

GUILHERME AUGUSTO DE ÁVILA

**O ELO PERDIDO DO**

**TESOURO DE JOÃO**

**MOHANA: PROVENIÊNCIA**

**DOCUMENTAL NA MÚSICA**



EDUFMA

GUILHERME AUGUSTO DE ÁVILA

**O ELO PERDIDO DO**

**TESOURO DE JOÃO**

**MOHANA: PROVENIÊNCIA**

**DOCUMENTAL NA MÚSICA**

São Luís



EDUFMA

2022

Copyright © 2022 by EDUFMA

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO

*Prof. Dr. Natalino Salgado Filho*  
Reitor  
*Prof. Dr. Marcos Fábio Belo Matos*  
Vice-Reitor

EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO

*Prof. Dr. Sanatiel de Jesus Pereira*  
Diretor  
CONSELHO EDITORIAL

*Prof. Dr. Luís Henrique Serra*  
*Prof. Dr. Elídio Armando Exposto Guarçoni*  
*Prof. Dr. André da Silva Freires*  
*Prof. Dr. Jadir Machado Lessa*  
*Prof<sup>a</sup>. Dra. Diana Rocha da Silva*  
*Prof<sup>a</sup>. Dra. Gisélia Brito dos Santos*  
*Prof. Dr. Marcus Túlio Borowiski Lavarda*  
*Prof. Dr. Marcos Nicolau Santos da Silva*  
*Prof. Dr. Márcio James Soares Guimarães*  
*Prof<sup>a</sup> Dra. Rosane Cláudia Rodrigues*  
*Prof. Dr. João Batista Garcia*  
*Prof. Dr. Flávio Luiz de Castro Freitas*  
*Bibliotecária Suênia Oliveira Mendes*  
*Prof. Dr. José Ribamar Ferreira Junior*

**Revisão**

Guilherme Augusto de Ávila

**Projeto Gráfico**

Guilherme Augusto de Ávila

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Ávila, Guilherme Augusto de.

O elo perdido do tesouro de João Mohana [recurso eletrônico]: proveniência documental na música / Guilherme Augusto de Ávila. – São Luís: EDUFMA, 2022.  
239 p.: il.

ISBN: 978-65-5363-063-5

1. Arquivologia e documentos musicográficos. 2. Proveniência documental.  
3. Acervo João Mohana-APEM I. Título.

CDD: 780

CDU: 781.63

Ficha catalográfica elaborado pela bibliotecária Luciana Palácio de Moraes CRB 13 / 585

EDUFMA | Editora da UFMA  
Av. dos Portugueses, 1966 – Vila Bacanga  
CEP: 65080-805 | São Luís | MA | Brasil  
Telefone: (98) 3272-8157  
www.edufma.ufma.br | edufma@ufma.br

À João Mohana, *in memoriam*, pela sua luta  
em defesa do seu tesouro: a pesquisa da  
música maranhense.



## Resumo

O presente trabalho teve o Acervo João Mohana como objeto de estudo. Inicialmente, os problemas enfrentados giravam em torno da ausência de menção à proveniência de parte significativa de suas fontes musicais, contribuindo para a supressão dos entes partícipes da história do acervo. O objetivo geral foi, a partir da revelação da proveniência documental, construir uma compreensão histórica das práticas musicais representadas no Acervo João Mohana. No primeiro capítulo apresentamos a discussão em torno da proveniência na Arquivologia e na arquivologia musical, demonstrando como os musicólogos têm abordado a proveniência em pesquisas nos acervos musicais brasileiros. Os próximos três capítulos trataram das dimensões históricas do acervo: 1) do produtor do acervo; 2) do acervo; 3) da sua história arquivística. O quinto e último capítulo apresenta a compreensão histórica cultural do acervo frente a herdeiros de tradições musicais nele representadas. A metodologia incluiu a análise diplomática das fontes musicais do Acervo João Mohana e a consulta a trabalhos da Arquivologia tradicional bem como da musicologia histórica, além da pesquisa hemeroteca relacionada a fatos históricos desencadeados por esta análise. Também foram consultados os documentos da prática arquivística do APEM assim como documentos da história de João Mohana frente à sua pesquisa da música maranhense e a conseqüente formação do acervo. Complementarmente, foram feitas entrevistas com pessoas que tiveram contato com os arquivistas do APEM e com os irmãos Olga e João Mohana, além de entrevistas com herdeiros das práticas musicais representadas no acervo. O estudo evidenciou a necessidade do aprofundamento na compreensão das dimensões históricas dos acervos musicais e a revisão dos critérios de arquivamento por parte das entidades custodiadoras. Outro resultado do trabalho é que a pesquisa pela proveniência pode beneficiar comunidades; entidades e mesmo os herdeiros das práticas musicais representadas nos acervos musicais.

**Palavras chave:** Arquivologia e documentos musicográficos; Proveniência documental; Acervo João Mohana.

**Título em inglês:** The missing link of João Mohana's treasury: documental provenance in music.

### **Abstract**

The present work had the Acervo João Mohana as the object of study. Initially, the problems faced revolved around the absence of mention of the provenance of a significant part of its musical sources, contributing to the suppression of entities participating in the history of the collection. The general objective was, from the revelation of the documentary provenance, to build a historical understanding of the musical practices represented in the Acervo João Mohana. In the first chapter, we present the discussion around provenance in Archivology and in Musical Archivology, demonstrating how musicologists have approached provenance in research in Brazilian music collections. The next three chapters dealt with the historical dimensions of the collection: 1) the producer of the collection; 2) from the collection; 3) of its archival history. The fifth and final chapter presents the historical and cultural understanding of the collection against the heirs of musical traditions represented in it. The methodology included the diplomatic analysis of the musical sources of the Acervo João Mohana and the consultation of works from traditional Archivology as well as from historical musicology, in addition to the hemeroteca research related to historical facts triggered by this analysis. Documents from the archival practice of the APEM were also consulted, as well as documents from the history of João Mohana regarding his research into Maranhão music and the consequent formation of the collection. In addition, interviews were carried out with people who had contact with the APEM archivists and with the brothers Olga and João Mohana, as well as interviews with heirs of the musical practices represented in the collection. The study highlighted the need to deepen the understanding of the historical dimensions of musical collections and the review of archiving criteria by the custodian entities. Another result of the work is that research by provenance can benefit communities; entities and even the heirs of musical practices represented in musical collections.

**Key Words:** Archivology and musicographic documents; Documentary Provenance; Acervo João Mohana.



**Título em francês:** Le chaînon manquant du trésor de João Mohana : provenance documentaire en musique.

### **Abstrait**

Le présent ouvrage avait pour objet d'étude le Acervo João Mohana. Initialement, les problèmes rencontrés tournaient autour de l'absence de mention de la provenance d'une partie importante de ses sources musicales, contribuant à la suppression d'entités participant à l'histoire de la collection. L'objectif général était, à partir de la révélation de la provenance documentaire, de construire une compréhension historique des pratiques musicales représentées dans le Acervo João Mohana. Dans le premier chapitre, nous présentons la discussion autour de la provenance en archivologie et en archives musicales, démontrant comment les musicologues ont abordé la provenance dans la recherche dans les collections de musique brésilienne. Les trois chapitres suivants traitaient des dimensions historiques de la collection : 1) le producteur de la collection ; 2) de la collection ; 3) de son histoire archivistique. Le cinquième et dernier chapitre présente la compréhension historique et culturelle de la collection face aux héritiers des traditions musicales qui y sont représentées. La méthodologie comprenait l'analyse diplomatique des sources musicales de l'Acervo João Mohana et la consultation d'œuvres d'archives traditionnelles ainsi que de musicologie historique, en plus de la recherche Hemeroteca liée aux faits historiques déclenchés par cette analyse. Des documents de la pratique archivistique de l'APEM ont également été consultés, ainsi que des documents de l'histoire de João Mohana concernant ses recherches sur la musique du Maranhão et la constitution conséquente de la collection. De plus, des entretiens ont été menés avec des personnes ayant eu des contacts avec les archivistes de l'APEM et avec les frères Olga et João Mohana, ainsi que des entretiens avec des héritiers des pratiques musicales représentées dans la collection. L'étude a mis en évidence la nécessité d'approfondir la compréhension des dimensions historiques des collections musicales et la révision des critères d'archivage par les entités gardiennes. Un autre résultat du travail est que la recherche par provenance peut bénéficier aux communautés ; entités et même les héritiers des pratiques musicales représentées dans les collections musicales.

**Mots clés:** Arquivistique et documents musicographiques. Provenance documentarie. Acervo João Mohana.

**Título em espanhol:** El eslabón perdido del tesoro de João Mohana: la procedencia documental en la música.

### **Abstracto**

El presente trabajo tuvo como objeto de estudio el Acervo João Mohana. Inicialmente, los problemas enfrentados giraron en torno a la ausencia de mención de la procedencia de una parte significativa de sus fuentes musicales, contribuyendo a la supresión de entidades que participan en la historia de lo acervo. El objetivo general fue, a partir de la revelación de la procedencia documental, construir una comprensión histórica de las prácticas musicales representadas en lo Acervo João Mohana. En el primer capítulo, presentamos la discusión sobre la procedencia en Archivología y en la Archivología Musical, demostrando cómo los musicólogos han abordado la procedencia en la investigación de colecciones musicales brasileñas. Los siguientes tres capítulos trataron de las dimensiones históricas de lo Acervo: 1) el productor de la colección; 2) de la colección; 3) de su historia de archivo. El quinto y último capítulo presenta la comprensión histórica y cultural de lo Acervo frente a los herederos de las tradiciones musicales representadas en él. La metodología incluyó el análisis diplomático de las fuentes musicales de lo Acervo João Mohana y la consulta de obras tanto de archivos tradicionales como de musicología histórica, además de la investigación de la hemeroteca relacionada con hechos históricos que suscitó este análisis. También se consultaron documentos de la práctica archivística de lo APEM, así como documentos de la historia de João Mohana sobre su investigación sobre la música en Maranhão y la consecuente formación de lo Acervo. Además, se realizaron entrevistas a personas que tuvieron contacto con los archiveros de APEM y con los hermanos Olga y João Mohana, así como entrevistas a herederos de las prácticas musicales representadas en lo Acervo. El estudio destacó la necesidad de profundizar en la comprensión de las dimensiones históricas de las colecciones musicales y la revisión de los criterios de archivo por parte de las entidades custodias. Otro resultado del trabajo es que la investigación por procedencia puede beneficiar a las comunidades; entidades e incluso herederos de prácticas musicales representadas en colecciones musicales.

**Palabras clave:** Ciencia de archivo y documentos musicales. Procedencia documental. Acervo João Mohana.



## ÍNDICE DE IMAGENS

Figura 1 - Parte do <i>Hino a Santa Cecília</i> , de Antonio dos Reis Rayol.....	45
Figura 2 - Excerto da <i>Canção de Píndaro</i> .....	54
Figura 3 - Focópias anexadas à <i>Missa e Grande Credo</i> .....	56
Figura 4 - Excertos de assinaturas de Ignacio Cunha na <i>Missa Bom Jesus dos Navegantes</i> e em <i>Madrigal</i> .....	57
Figura 5 - Carimbo de João Mohana.....	58
Figura 6 - Excerto da encadernação; inserção (tardia) na contracapa da encadernação; título original, na parte do "Tromboni".....	59
Figura 7 - Excertos das páginas de rosto das fontes de <i>Novena de Santa Filomena</i> .....	59
Figura 8 - Capa de <i>Novena de Santa Filomena</i> .....	60
Figura 9 - Linha de descrição.....	61
Figura 10 - Exemplo de marca d'água de fontes do Acervo João Mohana.....	75
Figura 11 - Excertos com declarações de cópia de Sebastião Pinto.....	75
Figura 12 - Carimbo de Tancredo Parga e Othon Rocha.....	76
Figura 13 - Diferenças na escrita de Othon Rocha.....	77
Figura 14 - Lápide dos pais de João Mohana no Cemitério do Gavião, na cidade de São Luís (MA).....	79
Figura 15 - Imagem do livro de 1974 e imagem da capa do LP de 1982.....	86
Figura 16 - Local onde foram registradas as fotografias das pilhas de fontes musicais.....	87
Figura 17 - Retrato de José Ribamar Costa "José Piteira".....	89
Figura 18 - Excertos de Hino de Despedida e Parabéns, casal amigo.....	90
Figura 19 - Excerto da parte de Ophiclíde de <i>Quadrilha de Contradanças 18 de Setembro</i> .....	92
Figura 20 - Excerto de <i>Sou Batuta e O 17 de Novembro</i> .....	93
Figura 21 - Excerto da página 85.....	94
Figura 22 - Excerto da página de rosto de <i>Miserere e Mottetos</i> .....	94
Figura 23 - primeiras páginas das fontes da Ladainha.....	96
Figura 24 - Página de rosto da <i>Missa em Si Bemol</i> .....	97
Figura 25 - Primeira página da parte da viola de Rapsódia Maranhense.....	99
Figura 26 - O trecho desaparecido, duplamente restaurado por Pedro Gromwell.....	99
Figura 27 - Assinatura de Othon Gomes da Rocha.....	101
Figura 28 - Carimbo de Othon Rocha.....	101
Figura 29 - Retrato de Othon Gomes da Rocha.....	102
Figura 30 - Álbum que possivelmente pertenceu de Edgar Serzedello de Carvalho.....	103
Figura 31 - Fonte que possivelmente pertenceu a banda de Miguel Dias.....	105
Figura 32 - Caderno de Antônio Onofre Beckman.....	107
Figura 33 - Recados de Henrique Ciríaco.....	108
Figura 34 - Recados de Henrique Ciríaco Ferreira.....	109
Figura 35 - Declaração de valor de cópia.....	109
Figura 36 - Página de rosto da <i>Novena de Nossa Senhora dos Remédios</i> , de Antônio Luiz Miró.....	110
Figura 37 - Página de rosto da <i>Novena de Antonio Luiz Miró</i> .....	111
Figura 38 - Fonte do envelope 113.....	112
Figura 39 - Página de rosto da <i>Novena de Nossa Senhora dos Remédios</i> .....	112
Figura 40 - Excerto de <i>Os Últimos Sons da Minha Lyra</i> .....	113
Figura 41 - Parte de "Basso-Tuba" (24º BIS); parte de "Sax-Tenor e Barítono sib" (AJM).....	116
Figura 42 - Excerto de Sargento Waleriano, de José Batista C. de Carvalho.....	117
Figura 43 - Excerto de <i>Músicos do 24º</i> .....	117
Figura 44 - Página de rosto de <i>Dobrado Sargento Serra</i> (anônimo).....	118
Figura 45 - Carimbo na Banda da Polícia.....	119
Figura 46 - Excerto com o carimbo em <i>Dobrado 28 de Julho</i> , de Pedro de Alcântara.....	119
Figura 47 - Notícia da interpretação de <i>Capitão Américo Figueira</i> .....	119
Figura 48 - Notícia de Hermes Paixão no Recife.....	120
Figura 49 - Notícia de baile a fantasia.....	121
Figura 50 - Excerto do carimbo do Teatro Cinema Palace.....	122
Figura 51 - Pedro Gromwell dos Reis (1942 Ca.).....	125
Figura 52 - Casa onde viveu Pedro Gromwell dos Reis, e um dos seus carimbos.....	125
Figura 53 - Notícia da entrega do diploma a Pedro Gromwell dos Reis.....	126
Figura 54 - Dedicatória de Ignacio Cunha na missa N.S. dos Remédios.....	127
Figura 55 - Na coroação de Maria, de Ignacio Cunha.....	128
Figura 56 - <i>Salutaris</i> , de Antonio Rayol e Na coroação de Maria, de Ignacio Cunha.....	128



Figura 57 - Ave Maria (anônimo) e Na coroação de Maria, de Ignacio Cunha .....	129
Figura 58 - Excerto de Hino às Flores à Nossa Senhora .....	130
Figura 59 - Ladainha, de Ignacio Cunha .....	131
Figura 60 - Excerto do verso de Marcha Santa Philomena .....	133
Figura 61 - Recado de Henrique em <i>Bibi Prazeres</i> .....	134
Figura 62 - Recado de Alamiro Prazeres em <i>Jandira</i> .....	134
Figura 63 - Envelope de <i>Mundica Ferreira</i> .....	135
Figura 64 - Página de rosto de <i>23 de Setembro</i> .....	138
Figura 65 - Gaveteiro de João Mohana .....	140
Figura 66 - Excertos do Relatório de Atividades.....	144
Figura 67 - Exemplo de folha com diferentes grafias.....	145
Figura 68 - Carimbo do APEM com diferentes registros e datas.....	147
Figura 69 - Excerto do Registro de Atividades do Acervo João Mohana (abril-junho de 1988) .....	149
Figura 70 - Excerto do Relatório de Atividades do 1º semestre de 1990 .....	150
Figura 71 - Registro de atividades em 05/10/1987 .....	152
Figura 72 - Relatório de Atividades do setor de Arquivos Particulares de 02/12/1988 .....	153
Figura 73 - Encadernação vermelha intitulada Alexandre Rayol e seus Descendentes .....	154
Figura 74 - Exemplo de utilização do carimbo, por João Mohana.....	155
Figura 75 - Página de rosto da <i>Novena de Santa Filomena</i> , de Leocádio Rayol.....	156
Figura 76 - Cartaz do Hall de entrada do APEM.....	157
Figura 77 - José Antônio Mohana Pinheiro e os sete livros.....	159
Figura 78 - Fichário utilizado por João Mohana.....	160
Figura 79 - Por Amor de Uns Olhos, de Antonio Rayol .....	162
Figura 80 - Partituras das edições do FEMACO.....	163
Figura 81 - Página de rosto de <i>Rappelle-Toi</i> , com caligrafia de Olga Mohana .....	164
Figura 82 - Cabeçalho dos currículos de João Mohana e Olga Mohana.....	165
Figura 83 - Página 24 da <i>Missa Solene</i> , de Antonio Rayol .....	168
Figura 84 - Sala de Acervos Particulares, onde se encontra o Acervo João Mohana .....	173
Figura 85 - Mapotecas 1 e 2, onde está alojado o Acervo João Mohana .....	175
Figura 86 - Exemplo de agrupamento por instrumentação, corrigido na revisão .....	177
Figura 87 - Bolsista Jacilene Pereira Correia fotografando .....	178
Figura 88 - Relatório de Atividades – abril/julho (APEM, 1991).....	179
Figura 89 - Banda de José Gonçalves Martins, na década de 1960 .....	182
Figura 90 - Eu (esq.); Sydenilson Santos (centro) e Daniel Lemos (dir.) na praça central de Arari, ao lado da placa que homenageia os 100 anos de José Gonçalves Martins.....	185
Figura 91 - Notícia da agressão à banda de música do partido situacionista .....	187
Figura 92 - Notícia da inauguração da banda de música Ignacio Parga .....	189
Figura 93 - Excertos das declarações de instrumentação e pertencimento .....	190
Figura 94 - Evento com a participação das bandas de Raimundo Gonçalves Martins, Raymundo Simphronio Coelho e Themistocles Lima.....	191
Figura 95 - Página de rosto da Marcha e Homenagem a Bom Jesus .....	192
Figura 96 - Lápide de José Gonçalves Martins, no cemitério Municipal de Arari.....	194
Figura 97 - Páginas de rosto de <i>Maria de Lurdes/Orlica Martins; Santa Luzia/Rui Blás e São Benedito/Homenagem a Bom Jesus</i> .....	195
Figura 98 - Retrato de 20/12/1982, ano em que Carlos se aposentou.....	197
Figura 99 - Forró, de José Gonçalves Martins (1979) .....	198
Figura 100 - Excerto da fonte do Hino ao Arari.....	199
Figura 101 - Excertos do <i>Hino ao Arari</i> .....	199
Figura 102 - Excerto do Hino ao Arari, de Pedro Gromwell dos Reis.....	200
Figura 103 - Melodia do <i>Hino ao Arari</i> , de Pedro Gromwell dos Reis .....	201
Figura 104 - <i>Padre João Mohana</i> - Parte cavada do Sax 1º Soprano.....	203
Figura 105 - Busto dos 100 anos do nascimento de José Gonçalves Martins (Praça do Folclore de Arari).....	204
Figura 106 - Capa do Almanak Maranhense de 1914 .....	205
Figura 107 - Elixir de Carnaúba, de Ignacio Cunha .....	206
Figura 108 - Propaganda do Elixir de Carnaúba.....	207
Figura 109 - Propaganda do Xarope de Mutamba - Almanak Maranhense (1914).....	209
Figura 110 - Página de rosto de <i>Tintura Preciosa</i> , de Ignacio Cunha .....	210
Figura 111 - Casarão onde funcionou a Drogaria João Victal de Mattos .....	211
Figura 112 - Sala de música do casarão de João Victal de Mattos (década de 1970) .....	211

Figura 113 - Assinaturas de Zaïde Mattos .....	212
Figura 114 - Poesia atribuída a Albina Minervina .....	214
Figura 115 - Notícia do falecimento de um dos filhos de Jardelina Soares Campos .....	215
Figura 116 - Excerto da música sem autoria .....	216
Figura 117 - Edição da música sem autoria.....	216
Figura 118 - Lápide de Jardelina Soares Campos e Antonio Campos, no Cemitério de Caxias (MA) .....	217

## ÍNDICE DE TABELAS

Tabela 1 - Fases de anotações em análise diplomática e proposta de estudo de Laurence Millar .....	71
Tabela 2 - Composições atribuídas a Vicente Ferrer de Lyra .....	95
Tabela 3 - Datas dos compositores .....	123
Tabela 4 - Homenagens da família Gonçalves Martins .....	201



## LISTA DE ABREVIATURAS

<b>APEM</b> .....	Arquivo Público do Estado do Maranhão
<b>BAPEM</b> .....	Biblioteca do Arquivo Público do Estado do Maranhão
<b>AJM</b> .....	Acervo João Mohana
<b>FEMACO</b> .....	Festival Maranhense de Coros
<b>EMEM</b> .....	Escola de música dos Estado do Maranhão
<b>DAC</b> .....	Diretoria de Assuntos Culturais da Universidade Federal do Maranhão
<b>UFMA</b> .....	Universidade Federal do Maranhão
<b>UEMA</b> .....	Universidade Estadual do Maranhão
<b>24º BIS</b> .....	24º Batalhão de Infantaria e Selva
<b>UFRJ</b> .....	Universidade Federal do Rio de Janeiro

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO .....</b>	<b>19</b>
<b>2 REVISÃO DE LITERATURA .....</b>	<b>29</b>
2.1 Tipos de proveniência .....	34
2.1.1 Proveniência territorial.....	34
2.1.2 Variação de competência .....	35
2.1.3 Proveniências múltiplas e sucessivas .....	37
2.2 Marco teórico: as três dimensões históricas.....	39
2.3 Os arquivos musicais pessoais/familiares .....	41
2.4 A pesquisa nos acervos brasileiros .....	43
2.5 A pesquisa no Acervo João Mohana .....	52
2.6 A análise diplomática .....	66
2.7 Metodologia de percepção da proveniência .....	71
2.7.1 Aspectos materiais .....	74
2.7.2 Atribuições/declarações .....	75
2.7.3 Carimbos .....	76
2.7.4 Aspectos de escrita literária .....	76
2.7.5 Aspectos musicais.....	77
<b>3 HISTÓRIA DA COLEÇÃO/COLECCIONADOR.....</b>	<b>78</b>
3.1 A defesa da coleção.....	78
3.2 História da formação da coleção .....	84
3.3 Análise de <i>A Grande Música do Maranhão</i> .....	87
<b>4 HISTÓRIA DA PRODUÇÃO DOS DOCUMENTOS.....</b>	<b>115</b>
4.1 Banda do 24º BIS – São Luís.....	115
4.2 Banda da Polícia Militar do Estado do Piauí.....	118
4.3 Banda da Polícia Militar do Estado do Maranhão.....	118
4.4 Teatro Cinema Palace.....	120
4.5 Relacionamento entre autores do Acervo .....	122
<b>5 HISTÓRIA ARQUIVÍSTICA DO ACERVO JOÃO MOHANA.....</b>	<b>136</b>
5.1 Manuscritos para o LP <i>Música Erudita Maranhense</i> .....	136
5.2 Fontes do <i>Instituto Histórico e Geográfico de Caxias – IHGC (MA)</i> .....	138
5.3 “fundo” da família Mohana.....	138
5.4 A documentação acessada .....	140
5.5 As organizações do acervo (1988-1995).....	143
5.6 A <i>Coleção Ney Rayol</i> .....	150
5.7 Outras inserções no acervo.....	157
5.8 A versão fac-similar do acervo (2019).....	170
5.9 O arquivo sonoro do APEM (LPs) .....	178
<b>6 DECIFRANDO O ELO PERDIDO DO TESOURO.....</b>	<b>180</b>



6.1 Arari (MA) – <i>Banda Sant'anna</i> .....	181
6.1.1 Constatação do conjunto documental .....	181
6.1.2 A aproximação .....	182
6.1.3 Viana: centro musical da virada do século XIX/XX.....	185
6.1.4 As bandas e a política .....	186
6.1.5 A família Gonçalves Martins.....	188
6.1.6 A coleção de João Mohana e o repertório ausente .....	196
6.1.7 O <i>Hino ao Arari</i> (1959 e 2001) .....	198
6.1.8 Dobrado <i>Padre João Mohana</i> .....	201
6.2 Outros fundos do APEM.....	204
6.2.1 Almanaks – João Victal de Mattos .....	204
6.2.2 O contato com os Almanaks.....	205
6.2.3 Descrição dos documentos .....	209
6.2.4 Zaide Mattos .....	209
6.2 Música anônima, para canto e violão .....	212
<b>CONCLUSÕES .....</b>	<b>218</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>224</b>

## 1. INTRODUÇÃO

João Miguel Mohana (1925-1995) foi um médico, psicólogo, padre, escritor e pesquisador da música maranhense. De sua formatura como médico, em 1950, até o ano de 1987 ele percorreu cerca de trinta cidades do estado do Maranhão na pesquisa da história da música local, reunindo uma coleção de cerca de doze mil folhas de documentos musicográficos que desde o ano de 1987 está custodiada pelo *Arquivo Público do Estado do Maranhão*, onde recebeu o nome de Acervo João Mohana.

Pela sua carreira humanística em que reuniu os conhecimentos da psicologia e do sacerdócio, João Mohana foi um grande líder de sua época. No interior do Maranhão, na *Missão Intermunicipal Rural Arquidiocesana – MIRA -*, ou na capital, com a *Juventude Universitária Autêntica Cristã – JUAC*, suas requisitadas palestras com temáticas de valores cristãos como a família e a formação da juventude contribuíram na revelação de lideranças em diversas camadas da sociedade.

Essa atuação o aproximou com líderes como o governador João Castelo (1933-2016), o que teria resultado na indicação da sua irmã Olga Mohana (1933-2013) para a direção da *Escola do Música do Estado do Maranhão*, abrindo espaço para uma primeira divulgação da sua coleção no disco *Missa Solene* (1982), de obra homônima do compositor Antonio Rayol (1863-1904), gravado com o coral e a orquestra da escola de música e o disco *Música Maranhense Erudita*, gravado por Olga Mohana e Mércia Pinto, ao piano, em 1982. Este último traz canções dos compositores Ignacio Cunha (1871-1955); Antonio Rayol (1863-1904); Alexandre Rayol (1855-1934) e Elpídio Pereira (1872-1961).

O Acervo João Mohana figura como um dos mais significativos do nordeste Brasileiro tanto em termos de quantidade de documentos – com aproximadamente quatro mil documentos, somando cerca de vinte e quatro mil páginas – quanto no aspecto temporal da sua produção que vai desde o primeiro quartel do século XIX até a década de oitenta do século XX. A sua formação foi iniciada em 1950, na cidade de Viana e se estendeu por trinta cidades do estado do Maranhão até o ano de 1987, quando foi vendida à Secretaria da Cultura do Estado do Maranhão. Este acervo possui em sua grande maioria documentos musicais como missas; novenas; repertório para bandas e instrumentos solo, assim como um pequeno número de letras de pastoris - aqui chamados por pastores e operetas –, além de biografias; e um pequeno número de imagens de personalidades da música maranhense.

O objetivo geral do presente trabalho é, a partir da revelação da proveniência documental, construir uma compreensão histórica das práticas musicais representadas no Acervo João Mohana. Uma compreensão que considere os documentos musicais em sua individualidade, remetendo a instituições, comunidades, custodiadores e a herdeiros dessas práticas musicais. Este trabalho teve como ponto de partida a captura das mais de vinte e quatro mil imagens do acervo, com posterior catalogação *on-line*, num projeto coordenado por mim entre os anos de 2017 e 2019 (ÁVILA, 2017).

A fim de alcançar o objetivo geral, constituem objetivos específicos (1) refletir sobre a natureza da documentação musical (2) conhecer a história arquivística do Acervo Joao Mohana (3) compreender o relacionamento entre músicos e acervos representados no Acervo João Mohana.



Um acervo musical originado de uma coleção pode ter restabelecida a proveniência de suas fontes musicais? A análise diplomática pode contribuir na obtenção de dados para a pesquisa histórica das fontes musicais do acervo? De que forma a revelação de proveniência pode auxiliar numa reconstituição histórica como instrumento de resgate cultural das memórias das práticas musicais representadas no acervo?

Assim, a hipótese é de que, a utilização da análise diplomática na obtenção de dados a serem aprofundados no estudo das três dimensões históricas do acervo pode trazer à tona parte das proveniências dos documentos, contribuindo para um estudo contextualizado das fontes musicais, que possibilite o resgate cultural musical a pessoas, instituições e comunidades representadas no Acervo João Mohana.

Uma das justificativas é de que a falta de compreensão da existência de seções de arquivos musicais privados (proveniência) dentro do acervo, induz os pesquisadores a abordarem suas fontes numa visão um tanto quanto fragmentada, sem a compreensão dessas seções de arquivos, quanto menos da sua proveniência. Até o presente, a musicologia que envolveu o Acervo João Mohana tem sido baseada na análise de obras individuais (CARVALHO SOBRINHO, 2004; 2011; CERQUEIRA, 2018b; 2019; DANTAS FILHO, 2013; SANTOS NETO, 2012) ou por temáticas específicas com foco num determinado instrumento musical, o que acaba estreitando o olhar do conjunto documental e o entendimento da proveniência da totalidade do acervo. Castagna (2016) advoga uma musicologia que dê visibilidade à totalidade dos documentos de acervos musicais em lugar de uma musicologia centrada em repertórios e obras, incapaz de demonstrar a variedade de gêneros dos acervos

brasileiros. O mesmo afirma que a Arquivologia Musical pode contribuir nesse sentido recolhendo, tratando e divulgando as fontes de obras musicais brasileiras:

[...] a abordagem da música brasileira, no decorrer do século XX, foi realizada principalmente a partir do discurso histórico, gerando condicionamentos relacionados ao registro de fatos, à determinação dos antecedentes e sucessores de gêneros e estilos, assim como a partir das abordagens centradas em autores e obras, que geralmente ocultam a diversidade observada nos acervos musicais (NEVES, 1998 apud CASTAGNA, 2016, p. 194).

A escolha desses repertórios tem contribuído, portanto, muito pouco para uma concepção total dessa produção de documentos e esses estudos não apresentam uma visão geral acerca do acervo oferecendo, muitas vezes, uma história seccionada da produção musical maranhense no período compreendido pelo mesmo.

Castagna alerta também para a necessidade de se encontrar aprofundamento científico na Arquivologia Musical brasileira como forma de possibilitar sua contribuição junto à Musicologia Histórica. A Arquivologia Musical em seu estudo de micro história teria condições de favorecer a compreensão dessa diversidade musical, podendo levá-la ao grande público:

[...] defendo e pratico a ampliação dos estudos e ações referentes aos acervos musicais brasileiros como forma de expansão do significado científico e social da Musicologia, perspectiva que me leva a apostar no desenvolvimento da arquivologia musical no Brasil como uma das formas de aumento da eficiência científica e social dos estudos musicológicos no país (CASTAGNA, 2000, p.193).

Uma questão importante a se tratar diz respeito à formação do atual Acervo João Mohana, por ter sido feita a partir de uma coleção. Primeiramente, devemos ter em mente que o colecionismo, se conduzido de maneira lícita - como no presente caso -, é um método de acumulação tão legítimo quanto o processo de acumulação natural, dito orgânico, a partir das atividades do produtor do arquivo/acervo. Inclusive, o



coleccionismo deu impulso a uma série de importantes instituições públicas, como no caso da seção de música da *Biblioteca Nacional da Espanha*<sup>1</sup>, onde se encontra a coleção Barbieri. No Maranhão como em outros estados brasileiros, a *Coleção Assis Chateaubriand* foi enviada com a finalidade de fazer parte da Campanha Nacional de Museus Regionais, em 1968.

Essas constatações nos fazem crer que, quando a coleção objetiva a divulgação e disponibilização para consulta pública, esta atividade se configura numa atividade de grande valor. Este foi o caso da metodologia de acumulação utilizada por João Mohana assim como os colecionadores/musicólogos contemporâneos Padre Jaime Diniz (1924-1989); Francisco Curt Lange (1903-1997) e pelo arcebispo Dom Oscar de Oliveira (1912-1997), que, pela falta momentânea de instituições e especialistas que pudessem dar conta da guarda e divulgação desse material, optaram por sua custódia temporária.

O atual desafio é a produção de pesquisas que busquem compreender os documentos que integram esses acervos em relação às entidades, comunidades e personagens que os produziram ou os custodiaram, mas que por ocasião da ausência de teorias que embasassem essa pesquisa, temporariamente perderam parte deste vínculo. Passa-se, desta maneira, do estudo de fontes isoladas à compreensão das práticas musicais do passado no Maranhão.

Este contexto só poderia vir à tona iniciando por uma efetiva classificação dos conjuntos/itens documentais e com a percepção/revelação das seções de arquivos

---

<sup>1</sup> Departamento de Música y Audiovisuales.

particulares contidos no Acervo João Mohana, tarefa essa que teve, portanto, ter a proveniência como referência para tal classificação/compreensão. A pesquisa pode ainda servir como exemplo à investigação da proveniência em outros arquivos musicais brasileiros e até mesmo de outros países.

Para o presente trabalho se fez necessária uma discussão acerca dos autores a serem escolhidos como referenciais. A arquivologia musical no Brasil começou a ser construída a partir da arquivologia tradicional, estabelecida no século XIX. Os primeiros trabalhos brasileiros nesta direção, a partir da década de 1990, tentaram adaptar essa arquivologia tradicional aos acervos musicais. O problema é que os acervos musicais possuem inúmeras características que os afastam da lógica dos arquivos de órgãos governamentais e de grandes empresas, que representam o grosso da documentação arquivística e a partir dos quais foram produzidas as suas teorias. Exemplos da disparidade de características entre esses acervos e os acervos musicais são o recolhimento automático, inexistente nos acervos musicais; as tabelas de temporalidade, que, igualmente, não encontram sustentação na música e a teoria das três idades, entre outras características que divergem significativamente do funcionamento dos acervos musicais. Dessa forma, os autores e trabalhos escolhidos como referenciais teóricos são pertencentes a um grupo de autores que abandonam noções antigas - mesmo da área da arquivística -, que advogam temas fora dos cânones, como a multiplicidade de proveniências; as drásticas modificações - ou mesmo o abandono - da noção de fundos, além da promoção da proveniência em detrimento de uma compreensão num tal fundo arquivístico.

A partir da década de 2000, um grupo de pesquisadores brasileiros iniciou um movimento de ruptura com essa visão tradicional da arquivologia tradicional aplicada



à Música e passou a investir na observação *in loco* de uma diversidade de acervos musicais onde, desde então, vem sendo estabelecida uma base teórica gradativamente mais independente da arquivologia, progressivamente mais musical. Essa atitude encontra eco na arquivologia musical espanhola, que é construída a partir dos fenômenos musicais adaptados à arquivologia.

A metodologia utilizada parte da análise diplomática na observação de uma diversidade de tipos de proveniência durante a fase de organização do Acervo João Mohana no projeto supracitado (ÁVILA, 2017) passa pela escolha de referenciais teóricos que dessem vazão a essas evidências, o que levou ao estudo das três dimensões históricas (MILLAR, 2015). Para o estudo das três dimensões históricas foram pesquisadas informações a respeito da: 1) produção desses documentos musicais; 2) da história dos documentos; 3) assim como a história de seu arquivamento tanto na fase de custódia de João Mohana quanto do APEM. Informações como nomes, locais e datas obtidos na análise diplomática foram verificados em bases de dados como a hemeroteca digital brasileira, além de memórias a respeito da música no Maranhão e de documentos dos descendentes de João Mohana, entre outros.

Com relação ao instrumental das entrevistas realizadas, estas foram semiestruturadas, com a primeira parte aberta e a segunda com a sugestão de tópicos previamente estabelecidos. Nestas entrevistas foi muito importante deixar o entrevistado falar à vontade, pois, muitas vezes, eles adiantaram questões contidas nos tópicos previamente estabelecidos e a sua fala livre também originou outros tópicos que, na segunda parte das entrevistas, foram diretamente consultados. Nas duas entrevistas com Carlos Gonçalves Martins fiz uso de gravação de som para

posterior conferência. Já a entrevista com Sydenilson não se fez uso de gravação, pois já se havia estabelecido contato por meio de aplicativo de mensagens de celular (WhatsApp), o que conferiu numa série mensagens posteriores à entrevista com troca de imagens e áudios.

Como último procedimento, foi feito contato com herdeiros de tradições musicais representadas no acervo, aprofundando a pesquisa da música maranhense e restabelecendo o resgate cultural de práticas musicais advindas dos seus entes passados.

Alguns termos utilizados no presente trabalho merecem uma atenção com relação ao seu significado na visão aqui adotada. O primeiro deles é relativo à palavra documento. Os documentos são vistos como objetos que guardam estreita relação com as pessoas e os locais onde foram produzidos, de forma intencional ou não. O valor da sua informação se modifica conforme se desenvolvem formas diferentes de analisar e estudar essa informação sob diferentes óticas e tecnologias. Eles são principalmente parte integrante de uma manifestação cultural e possuem um forte significado patrimonial junto aos atores que os produziram, fazendo parte da identidade cultural das comunidades de origem:

Significa, antes, afirmar que todo e qualquer elemento cultural que seja constitutivamente significativo para um grupo social deve ser considerado patrimônio desse grupo (BORGES, 2020, p. 22).

Outro termo que demanda discussão se trata dos *documentos musicográficos*. Eles contêm informações características da linguagem musical, podendo ou não conter elementos da linguagem verbal. São as partituras, as partes cavadas que formam um conjunto, as cifras de acordes musicais acima das letras das músicas. A



presente pesquisa também trata dos documentos musicográficos como fontes musicais, pois as mesmas possuem a informação musical.

Uma informação importante a justificar diz respeito à forma como trato da escrita do presente trabalho. A narrativa com certa riqueza de detalhes, revelando o passo a passo da pesquisa se propõe a demonstrar as minúcias do que ocorre numa empreitada como a aqui apresentada. Inclusive, sempre foi uma curiosidade minha, saber como os pesquisadores chegam às suas conclusões, que tipo de ajuda tiveram ao longo das pesquisas, seus erros, seus acertos. Dessa forma, me posiciono dentro da pesquisa como um elemento humano, tentando dessa forma demonstrar uma face mais palpável e cotidiana do presente trabalho.

O primeiro capítulo foi organizado com a revisão de literatura em que apresento a discussão da proveniência na arquivologia e na área da música, com os reflexos na pesquisa em acervos musicais brasileiros. Pelo fato do presente marco teórico (MILLAR, 2015) apontar o estudo das histórias 1) do produtor do documento; 2) do documento e 3) e da sua história arquivística, adotei a mesma ordem na apresentação dos capítulos subsequentes. Dessa forma, no segundo capítulo é apresentada a história de João Mohana e da sua coleção. Pelo fato da trajetória de João Mohana já ter sido amplamente divulgada como sacerdote e como escritor, foi dada ênfase na história relacionada à sua pesquisa na música maranhense e em fatos relacionados à sua coleção. No terceiro capítulo é demonstrado o percurso da produção e circulação de parte dos documentos do Acervo João Mohana. No quarto capítulo foi revelada a história arquivística do acervo, desde a chegada ao Arquivo Público do Estado do Maranhão (1987) até o ano de 2019, quando lançamos a versão *on-line* do acervo.



Como quinto e último capítulo, em extensão ao título do presente trabalho, foi feita parte da continuidade nas pesquisas iniciadas por João Mohana, numa atitude de retorno a comunidades e instituições onde parte da música representada no acervo foi produzida. Dessa forma, confirmamos a hipótese de que a revelação da proveniência de documentos do Acervo João Mohana pode contribuir para a pesquisa sobre o que foi e qual é sua parte na música maranhense.

## 2 REVISÃO DE LITERATURA

No presente capítulo faço uma explanação a respeito da discussão em torno da proveniência na Arquivologia e a sua transposição à área da Música (CASTAGNA, 2016), o que veio a se chamar, numa fase inicial, de Arquivologia Musical (COTTA, 1998; 2000; COTTA; SOTUYO BLANCO 2006). Como será demonstrado, na área da Arquivologia, a proveniência é a cada dia exortada em lugar de uma visão tradicional de noção de fundos, que, a partir década de 1960, vem sendo paulatinamente abandonada. Como resultado, serão enumerados os principais tipos de proveniência comumente encontrados nos acervos musicais.

Este capítulo também é dedicado à demonstração de como os musicólogos têm tratado da proveniência em seus trabalhos com os acervos brasileiros assim como na pesquisa que envolve o Acervo João Mohana. A dedicação à revelação da proveniência tem ocorrido de diferentes formas. Enquanto alguns pesquisadores tratam apenas da última linha de custódia da documentação em questão outros se aprofundam até o contexto de criação das fontes. Essa análise objetiva a compreensão de diferentes estratégias de detecção da proveniência principalmente advindas de trabalhos que abordam acervos musicais brasileiros.

Como passo final do presente capítulo, será proposta a análise diplomática como forma de observação e compreensão das informações advindas de fontes musicais, uma ferramenta auxiliar à investigação da proveniência no Acervo João Mohana.

Numa demonstração introdutória do quanto os princípios arquivísticos da proveniência e fundo são complementares, utilizo inicialmente sua definição do



glossário de termos da *Norma Geral Internacional de Descrição Arquivística*, no qual o termo fundo é:

Conjunto de documentos, independente de sua forma ou suporte, organicamente produzido e/ou acumulado e utilizado por um indivíduo, família ou entidade coletiva no decurso das suas atividades e funções (ISAAD-G, 2000, p. 15).

Já a proveniência é:

A relação entre os documentos e as instituições ou pessoas que os produziram, acumularam e/ou mantiveram e os utilizaram no decurso de suas atividades coletivas ou pessoais (ISAAD-G, 2000, p. 16).

Como é possível observar embora que os dois termos sejam complementares e tratem aparentemente do mesmo assunto, a noção de fundos deixa transparecer uma tal organicidade e completude da documentação enquanto que a proveniência foca muito mais aspectos contextuais dos documentos.

Bellotto (2002, p. 22) define proveniência como um dos princípios básicos da Arquivística, em que acrescenta recomendações para se evitar a mistura de documentos de proveniências distintas:

É a marca de identidade do documento relativamente ao produtor/acumulador, o seu referencial básico, o “princípio, segundo o qual os arquivos originários de uma instituição ou de uma pessoa devem manter sua individualidade, não sendo misturados aos de origem diversa (BELLOTTO, 2002, p. 22).

A partir dessas definições é possível iniciar uma classificação de documentos em arquivos, porém, a complexidade destes se mostrou muito mais problemática do que suas teorizações inicialmente demonstram. Ao longo do século XX a dinâmica das empresas com suas diversas camadas decisórias, mudanças de incumbências entre entidades, separações territoriais e a inevitável incorporação/subtração de acervos documentais fez com que a aplicação desses princípios fosse cada vez mais complexa. Dessa forma, as pesquisas aqui explanadas buscam demonstrar tal

dificuldade na aplicação dos princípios arquivísticos fundadores da disciplina agora revistos pelas modificações advindas da modernidade.

