacto que avalio como excelente. Havia familiares e amigos presentes, entre eles: minha mãe, Mara, Mateus, Fátima, Cacau, meu irmão, os amigos Ricardo, Hélcio e o casal de amigos Tassara e Márcia. O público foi extremamente caloroso, especialmente nas últimas peças – após as obras de João Nunes e de Ignácio Cunha. Toquei de bis a valsa ‘Vera Lowndes’, de Antonio Rayol. Como de praxe, o concerto foi filmado, e o produtor cultural enviará um DVD com a gravação na íntegra. Um recorte de cerca de 25 minutos será feito para transmissão na TV ALMG, sendo também disponibilizado no Canal da ALMG no portal YouTube.

Recital no Conservatório Estadual de Música Maestro Marciliano

Braga, de Varginha/MG

Realizado na quinta-feira dia 9 de maio de 2019 às 19h00min, no Auditório do Conservatório. Duração: cerca de 65 minutos. Público presente: cerca de 80 pessoas.

O recital foi organizado por meu amigo e colega no curso de Bacharelado em Piano na UFMG, Francis Vilela, atualmente professor de piano do Conservatório. Fiz o cartaz e enviei para o Francis com antecedência, a fim de que ele promovesse a divulgação no local – que foi, inclusive, bastante positiva, tendo em vista a quantidade de pessoas que foram ao local.

No dia da apresentação, acabei dormindo pouco. Não cheguei a estudar piano, mas toquei algumas peças no piano Kawai de 3/4 de cauda adquirido pelo Francis, em sua casa – um instrumento excelente. Fomos com uma hora de antecedência para o Conservatório. Preparei os equipamentos para registro/gravação, enquanto o Francis, o secretário do Conservatório e o professor de violão e estúdio trabalharam na

organização do palco. A projeção foi exibida, mas dessa vez, não fiz uso do apresentador; coloquei o computador, que estava com a mesa de som e o microfone Shure SM-57 que trouxe de São Luís para a gravação, ao lado do piano, e passei as projeções manualmente. No entanto, a gravação não aconteceu – pela experiência que tive posteriormente, o programa que estou utilizando (ocenaudio) deve ser ligado imediatamente no momento da gravação. Esse é provavelmente um *bug*, que inclusive me deixou bastante chateado.

O recital foi ótimo, mesmo com os problemas recorrentes em determinadas passagens, que já se arrastam por alguns recitais. O público foi bastante receptivo; alguns saíram durante o evento – fato que deixa o Francis incomodado, pois ele tem alertado para que os estudantes procurem sair nos momentos certos. No entanto, isso não me atrapalha, e inclusive faz parte da política que temos adotado nos concertos. O piano, um Fritz Dobbert de meia cauda, estava muito bem afinado e regulado; consegui fazer nuances muito interessantes, enfatizando os tipos de ataque com maior clareza – especialmente no Elixir de Carnáuba.

Gravei a apresentação no celular; ao ver que não havia internet no local, liguei a câmera para o modo de filmagem. Estou com muito material acumulado para publicação no canal do YouTube, portanto, a divulgação da gravação em meio digital irá tomar mais um tempo.

Recital-palestra na UFJF

Realizado na sexta-feira dia 10 de maio de 2019 às 19h00min, no Auditório “Geraldo Pereira” do Instituto de Artes e Design (IAD) da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Duração: cerca de 2h. Público presente: cerca de 25 pessoas.

Aproveitando a passagem por Varginha, combinei com o amigo e pianista Fernando Vago Santana, professor de piano da UFJF, em levar o projeto cultural para a instituição. O auditório foi agendado com bastante antecedência. Fiz apenas um cartaz para divulgação na internet, e Fernando o divulgou via WhatsApp, chegando também a imprimir alguns para afixar no Campus da UFJF.

Na noite do concerto, dormi muito mal. Uma alergia fez com que eu acordasse cerca de 2h30min da manhã, e só consegui dormir por volta de 6h00min – sendo que às 7h00min já tive de levantar para pegar o ônibus para Juiz de Fora. Ao chegar na cidade,

escolhi um hotel próximo à UFJF, só mesmo para dormir à noite. Às 18h00min, fui para o IAD. Houve tempo de preparar o espaço e ainda fazer uma breve visita às diversas sala de Música do Instituto. Mais uma vez, tentei gravar o áudio do recital com os equipamentos que trouxe de São Luís, sem sucesso. Como iniciei o recital com um bate-papo mais longo com os presentes – mostrando a realidade na UFMA com fotos, inclusive – o recital demorou a começar. Como havia internet no espaço, fiz uma transmissão ao vivo pelo Facebook – que teve, inclusive, 143 acessos no dia seguinte.

O recital em si apresentou problemas semelhantes aos anteriores. O piano, um Kawai de meia cauda, estava muito bem afinado e com a máquina equilibrada, respondendo muito bem aos contrastes de intensidade e tipo de ataque. No entanto, fiquei cansado em alguns momentos, algo que não acontecera até então. Porém, não foi uma exaustão que trouxe consequências na interpretação – com exceção de alguns momentos onde a concentração ficou muito baixa, fazendo com que os automatismos comandassem o fluxo musical. Assim como nas outras oportunidades, o público foi bastante caloroso, mostrando-se muito interessado nos temas contemplados no debate e durante o recital, por meio da projeção. O evento chegou até as 21h00min, e todos os participantes ficaram do início ao fim. Essa mini-*tournee* em Minas Gerais foi muito motivadora para mim; realmente não esperava um impacto tão positivo e um reconhecimento dessa magnitude. Fica, portanto, o desejo de retornar ao Estado em breve.

Recital pela série Quintas Concertantes

Realizado na quinta-feira dia 16 de maio de 2019, às 14h00min, no Museu Villa-Lobos durante a 17.^a Semana Nacional de Museus. Público presente: 12 pessoas. Duração: 60 minutos.

Esse recital foi viabilizado através de indicação. A prof.^a Maria Luísa Lundberg, que me convidou para participar da série “Villa-Lobos Aplauda”, da UNIRIO, indicou meu nome para o prof. Dr. Clayton Vetromilla, curador da série “Quintas Concertantes” que acontece em parceria da UNIRIO com o Museu Villa-Lobos.

Visitei a casa no dia 14 de maio de 2019 para conhecer as instalações do Museu. O piano, um Pleyel, está em condições razoavelmente boas para um instrumento

dessa idade – é, provavelmente, centenário. O espaço conta também com um piano Gaveau que foi doado ao compositor Heitor Villa-Lobos pela própria construtora, diante do seu eminente “talento” na época da doação. Fui muito bem recebido pela sr.^a Mônica Esteves e a diretora Cláudia Nunes de Castro.

No dia da apresentação, cheguei com cerca de uma hora de antecedência para preparar o espaço. A fim de evitar o lamentável problema de gravação do áudio ocorrido nas últimas apresentações, nas quais o programa “ocenaudio” não fez a gravação, voltei a utilizar o Audacity. Não filmei o evento, focando apenas no registro sonoro. Como já havia uma televisão no espaço, apenas a liguei no GPD Win, que conseguiu captar com sucesso o áudio e também transmitir as projeções. Por parte da casa, solicitei apenas um pedestal de microfone.

Para mim, em termos de eficiência, esse foi um dos melhores recitais da última sequência, iniciada com o concerto pelo projeto Segunda Musical. Houve menos erros durante o recital, e me senti mais à vontade com o instrumento – apesar de possuir uma qualidade bastante inferior àqueles que tive em mãos anteriormente. O reduzido público presente foi bastante caloroso.

A gravação em áudio ficou ótima; mais uma vez, lamentei não ter utilizado o Audacity nas oportunidades anteriores. Como o estúdio da UNIRIO está com a agenda lotada para esse semestre, terei de buscar um bom instrumento para fazer as gravações. Por sorte, posso fazê-la sozinho, dispensando um técnico de áudio, pois a qualidade do equipamento que tenho utilizado se mostrou satisfatória. Acrescentaria apenas um microfone condensador, que não trouxe devido às limitações da bagagem.

Primeiro Concerto durante a 3.^a Semana Nacional de Arquivos

Realizado na terça-feira dia 04 de junho de 2019, às 16h00min, no Auditório do Tribunal de Justiça do Maranhão (TJ/MA) na Rua do Egipto, 144. Público presente: cerca de 50 pessoas. Duração aproximada: aproximadamente 45 minutos.

Esse concerto foi um dos dois agendados na 3.^a Semana Nacional de Arquivos, organizada pelo Arquivo Público do Maranhão (APEM) em parceria com o Tribunal de Justiça do Estado do Maranhão (TJMA), que possui um valioso acervo de processos e documentos jurídicos cujo período cronológico retrocede até o último quartel do século XVIII.

No dia da apresentação, fui pela manhã ao local para conhecer o auditório e preparar os equipamentos. Montei o piano, liguei-o na caixa amplificadora disponível e regulei o som tanto do piano quanto do microfone com fio que foi utilizado na mesa-redonda que ocorreria anteriormente ao concerto. Também colaborei com os servidores da casa para organizar as instalações, colocando a mesa com o retroprojetor e a tela de projeção em um local que não atrapalhasse a visualização da mesa-redonda e do piano por parte do público. O auditório possui capacidade para cerca de 260 pessoas.

Cheguei na metade do horário estimado para finalização da mesa-redonda. Tive ainda que trazer um computador, porque os da casa não possuíam o Microsoft Office, apenas o LibreOffice – cujo programa equivalente ao Power-Point apresenta alguns problemas de incompatibilidade na apresentação de projeções. De todos os recitais realizados até agora, esse foi o que mais fiquei disperso. Por várias vezes, simplesmente deixei de lado a atenção na interpretação. Ainda assim, o repertório se mostrou ainda bem memorizado. Tive um erro mais evidente na Marcha Rio Branco, na seção que começa com um acorde de Dó # Maior (ou Ré b Maior, não lembro agora a partitura) na função de dominante. No entanto, em todos os erros, prossegui – aliás, até o presente momento, foram raríssimos os momentos em que voltei algum trecho por motivo de erro, contando todas as 41 apresentações. Já o público não foi tão receptivo quanto nas últimas oportunidades. Várias pessoas ficaram conversando ou não prestaram atenção, sendo que várias delas ficaram no fundo do auditório para conversar ou pegar café, água e/ou outros alimentos disponíveis no local. Cheguei a perguntar se o público gostaria de uma pausa, pois notei a evasão repentina em relação ao público que estava presente na mesa-redonda. No entanto, quem estava atento pediu que eu continuasse. Esse acontecimento pode ser visto na gravação do recital, feita através de meu celular – um Samsung modelo J2 Prime SM-G532MT. Segundo o organizador do evento por parte do TJMA, Christopherson, o desembargador-chefe da instituição, o qual fui informado que é natural de Viana e admirador do trabalho do Pe. João Mohana, esteve presente no início do recital.

Segundo Concerto durante a 3.^a Semana Nacional de Arquivos

Realizado na quinta-feira dia 06 de junho de 2019, às 16h00min, na Portaria do Arquivo Público do Estado do Maranhão (APEM). Público presente: cerca de 45 pessoas. Duração aproximada: cerca de 45min.