As controvérsias das datas de fundação do princípio da proveniência, princípio basilar para a Arquivologia (ESTEVÃO; FONSECA, 2010, p. 88), apontam para uma evolução conceitual em constante movimento haja visto que até hoje muito se discute/elabora a seu respeito e se tem a consciência de que tal assunto não se encontra ainda esgotado.

Quando se fala em marcos definitivos a respeito desse princípio há que se preparar para uma verdadeira variedade de conceitos e datas. Os momentos do assentamento das pedras fundamentais de tal teoria arquivística são diversas como nas pesquisas que apontam os anos de 1328 na França, 1332 na Itália, 1588 na Espanha, 1790 na Espanha, 1816 na Dinamarca, 1826 na Holanda e em 1839, em Roma. Estes teriam sido eventos em que se utilizou pela primeira vez tal princípio o que é rechaçado pelo argumento de que tais eventos não tiveram continuidade ao longo do tempo, nem mesmo um “processo de teorização e não foram seguidas de debates da comunidade arquivística que pudessem culminar na base teórica e científica para o princípio” (SOUZA, 2012, p. 50). O resultado dessa situação criou uma verdadeira babel terminológica, na qual boa parte dos pesquisadores converge para o princípio da proveniência:

[...] uma variedade de princípios relacionados ou ‘quase’ princípios. Além do Princípio da proveniência, há o Respeito aos fundos (Respect des fonds), o Princípio da ordem original, Princípio do Respeito à Ordem original, o Princípio da pertinência, uma completa torre de babel terminológica (HORSMAN, 2017, p. 444).

O evento mais significativo considerado como o divisor de águas para a Arquivologia se refere ao ocorrido na França no dia 24 de abril de 1841 quando da



circular emitida pelo chefe da seção administrativa do *Ministério do Interior*, Natalis de Wailly, na qual era definido que os “arquivos de um mesmo fundo deveriam ficar agrupados” (SOUZA, 2012). A partir desta ocasião e até os dias de hoje muito se discutiu a respeito da proveniência e não é nossa intenção trazer a totalidade da discussão, mas tão somente realizarmos a seleção de ideias que apontem as implicações de tal princípio nos dias de hoje e na revelação da proveniência de documentos Acervo João Mohana assim como em outros acervos musicais.

A literatura a respeito do princípio da proveniência geralmente discute de forma conjunta o conceito de respeito aos fundos, pois, estes dois princípios estiveram unidos por motivos de complementaridade desde o início das bases da Arquivologia. Porém, após a década de 1960 uma geração de pesquisadores tem mantido o princípio da proveniência com reformulações teóricas ajustando-o à realidade arquivística ao mesmo tempo em que ataca sistematicamente o conceito de fundo. As autoras consideram que o princípio da proveniência carece de apontamentos mais contextuais da sua produção ao invés da recolha de datas e nomes (FRANCO; THIESEN; RODRIGUES, 2017, p.36) e que o conceito de fundo necessita de uma compreensão universal frente às mudanças nas administrações ao longo das últimas décadas, pois, sem a devida reflexão, não seria mais um conceito aceitável até por ser rechaçado em alguns casos.

A partir da década de 1960, os arquivistas iniciam um movimento que cada vez mais marca um enriquecimento contextual relacionado ao princípio da proveniência e uma crescente modificação – ou mesmo a extinção – da noção de fundos (FRANCO; THIESEN; RODRIGUES, 2017, p. 38). Há ainda trabalhos que apontam na direção da consideração de múltiplas proveniências e de uma valorização crescente na descrição

da proveniência baseada no contexto de produção dos documentos (COOK, 2017; KUROKI; MARQUES, 2015; HURLEY, 1995; CUNNINGHAM, 2007) bem como trabalhos dedicados a modificar tais noções (FRANCO; RODRIGUES, 2017); a oferecer alternativas às mesmas ou até mesmo negá-las (MILLAR, 2015).

Como veremos, os conceitos de multiprocedências (KUROKI; MARQUES, 2015, p. 314); proveniência múltipla (HURLEY, 1995, p. 4); proveniências múltiplas e sucessivas (CUNNINGHAM, 2017, p. 77); a realidades virtuais ou múltiplas (COOK, 2017, p. 13); e a variação de competência dos organismos (DUCHEIN, 1992, p. 22) têm sido adotados para explicar casos onde há uma dispersão de documentos ou mesmo a presença de documentos produzidos por diferentes agentes dentro de um mesmo arquivo, o que não invalidaria a detecção de proveniência.

Em trabalho que discute a validade dos fundamentos da Arquivologia - princípio da proveniência e de respeito aos fundos (FRANCO; CARVALHÊDO; RODRIGUES, 2017) - as autoras afirmam que a literatura a respeito do assunto é classificada em dois grupos sendo de autores clássicos (anteriores a 1960) ou contemporâneos (posteriores a 1960) separados pela visão crítica que estes últimos têm com relação aos princípios fundadores da arquivística. Esse grupo de autores demonstra que o princípio da proveniência carece de apontamentos mais contextuais da sua produção ao invés da recolha de datas e nomes e é apontada a “Ramificação” para documentos mais sensíveis (FRANCO; CARVALHÊDO; RODRIGUES, 2017, p. 36) como alternativa moderna para o problema.

Elas demonstram que o conceito de fundo carece de uma compreensão universal frente às mudanças nas administrações ao longo das últimas décadas e que, por isso não seria um conceito aceitável sendo até rechaçado em alguns casos



(FRANCO; CARVALHÊDO; RODRIGUES, 2017, p. 47). Para o princípio da proveniência é sugerida uma reformulação teórica que comporte uma demanda mais complexa do que a formulada no século XVIII com a possibilidade de incluir mais de um criador de registros.

## 2.1 Tipos de proveniência

### 2.1.1 Proveniência territorial

Casanova (1966) demonstra que a proveniência pode ser mantida mesmo em casos onde há dispersão de documentos se for possível demonstrar seus vínculos com a documentação seccionada. Ele demonstra que as relações de proveniência podem ser mantidas mesmo em casos onde há uma divisão de territórios com reflexo na divisão da documentação:

[...] por motivos de conflitos, um território secciona-se e os fundos são dispersos fisicamente, podendo, mesmo assim, manter a sua proveniência funcional, por meio de um “fórum especial” que mantenha os vínculos de proveniência [...] os conjuntos de documentos ainda mantêm as relações orgânicas com sua entidade produtora, via descrição documental (CASANOVA, 1996 *apud* KUROKI; MARQUES, 2015, p. 313).

Na música costumam haver dois tipos mais comuns de deslocamento territorial das fontes: aqueles que ocorrem em razão das práticas musicais (o músico leva consigo as partes) e quando há mudança do proprietário das partituras de região sua desvinculação de uma agremiação e vinculação a outra:

[...] a Banda Maestro Vale, que recebeu documentos musicográficos do entresséculos produzidos e utilizados pela banda da Polícia Militar. Igualmente, no Marajó, a Banda Sinfônica de Ponta de Pedras – da Associação Musical Antonio Malato – incorporou ao seu acervo fontes produzidas e utilizadas da banda militar no Acre, que faziam parte do arquivo pessoal de um de seus mestres de banda, Sandoval Teixeira dos Anjos (DUARTE, 2019, p. 5).

Ainda na área da música, iniciativas com função de demonstrar a produção de determinado autor em diferentes arquivos são feitas na forma de catálogos temáticos ou, na arquivística, através de repertórios (COTTA, 2000, p. 97). Nestes, a obra de determinado autor é apresentada pela listagem de documentos que localizam as representações das suas obras em diferentes arquivos. Porém, esses catálogos podem diferir dessa concepção por abordarem a obra em suas diversas fontes e não focarem a proveniência documental.

Esse exemplo também pode ocorrer de forma inversa, quando uma documentação produzida em diferentes regiões/países por um mesmo músico é reunida após a morte do seu produtor. Foi o que ocorreu com Manuel de Falla (1876-1946). Depois de residir em Madri e Granada, após o início da *Guerra Civil Espanhola* (1936/39), o compositor foi morar na Argentina deixando para trás boa parte da sua documentação. Após sua morte os documentos foram reunidos em Granada:

<sup>2</sup>Depois que o compositor morreu, parentes e instituições se preocuparam em reunir os fundos argentinos com os que ainda estavam preservados em Granada e também a aumentar o legado com novas aquisições e doações (GARCIA, 2008, p. 393).

### 2.1.2 Variação de competência

Duchein (1992, p. 22) fala a respeito da mudança de atribuições entre órgãos administrativos nos quais, em casos de mudança de incumbência o novo órgão recebe parte da documentação produzida para o órgão que detinha tal função. É dessa forma

---

<sup>2</sup> Una vez muerto el compositor, familiares e instituciones se han preocupado de reunir los fondos argentinos con los que aún se conservaban en Granada y también de aumentar el legado con nuevas adquisiciones y donaciones.



que muitas vezes os documentos chegam ao arquivo permanente, histórico. No caso dos documentos administrativos pela sua própria característica se o novo órgão recebe a documentação de um organismo em *funcionamento* os documentos deverão ter sua proveniência atribuída ao novo órgão. Se os documentos de um organismo *extinto* forem incorporados a outro órgão no momento de classificação arquivística a proveniência deverá ser endereçada ao organismo anterior com suas atividades já extintas no momento de recolha dos documentos pelo segundo organismo.

Na área da música essa relação é um tanto mais problemática, pois, muito embora ela ocorra naturalmente, temos que fazer algumas considerações. Imaginemos que um compositor componha uma música encomendada por uma banda. Quem pode reivindicar o documento como parte de seu fundo? A banda ou o músico? Quanto à proveniência, o assunto é facilmente resolvido ao se descrever exatamente o que ocorreu e o documento é compreendido como uma fonte criada por A, endereçada/utilizada/localizada em B. Mesmo havendo novas cópias a proveniência do documento confunde-se com a história da transmissão musical.

Outro caso é quando, por exemplo, uma banda muda de função tornando-se uma escola de música e o seu respectivo arquivo – musical – também passa a fazer parte dessa escola. Geralmente, os documentos são mantidos apenas por sua funcionalidade sendo descartados os que não se enquadram na função didática e assim os documentos antes produzidos exclusivamente para a interpretação passam a ser utilizados de forma didática. Eles mudaram de função, adequando-se ao novo órgão que é de natureza didática e chegarão ao arquivo permanente como documentos da escola de música.

Já no caso de uma orquestra ser extinta e seu prédio abrigar um órgão governamental, tais documentos poderão ser mantidos numa espécie de arquivo histórico e no momento em que a totalidade da documentação desse órgão governamental for levada ao arquivo permanente o arquivo musical será mantido como fundo da orquestra, anterior ao órgão público.

### 2.1.3 Proveniências múltiplas e sucessivas

Terry Cook (2017) expande a noção dizendo que os documentos mesmo em diferentes custódias podem ter sido produzidos coletivamente de forma simultânea ou não e que a localização física desses documentos não deve designar um único produtor/criador, pois essa opção estaria por obscurecer a produção do mesmo distorcendo sua proveniência. Isso demonstra que nesses casos “a realidade muitas vezes é lógica e funcional e não física” (COOK, 2017, p. 50).

Na música podemos relacionar essa produção simultânea a uma composição com letra, melodia, arranjo, orquestração, etc, feitas com a participação de diferentes indivíduos, ao mesmo tempo. Tal fonte oriunda desse trabalho conjunto poderia ter sua descrição feita separadamente nos acervos desses autores mesmo que o documento físico estivesse localizado em um único arquivo. Nos dias de hoje, em tempos da pandemia do Covid-19, podemos ver claros exemplos dessa realidade quando da composição/gravação/divulgação de músicas à distância feitas por grupos de músicos. Também são exemplos dessa situação as fontes musicais que recebem uma posterior edição nas quais são inseridos os sinais de articulação, repetição, letra, etc.



Chris Hurley fala da problemática comum à maioria dos arquivistas na tarefa de documentação da proveniência. Ele diz que é comum o arquivista designar como autor dos documentos uma única pessoa ou órgão e que as alterações administrativas e de incumbência dos órgãos e entidades alteram a compreensão dessa - fictícia - única fonte de criação tornando necessário registrar o contexto de criação dos documentos:

Uma vez livres da obrigação auto imposta de fazer registros e declarações de proveniência serem co-extensivos, os arquivistas podem explorar maneiras novas e valiosas de enriquecer as declarações de proveniência, documentando muitas relações entre registros e uma multiplicidade de ideias contextuais (HURLEY, 1995, p.1. Tradução nossa)<sup>3</sup>.

O pesquisador afirma que há tempos os arquivistas australianos são acusados de atribuir a proveniência documental a mais de um criador, algo que considera enriquecedor para a manutenção da compreensão do contexto de criação dos documentos e que a proveniência não pode se limitar a apontar somente os agentes de criação:

Os australianos desafiaram essas regras, insistindo que é desejável e legítimo mostrar que os registros podem ter vários criadores sucessivamente, mas também aderimos à ideia de que pode haver um único agente de criação de registros em um dado momento (HURLEY, 1995, p. 4, tradução nossa)<sup>4</sup>.

Peter Horsman (2017) discute o significado do princípio da proveniência como “cerne da prática e teoria arquivística” no qual o debate sobre a possibilidade de o arranjo do fundo ser preservado e eventualmente reconstituído. Frente aos arquivos do século XX em diante ele afirma que o “princípio é sobre o respeito ao contexto de

---

<sup>3</sup> Once free of the self-imposed obligation to make records and provenance statements co-extensive, archivists can explore new and valuable ways of enriching provenance statements by documenting many relationships between records and a multiplicity of contextual ideas.

<sup>4</sup> Australians have challenged those rules by insisting that it is both desirable and legitimate to show that records can have multiple creators successively, but we too have adhered to the idea that there can only be a single records-creating agent at any given point of time.

criação e arquivamento” (HORSMAN, 2017, p. 443). Horsman considera o princípio da proveniência como “o único princípio da teoria arquivística” (HORSMAN, 2017, p. 444).

Quando o autor analisa a forma como a proveniência deve estar descrita para os consulentes pesquisadores, ele afirma que o papel dos arquivistas é o de buscar expressar o contexto de descrição dos documentos:

[...] a tarefa do arquivista é fazer a representação do contexto original, de forma que os pesquisadores sejam capazes não apenas de buscar a informação, mas, acima de tudo, interpretar a informação no contexto original [...] (HORSMAN, 2017, p. 452).

## **2.2 Marco teórico: as três dimensões históricas**

Millar (2015) busca as implicações da proveniência em três áreas: Arquivologia, Arqueologia e Museologia. A autora demonstra o quanto a documentação nestas áreas do conhecimento pode ser apenas parte de um todo (parte de um fundo, imaginário) e mesmo assim ser interpretada, estudada e utilizada para explicar o que teria sido esse “todo”, esse fundo:

Em arqueologia, o item encontrado não é definido como um todo. Isso não é fundo... A partir daquele fragmento, são elaboradas interpretações sobre o que poderia ter sido, mas nunca a partir da ideia de que aquilo que restou constitui o todo do que lá jaz (MILLAR, 2015, p.153).

Já na Museologia, a proveniência diz respeito à história do objeto, seus antigos proprietários, feiras onde esteve exposto, etc. É a reconstituição da sua história individual enquanto item que interessa como prova de sua real proveniência: “A proveniência artística não é a história do criador do objeto e sim a do próprio objeto” (MILLAR, 2015, p. 154). Dessa forma, esse item faz parte de um fundo o que seria semelhante à obra completa de um artista, porém, fisicamente esse fundo é disperso:



Mas o arqueólogo não declara de forma unilateral que um fragmento de cerâmica é um penico. E um curador não tem a pretensão de equiparar uma pintura de Picasso à soma total de suas obras. Em vez de fazer de conta que temos a posse dos fundos, nós arquivistas devemos explicar o que realmente possuímos; explicar a história temporal e espacial do fundo e deixar os usuários criarem as conexões e estabelecer suas próprias definições de "totalidade" (MILLAR, 2015, p. 155).

A autora propõe redefinir a proveniência englobando as histórias/trajetórias: a) do produtor do arquivo; b) do arquivo propriamente; e c) da arquivística, o que substituiria o respeito aos fundos pelo respeito à proveniência com essas três dimensões históricas por trás da produção de documentação:

Não podemos respeitar um fundo que nunca poderá existir. Mas podemos respeitar os arquivos que existem e documentar por completo o contexto de sua criação, de seu uso e de sua gestão [...] Nesse caso, as partes em si são maiores que sua soma, enquanto totalidade hipotética (MILLAR, 2015, p. 159).

A exemplo da menção de Millar (2015), de que se admite a inexistência da totalidade de um fundo como tal foi teorizado, é apropriada à realidade dos arquivos históricos musicais brasileiros. O pesquisador Paulo Castagna disserta a respeito de textos que descrevem arquivos ou partes de arquivos que já não existem mais como estratégia para se imaginar o que teria sido tal arquivo. Ele chama tal análise de paleoarquivologia:

[...] a paleoarquivologia musical pode designar o estudo das características e da configuração de antigos acervos musicais, com base em informações, relatos e descrições que dos mesmos nos chegaram, independente de terem sido esses arquivos totalmente, parcialmente ou nulamente preservados [...] (CASTAGNA, 2004, p. 1).

No presente trabalho, rapidamente percebi essa faceta na realidade arquivística do Acervo João Mohana. Numa comparação rápida entre o livro de João Mohana (MOHANA, 1974) e o *Inventário do Acervo João Mohana* (APEM, 1997) é facilmente percebida a ausência de uma série de documentos musicais. Assim, e, tratando desse aspecto de incompletude dos fundos, o livro *A Grande Música do Maranhão* (MOHANA, 1974) contém uma certa demonstração paleoarquivística da

coleção feita pelo padre, pois uma parte de seus documentos não chegaram aos nossos dias.

### **2.3 Os arquivos musicais pessoais/familiares**

Uma das principais características da formação da coleção de João Mohana foi a aquisição ou compra dos arquivos musicais junto a antigos compositores ou aos seus herdeiros. Foi assim que ele teve contato com a família do músico Basílio Magno Serra (18??-1925), e era natural de Viana; Ignácio Manoel da Cunha (1871-1955); Henrique Ciríaco Ferreira (1877-1942); Onofre Fernandes (1906-1977); José Ribeiro de Sampaio (?-19??). Entre esses casos, também fizeram parte de sua coleção os arquivos pessoais vindos diretamente de alguns compositores como Onofre Fernandes e José Ribeiro Sampaio (MOHANA, p. 20) além de compositores que àquela altura já haviam se comunicado com João Mohana para lhe enviar seus documentos musicográficos.

Bolaños (2005) chama a atenção para o fato de que o desenvolvimento teórico e prático nos arquivos musicais é recente, e que os musicólogos têm sido os maiores interessados em desenvolver a organização de arquivos musicais, pois, segundo ele os arquivos correm risco de desaparecer sem uma justa organização.

Ao discutir a validade do estudo da proveniência (procedência) em arquivos musicais familiares ou pessoais, ele diz que esses documentos são produzidos por um organismo e que isso atesta suas atividades através do tempo. Portanto, esses arquivos seriam providos de significados igualmente analisáveis arquivisticamente:

Ao falar em proveniência documental, devemos analisar a existência de um organismo produtor que plasme em seu fundo documental suas funções substantivas, de maneira que um dos elementos fundamentais que marcam a proveniência são os conceitos de produção, pertencimento, origem junto à



relação destes conceitos com um determinado período histórico e seu vínculo com o gerador<sup>5</sup> (BOLAÑOS, 2005, p.86, tradução nossa).

Os arquivos pessoais são vistos por Silva e Melo (2016) como um todo orgânico, porém, ele representa a individualidade dos seus produtores e da família herdeira do mesmo. Dessa forma, o arquivo apresenta uma série de incompletudes por motivos os mais variados. O arquivo muitas vezes é dividido quando da doação a diferentes entidades de guarda permanente por triagem realizada por herdeiros, uma vez que partes do arquivo podem ser mantidos em posse da família. Dessa forma, os estudiosos devem criar formas de organizar o arquivo fragmentado:

Isto significa que a instituição escolhida pela família ou pelo próprio titular para custodiar e preservar o resultado da produção e acumulação de anos do titular do arquivo, não obtém e não tem a custódia da totalidade do conjunto documental recebido SILVA; MELO, 2016, p. 98).

A fragmentação do arquivo espelha a própria vida do seu produtor, pois ele desempenha uma série de funções sociais e profissionais além da possibilidade de haver diversos casamentos e com eles a partilha de documentos após seu falecimento.

Ducrot (1998, p. 161) estuda os arquivos pessoais e familiares. A pesquisadora aponta para o aspecto lacunar perante a ocorrência de fragmentações desses arquivos que seriam menos protegidos do que os públicos. Ela aponta que alguns documentos outrora pertencentes a um arquivo pessoal/familiar podem ter sua

---

<sup>5</sup> Al hablar de procedencia documental debemos analizar la existencia de un organismo productor que plasme en su fondo documental sus funciones sustantivas, de manera que uno de los elementos fundamentales que marcan la procedencia son los conceptos de producción, pertenencia, origen junto a la relación de estos conceptos con un determinado período histórico y su vínculo con el generador.

proveniência restabelecida se um dos seus antigos documentos for localizado em outro fundo, caso que ocorre por essa fragmentação.

#### **2.4 A pesquisa nos acervos brasileiros**

Como veremos agora o desenvolvimento teórico-prático do princípio da proveniência é recente na área da Música. Ele tem sido abordado prioritariamente por interessados diretamente na resolução dos desafios apresentados pela quantidade e diversidade de arquivos musicais que vem sendo revelados no Brasil nos últimos anos. Esses personagens geralmente são musicólogos que se defrontam com a tarefa de compreender e organizar arquivos musicais familiares ou coleções que guardam características arquivísticas próprias e que pela falta de pesquisas acerca dessa complexidade se veem obrigados a exercer o papel de arquivistas musicais numa prática de erro e acerto que por vezes esbarra numa truncada teorização a qual, em muitos casos, não possui grande relação com a sua prática cotidiana. Se para a Musicologia Histórica a discussão em torno da proveniência se faz urgente, na Arquivologia o assunto conta com uma série de trabalhos que demonstram um longo caminho percorrido e que deve ser conhecido e adaptado à uma nova arquivologia musical.

Paulo Castagna (CASTAGNA, 2000) fala de vários aspectos arquivísticos musicais relacionados ao repertório sacro brasileiro sendo que os assuntos envolvidos em sua análise se aplicam a uma diversidade de acervos brasileiros como o caso do Acervo João Mohana. O pesquisador suscita os problemas de obras “cristalizadas”; manuscrito “original”; função cerimonial; unidade funcional; páginas de rosto das composições e atribuição de autoria.



No caso do manuscrito “original” (CASTAGNA, 2000b, p. 5) o autor apresenta uma forma de revelar a proveniência da documentação musical quando faz menção à história da produção de cópias de obras para serem utilizadas nas festividades da *Sé de Mariana*, em 1826, encontradas no *Museu da Música de Mariana*<sup>6</sup> em folha solta que provavelmente tem como proveniência um livro de registros, de onde foi retirada:

Mariana (MG) em 1826, quando o mestre de capela João de Deus de Castro Lobo recebeu 45\$000 réis da Fábrica da Catedral para recopiar nove grandes manuscritos musicais (e não compor as obras) (CASTAGNA, 2000b, p. 7).

O autor também esclarece um caso muito recorrente no Acervo João Mohana, quando da participação de mais de um agente em momentos diferentes na confecção de uma mesma fonte musical:

Fontes musicais em fase corrente sofrem acréscimo, supressão, modificação e anotações devido às mudanças na configuração dos grupos musicais, às mudanças estilísticas e à própria atividade musical prática” (CASTAGNA, 2016, p. 216).

Isso ocorre, por exemplo, quando Pedro Gromwell coloca sinais de repetição e *coda* em fontes de Antonio Rayol como no caso do *Hino a Santa Cecília* (reg, 0303/95)<sup>7</sup>, como no caso abaixo. Em conversa informal o pesquisador Daniel Lemos Cerqueira afirma que esse ato pode refletir o processo de urgência no qual Pedro Gromwell poderia se encontrar, precisando arranjar obras com urgência sem dispor de tempo para copiar a totalidade do conteúdo, ou mesmo por falta de papel de

---

<sup>6</sup> “Lista das Musicas pertencentes a Cathedral que não fo-/raõ entregues ao actual M.e da Capella o S.r G.el M.e Joze / Felliipe Corr.<sup>a</sup> Lx.<sup>a</sup> p.r falecim.to do P.e M.e Joaõ de D.s” Museu da Música de Mariana (MG), Armário 1, Gaveta 4, pasta “Documentário” (folha solta de 31,0 x 21,3 cm, provavelmente retirada de um livro de registros).

<sup>7</sup> No presente trabalho utilizo a numeração contida no Inventário (1997) por ser este o documento de referência do Acervo João Mohana. Esta numeração foi retirada da organização do acervo em 1995, por isso os números de registro contêm a configuração XXXX/95.

música, que era muito caro no início do século XX. Segundo ele, isso reflete a falta de planejamento com que a música foi realizada no Maranhão, ao longo dos séculos.

FIGURA 1 - PARTE DO *HINO A SANTA CECÍLIA*, DE ANTONIO DOS REIS RAYOL



Fonte: APEM – reg. 0303/95

Paulo Castagna demonstra que, através da observação *in loco*, é possível perceber diferentes traços em manuscritos que ajudam a revelar a proveniência assim como aspectos arquivísticos de participação de mais de um agente na confecção de documentos musicais:

Existem outras singularidades que podem ser observadas no original, mas não são perceptíveis no microfilme, como a organização do documento, sua divisão em cadernos, as marcas d'água do papel, sinais de uso e até respingos de vela [...] As particularidades documentais acima descritas apontam para a mesma hipótese: a origem portuguesa do MSP e a origem brasileira das interferências realizadas pelos copistas secundários. (CASTAGNA, 2000a, p. 56).

O pesquisador demonstra cuidado ao comentar a falta de compreensão da proveniência em parte documentação por ele estudada demonstrando também conhecimento da história arquivística do documento em questão:

Nessa época, o historiador Jurandir de Campos (Mogi das Cruzes) ofereceu à 9ª DR/SP/PR-SPHAN uma folha (classificada, neste trabalho, como f. 04) com as mesmas características daquelas localizadas nas capas do Livro de Foral, que informou ter encontrado na cidade, mas não registrando sua origem. A folha foi incorporada ao Grupo, que passou a se constituir, portanto, de vinte e nove folhas. (CASTAGNA, 2000a, p. 58).



É perceptível que a revelação da proveniência é uma das preocupações centrais no trabalho de Castagna (2000a) e que ela advém de trabalhos anteriores quando o mesmo esclarecia a noção de proveniência ora empregada erradamente a copistas dos documentos em análise:

Em 1995, já era possível perceber maior relação entre os estilos empregados no Manuscrito de Piranga e no Grupo de Mogi das Cruzes, o que levou, em um artigo impresso nesse ano, à suposição de que Faustino e Ângelo do Prado Xavier poderiam não ser os autores das composições do grupo mogiano e à conexão das obras representadas nesses documentos com a música portuguesa do século XVII (CASTAGNA, 2000a, p.62).

Entre as ferramentas utilizadas por Castagna estão as próprias da Diplomática na percepção de diferentes caligrafias posteriormente introduzidas nas fontes musicais. Este tipo de intervenção é costumeiramente percebido no Acervo João Mohana principalmente em fontes produzidas por Antonio Rayol e que permaneceram e foram utilizadas por Pedro Gromwell dos Reis:

O principal copista do MSP possui caligrafia clara e precisa - provavelmente profissional - com notas pretas (semibreve preta, semínima e colcheia) totalmente preenchidas. Dois copistas secundários interferiram na música do manuscrito: o primeiro (pouco freqüente) utilizou uma tinta fraca e caligrafia relativamente leve, enquanto o segundo (muito freqüente), tinta mais forte e caligrafia bastante grosseira. (CASTAGNA, 2000<sup>a</sup>, p. 55).

A exemplo de Paulo Castagna, André Cotta talvez seja um dos pesquisadores brasileiros que mais tratou de assuntos a respeito da construção de uma Arquivologia Musical. Seus principais trabalhos (COTTA, 2000; 2006a; 2006b e 2009) giram em torno de assuntos como o tratamento de acervos manuscritos; integração do patrimônio musical brasileiro; utilização de correspondência como documentação de pesquisa em música; e o processo de formação da Coleção Curt Lange.

André procura transpor o universo da Arquivologia na construção de uma Arquivologia Musical com todas as especificidades dos documentos musicais o que é uma tarefa um tanto complexa pelas características desses documentos:

Talvez a maior contribuição da arquivologia musical seja a possibilidade de criar estratégias para a organização e o tratamento de acervos de manuscritos musicais, observando-se cuidadosamente os preceitos arquivísticos e os problemas específicos postos pela musicologia, sem perder de vista questões relacionadas às tecnologias da informação (COTTA, 2006b, p. 33).

O pesquisador relata que nos acervos musicais do Brasil, em geral, inexistem a observação dos princípios basilares da Arquivologia como o da proveniência. Ele aponta que o princípio da proveniência seria a principal diretriz a ser seguida e que é necessário tentarmos estabelecer as linhas de custódia das coleções brasileiras (COTTA, 2006b, p. 35):

[...] uma vez que a própria teoria arquivística é pouquíssimo conhecida e divulgada, e portanto seus conceitos e técnicas não são sequer considerados (COTTA, 2006b).

Acredito que assim como advoga Cerqueira (2019) dificilmente o pesquisador irá encontrar a situação ideal onde o acervo esteja perfeitamente organizado com assuntos como a proveniência resolvidos. Pelo contrário: o pesquisador deve contribuir para a organização dos acervos pela eminente falta de informação e de pessoal qualificado que é uma marca dos acervos musicais brasileiros:

[...] e a grande maioria dos colecionadores não irá atender a essas premissas. Portanto, é mais sensato instruir os musicólogos a antever e lidar com os problemas recorrentes do estudo em coleções e acervos (CERQUEIRA, 2019, p. 185).

Ao tratar do assunto das coleções Cotta é enfático ao afirmar que esta prática acaba por quebrar os laços orgânicos entre o todo da documentação contribuindo para a destruição das informações numa coleção (COTTA, 2006, p. 24). Ele considera que a manutenção da totalidade dos arquivos seguindo os princípios arquivísticos seja a principal contribuição para a preservação do patrimônio musical brasileiro.

Para a sua tese, Cotta (2009) utiliza principalmente a correspondência pessoal de Curt Lange além dos catálogos da *Coleção Curt Lange* como fonte de informação



para compreender a sua construção. Outros objetivos do trabalho são a revelação da proveniência de documentos da coleção bem como demonstrar as implicações do processo do Conselho Federal da Cultura movido contra o colecionador entre 1967 e 1969. Cotta já havia discutido a validade da utilização da correspondência como fonte de informação em trabalho anterior (COTTA, 2006a). Porém, acho que nesse ponto temos uma encruzilhada de considerações a fazer tanto do ponto de vista do valor informacional dessas fontes quanto da posição desta documentação na resolução do problema da pesquisa em questão.

Primeiramente, é óbvia a importância da correspondência como fonte de organização cronológica dos acontecimentos em que Curt Lange esteve envolvido. Também são importantes as informações complementares como nome de pessoas com quem ele teve contato, a própria história de como ocorreram tais contatos e demais detalhes que só seriam revelados com tal tipo de fonte. Porém, não me parece que a correspondência seja a documentação mais significativa para averiguar a origem documental desta coleção. Acredito que a revelação da proveniência de documentos da Coleção Curt Lange requer uma minuciosa consulta *in loco* aos documentos musicais em custódia do *Museu da Inconfidência* de Ouro Preto. O próprio pesquisador já havia frisado o perigo de cair em “armadilhas” das cartas conservadas e numeradas sistematicamente por Curt Lange o que seria “indício de uma intencionalidade consciente de torna-la pública [...] e o próprio caráter auto referencial característico da ‘escrita de si’ como no caso das cartas pessoais” (COTTA, 2006a, p. 14).

Essas cartas pertencem ao *Acervo Curt Lange*, que, por ser considerado um fundo, supõe-se representar a totalidade dos documentos de seu proprietário no

exercício de suas funções quando, na verdade, se constitui em apenas parte da documentação que pertenceu a Francisco Curt Lange. Na própria tese de Cotta já é nítido que o acervo teve documentos extraviados ainda durante a vida de Curt Lange. Isso é esclarecido pela informação de que parte desta documentação teria sido perdida no incêndio que ocorreu numa biblioteca em Buenos Aires, em 1959, onde eram guardados seus “móveis, biblioteca e arquivo” e até mesmo parte da sua correspondência (COTTA, 2009, p. 260):

Acredito que do incêndio dos meus arquivos devem ter-se salvado as cartas que troquei com o Justino Conceição, me detalhando a música que oferecia aos inocentes padres que a compraram sem a poder utilizar [...] (COTTA, 2009, p. 314).

Temos então cartas declaradamente suspeitas - por uma série de motivos - de um fundo declaradamente incompleto, de onde se analisa a história arquivística de uma coleção sem que se faça uso da ferramenta *in loco*, o olhar e percepção do pesquisador.

Cleofe Person de Mattos (1913-2002) foi a musicóloga que se destacou pela pesquisa em torno do compositor José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), sua biografia e obra. Ao tratar da popularmente conhecida *Missa de Santa Cecília* (MATTOS, 1984) a musicóloga demonstra um alto detalhamento em aspectos de ferramentas *in loco* disposta a abordar a história arquivística com auxílio da diplomática musical. Ela inicia mostrando as divergências entre o título presente no documento e o título pela qual a obra se popularizou afirmando que ao invés possuir no título “Missa de Santa Cecília” na realidade o documento traz o título “Missa com gr. Orquestra composta pelo Pe. José Mauricio Nunes Garcia no Anno de 1826”. Ela supõe que o título se popularizou pela ocasião e local para os quais a obra foi encomendada.



O exame do documento fez surgir uma série de questões quanto à pressa do compositor para entregar sua encomenda na medida em que sinais como os *staccatos* foram alongados possivelmente pela velocidade acentuada na cópia. Além desses sinais também são percebidos “cochilos” do autor quando da verificação de acidentes sem as respectivas notas e trocas de pauta dos instrumentos.

Na história arquivística da missa é demonstrado que ela teria sido doada ao *Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* pelo filho do compositor no ano de 1853. A autora também trata de verificar as diferenças de atribuição de título entre cópias localizadas em outros arquivos e fala a respeito da proveniência documental.

A respeito da proveniência Cleofe nos oferece importantes informações tais como diferentes copistas verificados nos documentos presentes na *Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)*, onde há informação de que os mesmos teriam como custódia anterior o *Imperial Conservatório de Música*. A pesquisadora ainda se deu ao trabalho de conferir as indicações de propriedade nas cópias “Pertence ao Dr. Garcia” e “Propriedade alienável do Dr. Nunes Garcia”.

Figueiredo (2019) demonstra características importantes na organização e percepção de conjuntos documentais musicográficos quando da presença de diferentes mãos na produção de partes cavadas ou de um mesmo copista em momentos distintos, algo muito presente no Acervo João Mohana. Ele também demonstra outro fator importante igualmente presente no Acervo João Mohana: a mudança de grafia musical de um mesmo copista ao longo do tempo:

Uma mesma obra pode estar consignada num grupo de partes cavadas feitas por copistas diferentes [...] é possível que o mesmo copista tenha copiado todas as partes, mas em épocas totalmente diferentes. [...] a necessidade de se determinar o lapso de tempo em que a cópia foi feita vem do fato de que o mesmo copista, em épocas diferentes, pode ter as mesmas convenções,

hábitos, qualidades e deficiências muito modificados. No caso do compositor, grandes lapsos de tempo podem levar a modificações consideráveis na sua ideia sobre a obra que está grafando (FIGUEIREDO, 2019, p. 28).

Mary Biason é pesquisadora e arquivista musical que foi responsável pela organização dos arquivos do *Museu da Inconfidência*, *Museu Carlos Gomes* e na catalogação de bandas de Ouro Preto. Em seu trabalho a respeito dos papéis de músicos (2008) ela trata de assuntos advindos da diplomática tais como os suportes físicos, ferramentas de escrita e a história da transmissão das cópias.

A autora apresenta os problemas advindos da falta de uma maior observância nos registros de custódia dos documentos de arquivos musicais, algo como a história da transmissão das cópias, ainda em fase corrente, e mesmo no tocante à sua história arquivística:

Muitas vezes o significado dessa relação pessoal entre o músico e sua produção se perde em meio a hipóteses (BIASON, 2008, p. 17).

Biason demonstra estar atenta a uma diversidade de ferramentas para a análise diplomática buscando compreender a forma de circulação dos documentos nos séculos passados. São ferramentas percebidas com o manuseio diário de documentos que nos ensina a compreender essa rede de relações entre os sinais deixados nos papéis com os significados destes no seu uso em diferentes épocas:

O papel, a marca d'água, a tinta, o instrumento de escrita, carimbos, textos, dedicatórias e as marcas de uso revelam muito sobre as pessoas que produziram, possuíram e utilizaram o material (BIASON, 2008, p. 17).

A respeito da crítica genética a autora demonstra a dificuldade em se encontrar os esboços e “manuscritos de trabalho” (BIASON, 2008, p.18) em acervos brasileiros, pois os compositores mantinham esses esboços em seu domínio só sendo possível acessá-los em caso de doação de arquivo pessoal do músico:



Autógrafos musicais são documentos fabulosos mas representam uma parcela muito pequena dos acervos (BIASON, 2008, p.20) [...] Os manuscritos de trabalho pertenciam exclusivamente ao domínio privado e não saíam da escrivaninha do músico. O único documento divulgado era a composição que se deixava para os executantes. Quando recolhemos um arquivo pessoal temos a oportunidade de encontrar os rascunhos, mas quando a recolha é feita em corporações musicais este substrato é quase impossível de ser visto, uma vez que as obras servem exclusivamente para execução (BIASON, 2008, p. 24).

Paulo Castagna e Adriano Meyer (2017) tratam do assunto da proveniência ao abordarem o *Ciclo Vital de Fontes Musicais* (*Ibidem*, p.321), quando analisam o ocorrido com a *Rádio Gazeta*. A rádio teria cessado a atividade musical ao vivo em torno da década de 1960 o que gerou uma utilização de gravações em função da popularização da TV. Isso levou o arquivo da rádio a entrar na fase intermediária do ciclo vital de fontes musicais:

[...] o Arquivo Artístico do Teatro Municipal incorporou o fundo da Rádio Gazeta, a qual, por sua vez, já havia feito o mesmo com o acervo da Rádio Record, dentre outros. Não conhecemos a fundo esse acervo, mas pelo relato, o princípio de proveniência e de organicidade quase certamente não foram respeitados, embora um estudo exaustivo do acervo talvez possa restabelecer os contornos dos fundos originais” (CASTAGNA E MEYER, 2017, p. 331).

## **2.5 A pesquisa no Acervo João Mohana**

Um dos grandes desafios para a compreensão da proveniência dos documentos do Acervo João Mohana é a escolha de ferramentas para a percepção da forma de dispersão dos diferentes arquivos musicais ao longo do acervo. Através do repetitivo manuseio dos documentos nas análises realizadas por mim (ÁVILA, 2017) foi possível perceber que documentos provenientes de arquivos diversos temporariamente perderam a conexão quanto à sua origem pela adoção de uma classificação feita por João Mohana que foi parcialmente reportada no livro *A Grande Música do Maranhão* (MOHANA, 1974) e continuada no APEM. Tal classificação foi feita a partir do nome do autor e obra, o que fez com que documentos de diferentes arquivos musicais fossem juntados dispersando-os e dificultando a percepção das

relações que guardam entre si. Porém, a partir do supracitado projeto foi possível obter uma visão panorâmica do acervo em que tais relações foram percebidas.

Possivelmente a própria metodologia utilizada por João Mohana na compra e/ou aquisição dessas seções de arquivos musicais particulares deve ter contribuído para uma classificação a partir de autor e obra. É sabido que João Mohana adquiriu, diretamente de compositores e seus familiares, somente música vista por ele como sendo música maranhense, ou seja: boa parte das partituras adquiridas foi composta ou copiada pelo próprio músico em foco. Por exemplo, a esposa do músico Henrique Ciríaco Ferreira deve ter vendido a João Mohana principalmente as próprias composições do marido ou as copiadas por ele e possivelmente seus documentos estavam organizados por obra<sup>8</sup>. Assim, João Mohana deve ter mantido essa forma de organização em sua coleção que foi mantida pelos técnicos do APEM.

Isso explica o fato de que, por exemplo, a maioria das fontes atribuídas a Onofre Fernandes tenham sido feitas pelas suas próprias mãos, pois o mesmo as enviava por carta a João Mohana (MOHANA, 1974, p. 20). É o que se repete em praticamente todos os autores do acervo a não ser por conta das inúmeras fontes produzidas por Pedro Gromwell dos Reis (1887-1964). Porém, esse é um caso excepcional em que este músico manteve uma grande rede de relações com músicos maranhenses ao longo de sua longa vida. Essas relações são facilmente percebidas pela sua biografia e na sua participação em inúmeros documentos musicais que cujas fontes estão presentes no acervo, o que será tratado mais adiante.

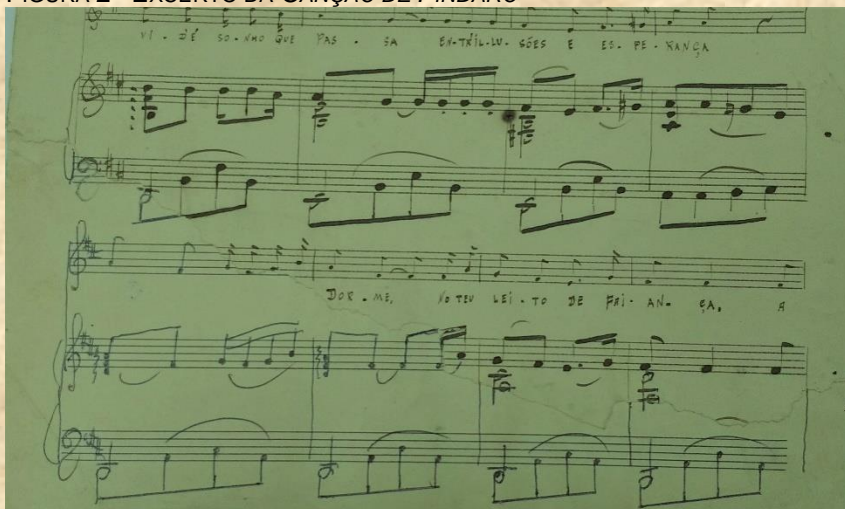
---

<sup>8</sup> Há indícios sugestivos da necessidade de uma revisão das autorias atribuídas ao compositor.



O caso de Pedro Gromwell ilustra outra situação percebida no acervo e que dificulta a revelação da proveniência relativa ao compartilhamento de documentos por músicos e instituições. São casos em que os documentos de um compositor foram adquiridos (por compra, doação, dedicatória, etc.) por um segundo músico. Alguns desses documentos podem possuir interferências no texto musical indicando uma alternância de proveniências/custódias. No exemplo abaixo um documento autógrafo de Ignacio Cunha (1871-1955), perdido pela ação de insetos, que recebeu a intervenção textual e física de Pedro Gromwell dos Reis:

FIGURA 2 - EXCERTO DA CANÇÃO DE PÍNDARO



Fonte: APEM – reg. 0831/95

Ao longo da literatura da Arquivologia são encontrados elementos que nos ajudam a decifrar a proveniência em casos como esses tão comuns no Acervo João Mohana. Os estudos que tratam, de uma forma geral, das “*multiproveniências*” em documentações seccionadas por diferentes arquivos ou de documentação coletivamente produzida nos oferecem ferramentas para a atribuição da proveniência.