Mais uma vez, para essa apresentação, não estudei previamente o repertório. No dia, fui mais cedo ao APEM para organizar o espaço, que estava previsto para a sala do último andar do prédio. No entanto, devido à ausência das duas turmas de estudantes que haviam combinado de fazer uma visita guiada, a sr.^a Conceição decidiu que seria melhor realizar a apresentação na Portaria, pois pessoas em trânsito nas ruas poderiam vê-la, dando maior visibilidade ao evento. Pois então, tivemos de carregar novamente o piano, os equipamentos e as cadeiras para a Portaria do APEM.

Foi uma apresentação interessante. Percebi as pessoas presentes bastante envolvidas com o recital e a projeção, que foi realizado no formato de 33 minutos. Em relação ao ano passado, foi muito mais impactante para o projeto, pois dividi o palco com outros músicos e não pude mostrar a projeção. Em relação à qualidade da interpretação, estive muito envolvido musicalmente nas primeiras peças até a Marcha Rio Branco. Nessa última, finalmente acertei alguns trechos que estavam apresentando problemas há algumas apresentações, no entanto, errei outras partes que até então não haviam demonstrado problemas.

Mostra durante a 3.^a Semana Nacional de Arquivos

Realizado na sexta-feira dia 07 de junho de 2019, às 16h30min, na Sala do Terceiro Andar do Arquivo Público do Estado do Maranhão (APEM). Público presente: cerca de 50 pessoas. Duração aproximada: cerca de 40min.

A diretora do APEM, Fabíola da Silva Farias Tavares, comunicou-me no dia 6 de junho, quinta-feira, que eu estaria presente no evento que encerraria a 3.^a Semana Nacional de Arquivos no Maranhão, indicado no programa como “Interpretação Musical do Acervo do Padre João Mohana sob a guarda do APEM”. Não havíamos combinado com antecedência essa participação, no entanto, também não recusei, apesar do comunicado repentino. Sendo assim, deixei o piano no gabinete da Diretoria do APEM, para facilitar o transporte e organização no próximo dia.

Cheguei por volta das 15h00min, e a palestra “Arquivos, Memória e Direitos Humanos”, da prof.^a Dr.^a Dirlene Barros (DEBIBLIO/UFMA), não havia começado. Organizei os equipamentos, no entanto, não pude gravar porque o celular estava com pouca bateria e a filmadora, que levei já sabendo disso, estava sem o cabo de ligação com a tomada. Fui organizando o material para apresentar no projetor no próprio

momento. Separei fotos do projeto (que, no final, não mostrei) e publicações relacionadas ao Acervo João Mohana e ao projeto cultural Piano Maranhense. Fiz uma mostra breve desses materiais, em cerca de quinze minutos, e prossegui com uma demonstração do projeto, tocando ‘Minuête’ e a ‘Marcha Rio Branco’. Não toquei bem, pois estava com pouca concentração; a organização desse momento foi muito corrida. No entanto, foi interessante como um momento de mostrar o trabalho envolvido nos recitais – que, como gosto de afirmar, são apenas “a ponta do iceberg” de todo o processo. Essa semana foi muito interessante no sentido de estabelecer um contato com o TJMA por meio de Christoffer Silva, que trabalha nessa instituição – e que possui cerca de 7.000 servidores. Estarei à disposição para futuras oportunidades de levar a Arte Maranhense para mais pessoas.

**Lecture Recital (Recital-Diálogo) no VI Encontro Internacional de
Pianistas de Piracicaba**

Realizado na Sala Ernst Mahle da Escola de Música de Piracicaba Ernst Mahle (EMPEP) em 12 de julho de 2019, às 09h15min. Público presente: 10 pessoas. Duração aproximada: 45 minutos.

A oportunidade de se apresentar nesse importante encontro, para o qual são convidados pianistas e professores de piano de renome internacional, aconteceu devido à aprovação da proposta submetida à organização do evento, dirigida pelo pianista e Prof. Dr. João Paulo Casarotti, atualmente professor da Universidade de Louisiana em Baton Rouge.

Cheguei em Piracicaba no dia anterior à apresentação, vindo do Rio de Janeiro. Pouco pude aproveitar do evento, mas tanto os participantes (conferencistas, estudantes e demais interessados) quanto os temas escolhidos para debate foram primorosamente selecionados, contemplando assuntos de suma importância para a prática pianística contemporânea. Procurei, então, fazer o meu melhor dentro desse contexto, procurando trazer informações não apenas sobre o recital em si, mas sobre o processo de pesquisa e eventos assuntos que tangenciaram a pesquisa de doutorado – em especial acerca da inserção do pianista no mundo profissional de hoje. Fiz excelentes contatos no evento, além de reencontrar colegas que têm realizado trabalhos relevantes em nosso campo.

No dia da apresentação, não dormi bem, porém, não fiquei esgotado. Cheguei com uma hora de antecedência para preparar o local, com a ajuda do monitor bolsista, estudante de bacharelado em Piano da UNESP. O piano reservado para a apresentação, um Kawai de meia cauda em excelente estado, foi afinado no dia anterior.

Senti falta de um público maior na apresentação. No entanto, havia outra palestra/conferência ocorrendo em outra sala, sob coordenação da pianista e professora Daiane Raatz. O prof. Casarotti esteve presente durante a interpretação do Thema com Variações de Miró. Fiz uma das melhores interpretações até o presente momento dos Romances Sem Palavras e da Barcarola, no entanto, o celular que utilizei para gravação – um Samsung S4 Mini – registrou somente o debate inicial e a peça do Miró. Uma pena. No fim, ficou evidente que todos os presentes gostaram do repertório e, em especial, da proposta. Destaquei a necessidade de levar a música de concerto para públicos variados, e que se existe um baixo interesse por parte da população, é pela falta de acesso. Relembrei os momentos em que o recital foi muito bem recebido, em especial nas escolas de educação básica do Maranhão. Precisamos fazer o esforço de colocar o piano digital no porta-malas do carro e realizar apresentações para pessoas que nunca teriam acesso a esse tipo de prática musical, sem esperar excelentes instrumentos, espaços culturais e públicos “entendidos”. No entanto, não podemos deixar de cobrar as “autoridades”, as políticas culturais e as grandes empresas de também apoiar nosso trabalho.

APÊNDICE E

Relato das gravações e da edição sonora

Relato das gravações

Conforme o projeto de pesquisa original submetido à UNIRIO, estava prevista a gravação do repertório escolhido para estudo ao piano. Passei alguns meses tentando agendar o estúdio da UNIRIO junto ao técnico-administrativo responsável pelo espaço, porém, o mesmo não demonstrou agilidade e/ou prestatividade. Sendo assim, agendei de maneira autônoma as Salas Alberto Nepomuceno e I-204 do Instituto Villa-Lobos, com a valiosa colaboração do funcionário Sérgio. Com uma semana de antecedência, consegui agendar as salas Alberto Nepomuceno – 29 e 31 de julho de 2019, das 14h00min às 18h00min – e a sala I-204 – 30 de julho de 2019, das 14h00min às 18h00min.

No primeiro dia, meu pai foi junto comigo à UNIRIO, e presenciou o primeiro dia de gravações. Ao chegar no IVL com os equipamentos, montei-os na sala Alberto Nepomuceno, que possui um piano de cauda Yamaha aparentemente de cauda longa. Levei o GPD Win com uma mesa M-Audio FastTrack de dois canais, dois cabos de áudio XLR, um pedestal de microfone e dois microfones, sendo um Shure SM-57 e um Behringer B1. Coloquei o microfone Shure no pedestal, direcionado para a tampa do piano, que estava aberta. Já o microfone B1, condensador, foi posicionado à distância, no intuito de captar as ressonâncias do pedal. Utilizei um suporte de prato da bateria disponível na sala para esse último microfone.

Posteriormente, realizei o ajuste da captação. Procurei um nível de captação semelhante em ambos os microfones, procurando uma sensibilidade mediana para a intensidade do piano. Para isso, toquei um trecho inicial do *Étude-Tableaux* de Rachmaninoff que toquei há alguns anos, que começa com uma dinâmica em *fortissimo* – e que, certamente, não seria atingida no repertório a ser gravado. Essa dinâmica foi a referência para calibrar o equipamento, onde procurei um nível alto de captação com base nessa dinâmica sem, no entanto, “estourar” – ou seja: atingir o nível máximo de registro. Fiz toda a captação no Audacity versão 2.2.2, que oferece recursos satisfatórios para todo o processo de gravação e edição sonora.

Iniciei a gravação tocando o repertório na ordenação original do programa, começando pelo *Miró*. Para cada seção da peça, iniciei um arquivo de gravação. Nos casos de “erros” – traduzem-se aqui não apenas como erros de notas e/ou ritmos, mas principalmente quando a sonoridade resultante não condizia com minha concepção da

obra, incluindo: notas “batidas” ou “gritantes”; pedalização “embolada”; articulação e tipos de ataque que não saíram claros; entre outras situações – retornei do ponto de referência anterior mais próximo, onde eu sabia que seria possível fazer um “corte” na etapa posterior de edição sonora. Um dos maiores problemas na edição de gravações para piano é encontrar pontos onde os pontos de “enxerto” apresentam sonoridade de ressonância/pedal semelhante. Aprendi isso observando as edições do técnico do estúdio da Escola de Música da UFMG, quando gravei o repertório de formatura do bacharelado em piano quatro ou cinco vezes. Também aprendi com ele o posicionamento de microfones, apesar de não possuir equipamentos de qualidade semelhante aos utilizados na oportunidade.

Como resultado do próprio processo de gravação, consegui bons resultados nas primeiras peças, pelo menos até o segundo Romance Sem Palavras de Elpídio Pereira. No entanto, a partir desse ponto, comecei a ficar cansado – bem mais que nos recitais ao vivo. O processo de gravação acaba exigindo um nível muito alto de concentração devido ao “perfeccionismo” – maior exigência na auto-avaliação – que emerge nesse tipo de situação e, ao longo do tempo, acabei ficando muito mais cansado. Cheguei a gravar o repertório todo, no entanto, houve mais erros nas últimas peças, e mesmo se eu as gravasse mais vezes, seria necessário fazer mais “enxertos” no processo de edição sonora, algo que poderia comprometer a naturalidade das próprias interpretações. Aqui, faço uma ponte com um comentário interessante que li no livro de James Grier sobre edição crítica, onde certos tipos de edição são alvo de críticas por partir de um agregado de fontes que produz um novo texto que nunca existiu. Fazendo um paralelo com esse contexto de gravação e edição sonora, é evidente que as gravações editadas nascem de uma interpretação (ou *performance*, já que estamos tratando de uma interpretação em particular) que nunca existiu. Não pretendo aprofundar essa discussão pois a tese já está muito extensa, mas seria muito interessante abordar com maior profundidade esse processo de edição sonora sob uma perspectiva crítica, assim como fizemos com o texto musical no Capítulo 2.