Faremos agora uma incursão pelos autores que tratam da problemática em se atribuir proveniência a documentos em situações análogas às previamente descritas. Espero que com essa bagagem teórica possamos esclarecer uma série de casos

presentes no Acervo João Mohana assim como em outros arquivos musicais com características semelhantes.

Carvalho Sobrinho (2004) faz um estudo musicológico da *Missa do Grande Credo* e da *Missa Bom Jesus dos Navegantes* que cujos manuscrito fazem parte do *Acervo João Mohana*. Ele inicia com um apanhado histórico a respeito da música no Maranhão, seguido da biografia do compositor Leocádio Rayol e de João Mohana, além de tratar do *Acervo João Mohana*, quanto à sua condição de coleção. A parte final do trabalho é dedicada à análise musical/documental.

O pesquisador atesta a forma utilizada para a descoberta da autoria musical, sinalizando que a expressão de autoridade pode ser percebida pela utilização da preposição “por” no lugar do “de”, que, segundo Carvalho Sobrinho, seria a declaração de propriedade do documento musical. Ele demonstra também que consultou outros documentos do acervo, pois chegou à conclusão de que há manuscritos autógrafos de Leocádio Rayol em outros registros, além da *Missa do Grande Credo*.

Sobre a questão da autoria, chegamos à conclusão que o autógrafo do compositor é o que está presente em alguns manuscritos do Inventário João Mohana com a indicação de “por Leocádio Rayol”. Esse fato por si só corrobora a autoria, pois a prática corrente na época era a de indicar a autoria pela preposição “por” e somente a posse da obra pela preposição “de” (CARVALHO SOBRINHO, 2004, p. 26).

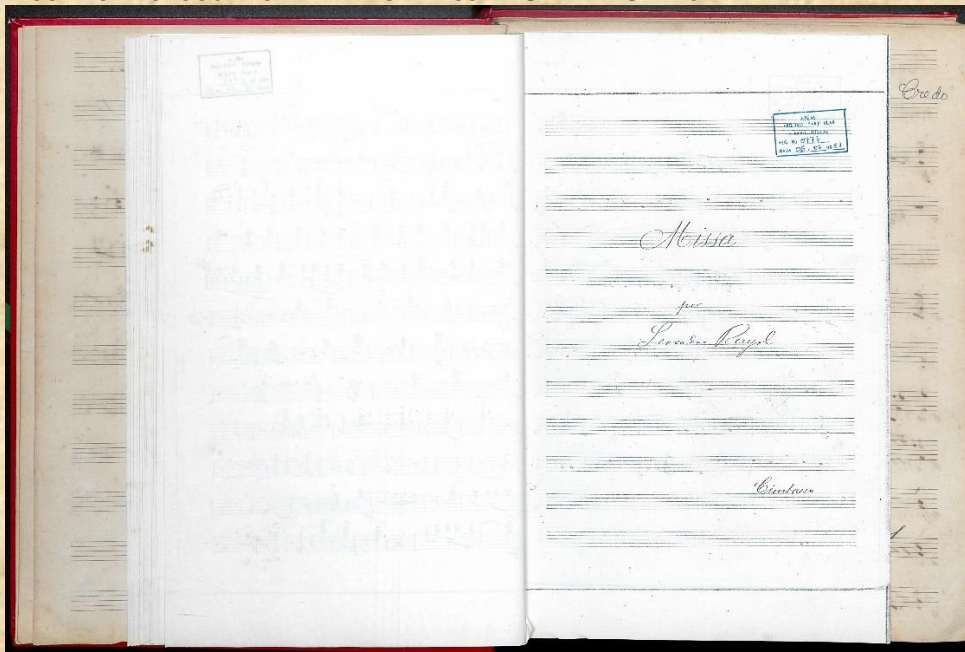
No que tange à revelação da proveniência, Carvalho Sobrinho nos dá uma pista extremamente útil, referindo-se à provável custódia anterior à fase permanente dos documentos por ele analisados. O pesquisador chega a constatação de que a homogeneidade das encadernações onde estão organizadas as partes da missa, sinaliza para Ney Rayol como tendo sido o detentor/organizador da *Missa e Grande Credo*:



[...] se constata uma homogeneidade nas encadernações pertencentes a Ney Rayol, irmão de Leocádio, que foram provavelmente realizadas por ele, nome que aparece na parte inferior das capas (CARVALHO SOBRINHO, 2004, p. 27).

Contudo, Carvalho Sobrinho não destaca que dentro da encadernação da Missa foram juntadas fotocópias originadas também de autógrafos de Leocádio Rayol. Na análise *in loco* percebi que nessa encadernação foram inseridas as fotocópias das partes cavadas de tímpano; trombone; cimbasso e violoncelo, como é observado na imagem abaixo. Esse fator analisado em conjunto com as encadernações demonstram o esforço de Ney Rayol em manter a documentação do irmão, a mais completa possível, num ato memorialístico, próprio de coleções familiares, como abordaremos no prosseguimento do presente trabalho.

FIGURA 3 - FOTOCÓPIAS ANEXADAS À MISSA E GRANDE CREDO

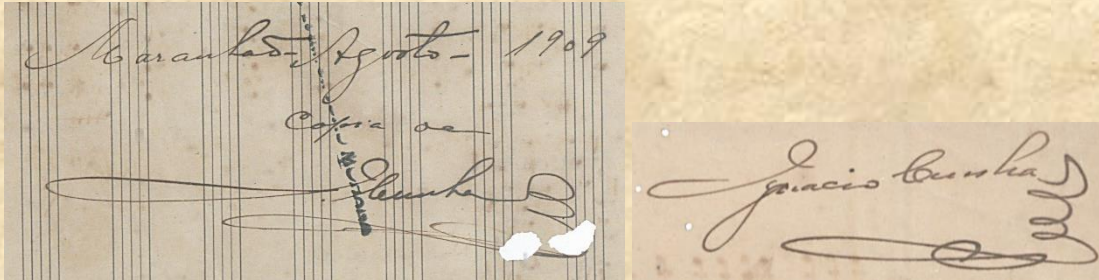


Fonte: APEM, reg. 1073/95

Outro aspecto que merece atenção e que foi por mim observado, é o fato de que a cópia da *Missa Bom Jesus dos Navegantes* ter sido feita por Ignacio Manuel da Cunha (1871-1955), músico de destaque na capital maranhense entre o final do século XIX e primeira metade do XX. A nossa constatação se dá por meio da

comparação da caligrafia com outros documentos do acervo e, da assinatura, que, na *Missa* não está completamente legível, mas que guarda características suficientes para uma identificação conforme comparação abaixo:

FIGURA 4 - EXCERTOS DE ASSINATURAS DE IGNACIO CUNHA NA MISSA BOM JESUS DOS NAVEGANTES E EM MADRIGAL

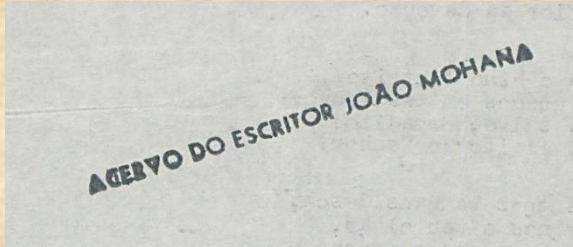


Fonte: APEM – reg. 1069/95 e 0824/95.

Com relação ao *Grande Credo*, primeiramente, é bom esclarecer uma série de questões que afetam diretamente a compreensão do documento que se encontra no *Acervo João Mohana*, onde esta obra é representada. Não há, até o momento, condições para afirmarmos que este documento tenha pertencido a coleção de João Mohana, e nem como afirmarmos que seu título seja mesmo “O Grande Credo”. Como já sabemos, o *Acervo João Mohana* é formado por documentos musicais, em sua maioria. Eles foram comprados por João Mohana entre 1950 e 1987, e vendidos à *Secretaria da Cultura do Estado do Maranhão*, sendo depositado no APEM. É de conhecimento de todos que trabalharam com o *Acervo*, de que João Mohana tinha um alto sentido de pertencimento para com os documentos que comprou durante sua coleta. Ele utilizou, ao longo desta jornada, um carimbo para identificar a sua propriedade sobre tais documentos. O carimbo trazia o texto, em caixa alta “ACERVO DO ESCRITOR JOÃO MOHANA”, como é possível observar na figura abaixo:



FIGURA 5 - CARIMBO DE JOÃO MOHANA

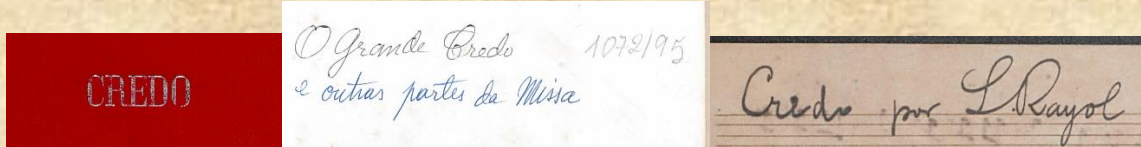


Fonte: arquivo do autor

Após inúmeras observações, tanto do próprio acervo *in loco*, quanto dos registros de trabalho dos funcionários do APEM e de registros de entrada de material, foi possível constatar que, na verdade, a fonte de “O Grande Credo” e outros 16 livros encadernados na cor vermelha pertencem à coleção musical da família Rayol, mais precisamente, à Coleção Ney Rayol. Este assunto é mais claramente discutido no desenrolar deste capítulo, onde demonstro os resultados da revisão documental com detecção de proveniência.

O fato de não termos como afirmar que o título é mesmo “O Grande Credo” é hoje facilmente perceptível através da versão fac-similar *on-line* do *Acervo João Mohana*. A informação utilizada para nomear a obra desta forma equivocada se encontra escrita por caneta esferográfica, nas cores preta e azul, na contracapa da encadernação. Ora, na época em que a cópia foi feita as canetas eram de tinteiro, como pode ser constatado nos documentos. Na verdade, essa nova inscrição pode ter sido feita ou por João Mohana ou no próprio APEM, durante a primeira organização do acervo. Em todas as partes cavadas da fonte, inclusive na capa da encadernação, o título que se vê é somente a palavra “Credo”, como é possível observar na figura abaixo:

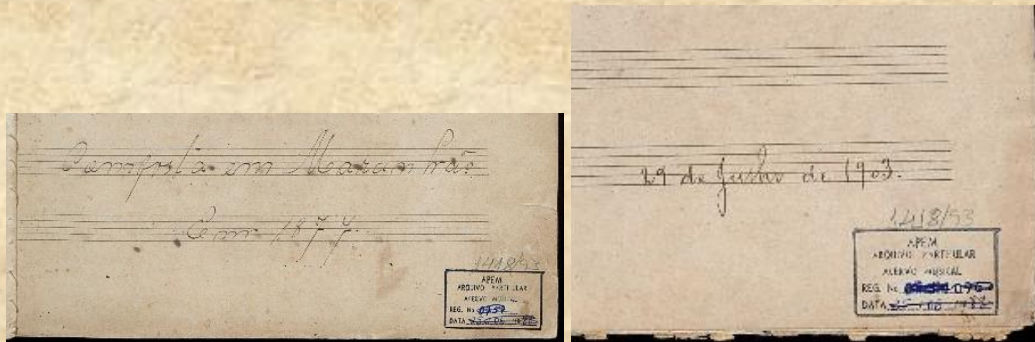
FIGURA 6 - EXCERTO DA ENCADERNAÇÃO; INSERÇÃO (TARDIA) NA CONTRACAPA DA ENCADERNAÇÃO; TÍTULO ORIGINAL, NA PARTE DO "TROMBONI"



Fonte: APEM, reg. 1073/95

No caso da Novena de Santa Filomena, temos uma mistura de proveniências, o que demonstra bem o estado do Acervo João Mohana. Este grupo de conjuntos e itens documentais traz, inicialmente, um dos encadernados vermelhos da *Coleção Ney Rayol*, onde está representada a partitura para doze instrumentos. Como era de se prever, as folhas da encadernação não possuem os carimbos de João Mohana. Muito embora, a parte cavada do 2º Tenor traga a data de 1877, sabemos que pode tratar-se de uma cópia posterior, com menção à data da composição. Já a parte do Baixo traz a data de 1902, mais condizente com a realidade do contexto de produção da fonte, conforme figuras abaixo:

FIGURA 7 - EXCERTOS DAS PÁGINAS DE ROSTO DAS FONTES DE *NOVENA DE SANTA FILOMENA*



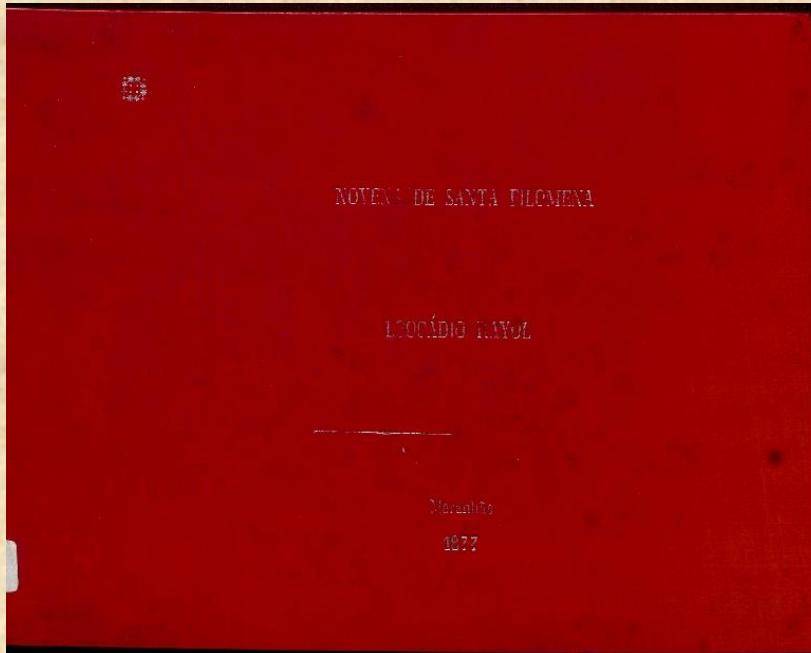
Fonte: APEM, reg. 1061/95

Em 2004 o musicólogo João Berchmans de Carvalho Sobrinho analisou arquivisticamente o estado documental da *Missa e Grande Credo* de Leocádio Rayol, tendo chegado à conclusão de que as encadernações vermelhas ofereciam indícios de terem pertencido a Ney Rayol. Porém, sete anos após esta constatação, o



pesquisador trata novamente de documentos com a mesma característica, no mesmo acervo, e não faz menção à constatação anterior. Ele descreve as fontes utilizadas para a sua edição, porém, não realiza uma análise documental buscando a revelação da proveniência dos documentos:

FIGURA 8 - CAPA DE *NOVENA DE SANTA FILOMENA*



Fonte: APEM, reg, 1061

Entre as quatro fontes que contém a representação da obra, está o encadernado vermelho que contém sua partitura. As encadernações vermelhas são num total de 17 volumes e correspondem à coleção Ney Rayol. Esta coleção familiar está equivocadamente juntada ao *Acervo João Mohana*, em 1988, quando da sua entrada no *APEM*. Os motivos para tal constatação serão apresentados do capítulo III.

Numa rápida consulta a versão fac-similar *on-line* do *Acervo João Mohana*, é possível perceber que o autor não distinguiu arquivisticamente as obras consultadas. Por exemplo, a obra *Missa a Três Vozes*, de Leocádio Rayol figura como um só documento, com oito partes cavadas. Conforme linha abaixo, destacada do trabalho.

FIGURA 9 - LINHA DE DESCRIÇÃO

Missa a três vozes	TI; TII; B; harm; fl; cl; vl; cb.	1066/95
--------------------	-----------------------------------	---------

Fonte: Carvalho Sobrinho (2011)

Após o projeto de *Preservação e Democratização do Acervo João Mohana* (ÁVILA, 2019), durante a fase de revisão, foi possível perceber que, na verdade, a obra supracitada está representada em mais de um conjunto/item documental. Inclusive, o último item é uma parte cavada de um “1º Tenor” (TI), com indicação de propriedade de João J. Lentini. Obviamente que a classificação realizada no projeto pode ser discutida, mas a certeza que tenho é de que precisamos ter mais cuidado com o discernimento de que diferentes grupos/conjuntos/itens podem estar e estão realmente misturados nos arquivos musicais.

Alberto Dantas Filho (2006) realizou um estudo musicológico do repertório sacro maranhense do século XIX, procurando analisar a vida musical da igreja no *Brasil Imperial*, onde lança mão em três obras representadas em documentos musicais do *Acervo João Mohana*. Ele demonstra que o livro de João Mohana onde sua coleção é apresentada pela primeira vez (MOHANA, 1974), é importante para o estudo musicológico, e indica que o mesmo pode ser utilizado para a revelação de proveniência, por ele chamada de *procedência*:

Para o musicólogo, contudo, o trabalho, apesar da aqui mencionada fragilidade da obra, reveste-se de especial importância, pois em suas entrelinhas há detalhes que versam a respeito de como o material foi colhido; de forma rudimentar, o mapeamento da procedência das obras [...] (DANTAS FILHO, 2006, p. 123).

Ele demonstra cuidado em declarar que não foi possível perceber a proveniência “procedência” dos documentos os quais utilizou nas suas edições:

Escrita em papel cuja procedência não nos foi possível encontrar; obra autógrafa, datada de 1886, diferentemente da maioria das outras obras do compositor, está escrita em partitura orquestral em frente e verso de cada folha (DANTAS FILHO, 2006, p. 172).



O pesquisador também contribui ao revelar uma falha no arquivamento de uma parte cavada estranha ao conjunto analisado:

Importante registrar a presença na mesma cota R511/95 de uma parte que não pertence ao conjunto da obra, trata-se de parte instrumental de contrabaixo de um Dixit Dominus sem qualquer relação com os Mottetos tem caligrafia diferenciada papel cujas dimensões são: 23 cm de largura por 33 cm de comprimento. (DANTAS FILHO, 2006, p. 176).

Com relação a quantidade de obras presentes no *Acervo João Mohana*, Dantas Filho se atém apenas aos números apresentados pelo *Inventário do Acervo João Mohana* (APEM, 1997) e no livro de João Mohana (1974), apontando para uma possível falta de compreensão musicológica do padre na contagem dos documentos, porém, o pesquisador não faz um exame que possa esclarecer o motivo da discrepância dos números encontrados:

Segundo a inventariação realizada pelo Arquivo Público do Estado do Maranhão, órgão ligado à Secretaria de Cultura do Estado, o Acervo Padre João Mohana possui 2125 obras, este número contrasta e muito com a primeira estimativa feita por Mohana em seu livro “A Grande Música do Maranhão” que é de 1416 obras [...] Acreditamos que esta primeira estimativa decorra do facto incluir alguns maços contendo mais de uma obra como sendo apenas uma ou a situação inversa (DANTAS FILHO, 2006, p. 114).

Primeiramente, é preciso entender que o atual *Acervo João Mohana* não condiz com a *Coleção João Mohana*, descrita sumariamente em seu livro (MOHANA, 1974), pois, como será explanado no capítulo III do presente trabalho, essa coleção recebeu uma série de documentos tanto entre 1974 e 1987, por João Mohana, quanto documentos produzidos para João Mohana; assim como documentos inseridos no *Acervo* após sua venda, a partir de 1987. Não há como delegar a discrepância do total de obras somente à falta de conhecimento musical de João Mohana, senão a todo esse acréscimo de documentos ocorrido entre 1974 até o início da década de 2000, o que será explanado no capítulo III. A própria contagem da inventariação por obra

demonstra que não foi feita uma análise do número de fontes de cada obra, o que afeta diretamente a quantidade de documentos do acervo.

A falta de conhecimento dos acréscimos de fontes ao acervo, entre 1974 (ano da publicação de João Mohana) e 1997 (publicação do Inventário), originou um entendimento errático da realidade arquivística do Acervo João Mohana, nos dias atuais:

Passados aproximadamente vinte anos do término da pesquisa iniciada pelo Pe. Mohana e, portanto, quarenta anos do seu início, o A.P.E.M.A. sem contar com pessoal especializado, começou o trabalho de prospecção e inventariação do Acervo (DANTAS FILHO, 2006, p. 115).

Dantas Filho menciona o que vem a ser uma pista de proveniência, que foi, de certa forma, evidenciado por Carvalho Sobrinho (2004). De fato, a *Missa e Grande Credo*, de Leocádio Rayol (1073/95 e 1072/95) não faziam parte da coleção de João Mohana, e, assim, a informação em seu livro (MOHANA, 1974) não está incorreta. Ao que tudo indica, esse documento foi inserido no acervo já na fase de custódia do APEM, como será apresentado no capítulo III:

[...] cita mais um músico do século XIX, Bequiman ou "mulato Bequiman", que foi professor de violino de Leocádio Rayol, o grande compositor autor da *Missa do Grande Credo*, a qual dá-nos o testemunho de que foi mais uma obra que não achou, facto curioso, pois esta se encontra no Acervo maranhense" (DANTAS FILHO, 2006, p. 131).

Em mais uma passagem do trabalho de Dantas Filho, o autor demonstra também não saber que a coleção de João Mohana foi vendida e não doada ao APEM, conforme atestam os relatórios da *Secretaria da Cultura do Maranhão*, do ano de 1988. Como será discutido mais a frente, ela custou trezentos mil cruzados, valor que foi repassado pela *Secretaria Geral do Ministério da Cultura*, no mês de julho de 1987:

O opúsculo termina com o capítulo *Se lhe Interessa*, que nada mais é, do que o conjunto das obras sacras que à época encontrava-se em seu poder, antes,



evidentemente, da doação (grifo nosso) que fez ao Arquivo Público do Estado do Maranhão (DANTAS FILHO, 2006, p. 135).

Santos Neto (2012) trabalhou na reconstituição da parte vocal da *Ladainha Pequena* de Antonio dos Reis Rayol. Para isso, o autor analisa a prática da ladainha como em rituais do bumba-meu-boi, tambor de crioula e no *Terreiro Oxossi Cabocla Jurema*, no Maranhão, onde a ladainha funciona “sob a forma do ritual de prece pública, envolvendo um expressivo número de devotos em busca de aproximação do santo” (SANTOS NETO, 2010, p. 261).

Santos Neto demonstra uma preocupação com as fontes musicais, fazendo a descrição das mesmas, se utilizando da percepção de grafia musical para diferenciá-las:

Os manuscritos autógrafos da Ladainha estão desaparecidos, porém, a partir das cópias e adaptações realizadas (exceto da melodia principal) pelos compositores Alexandre Rayol e Pedro Gromwell dos Reis, dentre outros [...] Também encontramos partes cavadas das quatro seções copiadas por Pedro Gromwell em Mib Maior, e intituladas por ele para canto (SANTOS NETO, 2010, p. 263-264).

Para finalizar, o pesquisador utiliza o conhecimento advindo de uma observação mais ampla de outros documentos do *Acervo João Mohana* de autoria de Antonio Rayol, dos quais retira importantes constatações para a realização da edição crítica da *Ladainha Pequena*:

[...] suposta devido à existência de “canto solo” em outra ladainha do autor, cujos manuscritos encontram-se no referido acervo João Mohana [...] esta é uma tonalidade adequada nesta obra para tenor, e Antonio Rayol (tenor) costumava cantar suas composições. Como exemplo, temos a Missa Solene, composta pelo autor e executada por uma pequena orquestra com solo do próprio compositor, em 1893, na igreja da N. S. da Conceição em São Luís[...] (SANTOS NETO, 2010, p. 266).

Daniel Lemos Cerqueira é professor de piano na Universidade Federal do Maranhão (UFMA), no Curso de Música. Em sua tese de doutorado (2019) Daniel aborda o repertório para piano produzido no Maranhão entre os séculos XIX e XXI,

utilizando a contextualização dos compositores e músicos, além das fontes encontradas em distintos acervos pelo Brasil, assim como a sua interpretação musical e difusão desse repertório em diferentes estados do Brasil.

Na localização das fontes, Cerqueira nos dá uma importante informação que diz respeito ao fato da coleção Ney Rayol estar inserida no *Acervo João Mohana*. Porém, não atesta quais as evidências que o levaram a constatar tal problemática acerca dessa mistura de acervos. Ele relata que o erro de se misturar as duas coleções gerou problemas de ordem arquivística, com relação ao respeito aos fundos:

Em 1988, a instituição também recebeu a coleção de Ney Oscar da Costa Rayol, descendente da família por parte de Alexandre Rayol [...]. Acrescentamos, ainda, que a coleção Ney Rayol foi agregada à de João Mohana, 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 (CERQUEIRA, 2019, p. 182).

Cerqueira também se mostra conhecedor do *Inventário do Acervo João Mohana* (APEM, 1997) quando aponta problemas para a utilização do documento referência do *Acervo João Mohana*, enumerando dificuldades com a falta de metadados não contemplados, entre outros. Quando aborda a questão do colecionismo realizado por João Mohana, Cerqueira afirma que os colecionadores não irão observar as premissas da Arquivologia, e que os musicólogos devem “antever e lidar com os problemas recorrentes do estudo em coleções e acervos” (CERQUEIRA, 2019, p. 185). Outra mostra de conhecimento amplo do acervo se constata na sua observação de que o *Inventário* (1997) não discrimina a natureza das suas fontes. Não sendo possível perceber se a fonte é um item isolado ou se advém de um caderno com outras representações de obras.



Com relação a percepção de proveniência, através da análise *in loco*, Cerqueira concluiu endereçando os álbuns e cadernos do acervo a Pedro Gromwell, Othon Gomes da Rocha, Bembém Marques, Odynea Silva Pecegueiro, Lydia Martins da Serra Pontes, e, possivelmente, Edgard Serzedelo de Carvalho (CERQUEIRA, 2019, p. 186).

## 2.6 A análise diplomática

Há décadas a diplomática é largamente utilizada na chamada Diplomática Musical em torno da construção de uma diversidade de tipos de edições (FIQUEIREDO, 2004, p. 40). A Diplomática Musical tem se mostrado uma importante ferramenta na compreensão de diversos assuntos relacionados às fontes musicais em acervos brasileiros assim como em outros países.

Bellotto (2015) afirma que a Diplomática serve como ponto de partida para a compreensão do documento de dentro para fora do mesmo. A partir dessa compreensão seria possível determinar sua posição dentro de um fundo documental. Segundo a autora é assim que a Diplomática serve às demais disciplinas, a saber: Paleologia, Arquivística e Historiografia:

A Diplomática está presente desde a concepção do documento. A Arquivologia vem depois. E a Arquivologia vai servir-se da Diplomática (BELLOTTO, 2015, p. 7).

Ela diz também que cada uma dessas disciplinas/atividades pode e deve trabalhar em conjunto numa abordagem híbrida:

O que fica evidente é que quanto mais esses profissionais usarem conhecimentos inerentes profissionalmente a uns e a outros, trocarem suas experiências entre eles, mais rica será a respectiva abordagem que venham a fazer dos textos documentais, cada um em sua área (BELLOTTO, 2015, p. 9).

Figueiredo (2017, p. 18) fala a respeito das transformações recebidas pelas fontes ao longo de sua existência. Essas transformações estariam divididas em exógenas e endógenas. As exógenas se referem a variações/supressões da informação ocorridas por acidentes ou por desgaste. Entre elas estão os extravios de fólhos, os “rasgos, ação de insetos e umidade e fogo, ação corrosiva da tinta utilizada, lacunas que surgem no ato de serem os papéis aparados para encadernação etc.” Já as transformações endógenas dizem respeito a reprodução da obra musical, ou seja, as modificações introduzidas pelo autor, tipógrafos, copistas e outros músicos utilizadores das fontes.

Numa demonstração do quanto ferramentas como a Diplomática ajudam a clarear o contexto de criação das fontes musicais, James Grier demonstra o quanto uma edição demanda um esforço do editor em determinar as intenções do autor e os aspectos sociais do seu processo criativo que afetam materialmente a fonte no momento de sua concepção e através da compreensão do processo histórico sofrido pela fonte musical ao longo da sua história de transmissão. Segunda essa compreensão:

“[...] cada fonte atesta um estado histórico particular da obra, o editor avalia o valor dessa evidência contra o pano de fundo do contexto histórico mais amplo em que a peça foi criada e o texto editado final reflete a concepção do editor sobre a peça tal como existia no seu ambiente histórico e social. Assim, cada fonte e cada leitura é considerada como uma evidência individual para a história da obra” (GRIER, 1996, p. 17, tradução nossa)<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> [...] each source attests to a particular historical state of the work; the editor assesses the value of that evidence against the background of the larger historical context in which the piece was created; and the final edited text reflects the editor's conception of the piece as it existed in its historical and social environment.



Outra concepção que releva um lastro histórico nas fontes dos acervos é a de que as diversas fontes que representam uma obra apresentam características dos seus momentos históricos, pois os editores “ [...] existem em seu próprio contexto histórico, o que afeta diretamente a atitude que assumem ao abordar qualquer projeto editorial (GRIER, p. 20, tradução nossa)<sup>10</sup>.

Há poucas décadas que a Diplomática vem sendo utilizada para a compreensão da totalidade de acervos musicais e os resultados dessa aplicação têm sido animadores, pois possibilitam um entendimento das questões de proveniência documental e assim o relacionamento do acervo com outras localidades e acervos. Antônio Tenório Sobrinho Filho e Modesto Flávio Chagas Fonseca têm utilizado a Diplomática para a compreensão de uma série de assuntos em torno da proveniência em acervos musicais brasileiros. Com a utilização dessa ferramenta, eles têm identificado localidades de Minas Gerais com uma maior produção de obras musicais e sua propagação por outras localidades assim como sua reelaboração com modificações da instrumentação (TENÓRIO FILHO; CHAGAS, 2018, p. 208). Em outro trabalho, através das ferramentas da Diplomática são conhecidas:

[...] novas rotas “geográficas/musicais” nas pesquisas em acervos musicais no Brasil; novos olhares sobre as possibilidades de estudos musicológicos a partir das bandas de música, sejam elas militares ou civis; aproximação teórica e metodológica entre Ciências da Informação e a Musicologia; desenvolvimento e aprimoramento de novas ferramentas para o estudo de documentos musicográficos; revisão bibliográfica musicológica sobre a utilização de termo específico (Diplomática) e presente ao longo das últimas duas décadas em estudos musicológicos brasileiros. (TENÓRIO SOBRINHO, 2020, p. 499).

---

<sup>10</sup> Moreover, all editors exist in their own historical context, which directly affects the attitude they take in approaching any editorial project.

De certa forma, a estratégia deliberada de obtenção de informações acerca dos utilizadores das fontes musicais brasileiras – a história dos papéis de músicos – já vinha sendo obtida através da observação das marcas de utilização deixadas nas mesmas:

O papel, a marca d'água, a tinta, o instrumento de escrita, carimbos, textos, dedicatórias e as marcas de uso revelam muito sobre as pessoas que produziram, possuíram e utilizaram o material (BIASON, 2008, p. 17).

Luciana Duranti apresenta a discussão dos elementos extrínsecos (material e aparência) e intrínsecos (articulação textual) da análise diplomática demonstrando o uso de elementos de áreas como a Paleografia na sua análise de elementos extrínsecos “o meio, o roteiro, a linguagem, os sinais especiais, os selos e as anotações”. No entanto, a diplomática se ocupa deles na “compreensão dos processos e atividades administrativos” (DURANTI, 2015, p.198).

Os diplomatas primeiro percebem o meio no qual o documento está disposto, analisando marca d'água e dimensões/formato numa tentativa de restaurar a autenticidade/proveniência. Esses elementos se mostram eficientes também na revelação de proveniência em documentos musicais como a caligrafia e a “presença de diferentes mãos ou tipos de escrita no mesmo documento” (DURANTI, 2015); o tipo de tinta; rasuras; correções e todo tipo de sinal gráfico que possa dar pistas da história do documento a ser analisado.

Outro elemento extrínseco que Duranti expõe e apresenta relação com a revelação da proveniência são as anotações que os documentos recebem ao longo de sua história podendo ser divididas em três categorias:

- As inseridas durante sua produção “como parte da fase de execução de um procedimento administrativo” (DURANTI, 2015, p. 201) que na música



podem relacionar com as assinaturas e dedicatórias inseridas no momento da preparação de uma fonte;

- As inseridas “no decorrer da execução das etapas subsequentes da transação na qual o documento participa”; que em documentos musicais poderiam ser as marcas de ensaio, digitações, marcas de propriedade, carimbos, etc;
- E as inseridas “pelos serviços de registros e/ou arquivos responsáveis por sua identificação como parte de um grupo de documentos (arquivo, série) e por sua manutenção e recuperação”.

Interessante notar o quanto as categorias de anotações da análise diplomática têm relação com a definição de proveniência de Millar (2015) na qual o arquivista deve informar tanto a história do produtor do documento quanto a história do documento e a sua história arquivística. Nesse caso, em relação com as três categorias de anotações da diplomática (DURANTI, 2015), a primeira categoria teria relação com o que é anotado no documento musical no momento da sua cópia; a segunda categoria seria relativa às marcas de utilização dos documentos musicais – carimbos, declarações do pertencimento, marcas de ensaio, etc; e a terceira categoria seria relativa às marcas de registros arquivísticos (carimbos, números de classificação em acervos, etc):

TABELA 1 - FASES DE ANOTAÇÕES EM ANÁLISE DIPLOMÁTICA E PROPOSTA DE ESTUDO DE LAURENCE MILLAR

<b>Fases de anotações em análise diplomática (DURANTI, 2015)</b>	<b>Proposta para o estudo da proveniência (MILLAR, 2015)</b>
A fase de execução de um procedimento administrativo;	História do produtor do documento: anotações no momento da cópia;
No decorrer da execução das etapas subsequentes da transação na qual o documento participa;	História do documento: marcas de utilização; carimbos; declarações do pertencimento; marcas de ensaio, etc;
Registros e / ou arquivos responsáveis por sua identificação.	História arquivística: marcas de registros arquivísticos (carimbos, números de classificação no acervo, etc).

Fonte: Duranti, 2015; Millar, 2015

## 2.7 Metodologia de percepção da proveniência

Como ferramenta de observação na captura de dados das fontes musicais, farei a explanação da metodologia de análise diplomática. Ela foi utilizada como complemento ao estudo histórico das três fases do arquivo, proposto por Laurence Agnes Millar (2015). Neste caso, com a análise busco as informações advindas das fontes musicais, que são informações complementares ao estudo histórico das três fases do arquivo. Esses procedimentos são próprios de disciplinas como a Diplomática e da Paleografia e não pretendo aqui constituir um manual dessas disciplinas senão apenas demonstrar o meu processo frente aos documentos do Acervo João Mohana.

Sem que se conheça o percurso histórico da coleção, ao entrarmos em contato com seus documentos, é difícil compreender uma série de anotações que os compõe. São carimbos ou anotações a lápis de seus então detentores que são marcas cuja intenção varia muito assim como também varia o momento histórico em que tais marcas foram inseridas. Algumas delas como as dedicatórias e declarações de propriedade/cópia foram inseridas nos momentos iniciais da história desses documentos, porém, os dados biográficos inseridos em fontes assim como o reaproveitamento de papel, marcas de propriedade posterior ocorreram em fases



tardias. Dessa forma, vou separar, a título de exemplo, alguns assuntos os quais mais me debrucei para a percepção de proveniência de documentos do Acervo João Mohana.

É bom ressaltar que essa análise não é infalível, na revelação de proveniência, uma vez que essa se assenta no estudo histórico de fontes múltiplas como entrevistas, memórias de antigos maranhenses, entre outros documentos. A simples adoção desta análise sem considerar a pertinência contextual em termos de proveniência pode obscurecer algum caso onde o documento tenha tido a custódia divergente das suas anotações/marcas de utilização. Dessa forma, ela deve ser pensada como mais uma fonte de evidência acerca do histórico de produção e circulação dos documentos musicais analisados. Cada fonte exigiu a observação individual ou conjunta dentre os aspectos apontados, sem haver necessariamente uma fórmula “pronta” para cada caso. Assim, o pesquisador pode tomar essa lista como uma caixa de ferramentas, fazendo uso daquelas que se mostrarem úteis ao contexto de cada fonte a ser analisada.

**a. Aspectos materiais:**

- Tipos e dimensões dos papeis;
- Estado físico (uso) provável época de produção;
- Tinta utilizada (tinteiro; pena; caneta; lápis);
- Emendas (físicas e “correções”);
- Marcas d’água;
- Marcas de danos por insetos, acidentes (queda de líquidos; rasgos; amassaduras);
- Pequenos reparos físicos (costuras, colagens com papel etc).

**b. Atribuições/declarações:**

- Declarações de autoria no momento da produção do documento;
- Declarações de autoria posteriores;
- Declarações de propriedade;
- Declarações de copista/arranjador/instrumentador;

- Declarações de localidade (bairro, cidade etc);
- Declarações de proveniência (quando citado de onde foi copiado ou de onde veio).

**c. Carimbos:**

- Carimbos de propriedade;
- Carimbos de autoria da música;
- Carimbo de autoria da cópia;
- Carimbos de lojas.

**d. Aspectos de escrita literária:**

- Diferenças de tónus muscular nos títulos/assinaturas;
- Inclinação da letra;
- Erros/variações de Português.

**e. Aspectos musicais:**

- Diferenças de tonalidade;
- Diferenças de arranjo;
- Erros de cópia;
- Diferenças de ritornos/estrutura.

Como parte final deste capítulo demonstro o quanto o contato direto ininterrupto e por longo período de tempo fez com que diversos aspectos do acervo fossem revelados. O contato *in loco* é uma ferramenta indispensável na revelação de diversas características que não são perceptíveis com outras formas de reprodução de imagens. Paulo Castagna (2000) demonstra como nem mesmo ampliação de fotocópias ou microfilmes substituem a consulta *in loco*:

Como nem o microfilme, nem a ampliação em papel realizada em 1991 permitiam a compreensão de várias particularidades desse manuscrito, tornou-se necessário realizar uma viagem a Piranga em 12 de abril de 1995. Foi somente a partir do contato direto com o documento, autorizado por D. Terezinha Aniceto, que tornou-se possível iniciar, efetivamente, seu estudo (CASTAGNA, 200, p. 53).

O processo de revisão dos itens documentais foi bastante complexo por motivos como a metodologia de arquivamento de João Mohana além das dificuldades



de reaver o histórico de procedimentos arquivísticos que gerou uma confusão entre o Inventário (1997) e a realidade arquivística do acervo.

### 2.7.1 Aspectos materiais

Foi muito comum, por exemplo, o aparecimento de partes de conjuntos distintos misturados ou agrupadas por instrumento. Quando havia mais de um conjunto alguém agrupou partes de cada um dos conjuntos por nome de instrumento. Então se encontravam várias partes de violino com um pedaço de papel escrito “violino”; outro pedaço de papel com várias partes de cópias diferentes escrito “cello” e assim por diante. Isso dificultou muito o trabalho de revisão dos itens, pois foi necessário fazer uma verdadeira investigação em termos de arquivologia (diplomática/paleografia) e musicologia para tentar identificar a que conjunto cada parte integrava.

Paulo Castagna relata a característica própria de acervos brasileiros de se ter um grande número de cópias das mesmas obras e da atitude arquivística quanto a detecção desses conjuntos:

Um conjunto pode ser compreendido como a totalidade de partes vocais e/ou instrumentais, copiadas pelo mesmo copista na mesma época (CASTAGNA, 2000, p. 5).

Muitas vezes o papel utilizado em cada conjunto era de qualidade diferente em cada parte cavada que o formava. Porém, em sua maioria, eles traziam características que auxiliavam a definição dos conjuntos. Essas características eram, por exemplo, o tipo de papel, suas dimensões e seu estado de conservação, que diz respeito a seu tempo de utilização.

Já me defrontei com um conjunto tão difícil de agrupar, que tive que recorrer à marca d'água para destinar uma parte cavada ao seu conjunto. Mesmo depois de

recorrer a todas as outras alternativas, consegui visualizar a marca d'água das partes que formavam um conjunto e isso foi o fator determinante para a formação do mesmo.

Abaixo, um exemplo de marca d'água encontrado no acervo:

FIGURA 10 - EXEMPLO DE MARCA D'ÁGUA DE FONTES DO ACERVO JOÃO MOHANA

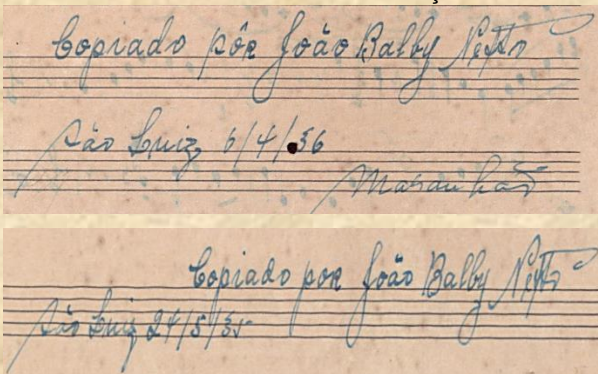


Fonte: APEM, 2020

### 2.7.2 Atribuições/declarações

As declarações são um capítulo à parte. Elas demonstram uma série de aspectos que vão desde a preocupação com a autoria sobre a música; a preocupação de extravio de partes cavadas, assim como a demonstração da venda/encomenda de fontes a terceiros. No caso abaixo a declaração de cópia datada ajudou muito na separação de conjuntos, pois demonstra que o copista produziu partes cavadas da mesma música num intervalo de cerca de um ano. Esse tipo de atitude ocorre quando partes são extraviadas por músicos que não as devolvem em tempo hábil a uma nova interpretação musical, ou quando surge um novo músico para fazer parte do conjunto:

FIGURA 11 - EXCERTOS COM DECLARAÇÕES DE CÓPIA DE SEBASTIÃO PINTO



Fonte: Lily (reg. 1515/95)



### 2.7.3 Carimbos

Os carimbos só estão separados das declarações de cópia/propriedade por serem fisicamente distintos. Sua função segue muito de perto a função das demais declarações. Eles são inseridos pelos motivos de autoria e venda/encomenda. Abaixo, os carimbos dos irmãos Parga (E) e do músico Othon Gomes da Rocha (1904-1967):

FIGURA 12 - CARIMBO DE TANCREDO PARGA E OTHON ROCHA



Fonte: Hino Dr. Luiz Rodrigues (reg. 1670/95) e A Pernambucana (reg. 1269/95)

### 2.7.4 Aspectos de escrita literária

A escrita literária diz respeito às páginas de rosto; títulos inseridos nas fontes; assinaturas; instrumentação inseridas, etc. Por vezes, conjuntos praticamente idênticos são encontrados com as partes cavadas misturadas. Nessas ocasiões, as diferenças de escrita mesmo da mesma pessoa revelam em que ocasião determinada parte cavada foi produzida. No caso abaixo, há algumas diferenças notáveis entre as fontes em seu aspecto de escrita literária. As duas fontes contêm as partes cavadas para *Clarino Bb* estão na mesma tonalidade, porém, o conteúdo literário e musical diverge. Na primeira, há um trecho do 2º violino, numa espécie de parte guia para a entrada do *Clarino Bb*. Também são percebidas diferenças na primeira letra da palavra “canção”. Enquanto que no primeiro excerto a palavra inteira está grafada em letra de forma maiúscula **C** no segundo excerto a primeira letra é maiúscula cursiva *C*


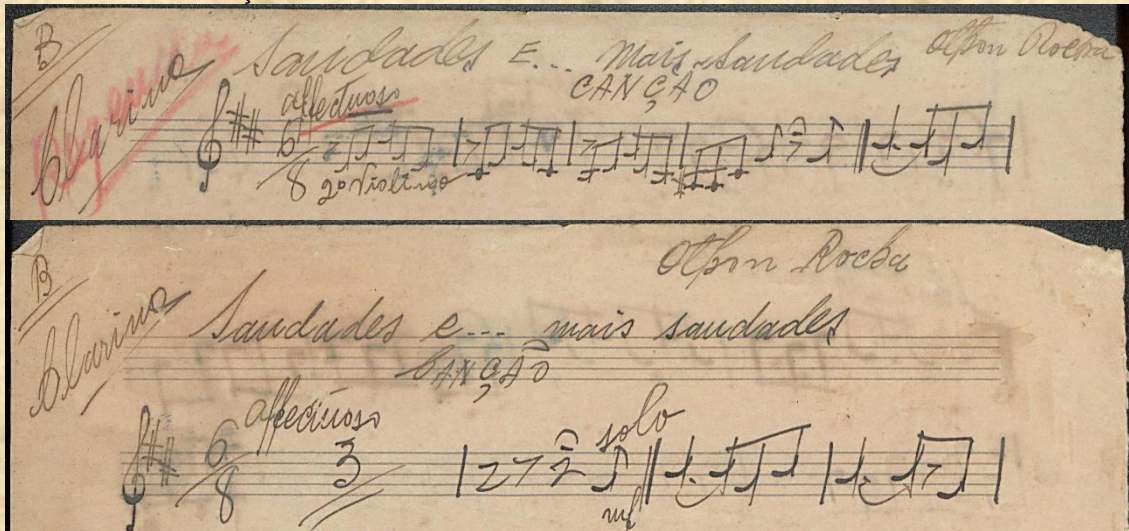
 Outro aspecto literário observado foi que a utilização da letra ‘E’ maiúscula cursiva na segunda fonte e ‘e’ minúscula cursiva na primeira fonte além da posição do nome do autor que diverge nas duas fontes, como na figura abaixo:

FIGURA 13 - DIFERENÇAS NA ESCRITA DE OTHON ROCHA



Fonte: Saudades e... mais saudades – reg. 1206/95

### 2.7.5 Aspectos musicais

O exemplo anterior já nos demonstrou o quanto é difícil falar somente num único aspecto, pois tivemos que fazer menção a aspectos musicais no exemplo. Para o próximo exemplo foi utilizada também a técnica de que, às vezes, o conteúdo musical é o que vai determinar a que conjunto cada item documental fez parte em algum momento, época.