No segundo dia, fiz uso de uma sala diferente. Essa possuía um piano de meia cauda Steinway & Sons, no entanto, não gostei da sonoridade do instrumento. Enquanto o Yamaha da sala anterior possuía um som brilhante e cantava muito – chegando ao ponto de ser necessário controlá-lo para não “bater” ou “gritar” – esse Steinway & Sons possuía um som mais “abafado”, e cantava pouco: o timbre da região aguda parecia pobre em termos de harmônicos superiores, deixando a sonoridade sem brilho. Além

disso, algumas cordas esbarravam em alguma parte do corpo metálico do instrumento quando atacadas em *fortissimo*, provocando sons estranhos. Obviamente, ficaria muito clara a troca de instrumentos em um futuro álbum (o antigo CD) com a gravação do repertório na íntegra. Mesmo assim, tratei como uma oportunidade de estudar e fazer gravações que possam vir a ser úteis em outros contextos – talvez até mesmo em um estudo sobre o processo de gravação e edição sonora de repertório pianístico.

Como estratégia para evitar o cansaço que foi tomando conta ao longo da gravação, inverti a ordem do repertório, na perspectiva de que as últimas peças gravadas no dia anterior fossem contempladas logo no início, quando eu ainda estaria descansado. Montei o equipamento e posicionei os instrumentos conforme fiz no dia anterior, dando início ao processo de gravação. No entanto, permaneci menos tempo gravando – cerca de 2h30min – optando por dedicar mais tempo no próximo dia, onde voltaria para a sala com o piano utilizado no primeiro dia.

No dia final de gravação, prossegui com o mesmo trabalho de montar o equipamento e posicionar os microfones, finalizando com o ajuste de captação. Iniciei o repertório na ordem inversa do programa, sob o mesmo intuito há pouco mencionado. Com o material produzido nesses três dias, acredito que será suficiente para produzir edições sonoras – estou utilizando esse termo por achar mais conveniente no contexto dessa pesquisa – com um nível “profissional” de qualidade, ou seja: mais adequado ao padrão de produção musical vigente hoje no mercado da música erudita.

Relato da edição sonora

Introdução e Thema com Variações para Piano-forte, de Antonio Luiz Miró (1805-1853)

Na Introdução desta peça, escolhi ficar com o registro do terceiro dia. Fiz um pequeno “enxerto” (corte) nas escalas em bordaduras superiores que sucedem a melodia após os acordes iniciais. Como tive de recorrer à gravação do primeiro dia, foi necessário equilibrar o volume/intensidade de ambas as gravações, pois a captação teve níveis diferentes de sensibilidade em cada dia.

As variações um e dois foram feitas sem problemas.

Na terceira variação, em tom menor, tive algumas infelicidades na gravação. Terei de fazer “enxertos” na seção com os arpejos rápidos descendentes em tom menor. Ficou um pouco forçado, mas acredito que foi suficiente.

A quarta variação teve passagens um pouco emboladas, além do Fá 3 que ficou muito piano na primeira parte (é bem perceptível). No entanto, decidi não fazer cortes, mantendo-a da forma como foi tocada.

Na quinta variação, são perceptíveis algumas desigualdades rítmicas. Seria necessário regrava-la, no entanto, não tenho esse recurso por agora. Terei de deixar a gravação como está.

A sexta variação, como é em dinâmica *fortíssimo*, houve alguns picos de ondas que atingiram o nível máximo da captação. Por sorte, não “estouraram”. Além disso, o segundo acorde que inicia o tema da variação, em tempo fraco, foi batido em todas as vezes – um sinal de má interpretação da minha parte. Tentei corrigir reduzindo um pouco a intensidade deles, mas o tipo de ataque (tendendo à agressividade) não pode ser corrigido. Ainda, como os arpejos ascendentes e descendentes não ficaram muito claros na primeira execução, tive de fazer um “enxerto” com essa seção. Houve um problema com o resíduo do pedal que antecede o corte; utilizei um *fade out* para simular uma “limpeza” de pedal. Seria possível também prolongar a sonoridade do pedal para entrar um pouco no ataque que inicia o trecho “enxertado”, no entanto, deixei o *fade out* mesmo.

Para a sétima e última variação, escolhi a segunda vez que toquei. Não fiz cortes. Apesar de haver alguns trechos dos quais não gostei, não terei a opção de regravar. Portanto, terá de ficar assim.

Minuête, de Leocádio Rayol (1849-1909)

Gravei essa peça uma vez no primeiro dia e várias no terceiro, e pelo que me recordo, foram interpretações satisfatórias. Sendo assim, mantive as gravações “ao natural”, apenas optando por uma das várias interpretações.

Marcha Rio Branco, de Leocádio Rayol (1849-1909)

Como é uma peça mais extensa e com passagens mais difíceis, gravei-a diretamente no primeiro dia e, por isso mesmo, ficou sujeita a erros. No terceiro dia, procurei gravá-la mais cuidadosamente, retornando às passagens que não se mostraram tão boas – já imaginando, portanto, que haveria “enxertos”. Ao ouvir a gravação do primeiro dia, o áudio estourou, tornando impraticável o uso dessa interpretação. Na interpretação do terceiro dia, houve um erro em que repeti sem o pedal, tornando mais fácil a correção. Na sequência, na parte dos acordes em *fortissimo*, alguns trechos ficaram embolados nos arpejos. Outro trecho em que foi necessário um “enxerto”, consegui encaixar mesmo no tempo fraco, pois também estava sem pedal. Os cortes ficaram bons, o ruim foram as partes que não ficaram boas e precisavam ser regravadas.

Romances Sem Palavras, de Elpídio Pereira (1872-1961)

As interpretações dos Romances sem palavras, tanto no primeiro dia quanto no terceiro, foram boas. Como sempre fui mais exigente com o resultado sonoro das mesmas, bastou optar por uma das gravações sem a necessidade de edição, apenas ajustando o equilíbrio sonoro entre as faixas de cada microfone.

Trois Danses sur des thèmes Brésilliens, de Elpídio Pereira (1872-1961)

No terceiro dia, a primeira peça teve uma boa interpretação que não necessitou de cortes. Escolhi essa, colocando-a por inteiro.

A segunda peça foi gravada várias vezes. Apesar de serem boas interpretações, em todas elas aparecia alguma desigualdade ou notas esbarradas. Ao invés de “enxertá-las”, resolvi escolher uma para deixá-la ao natural.

A última das danças que foi um “parto” para gravar, e mesmo assim não consegui tocá-la totalmente limpa. Como ela consiste em um fluxo contínuo do início ao fim, além de gastar muita energia em forma de concentração, dificulta a realização de eventuais “enxertos”. Para esta edição, tentei fazer um “menor múltiplo comum” das partes mais aceitáveis. Mesmo assim, não fiquei satisfeito. A primeira gravação do terceiro dia necessitou de apenas um corte. Aproveitei, ainda, para “enxertar” a primeira frase do trecho em *Dó maior* com a terceira gravação do terceiro dia, conseguindo que o

corte ficasse imperceptível. No entanto, houve partes com desigualdades rítmicas e notas falhando que não ficaram boas, sendo impossível corrigir.

No entanto, ao observar as gravações feitas no dia 30 de julho, percebi que elas tinham sido muito melhores em termos de interpretação do que as realizadas nos outros dias. A terceira peça, por exemplo, não necessitou de cortes – os “erros de notas” foram aceitáveis, bem como o fluxo musical que se deu sem interrupções. Sendo assim, produzi edições dessas gravações, ficando com duas versões das danças.

Barcarola, de João Nunes (1877-1951)

Gravei essa peça várias vezes, e como toco ela há mais tempo e está bem preparada, todas as interpretações foram boas. No entanto, a primeira interpretação do terceiro dia ficou com estalos, fruto de problemas na captação/gravação. Sendo assim, essa não foi aproveitada. Quando às demais, mantive-as sem edição, bastando escolher uma das possibilidades posteriormente.

Assim como fiz em outras oportunidades, acrescentei outras gravações da Barcarola realizadas em contextos diversos, sem a finalidade de produção em estúdio. No caso dessa peça, houve interpretações muito boas, destacando-se a naturalidade dessas interpretações – em oposição aos registros feitos apenas sob o intuito de gravação em estúdio. Sendo assim, acrescentei ao nome dos arquivos maiores detalhes sobre cada contexto de registro, contemplando: a) tipo de piano utilizado para gravação; b) local/sala/espço cultural; e c) data da gravação.

Pièces Drôles, de João Nunes (1877-1951)

Aproveitei as gravações do terceiro dia, pois nas do primeiro dia, eu já estava cansado. Na primeira peça, tive de cortar o trecho final, pois errei uma besteirinha. Por sorte, eu já tinha pensando em cortar o pedal na *coda* da peça justamente no caso de haver necessidade de fazer um “enxerto”, mas sem perder a intenção musical original.

Para a segunda peça, fiz várias gravações no terceiro dia. Optei por ficar com a última interpretação. Tive de fazer um “enxerto” na seção mediana da peça, por uma besteirinha que errei. A correção ficou aceitável. No entanto, houve alguns estalos

provenientes do mecanismo de gravação. Consegui detectá-lo, ficando claramente visível no programa (Figura 1):

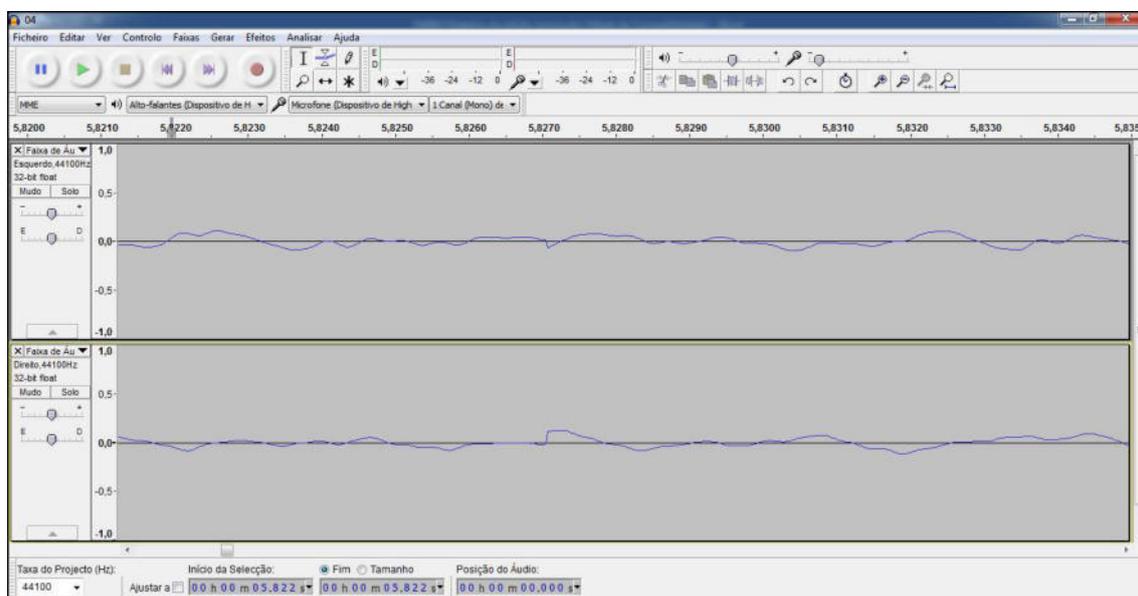


Figura 1. “Estalo” detectado na gravação de *Parfum qui s’envole*. Fonte: acervo do autor, 2019.