### 3 HISTÓRIA DA COLEÇÃO/COLECCIONADOR

#### 3.1 A defesa da coleção

Chamar João Mohana de um mero colecionador se constitui numa verdadeira injustiça. Como veremos, foi ele quem protegeu mais de quatro mil documentos musicais por cerca de trinta e sete anos em sua própria residência. De fato, a coleção em si não teria alcançado tamanha importância se não fosse pela sua pesquisa paralela relacionada à música maranhense do século XIX e primeiras décadas do XX. Antes da venda completa da sua coleção ao governo do estado (1987), João Mohana jamais se beneficiou financeiramente desta pesquisa, porém, providenciou os meios necessários para sua divulgação, assegurando que, no APEM a sua coleção seria preservada e estudada, conforme sua preocupação demonstrada e seu livro de 1974:

E agora, João? É a pergunta que me fazem e que me faço. Qual o destino do tesouro? Que fazer com ele? Onde guardá-lo? Onde protegê-lo, preservá-lo? Onde torná-lo mais útil aos pesquisadores, aos musicistas, aos musicólogos, aos historiadores da música, aos compositores, aos professores de música, aos regentes, aos corais, às orquestras, aos concertistas, às gravador[as]? Uma conclusão é certa. Não sairá do Brasil. Mas, por enquanto, a pergunta fundamental é esta: no Brasil, onde ele se tornará mais acessível ao maior número e aos mais capacitados? No Maranhão ou no Sul? (MOHANA, 1974, p. 117).

Ele sacrificou recursos próprios até mesmo na defesa da coleção, quando se sentiu ameaçado por herdeiros de músicos. Também em vida, João Mohana defendeu bravamente seu trabalho de pesquisador e divulgador da música maranhense, como veremos adiante.

João Miguel Mohana era filho dos imigrantes libaneses, Miguel Mohana (1887-1953) e Anice Mohana (1903-1980). Eles imigraram para o Brasil no início do século XX. Inicialmente instalados na cidade maranhense de Coroatá, antes de migrarem

para São Luís, ainda viveram nas cidades de Bacabal – onde João Mohana nasceu - e em Viana.

Desde a adolescência, João Mohana tinha um histórico de atuação na organização de peças teatrais, em âmbito escolar. Ao fim da década de 1940, ele entrou no curso de Medicina da *Universidade Federal da Bahia*, formando-se em 1950. A opção pelo curso de Medicina era uma escolha do seu pai, que em pagamento de uma promessa, após a sua conclusão do curso, João Mohana iria dar consultas gratuitas em Viana.

Com a morte de seu pai, em 1955, João Mohana se transferiu ao Rio Grande do Sul para estudar no *Seminário de Viamão* (RS), tornando-se padre em 1960. Abaixo, a lápide dos pais de João Mohana:

FIGURA 14 - LÁPIDE DOS PAIS DE JOÃO MOHANA NO CEMITÉRIO DO GAVIÃO, NA CIDADE DE SÃO LUÍS (MA)



Fonte: acervo do musicólogo Daniel Lemos Cerqueira (2021)

Paralelamente com o sacerdócio e a medicina, João Mohana tinha uma reconhecida carreira como escritor. Ao longo da sua vida, mais de quarenta livros foram editados em diversas línguas. Os destaques são *O Outro Caminho* (MOHANA, 1952); *Maria da Tempestade*; *A Vida Sexual dos Solteiros e Casados*; *Sofrer e Amar*:



*Psicologia e Teologia do Sofrimento*, entre outros. No ano de 1970 João Mohana passou a ocupar a cadeira 3 da *Academia Maranhense de Letras*.

No ano de 1974 ele lançou o que viria a ser a pedra angular da musicologia maranhense: o livro *A Grande Música do Maranhão* (MOHANA, 1974). Nele, João Mohana descreve a sua aventura em busca dos “tesouros” (MOHANA, 1974, p. 9) da música maranhense. Trata-se do relato da sua pesquisa na qual percorreu cerca de trinta cidades pelo interior do Maranhão em busca de partituras e histórias de antigos compositores maranhenses.

Tudo indica que 1977 foi um ano de desafios na defesa da sua pesquisa e na preservação dos direitos de propriedade material de parte da sua coleção. Os dois documentos agora apresentados estão em posse do herdeiro da família - José Antonio Mohana Pinheiro - que administra os direitos intelectuais dos Mohana. O primeiro é uma carta manuscrita de punho de João Mohana e o segundo, um parecer do advogado José Maria Cabral Marques (1929-2020) a respeito de assuntos como a propriedade de obra musical; de manuscrito; propriedade intelectual, entre outros direitos atribuídos a documentos da coleção João Mohana.

Em abril de 1977 João Mohana escreveu uma carta em resposta a uma declaração de um musicólogo cujo órgão que representava, não irei informar, por questões de ética. Essa declaração teria ocorrido numa reunião com o reitor da *Universidade Federal do Maranhão*<sup>11</sup> para onde a coleção seria enviada:

---

<sup>11</sup> Quando João Mohana cita a Universidade do Maranhão ele se refere a Universidade Federal do Maranhão (UFMA), pois a Universidade Estadual do Maranhão (EUAM) só foi fundada em 1981.

Sua passagem ente nós deixou-me a impressão de um profissional responsável, amadurecido, saudavelmente ambicioso, flexível, disciplinado, competente [...]. Entretanto uma observação sua, considerando-me “um coletor de partituras”, foi a única restrição, a colocação infeliz que eu poderia apontar em sua produtiva passagem entre nós [...]. Sinto-me, porém, comprometido a refletir com você sobre o assunto, já que teremos o prazer de somar nossos esforços, daqui por diante, em prol da cultura desta terra que aprendi a amar, a ponto de recusar convites para viver longe dela (PINHEIRO, 2021).

O seu primeiro argumento foi em relação à possibilidade de destruição dos documentos relacionados à história da tal Grande Música do Maranhão. A atitude de recolha dos documentos para a formação de uma coleção, considerada por alguns pesquisadores como prejudicial, foi defendida e justificada com veemência por João Mohana:

Quem recolhe o que está a caminho da destruição, não me parece ser mero coletor. Creio ser mais correto tê-lo por salvador do patrimônio, já que o defendi de ser destruído (PINHEIRO, 2021).

O segundo argumento procurou demonstrar que, muito além de uma simples coleta de documentos, seu trabalho relacionado à música do Maranhão produziu uma interpretação do material que surtiu inclusive na sua prerrogativa de que o Estado teria sido também uma “Atenas musical”:

Fiz uma interpretação, embora parcelada, do material encontrado e do fenômeno coletivo subjacente a ele, - uma comunidade toda empenhada numa atividade musical ricamente criativa e executiva, provando que o Maranhão não foi somente Atenas literária, mas também Atenas musical. Esta tese, antes ignorada dos intelectuais maranhenses e brasileiros, inclusive por mim, é um trabalho que ultrapassa a ação de um mero coletor de partituras (PINHEIRO, 2021).

Ainda na esteira do trabalho de pesquisa desenvolvido junto aos documentos colecionados por João Mohana, ele apresenta provas de que a divulgação do seu estudo obteve respaldo para além do Maranhão, colocando a história da música maranhense em outro patamar:

Ter publicado o resultado da pesquisa, com nomes, listagem, comentários e dados referentes à vida musical e ao maior número de compositores e obras musicais do Maranhão, num livro editado por uma das boas editoras



nacionais, e que teve a tiragem de 10.000 exemplares, mostrando ao país e ao estrangeiro esse novo ângulo da cultura maranhense, parece-me ultrapassar, de muito, o trabalho de um simples coletor de partituras. Comparando o que se diz da música maranhense na bibliografia brasileira, com o que divulguei em meu livro “A Grande Música do Maranhão”, mostrei que um novo capítulo precisa ser escrito na História da Música Brasileira. Só esta advertência bastaria para alçar qualquer “coletor” à condição de arauto, de profeta, na matéria. [...] O interesse nacional e internacional despertado por meu livro sobre a música maranhense, não permite que o autor seja considerado mero coletor de partituras (PINHEIRO, 2021).

João Mohana apresentou também as dificuldades impostas pela sua pesquisa assim como o extremo cuidado com o qual preservou e restaurou documentos, inclusive com a ajuda de antigos músicos, fazendo com que esses documentos pudessem ser levados adiante:

Quem providenciou a restauração de partituras parcialmente danificadas por traças e cupins, contratando velhos músicos familiarizados com elas, antes que eles morressem (como de fato estão hoje muitos); quem não se poupou, durante um quarto de século, de contratarmos fluviais, terrestres e aéreos, arriscando a saúde, como de fato ocorreu, contraindo uma artrose de coluna e ombro, que hoje o tolhe de muitos movimentos e o submete a doses periódicas, para salvar o que hoje está salvo, merece mais que o rótulo de “coletor”. Quem teve alguns dos livros de sua biblioteca danificados por traças e não viu o mesmo com o acervo musical recolhido, por causa da permanente vigilância durante um quarto de século, expondo-o bimestralmente a ventilação e a um dosado sol matinal (PINHEIRO, 2021).

Neste trecho João Mohana demonstrou o seu desejo de possibilitar a continuidade das pesquisas em torno da música maranhense, incentivando os órgãos públicos competentes a adoção de medidas que tornasse possível tal feito, numa atitude que o diferiria de um mero colecionador:

[...] quem cuidou de se dirigir ao magnífico Reitor da Universidade do Maranhão, pondo à disposição dele, para a Casa da Cultura da FUM, o resultado desse trabalho, animando-o a aproveitá-lo em prol da revivência (sic.) da música maranhense, parece não comportar o rótulo de “coletor de partituras”. Ter procurado os poderes competentes e suscitado, com o maior cavalheirismo, o início de um movimento cultural que, ao que tudo indica, conjugará as duas maiores forças intelectuais atuantes no Estado – FUM e FUNC – associadas à [...], parece-me revelador de um espírito que não se enquadra nos moldes de um “coletor” de partituras (PINHEIRO, 2021).

Por último, João Mohana demonstra ter a clara dimensão da sua contribuição para a musicologia maranhense, rechaçando completamente a “pecha” de coletor:

Se agora que você já viu com os próprios olhos [o] que eu descobri, defendi e proclamei, convidando os especialistas a virem estudar o achado e vasculharem outras pistas, julgaria útil reler as páginas de meu livro publicado em 1974, páginas situadas após a lista de autores e obras. Essa releitura mostrar-lhe-á que meu trabalho foi realizado e comunicado por um intelectual consciente do seu papel, e não por um mero “coletor”, nem mesmo por um “coletor-salvador”. Falo-lhe com a mesma sinceridade que caracterizou nosso convívio, reafirmando a cordial simpatia e admiração que lhe dedico (PINHEIRO, 2021).

Em 16 de agosto do mesmo ano (1977), João Mohana teria sido questionado, por um descendente de um dos compositores representados no acervo, acerca do envio desses documentos à Universidade do Maranhão. O desejo de enviar a sua coleção à universidade teria sido manifestado por João Mohana no seu livro *A Grande Música do Maranhão* (MOHANA, 1974). Após tal questionamento, João Mohana consultou o advogado e também reitor da UFMA, José Maria Cabral Marques para a produção de um parecer (PINHEIRO, 2021b) a respeito da existência de algum direito autoral de herdeiros ou sucessores, oponível ao seu de adquirente.

No parecer produzido pelo advogado, João Mohana figura como o detentor da propriedade material dos documentos, pois os adquiriu por compra ou por cessão. Ainda, o direito autoral de exploração estaria garantido a João Mohana, pois, para além de nunca ter havido nenhuma reserva de direito autoral de exploração nos atos de venda/cessão dos documentos, esse direito estaria garantido por usucapião, dado o tempo de posse sem que houvesse qualquer manifestação por parte de pretensos herdeiros. Dessa forma, essa consulta sobre os seus direitos relacionados à sua coleção pode ter preparado o terreno para que mais tarde ela fosse vendida à Secretaria Estadual da Cultura, em 1987.



### 3.2 História da formação da coleção

Antes de entrar na análise do livro é importante que se deixe registrado que *A Grande Música do Maranhão* possui agora três edições dos anos de 1974, 1995 e 2019. É de crucial importância explicar um pouco cada uma dessas edições para guiar futuros pesquisadores na escolha da melhor fonte.

A primeira edição foi lançada em 1974, pela *Editora Agir* que também lançou outros tantos livros de João Mohana, o que já demonstra um aspecto de maior proximidade com o autor. No ano da morte de João Mohana (1995) a *Secretaria de Cultura do Maranhão* o homenageou com uma “2ª Edição Revista aumentada” (SECMA, 1995). Eu fiz questão de colocar entre aspas porque é meu dever dizer que na verdade essa não é uma edição aumentada senão diminuída. O último capítulo (*Se Lhe Interessa*, p.119-135) foi completamente suprimido nesta edição. Dessa forma, a menos que o leitor saiba de antemão que não está interessado em ler a lista de “música religiosa” (MOHANA, p.119) da coleção, não recomendo a edição de 1995 fato esse já relatado em Cerqueira (2019, p. 184).

Já em 2019 foi lançada uma edição do livro de João Mohana como anexo do livro *A Ressureição do Padre* (SANTOS NETO, 2019), do jornalista Manoel Santos Neto. Na primeira parte deste livro, de caráter jornalístico, é contada a história de João Mohana com informações de veículos de imprensa e de uma entrevista - por carta - com Ibraim Mohana (1930-2019). O mesmo veio a falecer poucos meses depois do lançamento do livro.

É de se imaginar que o livro que trata da coleção de João Mohana tenha tido um papel importante na sua vida, pois, mesmo tendo sido autor de mais de quarenta

livros foi escolhido *A Grande Música do Maranhão* como anexo deste livro em que se ocupa 151 das 313 páginas do mesmo. Neste anexo, o capítulo “Se Lhe Interessa” (MOHANA, 1974, p. 119) foi mantido entre as páginas 290 e 307. Portanto, este anexo é mais recomendado do que a própria edição de 1995.

O livro que apresentou a coleção de João Mohana (MOHANA, 1974) elucida uma série de procedimentos e fatos importantes para se compreender parte do atual *Acervo João Mohana*. Vários acontecimentos podem ser clarificados por este livro, porém, ele não deve ser compreendido como verdade absoluta ou mesmo como marco inegável em se tratando de datas, locais e sua relação com documentos do *Acervo João Mohana*. É preciso aliar suas informações com a análise *in loco* no próprio acervo.

A primeira providência recomendada aos pesquisadores do acervo é que, de uma vez por todas, não se confundam mais as informações oriundas do livro em questão com o *Inventário do Acervo João Mohana* (1997) ou mesmo com a realidade físico arquivística do *Acervo João Mohana*. O livro *A Grande Música do Maranhão* (MOHANA, 1974) é um relato de João Mohana a respeito da história da sua coleção de *documentos com a temática musical maranhense* entre 1950 e 1974. O grifo é feito para chamar a atenção de que esta coleção não foi composta apenas por documentos musicais, mas também de textos de *Pastoris* (aqui chamados de pastores); biografias de compositores; reproduções fotográficas e programas de concerto. Entre o lançamento do livro e da venda da sua coleção à *Secretaria de Cultura do Estado* se passaram treze anos e é provável que João Mohana tenha juntado mais documentos à sua coleção. Inclusive, através da sua fala numa palestra (MOHANA, 1981) que o padre concedeu ao coro *Madrigal da Escola de Música do Estado do Maranhão* –



EMEM na ocasião da gravação do disco “Missa Solene” de Antonio Rayol, além das imagens de João Mohana ao lado da pilha de documentos na contracapa do disco supracitado e em seu livro (MOHANA, 1974, p. 61).

Na palestra João afirma ter se comunicado com pessoas de outro estado e que talvez fosse até o local para receber mais documentos musicográficos. Já nas suas fotografias com a pilha de documentos podemos observar que ela cresceu entre 1974 e 1982, conforme comparação abaixo:

FIGURA 15 - IMAGEM DO LIVRO DE 1974 E IMAGEM DA CAPA DO LP DE 1982



Fonte: Mohana (1974) e Rayol (1982)

Para fins de comparação, os tamanhos das fotos foram ajustados e duas retas foram colocadas passando por cima da quina externa inferior da porta e por cima da sua quina interna superior. A constatação é de que, a pilha de documentos em 1982 ultrapassava a altura da pilha de 1974, mesmo levando-se em consideração a retirada do banquinho da fotografia de 1982 o que denota um importante acréscimo de documentos.

Em visita ao casarão onde João Mohana viveu (Av. Afonso Pena, 119 - Centro) pude medir o banquinho (45cm) e estimar a altura da pilha de documentos de 1982 em 2,50 metros. Dessa forma também se chega à conclusão de que João Mohana estimou o tamanho da pilha de documentos em 1974 somando o tamanho do banquinho utilizado na fotografia, como pode ser observado na figura abaixo:

FIGURA 16 - LOCAL ONDE FORAM REGISTRADAS AS FOTOGRAFIA DAS PILHA DE FONTES MUSICAIS



Fonte: do autor, 2019

### 3.3 Análise de *A Grande Música do Maranhão*

Nesta seção, busco revelar a proveniência de documentos do *Acervo João Mohana*, através do confronto do texto de *A Grande Música do Maranhão* (MOHANA, 1974); com o *Inventário do Acervo João Mohana* (APEM, 1997) e a realidade atual do *Acervo*, após as inúmeras revisões do *Projeto de Preservação e Democratização do Acervo João Mohana* (ÁVILA, 2017). Essa é uma forma de demonstrar, de uma vez por todas, o quanto o livro de João Mohana (MOHANA, 1974) e o *Inventário* (1997) não representam a realidade do *Acervo*, e, portanto, não podem ser considerados sem uma consulta na versão fac-similar *on-line* do *Acervo* ([apem.cultura.ma.gov.br](http://apem.cultura.ma.gov.br)). Dessa



forma, farei uma revisão item por item, percorrendo o livro de João Mohana (1974) do seu início ao fim.

### **Raimundo José Nunes Mendonça e José Ribamar Costa**

Inicialmente, Mohana comenta que, após sua formatura em Medicina (em 1950), foi para a cidade de Viana, dar consultas de graça, pois seria uma promessa de seu pai. Ele afirmou que Raimundo José Nunes Mendonça (1920-2011) teria lhe demonstrado inúmeras músicas em seu clarinete. Seriam peças musicais de autores maranhenses e de outros locais. Eram partituras suas e do seu pai, Ozias Garcia Mendonça (1900-1976), que teve uma orquestra.

A leitura deste parágrafo induz o leitor distraído ao engano. Confesso que imaginei que João Mohana havia comprado parte desses documentos musicais nessa ocasião (em 1950), pois, hoje, o *Acervo João Mohana* possui fontes musicais de Raimundo José Nunes Mendonça, elas são a *Ladainha a São Sebastião* (1479/95); *Hino da Despedida* 1478/95 e *Parabéns, casal amigo!* (1480/95). A hipótese de compra do todo ou de parte deste arquivo de Osias Mendonça e Raimundo José Nunes Mendonça é descartada pela declaração de João Mohana, na página quatorze (MOHANA, 1974, p. 14), onde ele afirma que somente anos mais tarde teria retornado a Viana para comprar documentos musicais.

Voltei a Viana, mas desta vez para **trazer** [grifo nosso] música, não para ouvir [...] com mestre José Piteira, pistonista de fôlego e calígrafo primoroso, consegui bom material (MOHANA, 1974, p. 14).

Ele ainda demonstra que nessa ocasião teria adquirido documentos musicais de José Ribamar Costa (1913-1978), popularmente conhecido como José Piteira. Esses documentos são facilmente perceptíveis pelas declarações de atribuição de

copista nelas inseridas. São, por exemplo, *Leonard Bland*; *Sargento Amorim* (Antonio Joaquim de Souza “Tonio Maquinista”); *Marcha Fúnebre Luiz Domingues* (José Bellarmino Alcoforado), e da *Ladainha* (Antonio Rayol). Na figura abaixo, a imagem do retrato de José Ribamar Costa:

FIGURA 17 - RETRATO DE JOSÉ RIBAMAR COSTA "JOSÉ PITEIRA"



Fonte: Raposo, 2010, p. 4

O *Hino de Despedida* (1478/95) e *Parabéns, casal amigo* (1480/95) estão datados do ano de 1968, como pode ser observado na figura abaixo. Isso comprova que esses os documentos não foram comprados por João Mohana em 1950 e sim, que ele teria retornado a Viana pelo menos dezoito anos após o início da sua coleta.



FIGURA 18 - EXCERTOS DE HINO DE DESPEDIDA E PARABÉNS, CASAL AMIGO

Melódica para instrumentos corda.  
 = HINO DA DESPEDIDA  
 LETRA do Prof. Souza Carlos Pereira  
 MUSICA do Violonista José Maria Martins

Allegro

Conte Moral

1.º vez 2.º vez

Cópia do Autor  
 Viana, 11-11-1968

REG. Nº. 1207  
 DATA 23/02/1989

REG. Nº. 1207  
 DATA 23/02/1989

Fonte: APEM, reg. 1478/95 e 1480/95

### Pedro Gromwell dos Reis

De fato, a importância, e alcance, da participação de Pedro Gromwell na atividade do colecionador/pesquisador João Mohana é nítida. Com a leitura do livro de João Mohana (MOHANA, 1974) e a comparação com a realidade física do *Acervo*, surgem inúmeras questões ainda sem resolução, em se tratando das cópias produzidas por ele. Ele contribuiu com João Mohana de diversas formas. Foi em conversas com Pedro Gromwell que João teria enchido “vários cadernos, registrando informações” (MOHANA, 1974, p. 11). Essas informações contribuíram para a compreensão do que teria sido o passado musical maranhense, pois, segundo João Mohana, Pedro Gromwell “trazia uma biblioteca musical em sua cabeça [...]”, e “[...] participava ativamente do universo musical maranhense e sabia quase tudo sobre aqueles que fizeram música no Maranhão” (MOHANA, 1974, p.11). Sua vida musical será mais profundamente tratada nas próximas seções deste trabalho.

Com relação aos documentos comprados do arquivo musical de Pedro Gromwell, João Mohana teria selecionado apenas o repertório maranhense, o que, após a sua morte, a esposa teria completado com a venda do que Pedro Gromwell não havia encontrado em seu arquivo. Aqui é bem claro que se tratava tão e somente das músicas de autores maranhenses, e que um hipotético fundo de Pedro Gromwell continha música de autores de localidades diversas.

[...] Pedro dispôs-se a me vender tudo quanto possuía de **música maranhense** [crivo nosso] em seu arquivo [...] Depois que partiu, sua esposa me vendeu as últimas partituras que ele não encontrara no matagal (MOHANA, 1974, p. 12).

Em conversa com o musicólogo Joaquim Santos Neto, ele disse já ter entrevistado a dona Ediméia Gromwell, filha de Pedro Gromwell. Ela já estaria completando mais de noventa anos de idade e teria convivido com Pedro por muitos anos, inclusive, ainda mora na mesma casa em que Pedro morava. Ediméia contou a Joaquim que, após a morte da mulher de Pedro Gromwell, Maria dos Santos Reis ainda teria restado uma caixa de documentos musicais, que ela teria tentado entregar em algum órgão do governo (que não lembra qual órgão), o que teria sido aceito. Assim, imagino que esses documentos comporiam o que restou do arquivo musical de Pedro Gromwell, com música de autores de fora do estado, rejeitados por João Mohana. Para se ter uma ideia do que poderia ter sido este arquivo, Pedro Gromwell foi regente das bandas dos *Aprendizes Artífices* e da *Escola Técnica Federal* (atual IFMA), além de ter dirigido diversos conjuntos musicais de cinemas, navios a vapor, bares e restaurantes, além da *Rádio Timbira*.



## Basílio Serra

João Mohana pode ter recebido os documentos de Basílio Serra, como dá a entender na página doze de seu livro “Os parentes de Bazilio Serra! Gente boa, mas como me fizeram andar!” (MOHANA, 1974, p. 12). Aparentemente, a *Quadrilha de Contradanças 18 de Setembro* teve, como custódia, antes de João Mohana, algum parente de Basílio. Ao canto esquerdo superior da parte cavada de ophiclíde está grafado “De L. Serra – Bazilio Serra”, sendo que as duas anotações parecem ter sido inseridas em momentos diferentes, a primeira, provável declaração de propriedade da fonte, a segunda, como atribuição de autoria musical.

FIGURA 19 - EXCERTO DA PARTE DE OPHICLÍDE DE *QUADRILHA DE CONTRADANÇAS 18 DE SETEMBRO*



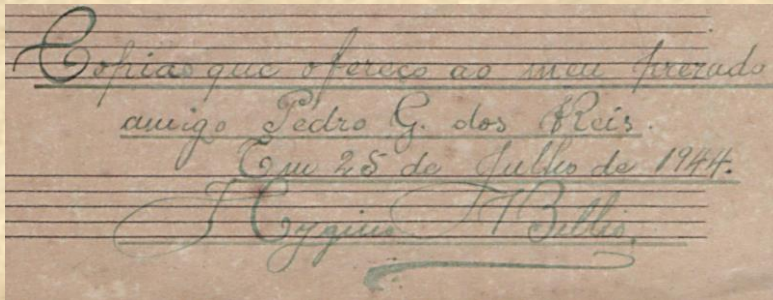
Fonte: APEM, reg. 342/95

## Hygino Billio

Um exemplo da importância central que Pedro Gromwell dos Reis teve para a coleção de João Mohana pode ser constatado na comparação entre a passagem do livro, onde João Mohana fala do seu encontro com Hygino Billio, com a realidade física do acervo. Nela, João Mohana transparece não ter conseguido nenhum documento com compositor, pois o mesmo estaria “velho e doente, incapacitado de qualquer ajuda” (MOHANA, 1974, p. 12). Hygino Billio fazia parte de uma família de irmãos músicos, tendo Ignácio Billio (ca.1860-1929) como compositor, regente e trompetista; Marçal Billio; e Prisca Billio Martins. A isso se deve o fato de João Mohana o ter

procurado pessoalmente. Porém, um exame no *Acervo* demonstra a presença de documentos autógrafos de Billio (*Sou Batuta*; *O 17 de Novembro*; *Caprichoso*; *O Buliçoso*; *25 de Outubro*; *O Natal de 99*; *Sensível*; *O 2 de Maio*; *Reminiscência*; *Magnólia*; *Catita*). Inclusive, *Sou Batuta*, também autógrafo, foi dedicada a Pedro Gromwell dos Reis, como pode ser observado na figura abaixo:

FIGURA 20 - EXCERTO DE *SOU BATUTA* E *O 17 DE NOVEMBRO*



Fonte: APEM, reg. 692/95 e 693/95

João Mohana não conseguiu fontes diretamente de Ignácio Billio, mas devido a presença destas fontes do acervo, acredito estas fontes podem ter pertencido a Pedro Gromwell dos Reis, antes de adentrar a coleção, pois ele inclusive copiou *Lua de Mel*; *Dadá*; *O Malaquias*; *Amor Esquecido* e *O Paulistano*, de Ignacio Billio.

### **Odylo Ribeiro**

Com relação aos documentos de Odylo Ribeiro (1900-1974), João Mohana relata que o compositor mantinha uma organização dos documentos acima do nível dos demais músicos “Odylo Ribeiro, modelo de ordem em tudo quanto deixou” (MOHANA, 1974, p. 12). Acredito que isso se deve ao fato de ter sido ele extremamente atuante na organização de grupos musicais por vários anos, como atesta Daniel Lemos Cerqueira:

Odylo Ribeiro foi um clarinetista atuante em festejos religiosos, em especial, grupos carnavalescos de São Luís, como o Fidalgos da Folia. Atuou no Jazz Barbosa nos primeiros anos da década de 1930, sendo regente do Jazz Brasil



em 1938. Teve relevante atuação junto ao Sindicato dos Músicos. Paralelamente, era oficial dos Correios (CERQUEIRA, 2020).

Com relação ao repertório de Vicente Ferrer de Lyra presente na coleção de João Mohana, com indicação da proveniência de Odylo Ribeiro, fiz o cruzamento de informações entre o livro de João Mohana (MOHANA, 1974); o *Inventário* (APEM, 1997), com a análise *in loco*, o que revelou uma série de problemas.

Primeiramente, houve um erro de digitação no livro de João Mohana (MOHANA, 1974, p. 85). O digitador trocou o sobrenome de Vicente Ferrer de *Lyra*, mantendo o sobrenome do autor anterior (Abreu), conforme excerto abaixo:

FIGURA 21 - EXCERTO DA PÁGINA 85

166 — VALDEMIRO GONZAGA DE ABREU:

Despedida, hino.

167 — VICENTE FERREIRA DE ABREU:

Fonte: MOHANA, 1974, p. 85

Quanto às obras de Vicente Ferrer de Lyra, há uma discrepância entre a lista de João Mohana (MOHANA, 1974, p. 85) e o *Inventário do Acervo João Mohana* (1997, p. 46), onde, nos dois casos, foram separados o *Miserere* dos *Mottetos*, algo que, na análise *in loco* demonstrou estar incorreto:

FIGURA 22 - EXCERTO DA PÁGINA DE ROSTO DE *MISERERE E MOTTETOS*



Fonte: APEM, reg. 1685/95

Na verdade, há no *Acervo* uma fonte intitulada *Miserere e Mottetos*, duas fontes intituladas *Motetos* e uma fonte intitulada *Mottetos*. O *Miserere e Mottetos* está

representado em partes cavadas de tenor e baixo, datadas de 1904, sem atribuição de copista. Há outras três fontes intituladas *Mottetos*, e uma intitulada *Motetos*, onde o *Miserere* não consta. A fonte intitulada *Motetos* (sem o *Miserere*) está sem data de cópia e sem atribuição de copista, e se trata das partes cavadas de primeiro e segundo violinos; a primeira fonte intitulada *Mottetos* (sem o *Miserere*), é composta por partes cavadas de Harmonium; Vozes; Cello; C. Baixo; 2º Violino; Flauta e Clarino. Estas possuem como atribuição de copista o músico Pedro Gromwell, e a data da cópia é do ano de 1949. Muito provavelmente, Gromwell e Odylo Ribeiro tocaram juntos, pelas inúmeras cópias que Pedro Gromwell produziu e que foram encapadas com páginas de rosto feitos por Ribeiro. A última fonte (*Mottetos*) é composta por duas folhas, onde só a primeira recebeu texto musical. Nela, está representada a parte cavada do tenor, com o texto do primeiro e terceiro *Mottetos*. Não há indicação de data de cópia nem nome de copista.

TABELA 2 - COMPOSIÇÕES ATRIBUÍDAS A VICENTE FERRER DE LYRA

VICENTE FERREIRA DE ABREU	LYRA, Vicente Ferreira
a- Missa a 3 vozes	Motetos nº I, II, III, IV, V, VI, VII (sacro) – 1685/95
b- Ladinha de N <sup>a</sup> Senhora	Miserere (sacro) – 1686/95
c- Ladinha não dedicada, para vozes e orquestra	Missa a 3 Vozes (sacro) (incompleta) – 1687/95
d- Mottetos, para vozes e orquestra	Ladinha a Nossa Senhora (sacro) – 1688/95
e- Miserere, para vozes e orquestra	

Fonte: Mohana (1974, p. 85) e APEM (1997, p. 46)

Assim sendo, há, no *Acervo João Mohana*, não um *Miserere* e um *Mottetos*, como proclamado por João Mohana (1974) e pelo *Inventário* (1997), mas sim, uma fonte do *Miserere* e *Mottetos*, duas fontes de *Motetos* e uma fonte do *Mottetos*, ambas de autoria de Vicente Ferrer de Lyra.

Quanto à *Ladinha* “não dedicada, para vozes e orquestra” (MOHANA, 1974, p. 85), ou Mohana se enganou ou a obra desapareceu entre 1974 e 1997. Hoje, no acervo, além da cópia de Odylo Ribeiro (com dedicatória a Nossa Senhora), há uma



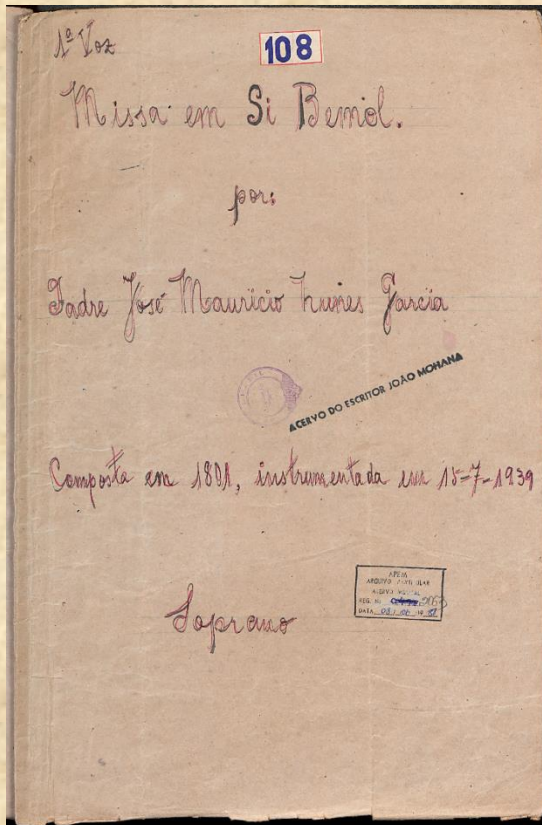
parte cavada de Baixo, sem a dedicatória. Porém, essas duas fontes são musicalmente muito semelhantes, o que me leva a considerar que são apenas arranjos diferentes, como observado na figura abaixo:

FIGURA 23 - PRIMEIRAS PÁGINAS DAS FONTES DA LADAINHA



Fonte: APEM, reg. 1688/95

Odylo Ribeiro caracterizou suas fontes musicais inserindo páginas de rosto e/ou capas numeradas em cópias, produzidas prioritariamente por Pedro Gromwell dos Reis. Dessa forma, há como se refazer parte da ordem interna do seu arquivo musical.

FIGURA 24 - PÁGINA DE ROSTO DA *MISSA EM SI BEMOL*

Fonte: APEM, reg. 2063/95

### Antonio dos Reis Rayol

No prosseguimento do livro de João Mohana, notamos que os documentos musicais relativos a Antonio Rayol, tiveram três proveniências distintas. O “ex-marista, de Belém” (MOHANA, 1974, p. 13), de quem obteve poucos documentos; Pedro Gromwell dos Reis e a família de Ignacio Cunha (1871+1955), desses últimos João Mohana indica como sendo as proveniências de onde veio a maioria das fontes de Antonio Rayol. Mais adiante, mostrarei a teia de relacionamento entre os compositores, onde serão mais palpáveis os motivos pelos quais esses dois últimos músicos permaneceram com a maior parte dos documentos de Antonio Rayol.

Logo após a declaração das três proveniências da documentação de Antonio Rayol, João Mohana dá uma pista da possível proveniência de documentos musicográficos que estão no *Acervo*, cujas condições apresentam dificuldades de



revelação da proveniência. São partituras e partes cavadas de compositores de outros estados e países.

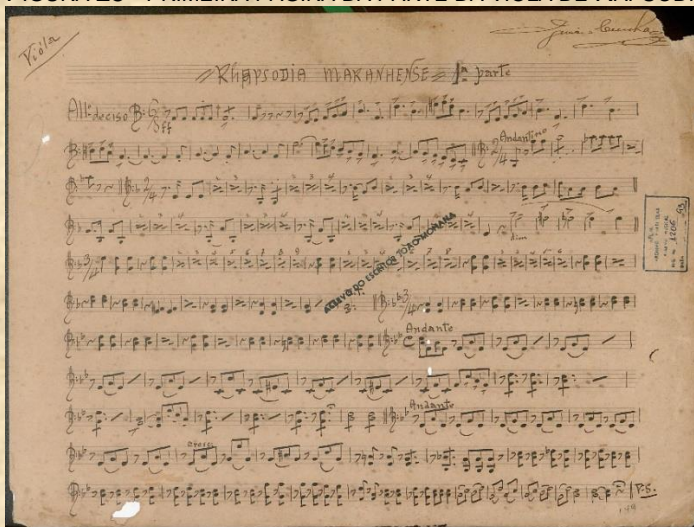
Nostálgico, por ter contemplado, apalpado a violeta com que Ignacio Cunha embevecera gerações. Eufórico, pela compreensão com que a viúva e a filha reagiram à minha proposta de comprar *tudo quanto ele deixara* (MOHANA, 1974, p. 13, grifo nosso).

Ora, sendo Ignacio Cunha, um dos músicos mais ativos no Maranhão do fim do século XIX até meados do século XX, era natural que o mesmo tivesse em seu arquivo documentos musicais de outras regiões do país e até mesmo de compositores estrangeiros. É também óbvio que a questão aqui levantada serve apenas como uma de tantas hipóteses possíveis para a proveniência da documentação supracitada, porém não deixa de ter sua razão de ser.

Dando continuidade, um caso que acho interessante é com relação ao que João Mohana registrou ainda na mesma página (MOHANA, 1974, p. 13), quando afirmou ter encontrado a música *Rapsódia Maranhense*, de Ignacio Cunha, estando ela ilegível, pela ação de insetos bibliógrafos. Mohana disse que Pedro Gromwell dos Reis tocou essa peça musical muitas vezes, e que, por isso, conseguiu deixá-la “restaurada” (MOHANA, 1974, p. 14). Como muitas vezes os pesquisadores que se debruçaram sobre o testemunho de João Mohana (1974) dizem que o colecionador não conhecia a terminologia arquivística, o que é verdade - na maioria dos casos - na leitura dessa passagem, levando em consideração a presença esmagadora de cópias feitas por Pedro Gromwell dos Reis no acervo, imaginamos que o padre estaria falando, na verdade, de mais uma das cópias produzidas por Pedro Gromwell, com o auxílio da sua memória musical. Porém, com o exame do acervo, podemos perceber que, por um lado, João Mohana tem razão ao dizer que se tratou mesmo de um restauro, por outro lado, ele falha ao trocar o nome das obras. A *Rapsódia*

*Maranhense* (1206/95) está representada em cópias autógrafas de Ignacio Cunha, muito embora esteja com as beiradas comidas por cupins, se encontra em perfeitas condições de leitura. Já o restauro realizado por Pedro Gromwell dos Reis, com o auxílio de memória musical se deu, na verdade, na “Canção de Píndaro” (1193/95). Trata-se então de um duplo restauro tanto do suporte (papel) quanto do texto musical:

FIGURA 25 - PRIMEIRA PÁGINA DA PARTE DA VIOLA DE RAPSÓDIA MARANHENSE



Fonte: APEM, reg. 1206/95

FIGURA 26 - O TRECHO DESAPARECIDO, DUPLAMENTE RESTAURADO POR PEDRO GROMWELL



Fonte: APEM, reg. 1193/95

É perceptível que os cupins comeram até o quarto pentagrama, de baixo para cima, em ambas as páginas, e que foi colado um enxerto de folha, onde Pedro Gromwell dos Reis reescreveu (em azul) o trecho desaparecido.

O caso acima descrito, revela interessantes particularidades arquivístico musicais, na forma como o documento foi produzido e custodiado, ao longo do tempo. Primeiramente, o documento que representa a *Canção de Píndaro* (1193/95) teve uma

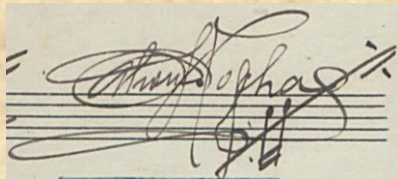


cópia autógrafa, utilizada e guardada por seu produtor/compositor, fazendo parte do seu fundo, ainda em fase corrente. Após a sua morte, este documento foi custodiado por sua esposa e filha, momento em que permaneceu guardado, sem uso prático, em fase intermediária. Eles fizeram parte de um fundo da família Cunha. Foi nessa fase que o documento permaneceu exposto a insetos, o que fez com que parte do documento e da sua informação fosse perdida, provisoriamente. Com a compra efetuada por João Mohana, ele passou a fazer parte da sua coleção, e seu restauro, por Pedro Gromwell dos Reis, possibilita a sua volta à fase corrente, assim como incluiu Pedro Gromwell e João Mohana como produtores de tal documento musical, podendo os mesmos também o reivindicarem como parte do seu fundo, através da proveniência do restauro efetuado. Como último passo, atualmente, o documento pertence ao *Governo do Estado do Maranhão*, custodiado pelo *Arquivo Público*. Assim sendo, uma boa descrição de proveniência de tal documento deveria citar todos esses momentos e não somente uma tal *Coleção João Mohana*, nem, muito menos um *Acervo João Mohana*.

### **Othon Gomes da Rocha**

Com relação a Othon Gomes da Rocha (1904-1967), não foi possível encontrar o esboço do seu catálogo anunciado por João Mohana (MOHANA, 1974, p. 14). Othon Rocha é um dos compositores com maior número de obras no acervo. Ele tem por característica datar e assinar a maioria das suas cópias. Inclusive, sua assinatura é inconfundível. Em alguns documentos, Othon introduziu até mesmo um carimbo com sua imagem, como na figura abaixo:

FIGURA 27 - ASSINATURA DE OTHON GOMES DA ROCHA

A handwritten signature in cursive script, written in black ink on a white background. The signature is positioned above a set of five horizontal lines, which appear to be a musical staff. The signature is highly stylized and difficult to read.

Fonte: APEM, 2019

A fonte intitulada *A Pernambucana* (1269/95), traz em sua página de rosto “Marcha de Othon Gomes da Rocha, S. Luis, Maranhão, Rua Octavio Corrêa – 201. Para concurso carnaval de 1941”, além de três inserções de imagens do seu rosto feitas com um carimbo, como na figura abaixo. Acredito que Othon tenha introduzido este carimbo como forma de proteger sua composição, visto que se tratava de um concurso.