Para corrigi-lo, bastou apagar um pequeno trecho da onda de forma a manter a continuidade do formato da onda – que é visivelmente interrompido pelo “estalo”.

Na terceira peça, fiquei com a última interpretação do terceiro dia. Foi necessário fazer um corte na seção central, devido a um erro bobo. Apesar da troca de pedal, o “enxerto” soou convincente.

A quarta peça, mesmo sendo simples, foi uma das que mais encontrei dificuldades para gravar. Por ser muito extensa, a concentração gasta no controle contínuo da sonoridade foi me cansando, a ponto de errar algumas besteiras. E numa delas, na seção final da peça, acabei por tocar novamente a partir de um ponto onde o pedal se mantinha anteriormente. Tive de fazer um efeito do tipo *paste mix* para poder dar continuidade à sonoridade do pedal. Como o Audacity não possui diretamente esse recurso, tive de fazê-lo através de uma sobreposição de faixas, conforme ilustra a tela em seguida (Figura 2):

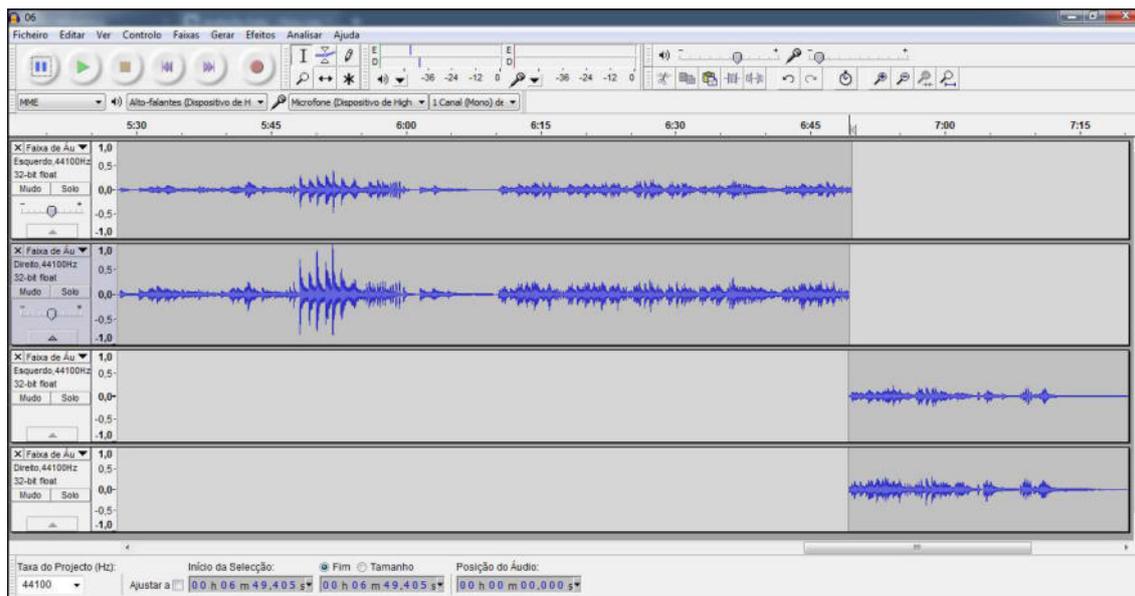


Figura 2. Simulação do efeito *paste mix* em *Morbidezza*. Fonte: acervo do autor, 2019.

Tive a sorte de fazer uma boa interpretação da quinta e última peça, a mais difícil de todas. Não foi necessário, portanto, editá-la, bastando reproduzi-la ao natural.

Elixir de Carnaúba, de Ignácio Cunha (1871-1955)

Fiz duas gravações diretas, razoáveis. Optei por mantê-las da forma original, podendo escolher posteriormente por aquela que fará parte do produto mercadológico final. Aproveitei, ainda, para agregar gravações consideradas interessantes e que foram realizadas em outros contextos – a exemplo do que ocorreu com a *Barcarola*, de João Nunes.

Vera Lowndes, de Antonio Rayol (1863-1904)

A gravação do primeiro dia, que foi a última da série, não pode ser aproveitada. Sendo assim, fiquei com a gravação do terceiro dia, na qual houve alguns problemas que necessitaram de cortes. No entanto, como retomei de seções claras da peça que não necessitavam de pedal, foi fácil a edição.

ANEXO A

Edição fac-símile de ‘Ephemeras’

Ho talentoso poeta D^r Adherbal de Carvalho



EPHEMERAS

Valsa brilhante para Piano



Original do Maestro

Antonio RAYOL

(1^o Tenor Brasileiro)



1894

MARANHÃO, (BRAZIL)

ANTONIO PEREIRA RAMOS D'ALMEIDA & C^a, SUCCESSORES

EDITORES E PROPRIETARIOS



OBRAS DO MESMO AUCTOR

publicadas em Milão e Genova



Grande Missa solemne a 4 vozes, côro e pianô e grande orchestra.

Dormi, Barcarola, canto e piano.

Senti, Romanza, canto e piano.

Eterno amore, Romanza, canto e piano.