FIGURA 28 - CARIMBO DE OTHON ROCHA



Fonte: APEM, reg. 1269/95

A confirmação da imagem de Othon se dá pela presença de um retrato introduzido em seu álbum (Álbum N°3) que se encontra na gaveta 5 da mapoteca 2, conforme imagem abaixo:



FIGURA 29 - RETRATO DE OTHON GOMES DA ROCHA



Fonte: APEM, Álbum Nº 3

### **Edgar Serzedelo de Carvalho**

Na página quinze, Mohana nos dá um testemunho de um “furto” que efetuou para adquirir o álbum de Edgar Serzedello de Carvalho. Mohana teria entrado na residência de dona Coya Serzedello de Carvalho (ca.1877-1953), irmã do compositor, onde encontrou, no fundo de uma rede, seus restos mortais. O solar estava abandonado, sofrendo saques de ladrões. Mohana entrou na biblioteca e encontrou um álbum no qual:

[...] mais de cem músicas de compositores maranhenses estavam copiadas em linda caligrafia. Na capa do álbum (azul, com dorso de couro) lia-se em letras douradas: EDGAR SERZEDELO DE CARVALHO (MOHANA, 1974, p. 15).

Em nossa análise do acervo, não encontramos nenhum álbum com capa nessas características, porém, há fortes suspeitas de que tal álbum seja o atual “Álbum Nº 1”, denominação atribuída por ocasião da organização do acervo no ano de 1995. Sua capa não foi encontrada, o que dificulta a indicação de proveniência. Porém, os compositores são, em sua maioria, de São Luís e Viana, cidade onde Edgar de Carvalho residiu, segundo conversa com o pesquisador Daniel Lemos Cerqueira. Ele se encontra na mapoteca 2, gaveta 5, e possui cento e sessenta e seis obras listadas. Sua primeira e última páginas estão bem conservadas, o que demonstra que,

provavelmente o álbum teve uma capa por grande parte da sua existência. A não ser pelo álbum de Othon Gomes da Rocha, perfeitamente identificado, os demais álbuns não possuem acima de uma centena de obras, como explicou João Mohana (MOHANA, 1974, p. 15).

FIGURA 30 - ÁLBUM QUE POSSIVELMENTE PERTENCEU DE EDGAR SERZEDELLO DE CARVALHO



Fonte: APEM, Álbum N°1

## Miguel Dias

O arquivo de Miguel Dias foi dividido e destruído ao longo do tempo. Após a morte do músico, seu filho e esposa se desfizeram do arquivo. Seu filho emprestou inúmeras partituras a músicos conhecidos, que nunca as devolviam, além do fato do mesmo ter incendiado boa parte dos papéis de música, por achar que não tinham importância. Para completar, após a morte do maestro, sua esposa constantemente os vendia a fogueteiros da cidade (RAPOSO, 2012).

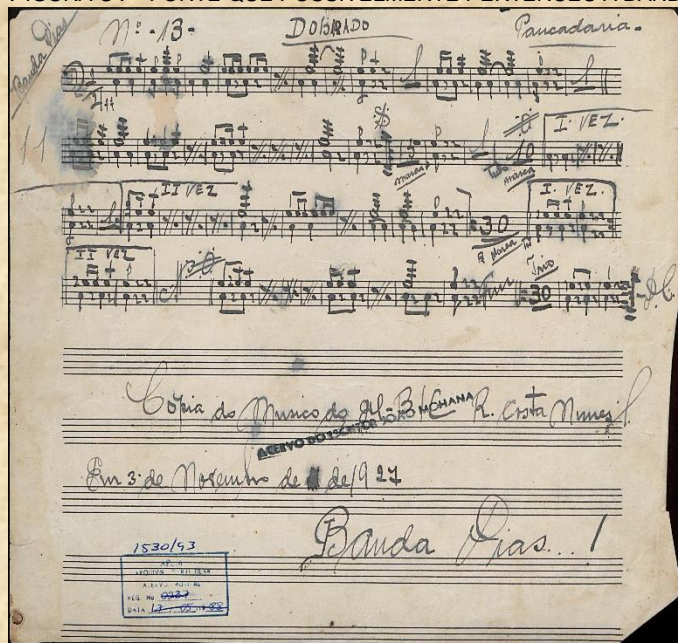
Acredito ser possível que algum documento pertencente a Miguel Dias possa ainda ter sido preservado no Acervo João Mohana, na hipótese dos mesmos terem



ficado sob custódia de algum músico – ou de familiares – da região, sendo vendidos a João Mohana anos depois. Porém, a detecção de proveniência estaria extremamente dificultosa pela ausência de atribuição de composição, pois, como disse dona América dias (RAPOSO, 2010), Miguel Dias não compunha, apenas copiava música de outros compositores.

Uma suspeita desse fato diz respeito ao *Dobrado Nº 13*, de Onofre Fernandes. Em meio aos conjuntos que representam essa obra, há um conjunto produzido pelo músico do *24º Batalhão de Caçadores*, Raymundo da Costa Nunes. Em todas suas partes cavadas o documento traz o nome “Banda Dias” na parte superior esquerda, o que demonstra boas chances de ter pertencido à banda de Miguel Dias. Curioso é que essa fonte data de dois anos e dois meses após a morte do maestro, em 01/09/1925, o que não traz prejuízo a esse raciocínio, uma vez que a banda ainda continuou suas atividades por alguns anos, a cargo de parentes e amigos do maestro.

FIGURA 31 - FONTE QUE POSSIVELMENTE PERTENCEU A BANDA DE MIGUEL DIAS



Fonte: APEM, reg. 1169/95

João Mohana disse ter comprado oito quilos de música junto ao fogueteiro João Caladinho (MOHANA, 1974, p. 16) na cidade de Viana. Nos meus cálculos, oito quilos de papel A4 representam uma soma de mil setecentas e cinquenta folhas (três resmas e meia). Mesmo considerando que as folhas do acervo sejam mais densas do que as de A4, somente uma análise mais detalhada poderá revelar recursos para a confirmação ou não dessa hipótese.

### **Dona Mundoca**

Na passagem da página dezesseis para dezessete, João Mohana reporta a forma como procedeu para adquirir a *Ladainha*, de Alfeu de Barros Vasconcelos. Ele teria viajado de canoa entre Viana e Cajari para ter com Dona Mundoca. A informação da sobrinha de Dona Mundoca era de que a *Ladainha* estaria num baú, o que se provou ser verdade, para espanto da proprietária da fonte. Alfeu Vasconcelos conta com três ladainhas no Acervo. Tudo leva a crer que o documento encontrado no baú de Dona Mundoca seja a *Ladainha*, do envelope 0092, sem identificação de copista,



e sem dedicatória a Nossa Senhora. Ainda há mais duas ladainhas que têm como autor o compositor Alfeu Vasconcelos. A *Ladainha à Nossa Senhora dos Remédios*, que tem como copistas Pedro Gromwell dos Reis e Odylo Ribeiro, com página de rosto feito por Odylo, com o número 120 colado. Esta Ladainha está no envelope 0094. Já a *Ladainha à Santíssima Virgem* se encontra no envelope 0093, também com página de rosto de Odylo Ribeiro, com o número 79, além de ter sido copiada também por Pedro e Odylo. É estranho que em sua lista de obras, João Mohana não tenha uma entrada para a *Ladainha*. Nesta lista somente figuram as duas ladainhas que pertenceram a Odylo Ribeiro. A *Ladainha* figura no Inventário (1997), com número de registro 0190/95.

### **Antonio Onofre Beckman**

Com relação ao arquivo de Antonio Onofre Beckman, ex vereador da cidade de Alcântara, a descrição do “caixão molhado pela última chuva” (MOHANA, 1974, p. 17) demonstra muito bem o estado das fontes encontradas naquela casa. Hoje é possível perceber que muitos dos seus documentos se encontram em estado avançado de deterioração. Em sua maioria, foram copiados em pequenos cadernos em orientação paisagem, como na figura abaixo:

FIGURA 32 - CADERNO DE ANTÔNIO ONOFRE BECKMAN



Fonte: APEM, reg. 223/95

A única pista de proveniência dos documentos comprados junto a um “leproso”, ainda na cidade de Alcântara é o fato de ele ter sido clarinetista, no passado.

Toquei-me para a casa do leproso [...] De lá trouxe, num saco, tudo quanto comprei do pobre homem. Havia sido clarinetista nos áureos tempos (MOHANA, 1974, p. 18).

Porém, não há como atribuir a proveniência a nenhum documento do Acervo por falta de informações como o seu nome ou nome da banda onde fez parte, como clarinetista.

### Henrique Ciríaco Ferreira

Na revelação de proveniência do arquivo musical de Henrique Ciríaco Ferreira presente no acervo, há uma série de informações e comentários a se fazer. Primeiramente, de acordo com as informações de Mohana (1974, p.18), aparentemente, o arquivo herdado por sua esposa foi completamente inserido na coleção de João Mohana, não tendo o padre se desfeito de nenhuma fonte. Tanto na fala da sua esposa quanto na realidade observada no acervo, a totalidade das fontes foram de autoria de Henrique Ciríaco:

Ela se ergueu da cadeira em direção à alcova [...] Pouco depois voltou trazendo o pacote cor de rosa (até com laço de fita) [...] Desfez o laço de fita,



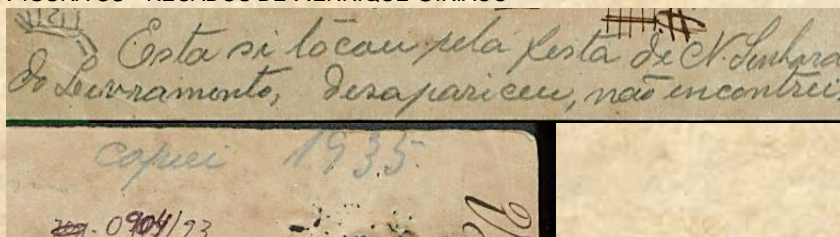
dizendo baixinho: - “Estas são as músicas do Henrique.” (MOHANA, 1974, p. 18).

Será possível que Ciríaco só tocava suas próprias músicas? Ou será que o uso das preposições “por” e “de” nas suas páginas de rosto das suas fontes, tal qual Paulo Castagna constatou nos demais arquivos brasileiros não serve apenas para revelar a autoria musical?

Como procurei demonstrar em um trabalho anterior (CASTAGNA, 2000), nos manuscritos brasileiros em que estão indicados tanto o autor quanto o copista, é grande a frequência de casos nos quais o autor foi identificado através da preposição *por* (às vezes *pele*) e o copista e/ou proprietário do manuscrito através da preposição *de*, com o significado de posse (CASTAGNA, 2004, p. 26).

Henrique Ciríaco Ferreira utilizava as marginais dos documentos musicais com anotações que contam um pouco da história de sua transmissão. São informações de locais, ocasiões e datas onde foram tocadas as obras; a história das cópias; os valores pagos pelas mesmas, etc. Abaixo a informação acerca da ocasião onde foi interpretada a obra e a história de sua cópia de *Valsa Natal* (reg. 562/95). “Esta s[e] tocou pela festa de N. Senhora do Livramento, desapareceu, não encontrei” e “copiei 1935”, como observado na figura abaixo:

FIGURA 33 - RECADOS DE HENRIQUE CIRÍACO

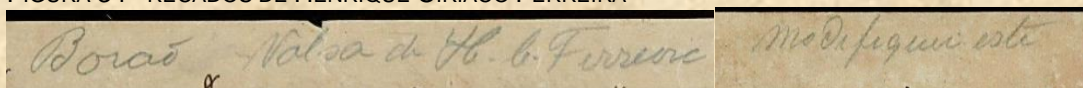


Fonte: APEM, reg. 562/95; 545/95; 679/95

Inclusive, por conta dessas anotações nas marginais, ocorreu um engano na produção do *Inventário* (1997). Os arquivistas compreenderam que, dada a localização, ao lado do título da cópia, da palavra “Borão”, ela seria o título, propriamente dito. Porém, com a análise *in loco*, percebemos que se trata de um erro

de português do compositor. Na verdade, ele queria dizer que aquele documento se tratava de um borrão, um esboço. A informação é corroborada pela inserção do “modifiquei este” no verso do documento, como observado na figura abaixo:

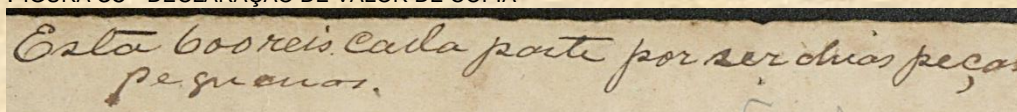
FIGURA 34 - RECADOS DE HENRIQUE CIRÍACO FERREIRA



Fonte: APEM, reg. 562/95

Pela série de envelopes mantidos com os documentos, aliado às declarações de valores pagos, nas marginais, percebemos que Henrique Ciríaco Ferreira costumava encomendar cópias de outros copistas. O excerto abaixo na *Marcha de Nossa Senhora do Desterro* (reg. 585/95) demonstra o valor cobrado pela cópia. “Esta 600 reis cada parte por ser duas peças pequenas”.

FIGURA 35 - DECLARAÇÃO DE VALOR DE CÓPIA



Fonte: APEM, reg. 585/95

Graças a essas anotações, a atribuição de proveniência dos documentos pode ser enriquecida com locais, ocasiões e datas, tão úteis para se refazer a história dos documentos, do autor e a história arquivística dos mesmos (MILLAR, 2015, p. 159).

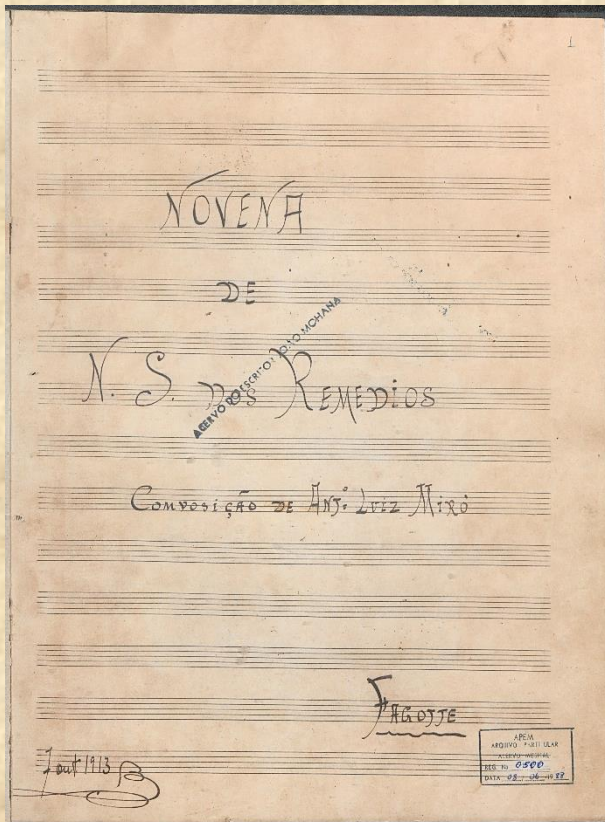
### **Antônio Luiz Miró**

Talvez a fonte da *Novena a Nossa Senhora dos Remédios*, de Antônio Luiz Miró seja o caso com a proveniência mais bem detalhada por João Mohana. Na página trinta e cinco do seu livro, já na lista elaborada pelo padre, com modelo bibliográfico de autor e obra, João Mohana declara que, pelo fato de Miró ter sido amigo do médico e historiador César Augusto Marques (1826-1900), teria, em algum momento apresentado com uma cópia da *Novena*. Outra teoria para o grande número de cópias



da *Novena* no acervo é o fato de que o seu irmão, Augusto Cezar Marques (1835-1909) e seu sobrinho, o engenheiro e pianista Carlos Marques (1876-1936) terem promovido por anos a interpretação da *Novena* de Miró, até a década de 1920. Pela consulta *in loco* é possível observar que a partitura se encontra no envelope 108, sem atribuição de copista. As partes cavadas para instrumento estão no envelope 109 trazem como copista o compositor Ignacio Cunha, a data de cópia é do ano de 1913, conforme imagem abaixo:

FIGURA 36 - PÁGINA DE ROSTO DA NOVENA DE NOSSA SENHORA DOS REMÉDIOS, DE ANTÔNIO LUIZ MIRÓ

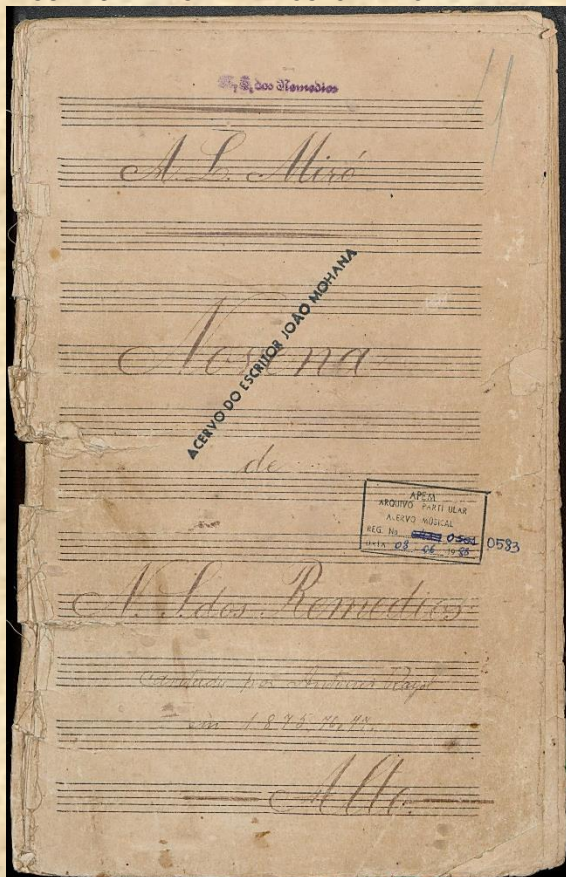


Fonte: APEM, reg. 220/95

No envelope 114 está a parte cavada para contralto. Esta traz em sua página de rosto a informação “cantada por Antonio Rayol em 1875, 76 e 77”, como observado na figura abaixo. A caligrafia é semelhante à de Antonio Rayol, e, pela inserção do carimbo “N. S. dos Remédios” se percebe que a fonte também já pertenceu a respectiva paróquia. Temos, no caso dessa fonte, uma linha de custódia que vai de

Antonio Rayol, passa pela paróquia de Nossa Senhora dos Remédios; pela família de César Augusto Marques; João Mohana e *Arquivo Público do Maranhão*.

FIGURA 37 - PÁGINA DE ROSTO DA NOVENA DE ANTONIO LUIZ MIRÓ

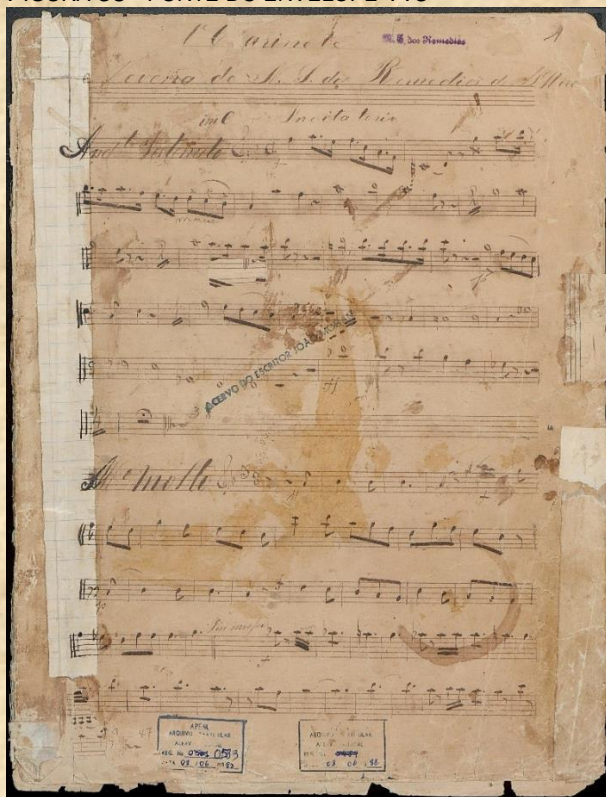


Fonte: APEM, reg. 220/95

A fonte da gaveta 03 da mapoteca 1, envelope 113, não traz indicação de copista, porém, pelo estado avançado de deterioração, apesar das tentativas de restauro, ela pode ter sido copiada no último quartel do século XIX. Ela também recebeu o carimbo da paróquia de *Nossa Senhora dos Remédios*, como observado na figura abaixo:



FIGURA 38 - FONTE DO ENVELOPE 113



Fonte: APEM, reg. 220/95

No envelope 115 encontramos pelo menos duas fontes de copistas distintos. As primeiras partes de canto trazem uma caligrafia muito semelhante à de Ignacio Cunha; a parte cavada de violino traz a atribuição de cópia a Isaac Filgueiras e as partes cavadas de sopro trazem, inegavelmente, a caligrafia de Ignacio Cunha:

FIGURA 39 - PÁGINA DE ROSTO DA NOVENA DE NOSSA SENHORA DOS REMÉDIOS

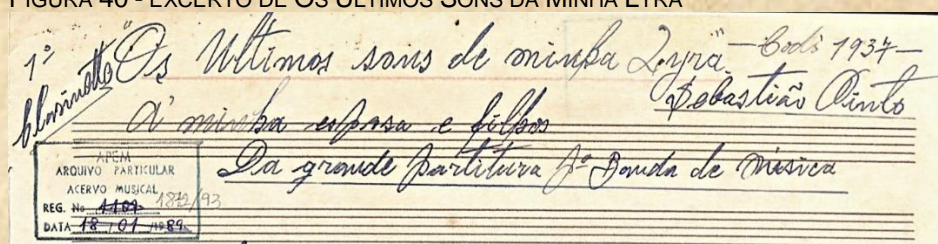


FONTE: APEM. REG. 0583/95

Sebastião Augusto da Costa Pinto (1875-1942) “Sebastiam, como assinava” (MOHANA, 1974, p. 19), figura no acervo como um compositor que teve sua obra copiada por outros músicos no início do século XX. São de sua autoria as músicas copiadas por Henrique Ciríaco Ferreira *Esperança* (reg.1604/95), *Zéfiro* (reg. 1603/95); *Outubro* (reg. 1635/95); *Lembranças do Maranhão* (reg. 1511/95); *Maroca* (reg. 1870/93) e *Sympathia* (reg. 1613/95). Do compositor vianense João Pereira Balby (1914-2004), saxofonista vianense que teve o auge de sua carreira como solista da *Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo* (OSESF) no final da década de 1970, ele teve as cópias de *Sintoca* (reg. 1555/95) e *Lily* (reg.1515/95).

Pedro Gromwell dos Reis copiou a sua *Schottische* (reg. 1556/95) e a inscrição na página de rosto de *Os Últimos Sons da Minha Lyra* (reg. 1514/95) dá a entender que Pedro Gromwell teve acesso à fonte autógrafa de uma partitura para oito instrumentos de sopro copiada num caderno, contendo quarenta e cinco páginas de música.

FIGURA 40 - EXCERTO DE OS ÚLTIMOS SONS DA MINHA LYRA



FONTE: APEM, REG. 1514/95

A grande maioria de cópias de músicas de Onofre Fernandes provavelmente foram remetidas a João Mohana diretamente do autor. Em geral, são músicas copiadas nas décadas de 1950 e 1960, já na sua fase em Belém (PA). Uma ressalva vai para *Coração Vianense* (reg. 1182/95), com cópia de Pedro Gromwell dos Reis.



Caso parecido ocorreu com José Ribeiro de Sampaio (ca.1900-ca.1960) que tem a quase totalidade de fontes copiadas pelas suas mãos, à exceção da *Missa a Duas Vozes* [Iguais] (reg. 1012/95), que teve página de rosto de Odylo Ribeiro e texto musical de Pedro Gromwell dos Reis. A fonte trazia a numeração característica do arquivo de Odylo Ribeiro com o número cem (100) de seu arquivo.

## 4 HISTÓRIA DA PRODUÇÃO DOS DOCUMENTOS

O presente capítulo traz à tona fatos relacionados aos contextos de produção dos documentos musicais, na sua fase anterior à coleção de João Mohana. Dessa forma, serão apresentadas custódias anteriores de alguns documentos, como os acervos das bandas militares e seus músicos, entre outros. Esse aspecto revela parte da teia de circulação das fontes musicais que está por trás da constituição do Acervo João Mohana e que dialoga com outras instituições do estado do Maranhão.

### 4.1 Banda do 24º BIS – São Luís

O 24º BIS - *24º Batalhão de Infantaria de Selva* - recebeu a atual denominação em 2017, mas segundo versão da história do exército, sua origem remonta o ano de 1870 quando recebeu o nome de *5º Batalhão de Infantaria Pesada*. Suas instalações se localizavam no *Campo de Ourique*, atual *Praça do Pantheon* na capital ludovicense. No ano de 1941 as instalações passaram para o atual endereço, no bairro João Paulo. Segundo Martins (1972, p. 40), nas primeiras décadas do século XX o batalhão mudou de nome três vezes, sendo chamado de *48º Batalhão de Infantaria* em 1908; *24º Batalhão de Caçadores* em 1915 e *24º Batalhão de Caçadores* em 1919. Esses fatos são importantes ao pesquisador do AJM, pois essas modificações de denominação podem gerar confusão se não entendida assim como podem auxiliar na compreensão do contexto de produção dos documentos do acervo.

Um caso bem interessante que demonstra a intensa circulação de documentos musicais entre as bandas militares maranhenses, desde tempos remotos até os dias de hoje, envolve o músico José Carlos Dias Nazareth (1911-1986). Atualmente ele é mais conhecido por ter sido o pai da cantora nacionalmente conhecida Alcione



Nazareth (1947), mas a partir da década de 1950 foi um dos músicos mais importantes no cenário das bandas militares maranhenses. Ele regeu a Banda da Polícia Militar entre as décadas de 1950/60 e mantinha a banda *Jazz Guarany*, banda essa onde a cantora Alcione Nazareth fez sua primeira aparição nos palcos, ainda na década de 1960.

As fontes musicais de *Capitão Abílio Costa* foram originalmente produzidas para a Banda da Polícia Militar, mas hoje se encontram tanto no AJM quanto no acervo da banda do 24º BIS. Isso demonstra que as duas bandas militares compartilhavam fontes musicais. Nas imagens abaixo é possível perceber que a assinatura do compositor modificou substancialmente de uma fonte para outra, porém, a grafia musical ainda é extremamente aproximada:

FIGURA 41 - PARTE DE "BASSO-TUBA" (24º BIS); PARTE DE "SAX-TENOR E BARÍTONO SIB" (AJM)

Fonte: Arquivo Musical do 24º BIS; APEM, reg. 0883/95

*Sargento Waleriano*, de José Batista C. de Carvalho também faz parte do grupo de fontes musicais compartilhadas entre o 24º BIS e o AJM. Esta fonte contém o carimbo do 24º Batalhão de Caçadores, atual 24º BIS. A data da fonte é de 1924. No caso, as partes cavadas que constam no AJM são as fotocópias dos originais:



FIGURA 42 - EXCERTO DE SARGENTO WALERIANO, DE JOSÉ BATISTA C. DE CARVALHO



Fonte: APEM, reg. 0962/95

O dobrado *Músicos do 24º*, de Othon Gomes da Rocha (1904-1967), que, por associação, se refere ao *24º BIS*, está representado em duas fontes do AJM. Nos dois casos elas possuem a assinatura do compositor de uma forma muito aproximada, demonstrando que possivelmente foram cópias produzidas num curto espaço de tempo.

FIGURA 43 - EXCERTO DE *MÚSICOS DO 24º*

Fonte: APEM, reg. 1307/95

O *Dobrado Nº 13* de Onofre Fernandes (1906-1977) transparece alguma possibilidade de correspondência entre a banda do maestro Miguel Dias, de Viana e a banda do *24º BIS*. O AJM possui duas fontes desta mesma obra sendo que uma delas contém a inscrição “cópia de Jº Araujo - Viana, 26/11/1938” enquanto que a outra possui a inscrição “cópia do musico do 24º BC Raymundo da Costa Nunes, em

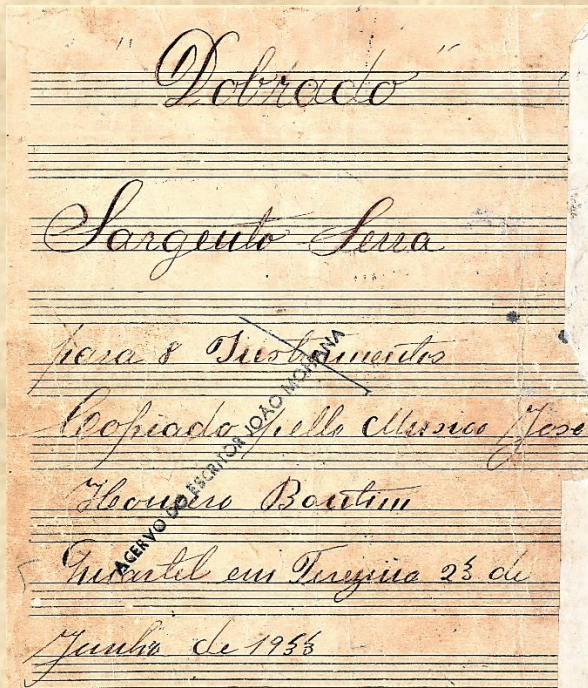


03/11 de [1]927". Como será demonstrado no próximo capítulo, a cidade de Viana foi e continua sendo provavelmente o local que mais abasteceu de músicos as bandas militares da capital.

#### 4.2 Banda da Polícia Militar do Estado do Piauí

*Dobrado Sargento Serra* (anônimo) teve como copista o músico José Homero Bantim, que, viveu em Teresina (PI), Parnaíba (PI), Belém (PA) e Coelho Neto (MA). Ele apontou o “quartel da força pública do Piauí” na parte abaixo:

FIGURA 44 - PÁGINA DE ROSTO DE *DOBRADO SARGENTO SERRA* (ANÔNIMO)



Fonte: APEM, reg. 1922/95

#### 4.3 Banda da Polícia Militar do Estado do Maranhão

A fotocópia da fonte musical de *Maranhense*, do também vianense Ladislau Muniz Fernandes (1868-1923) está presente no AJM e traz o carimbo da *Banda de Música do Batalhão Policial de Estado do Maranhão*:

FIGURA 45 - CARIMBO NA BANDA DA POLÍCIA



Fonte: APEM, reg. 1046/95

O *Dobrado 28 de Julho*, de Pedro de Alcântara recebeu o carimbo da Banda de Música da polícia militar em época aproximada. Da mesma forma que ocorreu no caso anterior, as fotocópias estão no Acervo João Mohana.

FIGURA 46 - EXCERTO COM O CARIMBO EM DOBRADO 28 DE JULHO, DE PEDRO DE ALCÂNTARA



Fonte: APEM, reg. 1393/95

Um caso interessante, do ponto de vista da história de produção e da reconstituição das custódias, é o que ocorreu com a fonte musical do *Dobrado Capitão Américo Figueira*, de Hermes Paixão. A música figura no anúncio da retreta da polícia militar no qual seria interpretada na praça Benedito Leite. A retreta era regida pelo subtenente Álvaro Malhão Costa (ca.1895-1960), natural de Codó:

FIGURA 47 - NOTÍCIA DA INTERPRETAÇÃO DE *CAPITÃO AMÉRICO FIGUEIRA*



**R E T R Ê T A**

Fará retrêta, hoje, das 19 às 21 horas, na Praça "Benedito Leite", a banda de musica da Força Policia Estadual.

Sob a regência do sub-tenente Alvaro Malhão Costa, será executado o seguinte programa:

1ª PARTE — 1º) Dobrado — *Ao Passeio*, de H. Guerreiros; 2º) Marcha — *Pelo Brasil pela Vitória*, de M. Neto; 3º) Valsa — *Os Patinadores*, de Emil Waldtenfel; 4º) Samba — *Outro céu*, de Cond. e N. Goulart; 5º) Choro — *Meu Calo de estimação*, de G. Gonçalves.

2º PARTE — 1º) Marcha *Darling - You are All Need*, de Gertrude Peuney; 2º) Samba — *Não faça isso*, de H. Gonçalves; 3º) Fox — *Riachuelo*, de E. Paulo; 4º) Samba — *Vendaval de Paixões*, de A. Monteiro e R. L.; 5º) Dobrado — *Capitão Américo Figueira*, de Hermes Paixão.

Fonte: APEM, reg. 682/95; 1875/95

A notícia abaixo informa que o compositor desse dobrado, Hermes Paixão, era músico na banda do 21º *Batalhão de Caçadores* de Recife, nas primeiras décadas do século XX:

FIGURA 48 - NOTÍCIA DE HERMES PAIXÃO NO RECIFE

**"LENHADORES"**

A nota sensacional da noite de domingo foi dada pelo forte clube "Lenhadores", o leão de Boa Vista.

A onda foi pavorosa e a orquestra estava como sempre boa.

Era dirigida pelo competente músico do 21.º Hermes Paixão.

Fonte: A Província, 1926, ed. 00009 (3)

#### 4.4 Teatro Cinema Palace

O *Teatro Cinema Palace* foi proprietário da fonte de *Pauvre Fleur* (reg. 755/95) de Ignacio Cunha, encontrada no AJM. A constatação se dá pela presença do carimbo

em na maioria das partes cavadas. O teatro foi inaugurado no ano de 1912 (SOUZA, 2012, p. 56), cinco anos antes da propaganda na qual a peça musical é interpretada:

FIGURA 49 - NOTÍCIA DE BAILE A FANTASIA

**SMART CLUB**

**BAILES A PHANTASIAS**

Os directores deste novo Club previnem ás Exmas. Famílias e dignos cavalheiros, que as duas partidas terão lugar, noites de 18 e 20 do corrente, nos salões do nobre predio á rua da Madre Deus n. 46. Pedimos aos mesmos que receberam convite o obsequio de não transmitir a outros, e nem levar em suas companhias pes óas não convidadas, para assim evitar algum accidente que se possa dar. Nenhum mascarado poderá recusar-se ao reconhecimento, sob penna de não penetrar no recinto e qual-quer que seja o convidado que se torne inconveniente nos salões, a comissão fiscalizadora admoestará, para que assim possa manter-se a ordem desejada. Ao mascarado mais engraçado que se destaque dos outros os directores darão um mimo.

A orquestra, que está sobre a direção do Professor Ignacio Manoel da Cunha, obedecerá este programa:

<p>1º Baile em 18 de Fevereiro de 1917</p> <p>Ouverture Ie'na marche</p> <p>1º Valsa Rêve de Printemps</p> <p>1º Polka Sans gêne</p> <p>1º Quadrilha Carnaval de 917</p> <p>1º Ceka walk Sur les rives de l'olhos</p> <p>1º Tango Carimbó</p> <p>2º Polka Nue d'oiseaux</p> <p>2º Quadrilha Carnaval de 916</p> <p>2º Valsa Fin de Sicle</p> <p>2º Tango Tire a mão</p> <p>1º Pas de quatre Pauvre Fleur</p> <p>3º Quadrilha Confissão carnavalesca</p> <p>3º Polka Des Roses</p> <p>3º Tango Felliceiro</p> <p>4º Polka Des Froufrous</p> <p>3º Valsa Chant d'oiseaux</p> <p>Galope final Kosachkenritt</p>	<p>2º Baile em 20 de Fevereiro de 1916</p> <p>Ouverture Vienne reste vienne</p> <p>1º Valsa Atoi</p> <p>1º Polka Babuschka</p> <p>1º Quadrilha Dominó e Pierrot'</p> <p>1º Ceka Walke Madson square</p> <p>1º Tango O vinte e cinco</p> <p>2º Polka Jou jou</p> <p>2º Quadrilha Carnaval de 915</p> <p>2º Valsa Le Retour du Printemps</p> <p>2º Tango O Bitola</p> <p>1º Pas de quatre Carmen</p> <p>3º Quadrilha Carnaval de 914</p> <p>3º Polka Jacques</p> <p>3º Tango Miudinho</p> <p>4º Polka Danse du Parsusy</p> <p>3º Valsa Longchamps Fleuri</p> <p>Galope final Firt l 401-2</p>
--	---

Fonte: Pacotilha, 1917, ed. 40

O carimbo do Teatro Cinema Palace está presente na maioria das partes:



FIGURA 50 - EXCERTO DO CARIMBO DO TEATRO CINEMA PALACE



Fonte: APEM, reg. 755/95

#### 4.5 Relacionamento entre autores do Acervo

Para se compreender parte substancial do Acervo João Mohana deve-se saber que a maioria dos documentos do acervo são da última década do século XIX e da primeira metade do XX. Assim, conhecer um pouco da vida dos seus principais compositores se torna ferramenta valiosa na compreensão de como se deram as relações entre esse grupo de compositores, suas influências, seu compartilhamento e disseminação de fontes musicais.

Paulo Castagna demonstra que, no caso de Minas Gerais dos séculos XVIII e XIX, os compositores que mantinham boas relações com outros compositores compartilhavam suas fontes musicais de forma análoga ao que ocorreu no Maranhão entre o final do século XIX e primeira metade do XX:

[...] a circulação de música produzida em Minas Gerais no século XVIII deve ter acontecido preferencialmente nas regiões em que viviam seus autores e entre músicos que mantinham boas relações pessoais [...] uma solução para a necessidade de repertório novo e, por essa razão, as peças escritas por um determinado autor eram guardadas com cuidado e transferidas a outros apenas em circunstâncias especiais (CASTAGNA, 2006, p.18).

Em São Luís, um grupo de músicos compositores se destacou nesse sentido, por ter convivido, compartilhando seus repertórios e fontes musicais. Foi uma geração

nascida por volta do final do século XIX que se manteve em atividade, em média, até o fim da primeira metade do século XX. Conforme é possível verificar no quadro abaixo, esse grupo foi numeroso, dado o tamanho da cidade, que ao fim do século XIX possuía cerca de trinta mil (30.000) habitantes e que na década de 1950 contava com cerca de cento e vinte (120.000) mil habitantes.

TABELA 3 - DATAS DOS COMPOSITORES

NOMES	Décadas de vida											
	1860	1870	1880	1890	1900	1910	1920	1930	1940	1950	1960	1970
Pedro Gromwell dos Reis			X	X	X	X	X	X	X	X	X	
Ignacio Cunha		X	X	X	X	X	X	X	X	X		
Adelman Correa			X	X	X	X	X	X	X			
Odylo Ribeiro					X	X	X	X	X	X	X	X
Othon Gomes da Rocha					X	X	X	X	X	X	X	
João Victal de Mattos	X	X	X	X	X	X	X					
Alamiro Prazeres			X	X	X	X	X	X				
Henrique Ciríaco Ferreira		X	X	X	X	X	X	X	X			
Tancredo Parga			X	X	X	X	X	X	X			
Saladino Augusto da Cruz	X	X	X	X	X	X	X					
Higino Bílio		X	X	X	X	X	X	X	X	X		
João José Lentini	X	X	X	X	X	X	X	X	X			

Fonte: do autor, 2021

O próprio João Mohana já havia demonstrado uma parte da transmissão de música em algumas localidades quando comentou a existência de uma fonte musical produzida por um músico de Viana, que foi encontrada também em Alcântara (MOHANA, 1974, p. 77) ou quando citou uma anotação na partitura, feita por Henrique Ciríaco Ferreira, na qual um compositor de Alcântara havia vendido uma cópia da sua música para uma banda da cidade de Pinheiro, distante cerca de 112 quilômetros:

Numa das partituras [...] H. C. F. anotou que vendera outra cópia para a banda de Pinheiro, ilustrando com este fato a transação comercial que os compositores operavam entre as diversas cidades (MOHANA, 1974, p. 99).



O primeiro deles trata-se de Pedro Gromwell dos Reis (1887-1964), um dos mais longevos do grupo. Suas datas o colocam exatamente no centro deste fenômeno e que como veremos, ele figura com a maior rede de relacionamento desse grupo de músicos e, por esses motivos, é o copista/compositor com o maior número de fontes manuscritas no Acervo João Mohana:

Estudou na primeira Escola de Música do Estado do Maranhão, formando-se em 1904. A partir de então, passou a atuar como violinista e regente em bailes de carnaval, soirées dançantes, cinemas e em navios a vapor. Foi professor de música particular, na Escola de Bellas Artes e no Instituto Musical São José de Ribamar, mantido pela pianista Sinhazinha Carvalho (1897-19??). Atuou como regente de banda na Escola de Aprendizes Artífices na década de 1910 e na Escola Técnica Federal – atual Instituto Federal do Maranhão (IFMA) – entre as décadas de 1950 e 1960. [...] Fez um importante trabalho de copista por solicitação do padre João Mohana (1925-1995), ajudando a preservar parte da memória musical do Maranhão. Faleceu em São Luís no ano de 1964. Deixou peças dançantes, hinos e algumas obras com melodias do folclore de sua época (CERQUEIRA, 2021).

João Mohana afirma que quando o conheceu, na década de 1950, Pedro Gromwell era um músico pobre “que vivia da arte e do violino” e que o mesmo tinha participado do “universo musical maranhense e sabia tudo sobre aqueles que fizeram música no Maranhão”. Realmente Pedro Gromwell dos Reis foi um dos únicos músicos desse grupo a viver exclusivamente da música e não coincidentemente como atesta sua pobreza, a música dessa época já havia entrado em decadência no Maranhão (MOHANA, 1974, p. 11).

FIGURA 51 - PEDRO GROMWELL DOS REIS (1942 CA.)



Fonte: APEM, 2019

Pedro Gromwell viveu quase a totalidade da sua vida na região do bairro que é considerado o maior quilombo urbano do mundo, o bairro *Liberdade*, em São Luís. A informação é de dona Ediméia Gromwell, filha do Pedro Gromwell, que até hoje mora no mesmo endereço que seu pai anunciava em suas composições/arranjos: Roma Velha, 18.

FIGURA 52 - CASA ONDE VIVEU PEDRO GROMWELL DOS REIS, E UM DOS SEUS CARIMBOS



Fonte: do autor, 2019; APEM, 2020

Desde o início de sua vida Pedro Gromwell foi alfabetizado musicalmente. Em 1904 ele recebeu o diploma na *Escola de Música do Estado do Maranhão*, onde Antonio Rayol (1863-1904), que havia falecido há poucas semanas, foi diretor.



FIGURA 53 - NOTÍCIA DA ENTREGA DO DIPLOMA A PEDRO GROMWELL DOS REIS

**Escola de Musica do Maranhão,  
30 de Dezembro de 1904.**

*Exm. Sr. Coronel Vice-Governador do Estado.*

Tendo sido designada em 2 de Maio do corrente anno, para assumir interinamente o cargo de Directora d'esta escola e reger as cadeiras occupadas pelo então Director Antonio Rayol, venho dar contas a V. Exc. das principaes occorrencias havidas durante o anno.

Começaram a funcionar as aulas n'esta escola, em 2 de Maio, com regular numero de alumnos, devidamente matriculados, conforme communiquei a V. Exc. em officio d'essa data.

Em 21 de Novembro, tendo fallecido o Director Antonio Rayol, suspendi as aulas por oito dias, em signal de pesar por tão infausto acontecimento.

No dia 30 do mesmo mez encerrei os trabalhos d'esta escola, marcando os dias 3, 5 e 6, de Dezembro corrente, para terem logar os exames finaes.

No dia 9 de Dezembro teve logar uma sessão solemne para entrega do diploma conquistado pelo alumno Pedro Gromwell dos Reis. O acto foi presidido pelo Capitão Ajudante de Ordens A. Smith, conforme a designação d'esse Governo.

Junto um mappa demonstrativo do resultado dos exames procedidos. Submettendo á criteriosa apreciação de V. Exc. estes meus actos que espero mereção approvação, aproveito a oportunidade para assegurar a V. Exc. os protestos de alta estima e elevada consideração.

Saúdo a V. Exc.

A Directora interina,

*Almeida Nogueira.*

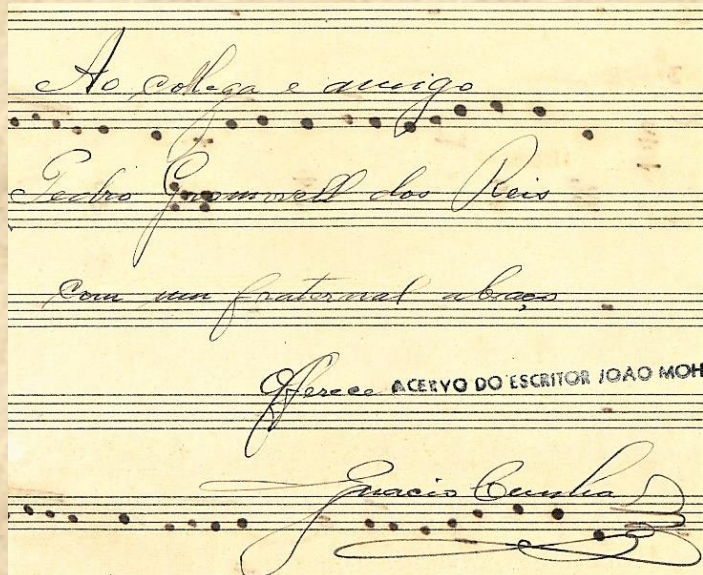
Fonte: Mensagens do Governador do Maranhão para Assembleia (MA), ano 1905, Ed. 00001

Diversos documentos musicais de Antonio Rayol, como fontes autógrafas foram reaproveitadas por Pedro Gromwell dos Reis em seu verso e outras tiveram seu arranjo modificado por cima do texto original do autor. Isso nos leva a crer que, sendo Pedro um dos primeiros alunos formados naquela escola, deve ter ficado com boa parte dos documentos de Antonio Rayol e/ou pode ser que tenha trabalhado como músico para Antonio Rayol.

Pedro Gromwell atuou como copista e músico em festividades religiosas; em cinemas; em vapores; em orquestras de baile; etc. Ele copiou boa parte das fontes do acervo, o que demonstra o seu relacionamento com inúmeros músicos de sua época.

A dedicatória abaixo foi feita pelo compositor Ignacio Cunha, no final da década de 1930:

FIGURA 54 - DEDICATÓRIA DE IGNACIO CUNHA NA MISSA N.S. DOS REMÉDIOS

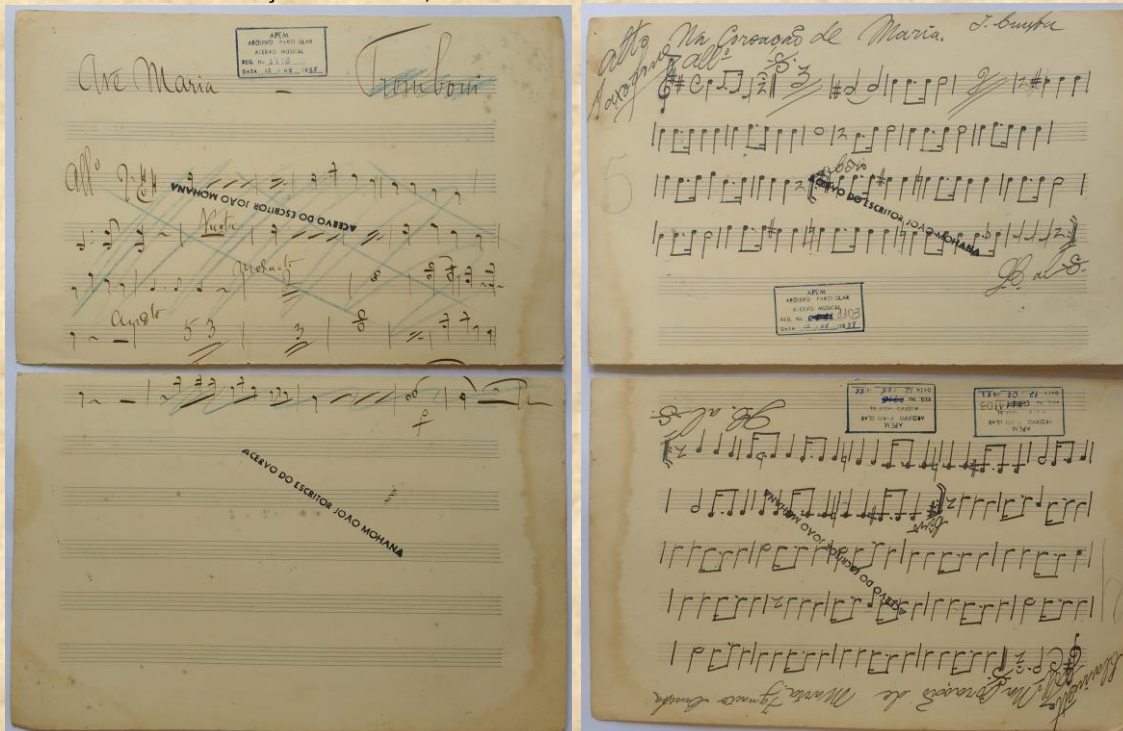


Fonte: APEM, reg. 0821/95

No envelope 391, registros 742/95 e 743/95 há uma demonstração de como Pedro Gromwell dos Reis teve relação próxima a Antonio Rayol. Isso é demonstrado pelo aproveitamento de papéis de música antigos de Rayol pelo arranjador Pedro. Em *No Coração de Maria* (reg. 742/95) Pedro Gromwell utilizou o verso do papel de música de Rayol de uma obra intitulada "Ave Maria" em que Antonio Rayol havia escrito a parte de "Tromboni", rasgou-a ao meio e escreveu a parte de "Alto Saxofone" e "Clarinetta" com os dois pedaços da folha:



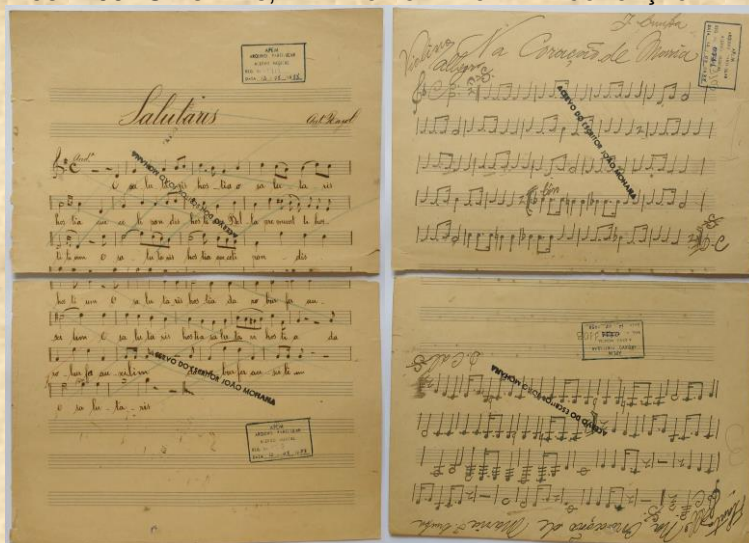
FIGURA 55 - NA COROAÇÃO DE MARIA, DE IGNACIO CUNHA



Fonte: APEM, reg. 0742/95

O mesmo ocorre com um antigo “Salutaris” que Antonio Rayol escreveu numa folha que foi rasgada ao meio para Pedro Gromwell escrever as partes de “Violino” e “Flauta” no mesmo envelope e registro:

FIGURA 56 - SALUTARIS, DE ANTONIO RAYOL E NA COROAÇÃO DE MARIA, DE IGNACIO CUNHA



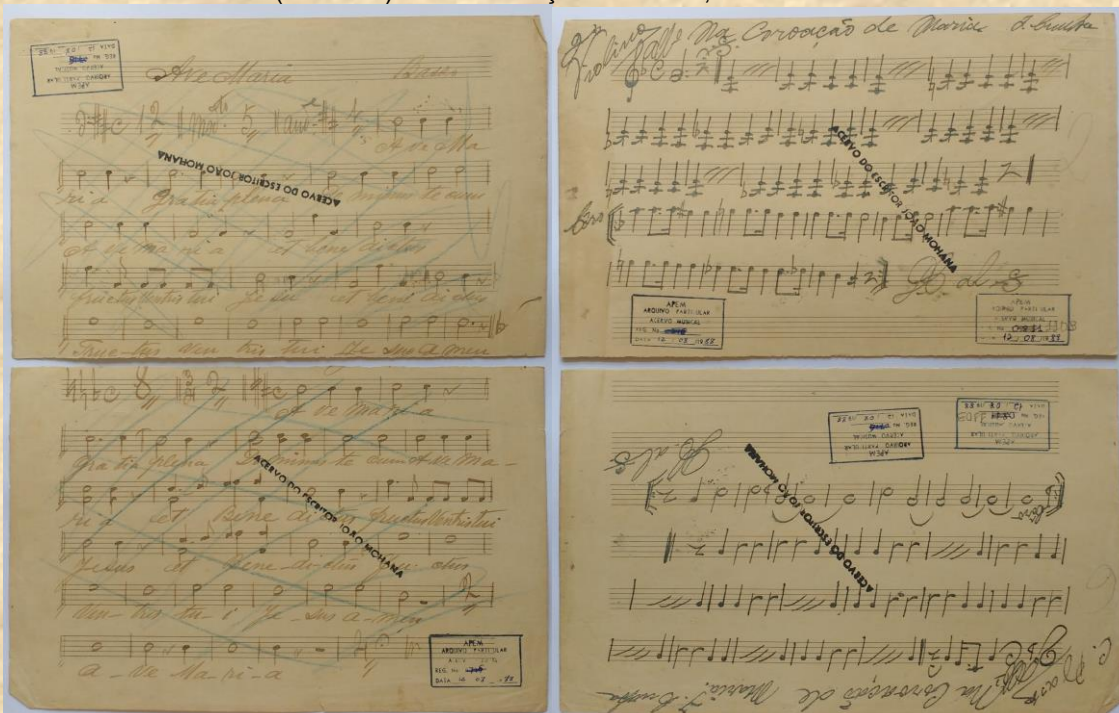
Fonte: APEM, reg. 0742/95

Mais uma vez, no mesmo registro 742/95 ocorre algo parecido, com a única diferença de que o copista do documento antes de ter rasgado e reaproveitado parece



ser outro. Porém, a tinta utilizada dá uma noção de que o documento se trata de algo escrito pelo final do século XIX. A tinta é uma vermelha, mais resistente ao tempo, assim como o papel. Talvez aí reside a escolha de Pedro Gromwell por escrever música reaproveitando um papel mais resistente, já que no princípio do século XX o papel vendido no Brasil decaiu em muito a qualidade:

FIGURA 57 - AVE MARIA (ANÔNIMO) E NA COROAÇÃO DE MARIA, DE IGNACIO CUNHA



Fonte: APEM, reg. 0742/95

Pedro Gromwell dos Reis também figura entre os músicos conhecidos por Adelman Correa (1884-1947). Como podemos perceber, pela biografia de Adelman Correa, provavelmente os dois músicos conviveram na Escola de Música do Estado do Maranhão, nos primeiros anos do século XX:

Iniciou os estudos em flauta e violão com seu pai, Balduino Brazil Corrêa, que foi discípulo de João Evangelista do Livramento. Mudou-se para Manaus em 1896 para estudar na Academia Amazonense de Bellas Artes, e retornou para São Luís em 1900 para ingressar na Escola de Música do Estado do Maranhão, tornando-se o primeiro diplomado dessa instituição em 1902. Atuou como flautista e regente em concertos, cinemas, clubes e como professor particular de música, com breve passagem por Cururupu em 1906 e Belém em 1908. Formou-se na primeira turma da então Faculdade de Direito de São Luís, e paralelamente à atuação musical, era tabelião. Foi um



importante crítico de música, possuindo textos publicados em diversos jornais do Maranhão sobre resenhas de concertos e o contexto musical do Estado. Liderou a criação da Sociedade Musical Maranhense (SMM) em 1918, responsável pela organização de concertos e o ensino de arte e música no Maranhão até 1947. [...] Na década de 1940, foi regente da orquestra da Rádio Timbira, que contratava músicos para transmitir concertos ao vivo (CERQUEIRA, 2021b).

O Acervo João Mohana possui um grande número de fontes musicais de autoria de Adelman Correa que foram copiados ou arranjados por Pedro Gromwell. Entre elas, estão o *Prelúdio* (reg. 0029/95); *Joachristo* (reg. 0007/95; 0302/95); *Consagração* (reg. 0020/95); *Hino da Enfermeira* (reg. 0015/95); *O Natal* (reg. 0040/95); *Os Outros* (reg. 0025/95); *Hino a Nossa Senhora do Rosário* (reg. 0023/95); *Rosalaura* (reg. 0041/95; 0801/95); *Hino à Santa Terezinha de Jesus* (reg. 0024/95); *Anilense Futebol Clube* (reg. 0031/95); *Pastoral de Coelho Neto* (reg. 0038/95); *Hino a Santo Antônio* (reg. 0029/95); *Hino do Clube Recreativo Musical* (reg. 0033/95); *Idelbina*; *Rosalaura* (regs. 0009/95; 0010/95). Entre as peças musicais listadas por João Mohana, que foram compradas de Pedro Gromwell, estão relacionadas boa parte das fontes de Adelman Correa, o que também demonstra a proximidade entre os dois músicos. Cabe ainda ressaltar que, em determinado momento, os dois músicos ainda figuram ao lado de Odylo Ribeiro (1900-1974). Isso é visível na fonte de *Hino das Flores à Nossa Senhora* (reg. 0039/95):

FIGURA 58 - EXCERTO DE HINO ÀS FLORES À NOSSA SENHORA



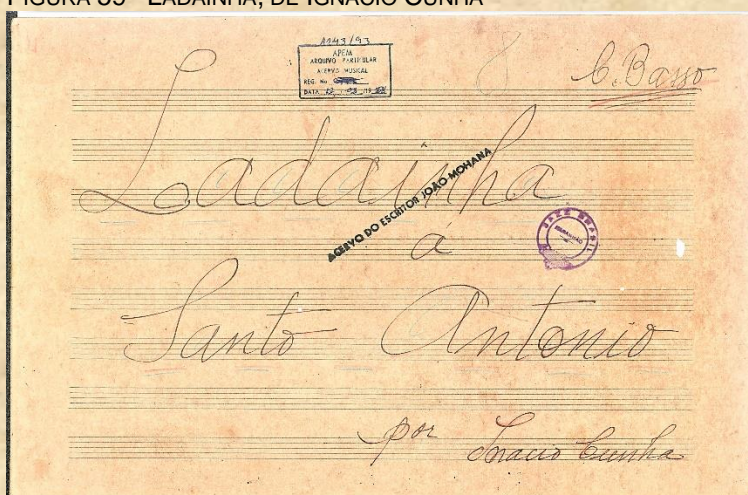
Fonte: APEM, reg. 0039/95

Nesta fonte é possível verificar que a numeração característica da numeração do arquivo de Odylo Ribeiro, como de praxe, foi colada tanto na página de rosto quanto

nas partes cavadas. A composição é de Adelman Correa e a grafia musical é de Pedro Gromwell dos Reis. Acredito que por volta de 1950, quando se mudou para o Recife, Odylo Ribeiro tenha deixado com Pedro Gromwell as fontes musicais que hoje estão no Acervo João Mohana.

Outro encontro de três compositores representados no Acervo João Mohana é visto em uma das fontes da *Ladainha* de Ignacio Cunha que tem a página de rosto escrito por Pedro Gromwell dos Reis e o carimbo da banda de Odylo Ribeiro, *Jazz Brazil*:

FIGURA 59 - LADAINHA, DE IGNACIO CUNHA



Fonte: APEM, reg. 781/95

Ignacio Cunha pode ter sido um dos músicos desse grupo de compositores representados no Acervo João Mohana que mais conviveu com Pedro Gromwell dos Reis. Assim como a maioria dos compositores de sua época, os dois eram católicos e marcaram sua produção com composições de um grande número de hinos a santos locais assim como em temáticas cotidianas. Aparentemente, Pedro Gromwell dos Reis era responsável por fazer arranjos de parte das músicas de Ignacio Cunha. Isso ocorre em *Nhá Dunga* (reg. 1147); *Sempre a Rir* (Reg. 789/95); *Maxixe* (reg. 784/95); *Ave Maria* (reg. 808/95); *O Regadinho* (reg. 791/95); *Mistifório* (reg. 786/95); *Ladainha* (reg.



781/95); *Ladainha* (reg. 744/95); *O Guaraná... do Jesus* (reg. 800/95); *Hino a São José* (reg. 796/95), entre outras:

Ignacio Cunha, natural de São Luís, era filho do artista plástico e violinista João Manoel da Cunha Junior (ca.1834-1899). Estudou música com seu pai e o clarinetista português Tomé de Sousa, fato que indica a linguagem harmônica particular de suas obras no seu contexto, possuidora de influências do ragtime. Em 1891, passou a compor danças de salão, e no ano seguinte, tomou parte nas orquestras do Teatro São Luiz várias vezes como spalla. Também era violinista e regente de grupos dos cinemas de São Luís. Em 1899, foi nomeado escriturário da Prefeitura de São Luís, cargo que ocupou até sua aposentadoria. Exerceu vários mandatos como secretário da Sociedade Musical Maranhense (SMM), além de lecionar na Escola de Bellas Artes, que funcionou entre 1922 e 1930. Também atuou como violinista e regente em grupos que tocavam nos cinemas mudos de São Luís e compôs peças para publicidade de produtos industriais. Faleceu em 1955, deixando também várias peças camerísticas, orquestrais e religiosas – especialmente por ser católico devoto (CERQUEIRA, 2021c).

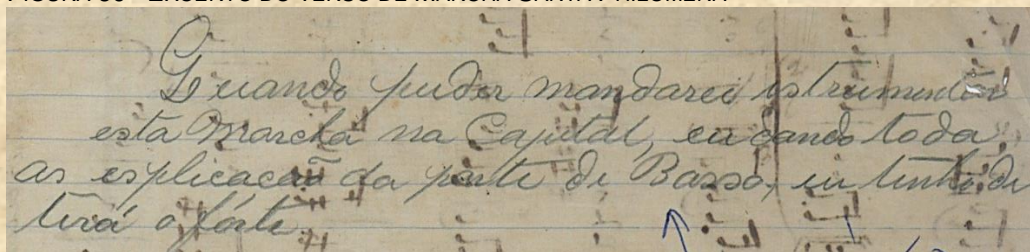
Em conversa privada com o musicólogo Joaquim Antonio Santos Neto, o mesmo informou que, em determinada época, o trio formado por Pedro Gromwell dos Reis; Adelman Correa e Ignacio Cunha foi apelidado de “orquestra dorme dorme”. Esta seria uma brincadeira dos ludovicenses pelo tipo de música que era feita pelo grupo.

Seguindo na esteira do relacionamento entre compositores, a grande maioria das fontes do acervo são autógrafas, mas alguns copistas eram também frequentemente requisitados por este grupo de compositores. O destaque é de João Câncio Pereira, um dos principais copistas de Ignacio Cunha, com *O Guarani* (reg. 806/95); *Missa de Nossa Senhora dos Remédios* (reg. 821/95); *Ladainha* (reg. 809/95); *A Borboleta e o Lírio* (reg. 834/95), entre outras e do compositor Adelman Corrês, as peças *Hino Escolar de Miritiba* (reg. 011/95); *Hino das Flores à Nossa Senhora* (reg. 0039/95); *Hino da Madre Paula Frassinetti* (reg. 019/95); *Liberdade* (reg. 037/95); *Desfile Escolar* (reg. 012/95); *Hino à Nossa Senhora do Rosário* (reg. 023/95); *Hino Escolar Souzafrade* (reg. 014/95); *Hino ao Canto Coral* (reg. 034/95);

*Consagração* (reg. 020/95); *Hino da Enfermeira* (reg. 015/95); *Canção Escolar* (reg. 018/95); *Idelbina* (reg. 009/95); *Rosalaura* (reg. 010/95); *Ave Maria* (reg. 021/95), entre outras.

Henrique Ciríaco Ferreira foi um dos compositores que mais registrou a história dos documentos musicais utilizados por ele. Ele anotava nas próprias fontes musicais fatos importantes relacionados à sua interpretação; recados para copistas; além da informação de que tal obra jamais tenha sido executada. Em *Marcha Santa Philomena* (reg. 1105/95), ele anotou um lembrete que demonstra o quanto era comum a encomenda de cópias das suas músicas. O texto diz: Quando puder mandarei instrumentar esta marcha na Capital, eu dando toda[s] as e[x]plicação da parte de Basso, eu tenho de tirá (sic.) o forte:

FIGURA 60 - EXCERTO DO VERSO DE MARCHA SANTA PHILOMENA

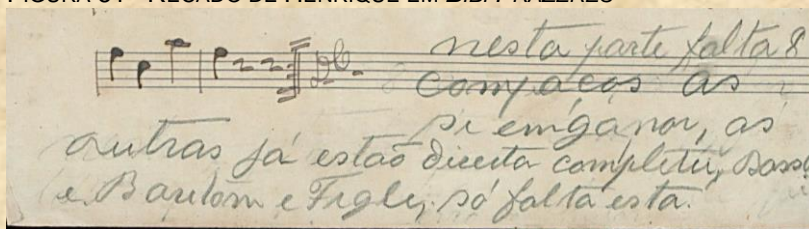


Fonte: APEM, reg. 1105/95

Na capital, Alamiro Prazeres (1880-1938) foi um copista muito frequente nos documentos musicais em poder de Henrique Ciríaco Ferreira. Os envelopes até hoje presentes nesses conjuntos musicais e os recados inseridos nos documentos demonstram que os dois compositores se correspondiam por cartas. No caso abaixo, a fonte copiada por Alamiro Prazeres recebeu um recado de Henrique Ciríaco Ferreira no intuito de informar modificações que deveriam constar numa nova cópia:



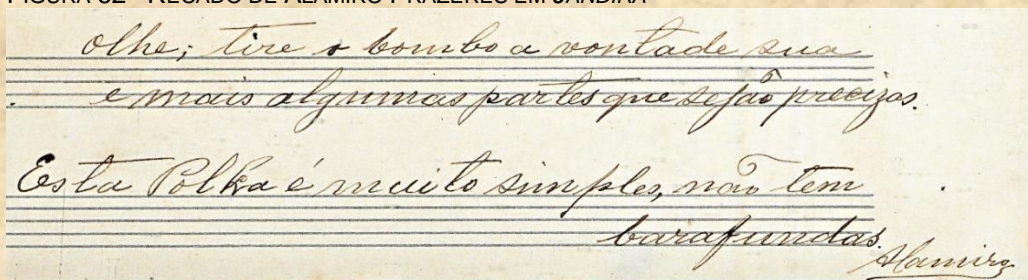
FIGURA 61 - RECADO DE HENRIQUE EM BIBI PRAZERES



Fonte: APEM, reg. 050/95

Em direção inversa, um recado de Alamiro Prazeres a Henrique Ciríaco Ferreira, o compositor/copista de *Jandira* (reg. 0047/95) informa que Henrique Ciríaco Ferreira poderia criar outras partes que fossem precisas, demonstrando o grau de proximidade e confiança entre os dois músicos:

FIGURA 62 - RECADO DE ALAMIRO PRAZERES EM JANDIRA



Fonte: APEM, reg. 0047/95

Segundo Cerqueira (2021d) Alamiro Prazeres for regente de uma banda filarmônica na cidade de São Vicente Ferrer e suas composições chegaram a serem tocadas pela atual banda do 24º BIS. Provavelmente, durante a fase em que viveu em São Luís ele deve ter trocado correspondências com Henrique Ciríaco, compartilhando fontes musicais. Alamiro Prazeres enviou a Henrique Ferreira a música *Mundica Ferreira* (reg. 053/95) numa correspondência em fevereiro de 1914; assim como a música *Jandira* (reg. 0047/95), conforme pode ser observado na imagem do envelope abaixo:

FIGURA 63 - ENVELOPE DE MUNDICA FERREIRA



Fonte: APEM, reg. 0053/95



## 5 HISTÓRIA ARQUIVÍSTICA DO ACERVO JOÃO MOHANA

Na última dimensão histórica proposta por Laurence Millar (2015), nos deteremos agora na história de arquivamento do Acervo João Mohana. O período histórico aqui compreendido abarca a transição entre os últimos anos da custódia de seu formador, ainda na fase de coleção, passando pelos fatos ocorridos na sua entrada no APEM, com a produção do *Inventário do Acervo João Mohana* (APEM, 1997), até o ano de 2019 quando foi produzida a versão fac-similar *on-line* do acervo. A abrangência dessas datas contempla fatos importantes que determinaram significativamente a composição atual do acervo.

Inicialmente, assinalo a existência de fontes as quais não foi possível ter acesso por motivos variados. Esses motivos podem ser por (1) dificuldades impostas por pessoas ou instituições que mantêm a sua custódia; (2) pelo fato de esses documentos não existirem mais; (3) ou ainda pelo meu próprio julgamento dado o tempo disponível para a conclusão do presente trabalho. Eles são os manuscritos produzidos para a gravação do LP *Música Erudita Maranhense* (MOHANA, 1982); as fontes do *Instituto Histórico e Geográfico de Caxias - IHGC* e o “fundo” da família Mohana.

### 5.1 Manuscritos para o LP *Música Erudita Maranhense*

Como discutido mais detalhadamente ao longo do presente capítulo, os manuscritos foram produzidos durante a fase em que Olga Mohana esteve na direção da *Escola de Música do Estado do Maranhão – EMEM* (1979-82). Olga teria utilizado fontes da coleção do seu irmão João Mohana para a produção de transcrições com transposição à sua tessitura vocal. Joselino Moura foi contratado para realizar as

transcrições de músicas que foram utilizadas por Olga na gravação do LP *Música Maranhense Erudita* (1982). Algum tempo após a gravação do disco Olga Mohana doou esses manuscritos para a *Diretoria de Assuntos Culturais* da UFMA – DAC local onde permanecem até os dias atuais. Essa informação me foi relatada em conversa privada com o musicólogo Joaquim Santos Neto e confirmada em entrevista com o professor Joselino Moura<sup>12</sup>.

Assim sendo e por imaginar que tal documentação poderia conter alguma informação importante ao presente trabalho, por envolver fontes que um dia fizeram parte da coleção particular de João Mohana, solicitei à DAC via telefone e depois via ofício o acesso a esses manuscritos. Em nenhuma das tentativas obtive êxito senão, me foi concedido o acesso as partituras dos corais que participaram das edições do *Festival Maranhense de Coros – Femaco*. Mesmo não tendo acesso a esses manuscritos consegui, com Joselino, suas fotocópias. Dessa forma, a falta de acesso a essas fontes por parte da DAC foi parcialmente compensada pela disponibilidade das fotocópias do professor Joselino. Juntamente a essa pendência de acesso, pude perceber a ausência da fonte no material do Femaco.

A empreitada terminou por ser benéfica, pois encontrei fotocópias de uma edição da *Missa Solene* de Antonio Rayol. Era uma fotocópia que teria feito parte da coleção de João Mohana, mas que já não se encontra mais entre os documentos do Acervo João Mohana.

---

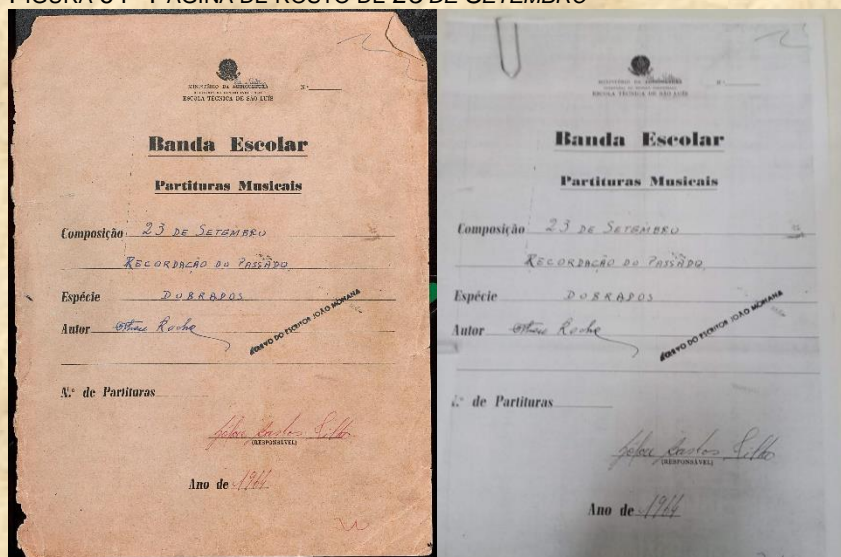
<sup>12</sup> MOURA, Joselino. Entrevista sobre as fontes utilizadas no disco *Música Erudita Maranhense*. Escola de Música do Estado do Maranhão, 17 de julho de 2019.



## 5.2 Fontes do Instituto Histórico e Geográfico de Caxias – IHGC (MA)

Outra documentação pendente de averiguação diz respeito às fontes do Instituto Histórico e Geográfico de Caxias (MA):

FIGURA 64 - PÁGINA DE ROSTO DE 23 DE SETEMBRO



Fonte: APEM, reg. 1337/95; Instituto Histórico e Geográfico de Caxias (MA)

Acima, a página de rosto da fonte de *23 de Setembro* que se encontra atualmente no Acervo João Mohana ao lado de sua fotocópia, em posse do Instituto Histórico e Geográfico da cidade maranhense de Caxias. O musicólogo Daniel Lemos Cerqueira visitou o Instituto em dezembro de 2018, oportunidade em que fotografou esta e outras fontes que futuramente serão acessadas para averiguação. Creio ser necessário averiguar essa documentação para me certificar se todas as fontes ora fotocopiadas ainda permanecem no APEM, além, é claro, de observar se há fontes de outras proveniências.

## 5.3 “fundo” da família Mohana

Outra documentação à qual não tive acesso, mas que vislumbro acessar em mais algum tempo são os documentos que fazem parte de um suposto fundo dos

irmãos Mohana. Eles se encontravam na casa em que os Mohana residiram desde a década de 1950 e estão agora em fase intermediária, desde o falecimento de Ibraim Mohana, em 21/06/2019. Esta informação também foi oferecida pelo musicólogo Joaquim Santos Neto, que me apresentou José Antônio Ribeiro de Carvalho, professor do *Departamento de Ciências Sociais* da UEMA. José Carvalho me apresentou ao sobrinho de João Mohana, José Antônio Mohana Pinheiro, atual responsável pela documentação da família. Como herdeiro, está incumbido de promover a difusão da obra dos seus tios.

Em setembro de 2019 fiz uma visita ao casarão da família, na rua Afonso Pena, ocasião em que José Antônio Mohana Pinheiro me apresentou os aposentos e móveis utilizados por João Mohana bem como me mostrou parte da documentação deixada pelos irmãos Mohana. Pude observar que a documentação dos irmãos são fonte importante para sua pesquisa biográfica e podem guardar fortes indícios da proveniência dos documentos que fizeram parte da coleção de João Mohana. Abaixo, a imagem do gaveteiro onde João Mohana guardava suas fichas de atendimento:



FIGURA 65 - GAVETEIRO DE JOÃO MOHANA



Fonte: do autor, 2019

#### 5.4 A documentação acessada

A documentação acerca da história arquivística do Acervo João Mohana na fase do APEM (após 1987) jamais foi estudada, muito embora seja ela reveladora de importantes questões acerca da manipulação/organização do acervo ao longo dos anos. Esses documentos são:

- 1) Boletins da *Secretaria da Cultura do Estado do Maranhão* onde semestralmente são apresentadas notícias a respeito do *Arquivo Público do Estado do Maranhão*, entre outros órgãos da *Secretaria*;
- 2) Relatórios internos do trabalho feito diretamente no acervo, por funcionários e músicos, entre 1987 e 1995;
- 3) Três listas de entrada dos documentos do acervo feitas na chegada do mesmo ao APEM, em 1987;
- 4) Um caderno com a primeira tentativa de organização do acervo (1988/89);

- 5) A “pasta amarela”,<sup>13</sup> contendo folhas A4 com as correções feitas pela professora de música e pianista Ana Neuza Araujo Ferreira (1991/93), que foram parcialmente inseridas no Inventário do Acervo João Mohana (APEM, 1997).

Os boletins da *Secretaria da Cultura do Estado do Maranhão*, nos quais eram apresentadas notícias a respeito do *Arquivo Público do Estado do Maranhão* e de outros órgãos da Secretaria semestralmente; informações de órgãos como o *Museu Histórico Artístico do Estado do Maranhão* (MHAM); *Biblioteca Pública Benedito Leite* (BPBN); *Arquivo Público do Estado do Maranhão* (APEM), entre outros. Esta é, portanto, uma publicação oficial e nos serve para demonstrar os fatos relacionados ao acervo e ao APEM. O benefício que esses boletins oferecem são informações que já não encontramos mais no APEM, acredito que pelas sucessivas mudanças em sua administração. São informações como a data e valor de compra do acervo e projetos/parcerias relacionados à sua organização. A fraqueza desta destes boletins é a falta de detalhes, pois se tratam de uma prestação de contas à comunidade.

Os relatórios do trabalho interno do APEM são apresentados mensalmente, trimestralmente ou semestralmente e servem como resumo das principais ações dos funcionários e músicos colaboradores do APEM que trabalharam diretamente nas organizações do Acervo João Mohana. Através deles é possível verificar as metodologias de trabalho utilizados na catalogação feita com o acervo, além de servir

---

<sup>13</sup> A “pasta amarela” ficou assim conhecida por ser muito procurada nos primeiros meses do projeto (ÁVILA, 2017), pois possui informações mais detalhadas do que o próprio Inventário do Acervo João Mohana (1997).



como parte de uma reconstituição da história arquivística do mesmo nos indicando nomes de pessoas que foram entrevistadas para maiores esclarecimentos.

A dificuldade gerada na análise desses relatórios decorre da falta de exatidão quanto às quantidades e aos nomes além da diversidade de metodologias no seu preenchimento. Como as equipes vão se modificando ao longo do tempo, a cada relatório de trabalho interno são apresentados enfoques variados em suas informações dificultando a compreensão do que havia sido feito. Dessa forma, foi necessária uma boa dose de interpretação nesses dados. Admite-se aqui que um exame desses documentos por parte de outros pesquisadores pode revelar assuntos que não tenham sido compreendidos por mim. No entanto, esses documentos foram imprescindíveis na compreensão de parte da história arquivística do Acervo João Mohana e me fizeram perceber uma série de fatos que jamais teria percebido apenas na consulta ao acervo.

As listas de entrada dos documentos do acervo feitas na sua chegada ao APEM (1987) foram os últimos documentos que tratam da história arquivística encontrados por mim, pois estavam na sala ao lado da diretoria. Essa Diretoria havia sido empossada recentemente e tinha, naturalmente, poucas informações sobre esses documentos. Essas listas possuem grande valor para a pesquisa e merecem um estudo mais profundo, pois podem ser a chave para clarear a ordem em que os documentos chegaram ao APEM. O problema destas listas é, novamente, o fato de elas terem sido produzidas por mais de uma pessoa, com mais de uma metodologia de preenchimento que acarreta confusão na sua análise. Outro fator complicador foi que o contato com essas listas ocorreu em fevereiro de 2020, poucas semanas antes do primeiro confinamento - *lockdown* - ocorrido em São Luís por conta da alta taxa de

ocupação de leitos médicos de UTI, ocasionados pela pandemia do Sars-CoV-2, causador da Covid-19. Dessa forma não foi possível buscar aproximações sobre quem realmente preencheu tais listas.

O segundo documento aqui considerado é um caderno com a primeira tentativa de organização do acervo (produzido entre 1988 e 89) que foi acessado logo nos primeiros meses do projeto (ÁVILA, 2017). Ele demonstra uma primeira tentativa, infelizmente frustrada, de organização do acervo. Se não serve como fonte de informação à sua organização demonstra o estágio de desenvolvimento da compreensão das equipes que trabalharam diretamente no mesmo.

Como terceiro documento, a famosa “pasta amarela” com as correções feitas pela professora Ana Neuza Araujo Ferreira datam de 1991 a 1993. Ela contém uma riqueza de informações extremamente úteis na compreensão da organização atual do acervo. Conta com todo tipo de correção de informações equivocadas do caderno anterior (produzido entre 1988/89) e mais uma série de informações como orquestração das fontes, localização de fotocópias repetidas e uma série de explicações extremamente úteis a quem for trabalhar no acervo. Dessa forma, ela apresenta mais informações do que o próprio *Inventário do Acervo João Mohana* (1997) mas que não foram inseridas no mesmo, acho que por questões editoriais como tamanho da publicação. O problema destas informações é que ainda não há diferenciação entre as fontes, o que pode causar confusão no seu estudo.

### **5.5 As organizações do acervo (1988-1995)**

Neste item farei a discussão em torno dos documentos que tratam da história arquivística do Acervo João Mohana. Eles são os relatórios de trabalho interno dos



funcionários que trabalharam no Acervo João Mohana (1987-1995); o levantamento inicial dos documentos musicais do Acervo de janeiro de 1988; o livro contendo a primeira tentativa de organização do mesmo de 1988/89, e a pasta amarela produzida entre 1993 e 1995 pela professora de piano da EMEM, Ana Neuza Araújo Ferreira.

O primeiro documento que registra a existência do Acervo João Mohana no Arquivo Público é um relatório de atividades do “quarto trimestre” do ano de 1987. Nele, está a informação da aquisição do acervo e do trabalho de edição com gravação em disco de duas músicas, além da microfilmagem, o que não foi feito, na prática:

FIGURA 66 - EXCERTOS DO RELATÓRIO DE ATIVIDADES

- Aquisição do acervo de partituras referente à música maranhense, pertencente ao pe. João Mohana. Seleção das partituras dos séculos XVIII e XIX. O trabalho está sendo executado pelo musicólogo Leonar do Sã, Maestro da FUNARTE. Serão selecionadas 02 músicas para edição e gravação em disco, além do tratamento e microfilmagem de todo o acervo.			
MINC-Secretaria Geral	300.000	julho	Projeto Maranhão (Acervo da Música Maranhense Padre Mohana)

Fonte: APEM, BAPEM

Somente após o término do meu projeto (ÁVILA, 2017) foram encontradas no arquivo da diretoria do APEM duas pastas intituladas “Levantamento Partituras Musicais A – I” e “Levantamento Partituras Musicais J - Z”. Cada folha desses encadernados traz como título “APEM – Seção: Arquivo Particular – Acervo Musical. Acredito que este seja o primeiro documento a listar as obras Acervo João Mohana naquela instituição e talvez, como será explicado, contenha também obras de outros acervos. Ele foi produzido ao longo do mês de janeiro de 1988, em tempo recorde, dado o tamanho do acervo (12.191 páginas). Neste documento ainda não há número de registro para cada música, o que reforça a hipótese de que se trate mesmo de um documento de entrada no APEM apenas para conferência. Ainda não foi possível saber quem o produziu dada a alternância de diretorias e equipes que trabalharam

com o acervo. Com uma simples consulta é possível perceber que ele foi elaborado por uma equipe, pois se percebe pelo menos três caligrafias completamente distintas. Porém, estas listagens trazem alguns dados importantes para a análise.

FIGURA 67 - EXEMPLO DE FOLHA COM DIFERENTES GRAFIAS

The image shows a handwritten card from a musical archive. At the top, it is titled 'Anônimo' and 'APEM - SEÇÃO: ARQUIVO PARTICULAR - ACERVO MUSICAL'. Below this is a table with the following columns: Nº, DATA, REGISTRO, COMPOSITOR, TÍTULO, LOCAL, DATA, GÊNERO, INSTRUMENTAÇÃO, CLASSIF., and Observações. The card contains several entries, including 'Missa de Junção' and 'Missa de desparto' from 1986, and 'Polka' entries from 1987 and 1988. The handwriting is in cursive and varies between entries, indicating different authors.

Nº	DATA	REGISTRO	COMPOSITOR	TÍTULO	LOCAL	DATA	GÊNERO	INSTRUMENTAÇÃO	CLASSIF.	Observações
	19.04.88		Anônimo	Missa de Junção		1986		Flauta - Clarinete Bombone, Tuba	30	
	22.01.87			Missa de desparto						- Incompleto
				Polka						"
				Polka						- Incompleto
				Polka						"
										"
										"
										"

Fonte: APEM, diretoria

Primeiramente, o fato de ter em seu cabeçalho a menção geral de “Arquivo Particular – Acervo Musical” suscita dúvidas a respeito de qual acervo está se tratando. Se a listagem fosse apenas de documentos do Acervo João Mohana, porque essa informação não foi explicitada? Será que o APEM decidiu, desde essa contagem, juntar outros acervos musicais? Até agora essa é a hipótese que mais se confirma, pelo conjunto de informações obtidas.

Essa listagem compreende, além das obras já relacionadas no livro *A Grande Música do Maranhão* (MOHANA, 1974), assim como as obras que se encontram nos encadernados vermelhos os quais atribuo à *Coleção Ney Rayol*, que teria dado entrada no APEM em 1988. É um documento que, aparentemente, foi preenchido com



poucos critérios, pois há inúmeras discrepâncias entre o seu conteúdo, o livro do João Mohana (MOHANA, 1974) e o *Inventário do Acervo João Mohana* (APEM, 1997). Só para se ter uma noção dessa discrepância, neste levantamento, o compositor Alexandre Rayol figura com apenas três músicas. Em *A Grande Música do Maranhão* (MOHANA, 1974) figuram também três músicas sendo que entre essas duas listagens há uma diferença, pois nas duas primeiras músicas essas duas listagens concordam, mas a terceira música do levantamento de janeiro de 1988 se trata de “Gloria a Deus nas alturas” enquanto que no livro de João Mohana (MOHANA, 1974, p. 29) há um “Promenade sur le Lac”. Já no *Inventário* (MARANHÃO, 1997, p. 54-56) há 59 músicas listadas do mesmo autor. Outra discrepância que serve de exemplo é o número de anônimos no Levantamento de 1988, com 14 músicas enquanto que em Mohana (1974) elas somam 74 músicas e no *Inventário* esse número dá um salto para 374 músicas.

O contato *in loco* com a totalidade do que se convencionou chamar de *Acervo João Mohana* me possibilitou compreender uma série de questões que antes estavam encobertas seja pela presunção - adotada por muitos pesquisadores - de que a forma de aquisição e formação do total do acervo teria sido descrita no livro *A Grande Música do Maranhão* (1974) e/ou que os documentos estariam mantidos na ordem em que João Mohana os adquiriu não havendo mudança em sua posição. Para minha surpresa dia após dia a realidade documental demonstrou que aquele conjunto de documentos não era formado somente pela coleção de João Mohana; que havia outras documentações introduzidas no acervo, por acidente e que a sua ordem havia mudado, pelo menos duas vezes, somente no APEM.

A primeira questão que evidencia essas mudanças de ordem é atestada pela simples observação de duas numerações arquivisticamente introduzidas na quase totalidade dos documentos. São os registros dos anos de 1988/89 e do ano de 1993 que passaram a 1995 no Inventário nas capas dos envelopes que armazenam os documentos. Abaixo, se percebe que no ano de 1989 o documento recebeu o número de registro 1314 (em caneta azul) que foi alterado no ano de 1993 para o número de registro 1309. Esse número de registro passou para 1309/95 no *Inventário* (APEM, 1997). Percebemos que entre essas duas revisões, só neste caso, cinco documentos tiveram sua posição modificada:

FIGURA 68 - CARIMBO DO APEM COM DIFERENTES REGISTROS E DATAS



Fonte: APEM, reg. 0955/95

A organização feita pelo APEM no biênio 1988-89 adotou um modelo bibliográfico com base no qual foram justapostos documentos de diferentes proveniências, que estavam possivelmente em maços separados formando um reordenamento desses documentos a partir de nome de autor e título de música. Não sabemos se essa era a mesma metodologia de arquivamento adotada por João Mohana, mas tudo aponta para uma confirmação deste mesmo modelo biblioteconômico enquanto os documentos estiveram em sua custódia. Na revisão do ano de 1993 inúmeros documentos foram deslocados em nome de uma revisão musical feita pela professora Ana Neuza, mas insistindo no modelo de arranjo



biblioteconômico em que se inicia a primeira gaveta da primeira mapoteca tendo os nomes dos compositores por ordem alfabética e a partir do título das suas músicas apesar da proveniência das mesmas.