Scherzando, Gavotta, piano.

Capriccio, per violino e piano.

Raconto braziliiano, poema sinfonico.

L'Alba, Preghiera, violino e piano.

Grande Tarantella, para piano.

Tantum Ergo, a 3 vozes e orgão.

Beggiosa, mazurka de concerto a 4 mãos.

Grande quantidade de polkas, valsas, etc.,
publicadas no Rio-de-Janeiro pela casa Buschmann & Guimarães.



A publicar-se :

Sracema, Opera lyrica em um prologo e dois actos
(assumpto brazileiro).

Ho talentoso poeta D^r Adherbal de Carvalho



EPHEMERAS

Valsa brilhante para Piano



Original do Maestro

Antonio RAYOL

(1^o Tenor Brasileiro)



1894

MARANHÃO, (BRAZIL)

ANTONIO PEREIRA RAMOS D'ALMEIDA & C^{ia}, SUCCESSORES

EDITORES E PROPRIETARIOS

Ao Adherbal de Carvalho

prova de estima e sympathia

do amigo

ANTONIO RAYOL.

S. Luiz do Maranhão, Setembro 1893.

EPHEMERAS

ANTONIO RAYOL

Op. 120

VALZER

PIANO.

The first system of the piano score for 'Ephemeras' is in 5/4 time and B-flat major. It begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melodic line with a triplet of eighth notes. The left hand provides a steady accompaniment of chords. A hairpin crescendo leads to the end of the system, marked *assai marcato*.

The second system continues the piece. The right hand has a melodic line with a triplet of eighth notes. The left hand continues with chords. The dynamic remains piano (*p*).

The third system features a change in dynamics and tempo. The right hand has a melodic line with a triplet of eighth notes. The left hand continues with chords. The dynamic is marked *f* (forte) and the tempo is *Con brio*.

The fourth system continues with a melodic line in the right hand and chords in the left. The dynamic is marked *ff* (fortissimo) and includes a hairpin crescendo. The system ends with a piano (*p*) dynamic.

The fifth system concludes the piece. The right hand has a melodic line with a triplet of eighth notes. The left hand continues with chords. The dynamic is marked *f* (forte) and includes a hairpin crescendo.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with slurs and ties. The bass clef staff contains a rhythmic accompaniment of chords. The dynamic marking *f* *Brillante* is placed above the treble staff. A *p* marking appears later in the system.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line with slurs. The bass clef staff continues the chordal accompaniment. A *cresc.* marking is placed above the treble staff.

Third system of musical notation, featuring a repeat sign. Above the treble staff, two boxes are labeled "1^a volta" and "2^a volta". The dynamic marking *ff* is placed above the treble staff, and *p* is placed below the bass staff.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with accents (>) above several notes. The bass clef staff continues the chordal accompaniment. The dynamic marking *assai marcato* is placed above the bass staff.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with a triplet of eighth notes marked with a "3" above it. The bass clef staff continues the chordal accompaniment.

com brio *f* *cresc.*

8

This system shows the first two staves of music. The upper staff contains a melodic line with a dotted quarter note, a quarter note, and a half note, followed by a series of eighth notes. The lower staff features a bass line with chords and single notes. The dynamic marking *f* is present, and a *cresc.* marking is at the end. A fermata is placed over the final measure of the upper staff, with the number 8 written above it.

ff

8

3

3

This system continues the piece. The upper staff has a melodic line with a fermata over the first measure, followed by a triplet of eighth notes. The lower staff continues with a bass line. The dynamic marking *ff* is present. There are two triplet markings (3) over eighth notes in the upper staff.

3

FINE *p delicato*

This system concludes the piece. The upper staff features a triplet of eighth notes followed by a fermata. The lower staff continues with a bass line. The word **FINE** is written in the middle of the system, and *p delicato* is written at the end.

This system shows the first two staves of music. The upper staff contains a melodic line with a dotted quarter note, a quarter note, and a half note, followed by a series of eighth notes. The lower staff features a bass line with chords and single notes.

This system shows the first two staves of music. The upper staff contains a melodic line with a dotted quarter note, a quarter note, and a half note, followed by a series of eighth notes. The lower staff features a bass line with chords and single notes.

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with a trill and a triplet. The left hand provides a steady accompaniment. A *crusc.* (crescendo) marking is present over the right hand.

Second system of a piano score. The right hand has a melodic line with a triplet. The left hand has a steady accompaniment. A *p* (piano) marking is present over the left hand.

Third system of a piano score. The right hand has a melodic line with a trill. The left hand has a steady accompaniment. A *f* (forte) marking is present over the left hand.

Fourth system of a piano score. The right hand has a melodic line with a trill. The left hand has a steady accompaniment. A *Scherzando* marking is present over the left hand.

Fifth system of a piano score. The right hand has a melodic line with a trill. The left hand has a steady accompaniment. A *crusc.* (crescendo) marking is present over the right hand.

1^a volta 2^a volta

f *f*

cresc. *f* *p*

cresc. *f* *f*

p *f* *p*

D.C.



Livraria Universal
DE
A. P. Ramos d'Alm.^a & C^a Successores

Rua da Palma, N^o 3

S. LUIZ DO MARANHÃO



Julio Ramos & C^{ia}

(Casa filial) Rua do Trapiche, 39



Grande deposito de Livros em branco e objectos de escriptorio



Officina de Encadernação e Typographia



ESPECIALIDADE :

Livros de Direito, Medicina, Litteratura, etc.



Musicas para Piano

Grande sortimento de rabecas e outros instrumentos de corda

Papel de musica e objectos de phantasia

Rua da Palma, n^o 3