Entre a quarta e quinta gavetas da segunda mapoteca estão os cadernos e álbuns que foram separados por conterem música de mais de um compositor e, dessa forma, não puderam ser encaixados nas gavetas anteriores. Destes álbuns e cadernos conforme surgem obras de compositores já separados anteriormente foram feitas fotocópias das respectivas páginas que foram juntadas ao envelope correspondente ao nome do devido compositor. Assim, os documentos com mais de uma música acabavam sendo “esfolheados” ao longo do acervo sendo impossível perceber, através do *Inventário* (1997), a presença de cadernos e álbuns dessas gavetas, o que dificulta grandemente a percepção de proveniência não fosse o contato *in loco*. De fato, não há no *Inventário* menção a cadernos ou álbuns senão apenas a títulos de músicas como se todos os documentos estivessem em folhas soltas sem a existência de outra música em seu verso. O mesmo procedimento foi adotado em documentos cujos versos das folhas continham outra obra de outro compositor já contemplado em outro envelope. Na verdade, esse procedimento atenta contra a percepção de proveniência desses documentos. Durante o projeto, as fotocópias foram descartadas, porém, mantivemos somente as fotocópias cujos originais estavam menos legíveis ou que perderam parte da informação musical por rasgamento como no caso de *Capriccio* (reg. 0304/95) de Antonio Rayol<sup>14</sup>. Isso demonstra que até mesmo a

---

<sup>14</sup> A atribuição de autoria dessas fontes é discutível, pois há uma possibilidade desta música ter sido composta por Antonio Rayol.

utilização de fotocópias pode reduzir o risco de acidentes por manuseio da fonte original.

No registro abaixo do ano de 1988 podemos certificar a metodologia de catalogação bibliográfica do Acervo João Mohana a partir de autor e obra:

FIGURA 69 - EXCERTO DO REGISTRO DE ATIVIDADES DO ACERVO JOÃO MOHANA (ABRIL-JUNHO DE 1988)

Resumo das atividades desenvolvidas nos meses de abril/maio/junho.

Durante os meses de abril/maio e junho, procedeu-se os trabalhos de registo das partituras, compreendendo as seguintes etapas:

- numeração crescente de entradas;
- entradas, pelo último sobrenome;
- título da composição;
- compna. doação;
- observações.

Fonte: APEM, BAPEM

O *Relatório do 1º Semestre de 1990* abaixo demonstra que antes mesmo da revisão que determinaria seus registros no *Inventário do Acervo João Mohana* (APEM, 1997) o acervo já havia recebido uma contagem do seu número de músicas perfazendo uma soma de cerca de 2.000 (duas mil). Elas estariam “organizadas por autores” num *Livro de Tombo*. Tal livro encontra-se até hoje nas gavetas das mapotecas do acervo. Percebemos também que o APEM aguardava a composição de uma equipe para dar continuidade aos trabalhos. De fato, Ana Neuza Araújo só compôs a equipe a partir de 1991 (APEM, 1997, p. 8):



FIGURA 70 - EXCERTO DO RELATÓRIO DE ATIVIDADES DO 1º SEMESTRE DE 1990

ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DO MARANHÃO  
RELATÓRIO DO 1º SEMESTRE DE 1990

ATIVIDADES	PERÍODO	DOC/QUANT.	PESSOAL	OBSERVAÇÃO
<p><u>SEÇÃO DE ARQUIVOS PARTICULARES:</u></p> <p>* Partituras Musicais - a partir da realização de treinamento, em 1989, foi constatada a necessidade da composição de uma equipe inter-disciplinar (historiadores, bibliotecários e músicos) para organizar o acervo de mais de 2.000 partituras existentes no setor. Todas encontram-se organizadas por autores e registradas em livro de tombo.</p>	Jan/Março	2.200	Técnicos em Biblioteconomia e História.	Esta atividade está suspensa no momento pelo fato da composição da equipe. Espera-se que a mesma seja imediatamente composta para que os trabalhos sejam acelerados de modo a oferecer aos usuários informações mais precisas a respeito do acervo.

Fonte: APEM, BAPEM

### 5.6 A Coleção Ney Rayol

Agora, tratando da forma utilizada por mim para a constatação da proveniência do que eu e Cerqueira (2019, p. 182) chamamos de *Coleção Ney Rayol*, lanço mão em alguns aspectos observados *in loco* como a falta dos carimbos de João Mohana; nos documentos de registro de atividade dos funcionários do APEM e nas declarações dos demais pesquisadores que abordaram tal questão.

A primeira declaração foi feita por João Berchmans de Carvalho Sobrinho (2004), na qual o pesquisador relaciona a proveniência de encadernações ao compositor Ney Rayol, porém, não deixa claro que conhece todas as encadernações e também não demonstra perceber que esses documentos formam uma outra coleção, introduzida no acervo:

Pelo exame de outros documentos musicais pertencentes à família Rayol e existentes no Inventário João Mohana, se constata uma homogeneidade nas encadernações pertencentes a Ney Rayol, irmão de Leocádio, que foram provavelmente realizadas por ele, nome que aparece na parte inferior das capas. (CARVALHO SOBRINHO, 2004, p. 27).

Percebemos também que o autor confunde o Acervo João Mohana com o *Inventário do Acervo João Mohana* (1997). Essa confusão foi observada em outros

autores como Dantas Filho (2012) onde o denomina “Acervo Musical João Mohana” (DANTAS FILHO, 2012, p. 51), “Acervo Mohana” (DANTAS FILHO, 2012, p.53, 54 e 56) e “Acervo Pe. João Mohana” (DANTAS FILHO, 2012, p. 54).

Em sua tese de doutoramento, Dantas Filho (2006, p. 7) utiliza uma das encadernações vermelhas como parte dos documentos utilizados na análise das fontes para a sua edição da *Novena de Santa Filomena* (registro 1061/95) quando corrobora a declaração de Carvalho Sobrinho (2003, p. 126). Dantas filho também percebe que as encadernações têm sua proveniência endereçada a Ney Rayol.

Daniel Lemos Cerqueira (2019) aprofunda o entendimento acerca das tais encadernações demonstrando já ter percebido que as mesmas formam uma coleção inserida no Acervo João Mohana e que teria pertencido a Ney Rayol. Contudo, o pesquisador não atesta como foi possível perceber tal fato dando pistas do ano de entrada da documentação:

Em 1988, a instituição também recebeu a coleção de Ney Oscar da Costa Rayol, descendente da família por parte de Alexandre Rayol [...] Acrescentamos, ainda, que a coleção Ney Rayol foi agregada à de João Mohana, fato que gerou outro acréscimo na contagem das partituras, pois ambas foram agregadas em uma só coleção – um erro em termos de Arquivologia [...] (CERQUEIRA, 2019, p. 182).

Passo agora a revelar os motivos pelos quais hoje podemos afirmar que há, fisicamente incorporada ao Acervo João Mohana, a coleção familiar reunida e mantida, possivelmente doada por algum parente próximo a *Ney Oscar de Lima Rayol* no ano de sua morte (1988). A temática da coleção é de obras compostas por membros da família Rayol (Leocádio Rayol, Hilton Rayol, Antonio Rayol, Ney Rayol, etc). Esta coleção compreende dezessete encadernações vermelhas do tipo lombada e praticamente todas possuem em sua capa o nome de Ney Rayol na parte inferior ou em sua lombada.



A Coleção João Mohana<sup>15</sup> e os documentos musicográficos produzidos para João Mohana na sua tarefa de recolher música maranhense, entre 1950 e 1987, foram vendidos à *Secretaria de Cultura do Estado do Maranhão* em 1987, porém, como pode ser observado no *Registro de Atividades* abaixo, no mês de outubro do mesmo ano essa documentação ainda não havia dado entrada no APEM. A menção à aquisição do acervo demonstra que ainda estava “a recolher”:

FIGURA 71 - REGISTRO DE ATIVIDADES EM 05/10/1987

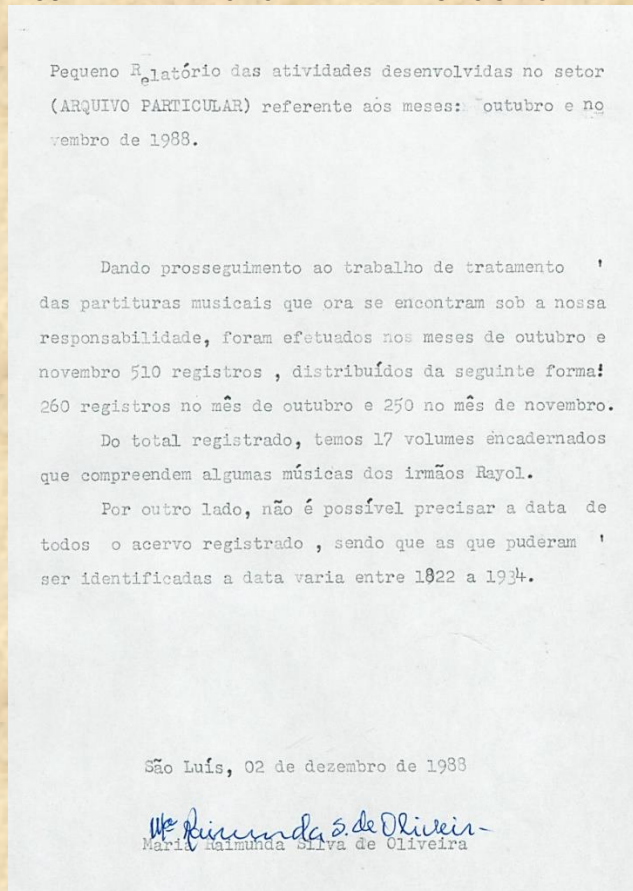
<u>ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DO MARANHÃO</u> Registro das atividades desenvolvidas no período de jul.-set. 1987		
A T I V I D A D E S	P E R Í O D O	D O C / Q U A N T.
- Restauração e acondicionamento de três Livros perfazendo um total de 593 folhas restauradas	Ago/Setembro	LIVROS/03
- Realização de duas reuniões para discutir o programa do centenário da Abolição envolvendo os diversos órgãos da SECMA e outras instituições.	Ago/Setembro	-
- Aquisição do acervo referente a pesquisa sobre Música Maranhense pertencente ao Padre João Mohana ( a recolher)	Ago/Setembro	Partituras musicais

Fonte: APEM, BAPEM

Já as encadernações da coleção de Ney Rayol deram entrada no APEM apenas ao final de 1988 quando receberam um tratamento por parte dos funcionários, conforme se observa no *Registro de Atividades*, abaixo:

<sup>15</sup> Chamo de *Coleção João Mohana* somente os documentos selecionados e comprados por João Mohana, entre 1950 e 1987. Os mesmos foram vendidos à *Secretaria de Cultura do Estado do Maranhão* já somados aos documentos que foram produzidos para João Mohana, e que então, seriam, teoricamente, de um hipotético *Fundo João Mohana*.

FIGURA 72 - RELATÓRIO DE ATIVIDADES DO SETOR DE ARQUIVOS PARTICULARES DE 02/12/1988



Fonte: APEM, BAPEM

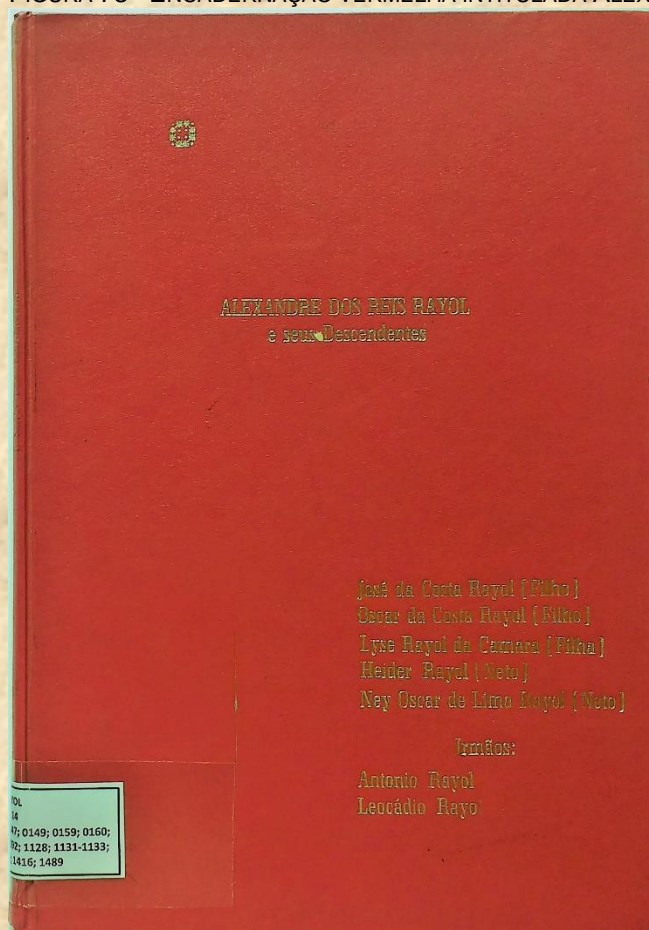
Através deste relatório é perceptível que as encadernações se tratam mesmo da tal coleção Ney Rayol, pois a funcionária Maria Oliveira afirma que os dezessete volumes encadernados são “algumas músicas dos irmãos Rayol”.

De fato, durante nosso projeto (ÁVILA, 2017) percebemos que as dezessete encadernações estão presentes no acervo e que a sua maioria se encontra na segunda gaveta (12 unidades) da primeira mapoteca. Esses documentos não foram digitalizados/postados no *site* do APEM, para não se perpetuar a falsa impressão de que os mesmos pertençam ao Acervo João Mohana. De todas essas encadernações a que mais contribui para a compreensão de que se trata de uma coleção familiar é a que possui a capa abaixo com música dos descendentes de Alexandre Rayol, os compositores José da Costa Rayol (filho), Oscar da Costa Rayol (filho), Lyse Rayol da



Camara (filha), Heider Rayol (neto), Ney Oscar de Lima Rayol (neto), além dos irmãos, Leocádio Rayol e Antonio Rayol:

FIGURA 73 - ENCADERNAÇÃO VERMELHA INTITULADA ALEXANDRE RAYOL E SEUS DESCENDENTES



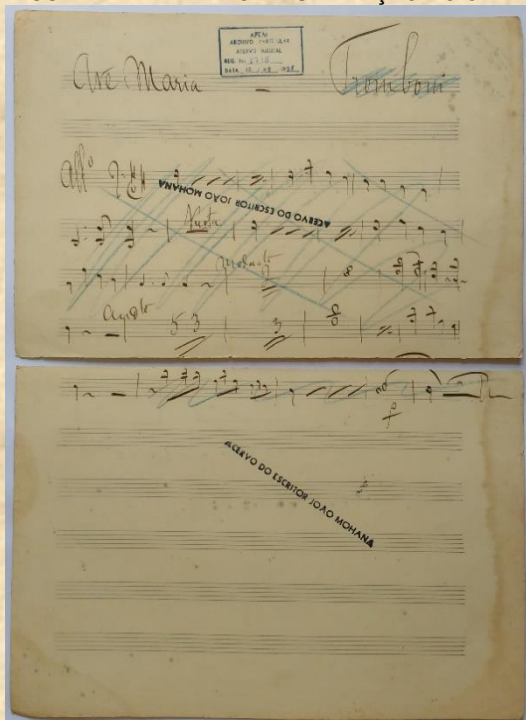
Fonte: do autor, 2019

Outra evidência de que as encadernações vermelhas não pertencem ao acervo diz respeito à falta do carimbo identificador de propriedade que João Mohana inseriu na totalidade dos demais documentos de sua coleção.

Diversos músicos que tiveram contato com João Mohana atestam que ele tinha um forte apego à sua coleção adquirida por esforços de caráter tão pessoal. Penso que se deva a isso o fato de João Mohana ter inserido o carimbo em absolutamente todas as páginas de todos os documentos, não importando se fossem manuscritos, escritos à máquina datilográfica, impressos ou fotocópias. Abaixo, um exemplo do

quanto João Mohana prezava pela identificação de propriedade sobre os documentos da sua coleção. Mesmo em uma parte cavada, aparentemente inutilizada e rasgada ao meio João Mohana inseriu seu carimbo nas duas partes seccionadas:

FIGURA 74 - EXEMPLO DE UTILIZAÇÃO DO CARIMBO, POR JOÃO MOHANA

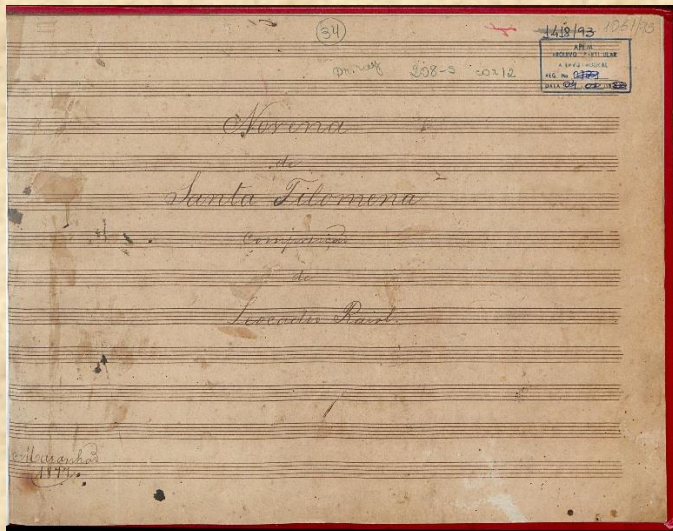


Fonte: APEM, reg. 0742/95

Como é possível que João Mohana tenha inserido seu carimbo em cerca de *vinte e duas mil páginas* e tenha deixado de fora somente esses documentos tão valiosos musicalmente? Talvez ele não os tenha deixado de carimbar, porque essas encadernações possivelmente nunca estiveram em sua posse, nunca fizeram parte da coleção de João Mohana, portanto, há que se considerar se fazem parte do Acervo João Mohana. A exemplo desta constatação, a imagem abaixo:



FIGURA 75 - PÁGINA DE ROSTO DA NOVENA DE SANTA FILOMENA, DE LEOCÁDIO RAYOL

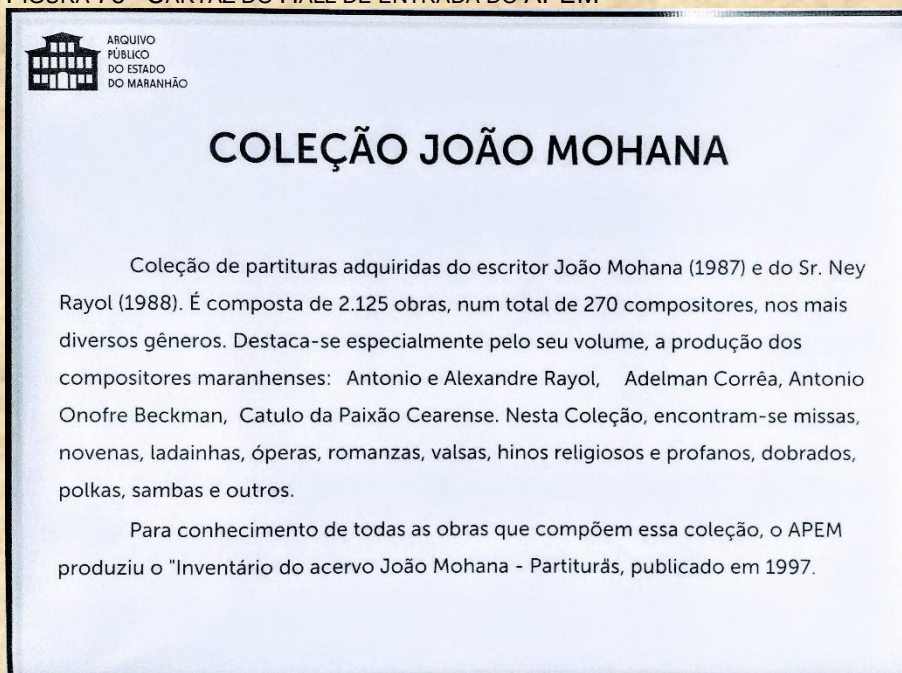


Fonte: APEM, reg. 1061/95

Como último e não menos importante indicativo de que uma tal coleção Ney Rayol adentrou o Acervo João Mohana, está uma informação perdida no APEM. O Hall de entrada do APEM possui cartazes informando suas principais coleções e fundos. Entre esses encontramos o cartaz que faz menção a uma certa “Coleção João Mohana” que de fato não existe no APEM, pelo menos não com esse nome e sim como Acervo João Mohana. O próprio cartaz já é uma contradição em si, pois nele é dito que a “Coleção João Mohana” é composta pelas partituras adquiridas por João Mohana e por Ney Rayol inclusive apresentando as datas de entrada das coleções no APEM em 1987 e 1988, respectivamente.

Durante o projeto (ÁVILA, 2017) nenhum funcionário do APEM conseguiu justificar o motivo de tais informações deste cartaz, porém, acredito que se trata de uma certa falta de organização nos registros das entradas de documentação que, com as mudanças nas administrações, faz com que certas informações importantes sejam perdidas com o tempo. Abaixo, o cartaz com as informações acerca das entradas das coleções no APEM:

FIGURA 76 - CARTAZ DO HALL DE ENTRADA DO APEM



Fonte: do autor, 2019

### 5.7 Outras inserções no acervo

Agora me dedico a demonstrar as formas utilizadas para detectar a proveniência de outras três documentações inseridas no Acervo João Mohana. A primeira, cronologicamente, trata dos documentos musicais produzidos para João Mohana, durante o período em que esteve envolvido com a aquisição de sua coleção, entre 1950 e 1987. A segunda trata das partituras inseridas, na década de 1990 pelo professor da *Escola de Música do Estado do Maranhão*, Joselino Moura. A terceira e última diz respeito a um envelope com documentos musicais que foi doado pelo professor do *Curso de Música da Universidade Federal do Piauí*, João Berchmans de Carvalho Sobrinho.

Durante o período em que João Mohana esteve envolvido na formação de sua coleção com a temática da música maranhense (1950-1987) alguns documentos musicais foram produzidos para o médico/padre em função dessa coleta. Esse tipo de documento é considerado por Terry Cook (2017, p. 17) como integrante de um



possível fundo, nesse caso o que teoricamente viria a ser o fundo documental de João Mohana. Nesse fundo, estariam presentes todos os documentos produzidos por ou para João Mohana em função de suas atividades. Como podemos observar João Mohana teve como atividades, ao longo de sua vida, a medicina, o sacerdócio, a de escritor, de integrante da *Academia Maranhense de Letras* e de colecionador de documentos relativos à música maranhense. Assim, os documentos produzidos em função de sua atividade de colecionador e não os documentos de sua coleção em si fazem parte de seu fundo documental:

Ainda que os documentos produzidos pelo colecionador em seu trabalho de reunir a coleção obviamente constituam um fundo (ou parte de um fundo), o produto reunido – a coleção propriamente dita – não é um fundo (COOK, 2017, p. 17).

Como forma de tentar acessar documentos que fariam parte do tal fundo João Mohana, e que pudessem esclarecer questões acerca do Acervo João Mohana ao final do ano de 2019, poucos meses após o falecimento de Ibrahim Mohana, tive a oportunidade de entrar em contato com o sobrinho de João Mohana, José Antônio Mohana Pinheiro a quem fiz uma visita na casa onde João Mohana e Olga Mohana passaram desde o final da década de 1940 até seu falecimento. José é filho de Julieta Mohana, irmã de João Mohana, e ficou responsável por administrar os documentos e direitos intelectuais dos Mohana.

Eu demonstrei interesse em organizar os documentos remanescentes de João Mohana, porém, José Mohana me disse que no ano de 2020 teríamos uma surpresa com o espólio da família. De fato, no presente ano (2021) a *Editores Molokai* lançou sete dos seus quarenta e três livros, conforme pode ser observado na figura abaixo:

FIGURA 77 - JOSÉ ANTÔNIO MOHANA PINHEIRO E OS SETE LIVROS



Fonte: site maranhaohoje.com, 2020

Conseguí dar uma vista de olhos muito rápida, e constatei que há muitos documentos úteis à pesquisa da vida de João Mohana. Aquele seria o fundo documental de João Mohana, porém, José me advertiu que diversos documentos teriam sido extraviados intencionalmente, por motivos de ética da sua atuação como psicólogo, principalmente os documentos relativos a problemas conjugais de importantes casais de São Luís. As fichas de consultas dos casais ficavam num pequeno fichário, como observado na imagem abaixo:



FIGURA 78 - FICHÁRIO UTILIZADO POR JOÃO MOHANA



Fonte: do autor, 2019

Entre os documentos produzidos durante a fase de coleta de João Mohana que integram o Acervo João Mohana estão as melodias lembradas de memória por Romana Soeiro, do município de Aquiri. Estas melodias foram copiadas (de ouvido) pelo trompetista vianense José Ribamar Costa (1913-1978), popularmente conhecido como Zé Piteira (MOHANA, 1974, p. 14).

Outro grupo de documentos musicográficos produzido em função da coleção foram as fontes interpretadas por Olga Mohana em seu disco *Música Maranhense Erudita* (1982). O musicólogo Joaquim Antônio dos Santos Neto que tem em seu currículo inúmeras edições de documentos do Acervo João Mohana e tem sido um parceiro importante no presente trabalho informou o caso das partituras inseridas no acervo. Tais informações me levaram a entrevistar o professor Joselino Moura. Nessa entrevista foi revelado que na época do ocorrido ele ainda era estudante EMEM. Como era reconhecido por ter uma caligrafia musical muito boa foi contratado por Olga Mohana, que era diretora da EMEM entre 1979 e 1983, para transpor e copiar algumas

partituras de músicas dos compositores Ignacio Cunha, Antonio Rayol, Alexandre Rayol e Elpídio Pereira.

Segundo Joselino, Olga Mohana teria emprestado de João Mohana as cópias autógrafas de cada uma das obras selecionadas para interpretar na gravação de seu disco (MOHANA, 1982). Com essas cópias Joselino Moura realizou a transposição à tessitura vocal de Olga Mohana e as entregou a ela numa encadernação do tipo espiral. Joselino disse ainda que o texto literário das músicas e as páginas de rosto foram introduzidos por Olga Mohana. Segundo ele, as cópias autógrafas teriam retornado à coleção de João Mohana tão logo se terminou sua consulta.

Após a gravação Olga Mohana presenteou o *Diretoria de Assuntos Culturais – DAC*, da *Universidade Federal do Maranhão* com os originais dessas cópias encadernadas. Anos mais tarde, em 1993, ainda durante o período da produção do *Inventário do Acervo João Mohana* (1997) em visita ao APEM quando foi procurar algumas dessas músicas Joselino não as encontrou. Assim, ele foi à DAC para fotocopiar esses documentos e deixou uma fotocópia dos mesmos no APEM. Do total de peças deixadas no APEM Joselino só se lembra de *Rappelle-Toi* de Elpídio Pereira. Essas peças foram inseridas no *Acervo João Mohana* e formam também parte do tal fundo que teria pertencido a João Mohana. Porém, numa consulta *in loco*, localizei também a música *Por Amor de Uns Olhos*, de Antonio Rayol, no envelope 165. A data de entrada no acervo é de 1993, vide carimbo:



FIGURA 79 - POR AMOR DE UNS OLHOS, DE ANTONIO RAYOL

319/95

Por amor de uns olhos

música - Antonio Rayol  
letra - Antonio Rayol

instituído a guitarra

ACERVO DO ESCRITOR JOÃO NOBREGA

O - lhos de san - ta - Mãe, que os me - do - res, fizes de - luz de dei - xar, no - ri - a o - lhos on - de pas - sa - me - do - di - a dos so - nhos, tou - dos vi - gi - nãis a - mo - res o - lhos a -

Fonte: APEM, reg. 319/95

Na esperança de encontrar a tal encadernação fui à *Diretoria de Assuntos Culturais* da *Universidade Federal do Maranhão*, porém, os administradores alegaram que o acervo estava em fase de organização. Com a minha insistência me concederam acesso às partituras que pertenceram aos corais que participaram das edições anteriores do Femaco, o Festival de Coros do Maranhão, organizado pela *Diretoria de Assuntos Culturais*, que no ano passado teve a sua 40ª edição. As partituras eram entregues à comissão avaliadora, e ficaram em posse da DAC:

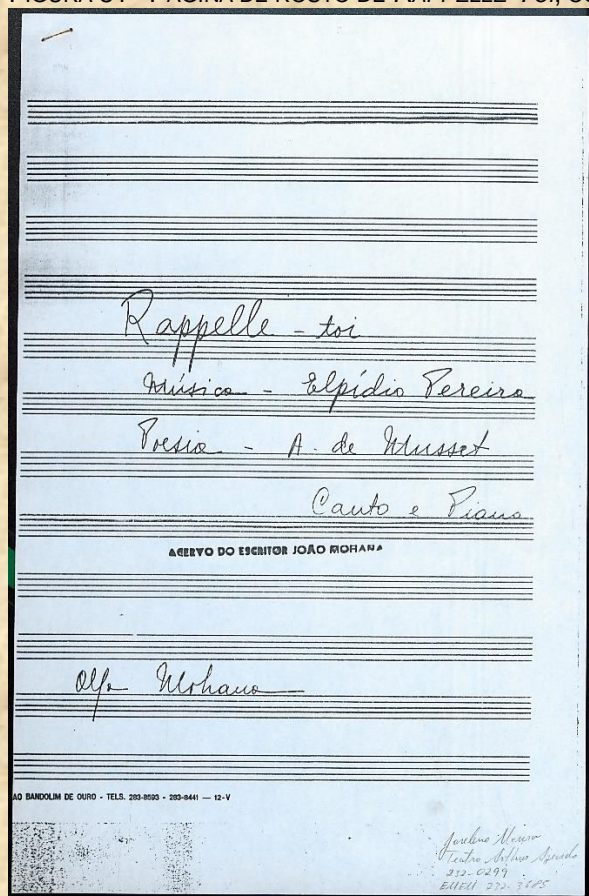
FIGURA 80 - PARTITURAS DAS EDIÇÕES DO FEMACO



Fonte: do autor, 2019

Num exame do *Inventário* (1997, p. 55) e do livro de João Mohana (1974, p. 45) pudemos constatar que, de fato, *Rappelle-Toi* desapareceu entre 1974 e 1997. A obra consta no livro do ano de 1974 e está em falta no *Inventário*, de 1997. Pode ser que a mesma tenha ficado, acidentalmente, em posse de Olga Mohana ou tenha sido extraviada. Fato é que hoje o acervo conta apenas com a fotocópia da cópia de *Rappelle-Toi* produzida por Joselino Moura e Olga Mohana. A figura a seguir traz a fotocópia da página de rosto de *Rappelle-Toi* de Elpídio Pereira, com caligrafia de Olga Mohana. Percebemos que muito embora hoje a fotocópia deste documento se encontre no *Acervo João Mohana*, não há carimbos das organizações do acervo pelo APEM (1988/89 e 1993) mas sim o carimbo de João Mohana, o que demonstra que o original desta fotocópia um dia pertenceu ao colecionador:



FIGURA 81 - PÁGINA DE ROSTO DE *RAPPELLE-TOI*, COM CALIGRAFIA DE OLGA MOHANA

Fonte: APEM, envelope 245

Este é um caso enigmático, do ponto de vista da Arquivologia Musical, pois prova uma série de implicações atuais do ponto de vista da noção de fundos e de proveniência. Quem se arriscaria a dizer que o original desse documento depois de comprado teve como único proprietário, a nível de fundo, o colecionador João Mohana, uma vez que Olga foi a responsável por realizar o acervo musicalmente? Será que a simples inserção do carimbo de João Mohana atesta a posse indivisível de tal documento? E se afirmarmos que o original desse documento também fez parte de uma coleção familiar dividida entre João Mohana e Olga Mohana? E será que Joselino Moura pode reivindicar o documento como parte de um fundo seu, por ter sido um documento parcialmente produzido a partir de suas atividades como copista/arranjador?

Como prova de que João e Olga Mohana dividem a propriedade do documento em questão, primeiramente devo dizer que ao longo do projeto (ÁVILA, 2017) tive o privilégio de acessar os currículos feitos por Olga Mohana e João Mohana. Os mesmos se encontram em documentação do Arquivo Público do Estado do Maranhão – APEM. O detalhe importante é que os dois currículos foram feitos em outubro de 1988 pela mesma máquina datilográfica como atestam as semelhanças das “falhas” de tamanho e distância entre alguns algarismos. Outro fato importante é de que os dois irmãos eram solteiros não tiveram filhos e moravam no mesmo imóvel na rua Afonso Pena, Nº 119 desde o final da década de 1940 até o falecimento:

FIGURA 82 - CABEÇALHO DOS CURRÍCULOS DE JOÃO MOHANA E OLGA MOHANA

<p>1 - <u>DADOS PESSOAIS E DE IDENTIFICAÇÃO</u></p> <p>NOME - JOÃO MIGUEL MOHANA            Filiação - Miguel Abrahão Mohana e Anice Mohana            Estado Civil - Solteiro            Nascimento - 15 de junho de 1925            Naturalidade - Maranhense (Bacabal)            Residência - Rua Afonso Pena 119</p>	<p>1 - <u>DADOS PESSOAIS</u></p> <p>Nome - OLGA MOHANA            Filiação - Miguel Abrahão Mohana e Anice Mohana            Estado Civil - Solteira            Nascimento - 19/01/1933            Naturalidade - Maranhense            Residência - Rua Afonso Pena nº 119 - S.Luís-Ma</p>
---	---

Fonte: APEM, BAPEM

Através da análise dos currículos de ambos irmãos podemos perceber que aparentemente João Mohana não teve uma formação musical em instituições especializadas em seu ensino formal<sup>16</sup> enquanto que Olga Mohana teve uma vida musical destacada com muitas formações e experiência em canto e coral, tendo frequentado os *Seminários Internacionais de Música* da *Universidade federal da Bahia* – UFBA, entre 1954 e 1957; *Curso Internacional de Música Pro Arte* (Teresópolis), de 1969 a 1979; cursos de Interpretação Teatral (1968) e Técnica Vocal (1972) na UFMA; foi solista do Madrigal da UFBA (1957/60); solista da *Orquestra Sinfônica da UFBA*

<sup>16</sup> Muito embora o *motu proprio* "Tra le Sollecutudini", de Pio X, datado de 1903, recomendasse alguma instrução sobre música e a formação ou manutenção das *scholae cantorum* nos seminários.



(1959); Membro da equipe de criação do *Coral Maranhão* (1961); solista do *Coral Maranhão*, no *Teatro Municipal do Rio de Janeiro* (1963); membro da equipe de criação e direção do *Coral da UFMA* (1973); solista nos *Cursos Internacionais de Música Pro Arte*, em Teresópolis (1969-79); deu concertos no *Teatro Artur Azevedo* (1973, 1974, 1976, 1977, 1979, 1980, 1981, 1982, 1983); *Teatro da Paz* (1978); *Teatro José de Alencar* (1978); Membro do júri em festivais de coros no Maranhão (1969-1978); além da gravação de três discos, entre eles, a *Missa Solene*, de Antonio Rayol (1981) e *Música Maranhense Erudita* (1983).

Enquanto isso, João Mohana manteve sua carreira nas áreas da medicina, filosofia e teologia, como escritor e colecionador/pesquisador da temática musical maranhense. É perceptível que os dois agiram complementarmente dentro das suas limitações. Olga Mohana foi a única pessoa autorizada a acessar e divulgar musicalmente a coleção tanto na gravação do LP da *Missa Solene* de Antonio Rayol quanto no LP intitulado *Música Maranhense Erudita*, ambos na década de 1980, no período em que Olga Mohana foi diretora da *Escola de Música do Estado do Maranhão* (1979-1983). Inclusive, Joselino Moura afirmou que Olga Mohana teria sido indicada pelo irmão à diretoria da escola pela relação estreita que João Mohana tinha com o governador do estado, João Castelo, por ocasião das formações e cursos de casais ministrados por João Mohana dos quais João Castelo fez parte.

Assim sendo, considerando a forma como essas cópias foram produzidas além das custódias pelas quais passou é perceptível que esses documentos possam fazer parte de quatro fundos distintos. O primeiro seria um fundo familiar dos irmãos Mohana. O segundo seria um fundo pessoal do professor Joselino Moura e por último o fundo da *Direção de Assuntos Culturais* - DAC. Eles teriam sido produzidos por

Joselino Moura e Olga Mohana, tiveram sua custódia temporária com Olga Mohana compartilhada com João Mohana e têm como custódia física – atual – a DAC, assim como o Acervo João Mohana. Este percurso revela a representação da era pós-custodial da Arquivística, onde a realidade física de um fundo não condiz com a dimensão intelectual do mesmo, sendo possível que exista a descrição de um mesmo documento em locais distintos (COOK, 2017) “Os arquivistas não podem continuar ignorando essa realidade ao insistir que tais séries complexas sejam consignadas e descritas como um único fundo” (MILLAR, 2015, p. 63).

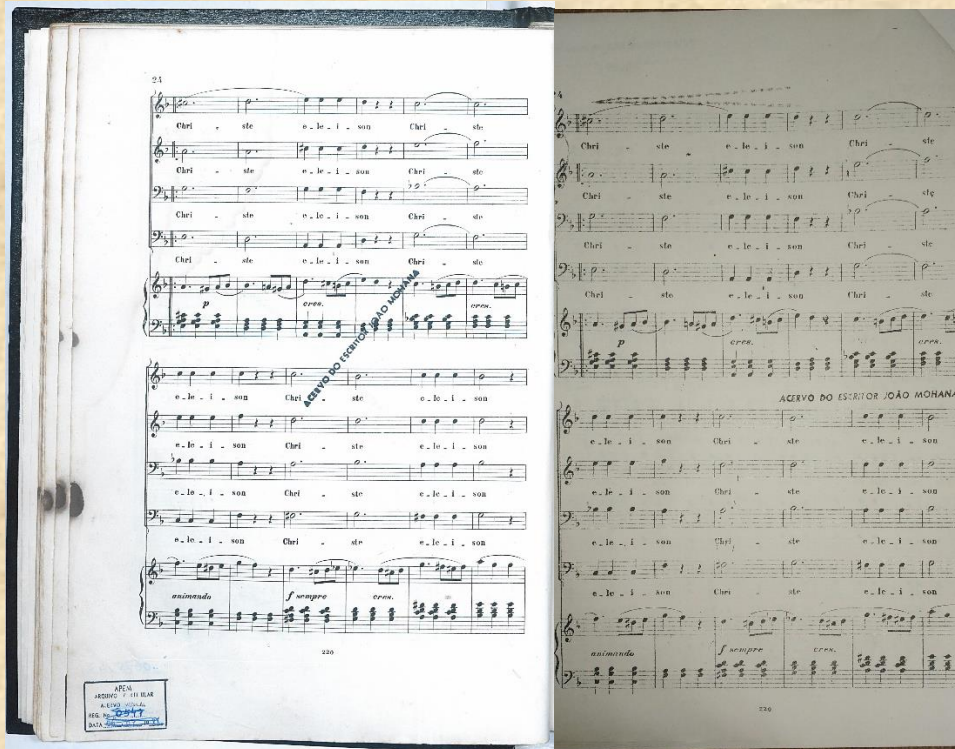
A título de curiosidade, mas também demonstrando o quão complexo é entender a coleção de documentos com temática musical maranhense de João Mohana, durante a minha procura pelos documentos ofertados por Olga Mohana à *Diretoria de Assunto Culturais - DAC/UFMA* encontrei, em meio às partituras dos inúmeros corais que participaram do FEMACO, ao longo dos 39 anos de realização do festival as fotocópias de uma edição impressa da *Missa Solene* de Antonio Rayol. Acredito que o *Madrigal da EMEM* tenha participado do festival por volta do ano de 1982 quando gravaram o LP da tal missa e como é de praxe entregaram aos jurados fotocópias das obras que interpretariam no concurso.

É curioso constatar a presença do carimbo de João Mohana nessas fotocópias o que revela que o original das mesmas poderia ter feito parte da Coleção João Mohana. Porém, numa consulta ao acervo o que se observa diverge deste raciocínio. De fato, no acervo há uma edição impressa com número de registro 0675/95 e inclusive com assinatura e algumas declarações de Antonio Rayol, porém, nessa fonte o carimbo de João Mohana está numa posição diferente da fotocópia que encontrei na DAC. Isso mostra que se tratam de fontes distintas muito embora sejam da mesma



edição e que um dia João Mohana teve em sua coleção essas duas fontes, porém, a fonte fotocopiada para o *Madrigal da EMEM* não se encontra no Acervo João Mohana:

FIGURA 83 - PÁGINA 24 DA *MISSA SOLENE*, DE ANTONIO RAYOL



Fonte: APEM, reg. 313/95, envelope 161b

As imagens mostram que os carimbos estão em posições diferentes sendo que em ambos os casos se trata da mesma página 24.

A questão do extravio de documentos e sua relação com o fator de incompletude dos fundos é aqui provada assim como no caso de *Rappelle-Toi* de Elpídio Pereira ou mesmo dos documentos extraviados intencionalmente do fundo de João Mohana. Essa noção prevê que nenhum fundo é completo por inúmeras razões. Entre elas, estariam a impossibilidade da presença de todos os documentos por extravio; venda seccionada, por parte de herdeiros; seleção arquivística; etc. Percebemos que João Mohana possuiu em sua coleção mais documentos do que os

que estão presentes atualmente, no do Acervo João Mohana ou no que seria o seu fundo, em sua casa:

O fundo implica uma plenitude, uma completude, uma totalidade. Argumentaria que nenhum arquivo tem, terá ou já teve "a totalidade dos documentos" de qualquer produtor (MILLAR, 2015, p. 150).

Antes de revelar a última inserção de documentos no Acervo João Mohana vou apresentar os documentos que foram dispensados pela equipe que organizou o acervo, em 1988/89, demonstrando como pode vir a ocorrer a seleção/descarte de documentos mesmo na fase de catalogação.

As duas últimas gavetas do acervo (móvel 2, gavetas 5 e 6) contêm os documentos anônimos e os "sem classificação". Na gaveta seis do segundo móvel (última gaveta) estão os documentos sem classificação por se encontrarem extremamente danificados ou por não possuírem autor e/ou título. Estes permanecem numa espécie de limbo, à espera de descarte e obviamente não estão catalogados no Inventário (1997). Essa seleção arquivística reforça a afirmação de que é impossível um fundo existir em sua completude. Porém, com a análise *in loco* consegui perceber que esses documentos são em sua maioria copiados por Elpídio Pereira e Antonio Onofre Beckman. Se a equipe do APEM tivesse realizado uma organização baseada na proveniência e não a partir de autoria e obra certamente esses documentos estariam fisicamente entre os documentos também copiados por esses compositores.

A última inserção de documentos musicais se deu na década de 2000 pela doação de João Berchmans de Carvalho Sobrinho. Em conversa privada com João Berchmans o mesmo me disse que se trata de um envelope com documentos musicais que teria sido deixado na porta da sua casa em Teresina e que ele teria



doado ao APEM. Esse envelope veio parar nas últimas gavetas do Acervo João Mohana dando a entender que o mesmo faz parte do acervo. O professor João Berchmans de Carvalho Sobrinho disse também que esse envelope foi entregue ao APEM por volta do ano de 2001 e que ele não sabia onde estaria depositado. Eu informei que os mesmos estavam fisicamente dentro do acervo e ele disse que isso seria um erro, pois não são documentos de João Mohana.

Acredito que uma organização bem documentada dentro de uma possível série ajudaria a percebermos a proveniência de tal documentação, pois, as informações de documentos que deram entrada no APEM após a venda dos documentos de João Mohana, em 1987, estão em grande parte perdidas só sendo percebidas após muito manuseio das fontes e entrevistas com pessoas que participaram da organização do acervo.

### **5.8 A versão fac-similar do acervo (2019)**

Antes de iniciar o relato do nosso projeto, é importante frisar que no ano de 2008 o musicólogo e professor da UFBA Pablo Sotuyo Blanco ministrou um curso de normativa RISM<sup>17</sup> com a indicação do professor da UFMA, Alberto Pedrosa Dantas Filho. O curso foi ministrado para a primeira turma do curso de música da *Universidade Federal do Maranhão*, turma que iniciou o curso em 2007. Essa turma teve uma característica que a diferenciou das próximas turmas, pois, na sua grande maioria eram professores e músicos atuantes na capital maranhense. Entre eles, destacam-

---

<sup>17</sup> RISM é a abreviatura de "Répertoire International des Sources Musicales" ou seja, "Repertório Internacional de Fontes Musicais". Trata-se de uma organização internacional sem fins lucrativos, fundada em Paris em 1952 (por isso a abreviatura em francês), e cujo maior objetivo é a descrição sistemática das fontes musicais existentes no mundo. O RISM é uma das principais bases de dados para a pesquisa musicológica.

se o musicólogo Joaquim Santos Neto, que tem uma grande produção voltada ao Acervo João Mohana.

O curso foi importante pois apresentou a complexidade do trabalho musicológico/arquivístico que seria necessário no trato do acervo. Porém, a descrição do Acervo João Mohana não avançou nesses onze anos. Acredito que um dos motivos mais concretos é de que o acervo possui cerca de 24.000 páginas a serem descritas. Um trabalho de tamanha envergadura necessitaria de uma equipe trabalhando por anos. Por hora temos a descrição em quarenta e três (43) metadados que julgamos mais convenientes para que uma pesquisa musicológica se inicie. Graças à disponibilização das imagens em arquivo JPEG os pesquisadores poderão conferir as informações e mesmo dar sua contribuição.

Passo agora a demonstrar, de maneira prática, a metodologia adotada para a percepção de proveniência de documentos do Acervo João Mohana. De fato, aqui não haverá um levantamento minucioso da totalidade dos documentos que tiveram sua proveniência detectada, uma vez que não há necessidade dessa demonstração. Um esforço para demonstrar essa totalidade de dados se tornaria redundante e cansativo ao leitor. Assim sendo, o presente capítulo serve como referência do trabalho adotado com as devidas escusas pela ausência de documentos que também tiveram sua proveniência detectada.

Essa metodologia inclui o meu histórico enquanto aluno do doutorado; a mudança de objeto de pesquisa, após a aprovação de financiamento do projeto relacionado ao Acervo João Mohana; a minha aproximação com a direção do APEM, e as etapas do referido projeto.



Como será largamente demonstrado um fator altamente determinante para a detecção de proveniência foi a compreensão da história arquivística do acervo além dos sinais de utilização dos documentos e outros sinais como declarações de propriedade e dedicatórias. Esses fatores estão intimamente ligados ao que, inversamente, Laura Agnes Millar descreve como a revelação da proveniência através da observação do processo histórico da produção dos documentos, história dos seus produtores e de seu arquivamento:

Não podemos respeitar um fundo que nunca poderá existir. Mas podemos respeitar os arquivos que existem e documentar por completo o contexto de sua criação, de seu uso e de sua gestão [...]. Nesse caso, as partes em si são maiores que sua soma, enquanto totalidade hipotética (MILLAR, 2015, p. 159).

Em 2016 ingressei no doutoramento em *História da Arte* com ênfase em *Museologia*, na *Universidade Nova de Lisboa*, curso esse em que permaneci até junho de 2018. A temática do meu trabalho girava em torno da pesquisa de dois álbuns de música produzidos no século XIX que pertenceram à família Perdigão e que se encontram no *Museu Histórico e Artístico do Estado do Maranhão* – MHAM. Tal pesquisa inclusive já rendeu um fruto (ÁVILA, CERQUEIRA; SANTOS NETO, 2020).

No segundo ano de doutoramento fui contemplado num edital de preservação de acervos da *Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão* – FAPEMA com o *Projeto de Democratização e Preservação do Acervo João Mohana* (ÁVILA, 2017). A proposta do projeto era de digitalizar e disponibilizar as imagens do acervo com descrição numa plataforma de divulgação na *web*. Hoje o resultado do projeto pode ser acessado no *site* do *Arquivo Público do Estado do Maranhão*, via endereço [apem.cultura.ma.gov.br](http://apem.cultura.ma.gov.br).

Para a formulação do projeto tive importante ajuda da musicóloga Zuelma Chaves do *Laboratório de Paleografia e Edição Musical* – LAPEN. Ela é pesquisadora do *Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical* - CESEM pertencentes à *Universidade Nova de Lisboa*. Zuelma me ajudou com a parte técnica de elaboração do projeto e através da sua vinda ao Maranhão para ministrar o curso de *Catálogo e Digitalização de Acervos Musicais* (CHAVES, 2018) onde eu, os bolsistas do projeto e cerca de quinze arquivistas e bibliotecários de São Luís aprendemos uma série de procedimentos próprios da *arquivística musical*.

FIGURA 84 - SALA DE ACERVOS PARTICULARES, ONDE SE ENCONTRA O ACERVO JOÃO MOHANA



Fonte: do autor, 2019

O meu primeiro contato com a então diretora do APEM, senhora Maria Helena Pereira Espínola, foi após a aprovação do projeto. Em princípio ela estava um pouco constrangida pelo fato do projeto não ter tido a participação do APEM. Um equívoco - meu - do projeto era a previsão de saída dos documentos do acervo para a realização de detecção de imagens na *Universidade Federal do Maranhão* (UFMA) onde sou professor. É claro que essa alternativa vinda de alguém de fora do Arquivo causaria



estranhamento na diretoria. Mas depois, com muita conversa, fomos nos entendendo e acabamos por fazer um projeto com tanta participação do APEM que o considero um projeto realizado em grupo, entre eu e minha equipe, a direção e os funcionários do APEM.

Nos foi dado acesso irrestrito aos documentos do acervo, além da utilização do *scanner* planetário; espaço para plataforma de divulgação no *site* do APEM e mão de obra especializada em computação com o técnico em informática Carlos Fábio Ribeiro Cunha Camara. Além disso, a diretoria e funcionários nos revelaram uma série de documentos que tratam da história arquivística do acervo o que foi de imensa ajuda no presente trabalho.

Os funcionários do APEM foram todos muito prestativos e dedicados ao projeto, fazendo com que nos sentíssemos acolhidos. Eles sempre tratavam de nos ajudar com informações importantes à nossa pesquisa cedendo até mesmo seu tempo e experiência como no caso em que o historiador do APEM, Rogério Teixeira Rodrigues, quem me ofereceu dados históricos; a bibliotecária responsável pelo acervo João Mohana, Conceição de Maria Silva Rios; as bibliotecárias Ivone de Carlo S. de Almeida e Lúcia de Fátima Moreira Serra Silva; a bibliotecária da *Biblioteca de Apoio* do APEM, Silvânia Garcês Vieira; a então diretora Maria Helena Pereira Espínola; a diretora Fabíola da Silva Farias Tavares e a atual diretora Vilma Teixeira de Castro.

Apesar das dificuldades que o APEM enfrenta de falta de insumos como luvas, máscaras e materiais de restauro como papel japonês além da falta de um local adequado a um arquivo público, com todas as questões de acessibilidade e da falta de pessoal o esforço sobre-humano da direção e funcionários tem mantido o estabelecimento funcionando de forma positiva.

A primeira providência tomada no projeto antes mesmo do referido curso com a musicóloga Zuelma foi realizar a contagem de folhas do acervo para estimarmos o ritmo de trabalho que teríamos nos próximos dois anos. O resultado da contagem foi estarrecedor, pois são, ao todo 12.191 folhas. Logo imaginamos que a digitalização tomaria boa parte do nosso tempo e que a revisão dos documentos deveria iniciar urgentemente.

FIGURA 85 - MAPOTECAS 1 E 2, ONDE ESTÁ ALOJADO O ACERVO JOÃO MOHANA



Fonte: do autor, 2019

Ainda ao final de 2017, ainda antes do curso de Zuelma, iniciamos a revisão que foi possível até aquele ponto com o auxílio de uma planilha *Microsoft Excel*. Como primeiro metadado da planilha foi adicionado o número de registro de cada peça musical do acervo conforme numeração do *Inventário do Acervo João Mohana* (1997), iniciando pelo primeiro envelope da primeira gaveta da primeira mapoteca.

O segundo metadado foi relativo ao número de fontes que detectei em cada registro. Interessante observar que havia músicas com até dezoito fontes sem que as mesmas tivessem sido indicadas no *Inventário* (APEM, 1997) ou nas organizações

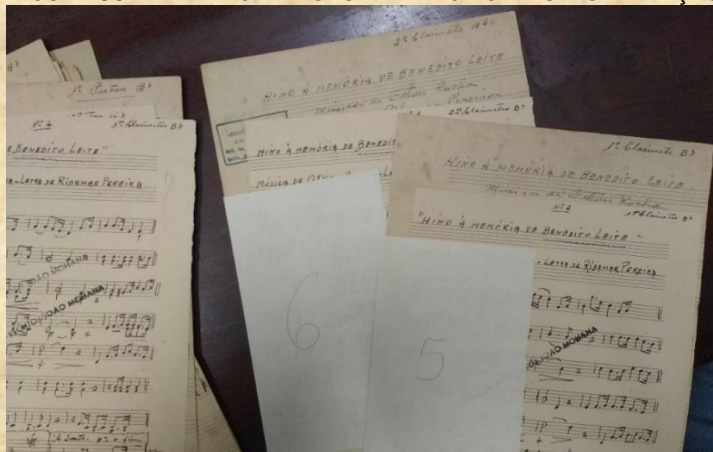


anteriores como a listagem de entrada (1988); o livro da primeira tentativa de organização do acervo (1988/89), e a “pasta amarela” (1991-95).

Os próximos três metadados foram os carimbos e registros que os documentos receberam no *APEM* nos anos de 1988, 1989 e 1993. Este último, após ter passado por uma revisão da professora Ana Neuza Araújo foi parcialmente inserido no *Inventário do Acervo João Mohana* (APEM, 1997) e até hoje é o documento de referência oficial. Os documentos que receberam data de 1993 tiveram essas datas convertidas, nos envelopes que armazenam os documentos, para XXXX/1995, ano em que as informações foram reunidas para a produção do *Inventário do Acervo João Mohana*, lançado em 1997. Os demais campos de metadados foram relativos ao número de páginas de cada documento e observações. Eu fiquei responsável pela detecção do número de fontes enquanto que os bolsistas Tiago Fernandes, Jacilene Pereira Correia e Marilane Borges Carvalho faziam o levantamento dos demais dados.

Após o curso com a professora Zuelma Chaves (CHAVES, 2018) iniciei uma primeira revisão arquivisticamente estruturada. Nessa revisão, comecei o trabalho de divisão dos conjuntos musicais, grupos e itens isolados, pois, os mesmos estavam misturados pelo manuseio dos consulentes e, logicamente, pela falta de organização com a devida separação física definitiva, como no exemplo abaixo. Essa fase foi interrompida para que eu e a bolsista Jacilene Correia fôssemos a São Paulo cursar a disciplina de *Gestão de Acervos Musicais Históricos*, na UNESP na turma do professor Paulo Castagna.

FIGURA 86 - EXEMPLO DE AGRUPAMENTO POR INSTRUMENTAÇÃO, CORRIGIDO NA REVISÃO



Fonte: APEM, reg. 1278/95

Como pode ser constatado na imagem acima os documentos receberam uma classificação/separação até por instrumento o que dificultou o trabalho de percepção dos conjuntos musicais, pois eu tive que agrupar as partes cavadas dos conjuntos baseado na grafia musical e textual literária; tipo e idade de papel; erros de cópia; sinais de repetição; tonalidade etc. Só a demonstração desses procedimentos já seria material para um capítulo, mas vou me ater a casos específicos ao longo do texto.

Após o retorno a São Luís terminamos a revisão com a planilha *Excel* e tive acesso a documentos que tratam da história arquivística do *Acervo João Mohana*. São os registros de trabalho dos arquivistas que trataram do acervo e os registros de entrada de documentação do *APEM* no período de tempo entre a entrada dos documentos (1987) até a finalização da sua segunda revisão que culminou no seu *Inventário* (APEM, 1997). Estes registros de trabalho foram muito importantes para revelar uma série de assuntos como a mudança na ordem dos documentos entre as revisões de 1988/89 e 1991/95 assim como a entrada, no acervo, da Coleção Ney Rayol no acervo, em 1988.



FIGURA 87 - BOLSISTA JACILENE PEREIRA CORREIA FOTOGRAFANDO



Fonte: do autor, 2019

### 5.9 O arquivo sonoro do APEM (LPs)

Apenas como registro, para futuras pesquisas, chamo a atenção para o chamado *Arquivo Sonoro* do APEM. Ele não se encontra nem mesmo no *Guia de Fundos do APEM* (MARANHÃO, 2017). São cerca de dois mil e setecentos discos que se encontram no subsolo da instituição. O APEM iniciou uma lista com poucos dados a respeito de cada disco, o que está longe de configurar um catálogo.

A informação que temos é de que se trata de um fundo composto por três coleções que foram depositadas no APEM a partir do ano de 1986:

FIGURA 88 - RELATÓRIO DE ATIVIDADES – ABRIL/JULHO (APEM, 1991)

Discos

O acervo de discos compreende música popular brasileira e estrangeira, música clássica brasileira e estrangeira, música folclórica e regional, abrangendo todos os gêneros musicais entre eles, destacam-se o fox, samba, bolero, valsa, baião, xaxado, xote, afro e outros.

Adquiridos através de doação, este acervo é formado, em sua maioria pelo acervo da Rádio Difusora, pequena parte (30 discos) doada pelo Sr. Severino Figueiredo, através do Centro de Cultura Domingos Vieira Filho, em 1990 e outra parte recentemente doada pelo Sr. Mário Martins Meireles, totalizando mais ou menos 2.700 discos.

A primeira parte doada pela Rádio Difusora e pelo Sr. Severino Figueiredo passou pelo Laboratório de <sup>de manutenção e</sup> Restauração do Arquivo, onde foi submetida a um processo de seleção e limpeza mecânica. Foram separados os discos em bom estado de conservação e eliminados os quebrados. Posteriormente, foram dispostos em pilhas de acordo com o gênero e colocados em capas de cartolinas, confeccionadas no próprio Arquivo e armazenados em estantes de madeira (o que não nos parece muito apropriado) para serem depois registrados, catalogados, etiquetados e divulgados.

Simultaneamente, procede-se a reorganização da Biblioteca de Apoio, realizando-se as tarefas a seguir:

- Checagem do catálogo do pesquisador;
- Arrumação dos documentos nas estantes de acordo com o assunto e nº de classificação;
- reorganização do fichário da coleção de jornais.

Fonte: APEM, BAPEM

Seria interessante um estudo mais aprofundado acerca da proveniência de cada disco e a produção de um catálogo online, com a descrição da instrumentação; gênero musical; nome dos músicos; gravadora etc. Também seria uma ideia a postagem de parte dos arquivos sonoros numa base de dados online. Essa iniciativa poderia incentivar tanto o estudo destes fonogramas quanto a doação/venda de outras coleções de discos; CDs; fitas K7 etc.



## 6 DECIFRANDO O *ELO PERDIDO DO TESOURO*

No presente capítulo, realizo a tentativa de encontrar o elo perdido do “tesouro” de João Mohana, a saber, da sua coleção que serviu de base para o Acervo João Mohana. Essa tarefa visa buscar relacionar as fontes musicais ora silenciadas por uma falta de critérios arquivísticos – a proveniência – com suas localidades e contextos de produção. Aqui busco um diálogo com os descendentes – consanguíneos ou não - das tradições musicais representadas pelas fontes musicais do Acervo João Mohana. Esta é também uma tentativa demonstrar a possibilidade de benefício às comunidades de onde tais fontes musicais surgiram:

[...] deparei-me com muitas situações nas quais a pesquisa musicológica era mais destinada ao fortalecimento de círculos internos ao meio acadêmico do que ao benefício de comunidades externas à universidade, incluindo casos nos quais os assuntos da pesquisa eram originários de comunidades locais, porém pouco beneficiadas pelos resultados das investigações (CASTAGNA, 2016, p. 193).

Vale lembrar que aqui mesmo, no Maranhão, já temos trabalhos dedicados a esse retorno às comunidades de onde floresceram essas manifestações musicais ora representadas no Acervo João Mohana. Recentemente, Daniel Lemos Cerqueira realizou um estudo a respeito do Piano Maranhense, no qual, entre outras realizações, foi responsável pela audição gratuita em várias cidades do interior do estado, em escolas e teatros públicos, entre as quais, muitas localidades de onde vieram as fontes pesquisadas tanto no Acervo João Mohana quanto em outros arquivos espalhados pelo país (CERQUEIRA, 2019, p. 268). Embora ainda minoritária, preocupação de Lemos Cerqueira não é totalmente isolada na musicologia histórica brasileira:

Desde o início da década de 1990, no entanto, defendo e pratico a ampliação dos estudos e ações referentes aos acervos musicais brasileiros como forma de expansão do significado científico e social da Musicologia, perspectiva que me leva a apostar no desenvolvimento da arquivologia musical no Brasil como uma das formas de aumento da eficiência científica e social dos estudos musicológicos no país (CASTAGNA, 2016, p. 193).

## 6.1 Arari (MA) – *Banda Sant'anna*

O caso a seguir demonstra o quanto o Acervo João Mohana se mantém representativo como ponto de partida para a pesquisa musicológica no Maranhão, e o quanto ainda se pode obter preciosas informações tendo o contato *in loco* com o acervo como ponto de partida. Através da constatação da proveniência de conjuntos musicais relativos à cidade de Arari, foi iniciado um estudo em busca das histórias em torno de tais documentos. Este estudo revelou músicos e bandas da região de Arari, desde o do início do século XX até os dias atuais, bem como suas implicações com partidos políticos; as histórias e biografias de músicos da família Gonçalves Martins, além de sua metodologia de ensino e fontes musicais remanescentes.

### 6.1.1 Constatação do conjunto documental

Este caso surgiu a partir da observação de um conjunto documental com a proveniência inicialmente centralizada em José Gonçalves Martins (1909-1989), mas que, como foi posteriormente constatado, se estendeu ao seu pai, Raymundo Gonçalves Martins ([18--]-1948); seu filho, Carlos Gonçalves Martins (1933); e aos compositores Pedro Gromwell dos Reis (1887-1964); Raymundo Simphronio Coelho ([188-]-19[--]); a Themístocles Lima ([188-]-[19--]), e a seu pai, Raimundo Lima ([186-]-[19--]). Esse conjunto possui, em sua grande parte, páginas de rosto desenhadas com moldes de letras que foram preenchidas com lápis colorido, padrão este extremamente fácil de detectar. Eles trazem informações como nome da música, autoria, local, data, autoria da cópia/arranjo e assinatura.

Constatados os conjuntos, iniciei uma pesquisa na *internet* com palavras-chave “José Gonçalves Martins” e “Banda Sant'anna” na qual cheguei ao site



[www.ararizando.com](http://www.ararizando.com), de propriedade de Nilson Ericeira. Nilson é um repórter e memorialista natural de Arari, que atualmente mora em São Luís. Ele publica mensalmente reportagens com a temática da sua cidade natal. Através de reportagem do *site*, cheguei ao nome de Sydenilson Santos, atual professor na escola de música *Raimundo Gonçalves Martins*. Ele é um dos principais herdeiros musicais/documentais, ainda em atuação na cidade, que foi iniciado musicalmente pela família Martins.

FIGURA 89 - BANDA DE JOSÉ GONÇALVES MARTINS, NA DÉCADA DE 1960



Fonte: [www.ararizando.com](http://www.ararizando.com)

### 6.1.2 A aproximação

A minha aproximação com os músicos de Arari se deu com o auxílio do professor Daniel Lemos Cerqueira. Há cerca de um ano Daniel acompanha um projeto de economia criativa em parceria com os a *Banda dos Bombeiros Mirins* da cidade de Guimarães, cidade do interior do Maranhão. A iniciativa é do Capitão José Firmino Mendes Ferreira, com parceria do professor da *Escola de Música do Estado do Maranhão*, Raymundo Luiz e do membro da *Banda dos Bombeiros Militares*, Tenente Gerson de Nazaré Ribeiro Figueiredo. Nesse projeto, monitores da banda trabalham

como tutores iniciando musicalmente crianças da cidade de Guimarães. No segundo semestre do ano passado (2020) fomos a Guimarães para acompanhar o projeto.

Guimarães é uma cidade litorânea, distante cerca de 200 quilômetros da capital, São Luís. Assim como boa parte das cidades maranhenses, que nasceram à beira do litoral ou as margens de rios, Guimarães perdeu parte da sua importância comercial por não se localizar próxima a rodovias importantes. Ainda hoje, grande parte do seu comércio de frutos do mar é escoado via marítima, para a capital e outras localidades. Assim, apesar do seu processo de colonização ter sido iniciado ao final do século XVI, a cidade parece ter estagnado. Assim, projetos como o supracitado são importantes para o desenvolvimento da região.

Nosso trajeto para Guimarães iniciou no final da tarde anterior, quando embarcamos no *Ferry Boat* para realizar a travessia da Baía de São Marcos, em direção a cidade de Pinheiro, na região da *Baixada Maranhense*. Na manhã seguinte, rumamos para Guimarães, chegando lá próximo do meio dia. De noite houve um recital na praça central com cerca de sessenta crianças e adolescentes. No dia seguinte rumamos para a cidade de Cedral onde foi repetido o recital. No retorno da viagem, passamos por Viana e finalmente, chegamos a cidade de Arari, onde teríamos uma entrevista com o professor de música Sydenilson Santos.

Numa pesquisa rápida no *Facebook*, notei que ele é aluno do curso à distância de Licenciatura em Música, pela UEMANET. Através de um ex aluno meu, o professor Daniel Cavalcante (EMEM - UEMANET), tive acesso ao contato de *WhatsApp* de Sydenilson, assim, pude marcar uma entrevista com em sua casa, na cidade de Arari. Como será tratado posteriormente, a entrevista revelou fontes como o *Dobrado Padre João Mohana*, que é uma fotocópia do manuscrito autógrafo de José Gonçalves



Martins; e do *Hino ao Arari*, em sua versão antiga (1959), com música de Pedro Gromwell dos Reis e sua versão atual (2000), com música de Carlos Gonçalves Martins. Nas duas versões desse hino a letra é de José de Ribamar Fernandes. A entrevista<sup>18</sup> com Sydenilson me levou ao informante Carlos Gonçalves Martins, filho de José Gonçalves Martins.

Sydenilson, atualmente com 30 anos, é escritor, professor de música e toca praticamente todos os instrumentos de banda de sopro, além de teclado, banjo e violão. Ele mora numa casa próxima ao rio Mearim, casa essa que é também sua escola de música. Ele foi iniciado musicalmente no *Colégio Arariense* pelo maestro Durval Machado Silva, na década de 1990. Em 1997 Sydenilson foi matriculado na *Escola de Música Raimundo Gonçalves Martins* onde passou a receber lições musicais também de Carlos Gonçalves Martins. Nos anos de 2013 a 2016 Sydenilson foi regente desta mesma banda.

---

<sup>18</sup> SANTOS, Sydenilson. Entrevista a respeito da família Gonçalves Martins. Arari, 03 de novembro de 2020.

FIGURA 90 - EU (ESQ.); SYDENILSON SANTOS (CENTRO) E DANIEL LEMOS (DIR.) NA PRAÇA CENTRAL DE ARARI, AO LADO DA PLACA QUE HOMENAGEIA OS 100 ANOS DE JOSÉ GONÇALVES MARTINS



Fonte: do autor, 2020

Sydenilson nos deu importantes informações acerca da história da *Banda Sant'Anna*, e de um de seus primeiros professores na década de 1990: Carlos Gonçalves Martins, o último herdeiro consanguíneo da tradição musical da família Martins. Após a entrevista com Sydenilson, entrei em contato, via telefone, com Carlos Martins, que nos forneceu a maior parte das informações, checadas por outras fontes como a hemeroteca e em publicações acerca do assunto.

### 6.1.3 Viana: centro musical da virada do século XIX/XX

Segundo Carlos Gonçalves Martins, a cidade de Viana - distante a 41km de Arari – era o polo musical da baixada maranhense entre o final do século XIX e meados do século XX. Essa foi a cidade de músicos como Raimundo Lima, o “piloto” que era professor de música, compositor e dono da banda *Velho Piloto*, que era rival da banda de Miguel Dias, importante professor de música em Viana, nas primeiras décadas do novecentos. Segundo relato de América Dias, seu pai tinha uma escola de música e uma banda que formou centenas de músicos, 54 dos quais ela lembrava o nome de memória (RAPOSO, 2012, p. 32). Miguel possuía três armários de 2 metros, e caixões de querosene cheios de partituras (MOHANA, 1974, p. 15), porém,



devido a problemas de família, todas essas partituras acabaram se perdendo entre empréstimos sem devolução ou incendiadas, de propósito:

Primeiro por iniciativa do Odilon [Dias] que decidiu fazer uma “triagem” eliminando grande número de partituras sob a justificativa de não terem mais utilidade. [...] cofos e cofos cheios de partituras que ele [...] fazia descer pelas escadas para serem incineradas no quintal. [...] levavam peças para ensaiar e não devolviam; ou então emprestavam e não se importavam de recebê-las (RAPOSO, 2012, p.54).

Uma informação importante a se considerar na pesquisa por proveniência é a informação de que Miguel Dias não era compositor, e, portanto, não existiram fontes de composições próprias, senão, de outros compositores. Pelo fato de que muitos dos seus documentos musicais terem se dispersado por empréstimo, é possível que João Mohana tenha-os adquirido de outros arquivos musicais, pela região. “Papai não compunha, mas escrevia e instrumentava qualquer música que lhe chegasse aos ouvidos” (RAPOSO, 2012, p. 42):

Em Viana duas bandas se emulavam: a de Miguel Dias [...] e a de Raymundo Lima, o “Velho Piloto”. Esta depois passou à direção do filho Themístocles, da qual o neto Luis foi, mais tarde, exímio pistonista. Osias Mendonça ainda sustentou por longos anos a reputação da banda dos Lima (MOHANA, 1974, p. 98-99).

#### 6.1.4 As bandas e a política

Segundo Carlos Martins, o partido do governo (situacionista) e o da oposição (oposicionista) colaboravam com as duas bandas da cidade, comprando instrumentos. Quem tocava numa banda não poderia tocar na outra. E em razão dessa rivalidade, certa vez o governo do Estado não concordou com o resultado da eleição de Arari e enviou a força pública do Estado que invadiu o prédio de música banda do partido eleito durante a noite, quebrando seus instrumentos e os jogando no rio Mearim, conforme notícia abaixo:



FIGURA 91 - NOTÍCIA DA AGRESSÃO À BANDA DE MÚSICA DO PARTIDO SITUACIONISTA

## O caso de Arari

Os srs. Herculano Olímpio Ericeira, Benedicto Raimundo Pereira, Balbino do Nascimento Fernandes, Felinto Gonçalves Coelho, João da Mata Fernandes e José Cantidiano Pereira foram eleitos, a 20 de novembro do ano próximo findo, respectivamente, intendente, sub-intendente e vereadores do município do Arari. Reconhecidos, tomaram posse dos seus cargos a 1 de janeiro d'este ano, e desde então vinham exercendo regularmente as suas funções, sem que ninguém surgisse a disputar-lhes a administração municipal.

A 14 de março último, entretanto, o congresso, contra o voto expresso da bancada da minoria, votou um parecer de iniciativa da segunda comissão e relatado pelo sr. Tasso Coelho, desembargador aposentado, declarando legítimos representantes dos poderes municipais do Arari cinco cidadãos filiados ao partido situacionista, exactamente os vencidos, por esmagadora maioria, no pleito de vinte de novembro.

O governo do estado, apressando-se em dar execução a esse parecer, mandou empossar os referidos cidadãos, com a garantia da força pública.

A força, como de costume em casos tais, não se limitou a tornar efectiva a interferência daqueles terceiros na administração do município, Desmandou-se, praticando toda a sorte de violências contra os eleitos pelo voto popular. Invadiu-lhes os domicílios, procedendo aí a criminoso devassa, espancou e feriu quem lhe caiu ao alcance dos sabres. Empastelou tipografia, onde era publicado um pequeno jornal, que tomara a defesa dos direitos dos vereadores e intendente despojados. Quebrou os instrumentos de uma banda de música pertencentes aos mesmos, deitando ao rio os destroços. Predeu, por fim, o intendente e o presidente da câmara, que foram conservados incomunicáveis na cadeia durante três dias, sem comer, nem beber. Por termo d'esse tríduo torturante, extorquiram-lhe uma declaração qualquer e os restituíram á liberdade.

O dr. Luis Carvalho, tendo sob a seu patrocínio a causa do intendente, sub-intendente e vereadores depostos e assim vítimas de tamanhas arbitrariedades, requereu ao sr. dr. José Viana Vaz, integro juiz federal n'este estado, uma ordem de *habeas-corpus* em favor dos seus constituintes, para que, livres de qualquer constrangimento, pudessem exercer os seus mandatos até o fim do actual triénio.

Os principais fundamentos do pedido foram: a) o não ter ocorrido no município do Arari duplicata eleitoral; b) a incompetência do Congresso para julgar da validade de eleições municipais ou rever a verificação de poderes dos eleitos, fora do caso de duplicata, expressamente declarado na Constituição.

A petição do requerente, com os copiosos documentos que a instruem, forma um volume de cerca de 400 páginas.

O dr. juiz federal acaba de proferir o seu despacho, concedendo a ordem impetrada. É uma luminosa sentença, em que a questão é discutida em todas as suas minúcias. Publicaremos essa decisão do integro magistrado, a cuja autoridade nunca debalde recorrem os que, ilegitimamente tolhidos no exercício dos seus direitos, têm, por isso mesmo, sede de justiça.

É esta a segunda vez que os legítimos representantes dos poderes municipais do Arari batem á porta da justiça federal, a pedir-lhes assegure, por meio do grande remédio constitucional, o livre exercício das funções dos seus cargos.

O primeiro apêlo verificou-se no governo Luis Domingues. E, como agora se acaba de dar, não lhe faltou a justiça com a sua imediata e eficaz assistência.

Fonte: Pacotilha, de 7 de maio de 1919, p. 1 (grifo nosso)

De certa forma, a rivalidade das bandas de Viana (banda *Velho Piloto* e banda de Miguel Dias) vêm a corroborar esse acirramento ocorrido entre bandas de música pelo interior do Maranhão, nas primeiras décadas do século XX. A banda *Velho Piloto* recebia a proteção do chefe político e comerciante de Viana, Sr. Delfim Neves Pinheiro (RAPOSO, 2012, p. 42). Ao que tudo indica, esse movimento forte de bandas do



interior proveu a entrada maciça de seus músicos nas bandas profissionais da capital, a partir da segunda metade do século XX.

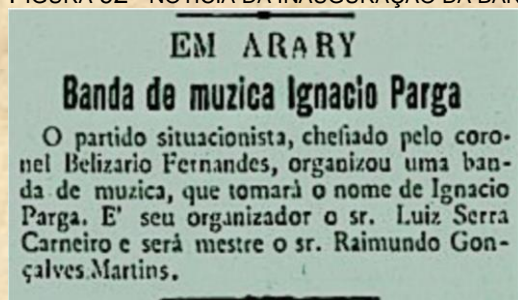
#### 6.1.5 A família Gonçalves Martins

##### **Raymundo Gonçalves Martins**

A entrevista com Sydenilson me levou a Carlos Gonçalves Martins (Arari, 1933), que pertencente à terceira geração de músicos da família Gonçalves Martins. Carlos disse que seu avô - Raymundo Gonçalves Martins (Ca.1880-1948) - nasceu em Viana, cidade onde aprendeu música. Ele só não soube dizer com quem seu avô aprendeu música. Porém, eu havia sido presenteado por Luiz Alexandre Raposo com seu livro e encontrei nele a resposta para o fato. Ocorre que seu avô, Raymundo Gonçalves Martins foi um dos primeiros alunos de Miguel Dias (1871-1925), junto a “Mundico Costa, Zeca Belo[...] e João Araújo” (RAPOSO, 2012, p. 26).

Como escrivão coletor de Vitória do Mearim (CA. 1909), Raymundo costumava passar por Arari, onde conheceu sua futura esposa Antônia Amada de Leão Martins. Ele teria comprado seu título de *Capitão* junto à *Guarda Nacional*, o que representava cerco grau de status. Além de escrivão e coletor federal, foi nomeado delegado de Arari e Vitória do Mearim algumas vezes, nas duas primeiras décadas do novecentos. Em 1918 foi nomeado, pelo partido situacionista, mestre da recém-criada *Banda de Música Ignacio Parga*:

FIGURA 92 - NOTÍCIA DA INAUGURAÇÃO DA BANDA DE MÚSICA IGNACIO PARGA



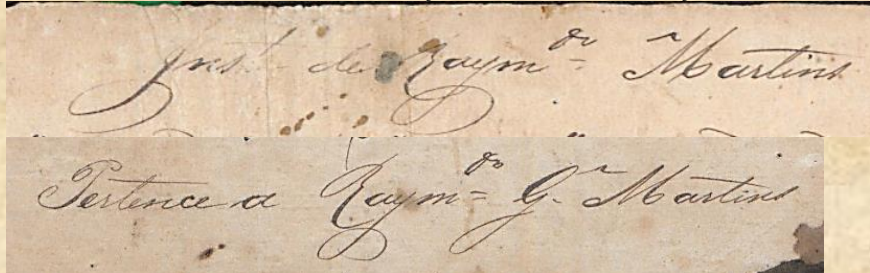
Fonte: O Jornal 1918, ed. 1080

Segundo Carlos Martins, seu avô Raymundo era especialista em bombardino, e compunha assoviando, não precisando de instrumentos para tal, pois era detentor de um ouvido e uma memória musical invejáveis. Ele informou que, após seu falecimento, as partituras produzidas pelo seu avô ficaram numa casinha (despensa) dentro de um cofo (balaio de palha). Carlos diz que lembra de quando o seu pai voltou da casinha dizendo que os cupins haviam comido todas as partituras. Porém, no Acervo João Mohana, localizei uma fonte com uma probabilidade muito grande de ter sido copiada pelas mãos de Raymundo Gonçalves Martins. Trata-se de um conjunto formado por seis partes cavadas para instrumentos de banda (Flautim; Clarinnêtto Dó; 1º Fige Dó; 2º Fige Dó e Bombardão; Piston Sib; Trombones Dó), onde, no recto das partes está grafada a música *Lombardi*, atribuída a Alfredo Verdi Carvalho (1885-1937), e no verso das mesmas, a música *Amor da Pátria*, de Raymundo Lima (Ca. 1860-1900).

A hipótese de que tal fonte tenha sido produzida por Raymundo Gonçalves Martins baseia-se nas duas declarações inseridas nas fontes. A primeira localiza-se à esquerda, escrita de baixo para cima “Inst. de Raymº Martins” [instrumentação de Raymundo Martins] e a segunda fica abaixo da mancha “Pertence a Raymº Gª Martins” [pertence a Raymundo Gonçalves Martins]:



FIGURA 93 - EXCERTOS DAS DECLARAÇÕES DE INSTRUMENTAÇÃO E PERTENCIMENTO



Fonte: APEM, reg. 177/95; 1481/95

O musicólogo Daniel Lemos Cerqueira localizou a informação que demonstra que Themistocles Lima, filho do autor de *Lombardi*, conviveu com Raymundo Gonçalves Martins. Em 1915 os dois músicos conduziram suas bandas no feriado de 28 de julho, em comemoração da *Adesão do Maranhão à Independência do Brasil*. É muito provável que Raymundo Gonçalves Martins o tenha conhecido já durante a sua formação como músico, em Viana. Já o autor Alfredo Verdi Carvalho pode ter conhecido Raymundo Gonçalves Martins entre 19012/13 ou 1919 e 1923, quando residiu em São Luís. A notícia do encontro das bandas pode ser vista na notícia abaixo:

FIGURA 94 - EVENTO COM A PARTICIPAÇÃO DAS BANDAS DE RAIMUNDO GONÇALVES MARTINS, RAYMUNDO SIMPHRONIO COELHO E THEMISTOCLES LIMA



Fonte: Pacotilha 1915 ed. 00100 p.2

Essa notícia também nos clareou a possibilidade de Raymundo Simphronio Coelho, assim como Themístocles Lima, também ter convivido com Raymundo Gonçalves Martins, tendo sua música copiada pelo patriarca da família Gonçalves Martins. Tal fato estaria relacionado à existência da fonte copiada por José Gonçalves Martins, *Homenagem a Bom Jesus*, de autoria de Raymundo S.[Simphronio] Coelho, no Acervo João Mohana:



FIGURA 95 - PÁGINA DE ROSTO DA MARCHA E HOMENAGEM A BOM JESUS



Fonte: APEM, reg. 1474/95; 1495/95

Como informação adicional, João Mohana informou (MOHANA, 1974, p. 77) que a fonte da música *Amor da Pátria* foi encontrada junto aos documentos do “Leproso” de Alcântara, o que reforça a constatação de que havia uma circulação de produção musical na época, não se restringindo a pequenos núcleos locais:

Embora o “Velho Piloto” (Raymundo Lima) seja vianense – pai de Themístocles e avô de Luis – encontrei esta marcha “Amor de [da] Pátria” entre as partituras do Leproso de Ancântara (MOHANA, 1974, p. 77).

### José Gonçalves Martins

Ainda segundo Carlos Gonçalves Martins, seu pai, José (1909-1989), tocava todos os instrumentos de banda e tinha uma percepção musical apuradíssima. Ele era considerado o melhor saxofonista do Maranhão. José tocava muitos bailes de carnaval em São Luís, pois nessa época do ano, a capital oferecia mais e melhores cachês, a demanda por bandas era muito grande.

O músico recomendou aos filhos que tivessem duas profissões, pois só da música não daria para sobreviver. Eles eram doze irmãos, ao todo, dos quais, as mulheres (cinco filhas), segundo Carlos Martins, não poderiam exercer a profissão musical pela orientação patriarcal. Assim, Carlos era alfaiate e músico, e os outros

irmãos foram mecânicos, sapateiros. A banda da família tocava nos vilarejos vizinhos, em festas religiosas seguidas de bailes. Eles tocavam de tarde, na festa religiosa, e até a manhã seguinte, no baile.

A *Banda Sant'Anna* foi assim batizada em homenagem a igreja de Sant'Anna, quando da sua fundação, em Arari. Anos mais tarde, a banda diminuiu o número de integrantes e passou a se chamar *Jazz Sant'anna*, como atestam fontes do acervo. Eles tocavam em Anajatuba, Miranda (que pertencia a Itapecuru) e outros municípios vizinhos, para onde viajavam a cavalo ou a pé.

José Gonçalves Martins utilizava o método de solfejo *Bonna* para iniciar musicalmente os filhos. Ele era muito rígido no estudo musical e seus alunos só pegavam em instrumento depois da lição Nº 60 do método. Uma frase pitoresca, exemplo dessa rigidez, é guardada até os dias de hoje nas bandas da região, para quando algum músico não decora a sua parte. A frase "olha o carneiro!", é pronunciada em tom de brincadeira, que segundo o músico Sydenilson, significa que o músico que cometia erros iria puxar a imagem de um carneiro na festividade religiosa. José MARTINS era muito duro nas lições com o filho Carlos, e sua mãe recomendou que outro professor lhe ensinasse música, pois não gostava das reprimendas feitas ao filho. Assim, foi contratado o professor Raymundo Symphronio Coêlho, então estabelecido como mestre em uma das bandas de Anajatuba.

No ano de 1985, Carlos foi um dos fundadores da Escola de Música Raimundo Gonçalves Martins, que homenageia seu avô. Hoje ela conta com Sydenilson Santos como professor.



A lápide de José Gonçalves Martins se encontra no cemitério de Arari, o mesmo onde está enterrado o seu pai, Raymundo Gonçalves Martins:

FIGURA 96 - LÁPIDE DE JOSÉ GONÇALVES MARTINS, NO CEMITÉRIO MUNICIPAL DE ARARI



Fonte: do autor, 2020

No que concerne à produção dos conjuntos musicográficos da banda da família, há uma informação que veio à tona quase por acaso, mas que se mostrou extremamente útil para a sua compreensão. Numa das visitas a Carlos Gonçalves Martins, sua filha, Uilma Martins, disse - de passagem - que era ela a responsável por desenhar as letras das páginas de rosto dos conjuntos de seu avô, José Gonçalves Martins. Então eu acessei o *site* do Arquivo Público do Estado do Maranhão, abrindo uma das imagens dessas páginas de rosto, para lhe mostrar. Ela confirmou que as páginas de rosto foram feitas por ela, por volta de 1968/70, quando ela tinha entre dez e doze anos de idade. Isso demonstra que pelo menos as páginas de rosto, senão os documentos como um todo, foram produzidos em épocas posteriores aos anúncios das datas de composição que constam nos mesmos. A maioria deles possui como datas de composição os anos de 1955 a 1957, sendo que Uilma só teria nascido em 1958. Isso também mostra que o motivo de tantas cores nas letras era por conta de terem sido produzidos por uma criança:

FIGURA 97 - PÁGINAS DE ROSTO DE *MARIA DE LURDES/ORLICA MARTINS*; *SANTA LUZIA/RUI BLÁS* E *SÃO BENEDITO/HOMENAGEM A BOM JESUS*



Fonte: APEM, reg. 0975/95; 1473/95; 997/95

### Carlos Gonçalves Martins

Carlos pertence à terceira geração de músicos da família Gonçalves Martins. Ele tocava todos os instrumentos de banda, o que chamava muito a atenção das plateias. Foi graças a essa característica que, em 1955, João Carlos Dias Nazareth (1911-1986), o convidou para tocar na banda da polícia militar, em São Luís. João Carlos já havia tocado com seu pai - José Martins - nos carnavais de São Luís, décadas atrás. Esse também foi o ano em que Carlos se casou.

Em 1957 Carlos alugou uma pequena casa no bairro Monte Castelo, em São Luís, e seu trajeto para ensaiar com a banda da polícia militar no Convento das Mercês, localizado no bairro Desterro era feito de bonde ou a pé. O bonde passava na praça Deodoro pela Rua do Sol, voltando pela rua de Santana, e seu fim de linha era bairro Filipinho, onde a cidade terminava na época.

Durante sua carreira na banda da polícia, fez inúmeros cursos de regência, harmonia, e arranjo fora do estado e na *Escola Técnica*, atual Instituto Federal do Maranhão, campus Monte Castelo. Seu colega, Raimundo Nonato Rodrigues de Araújo (1940-2010), o Itapecuruense *Maestro Nonato*, da banda *Nonato e seu Conjunto*, seguidamente fazia os mesmos cursos na *Escola Técnica*. Depois da sua



aposentadoria (1982), Carlos foi delegado e mestre de banda em Cantanhede, Arari e Itapecuru, onde há uma homenagem com uma foto sua.

Hoje, sua família é formada por sete filhos, dezoito netos e nove bisnetos. Carlos Gonçalves Martins está aposentado, morando na mesma residência há décadas, no bairro Primavera, em São Luís. A maioria dos seus filhos moram em casas vizinhas e se revezam para fazer companhia ao pai, que perdeu sua esposa em agosto deste ano (2020). Foi com ela que Carlos esteve casado desde seus 22 anos de idade.

#### 5.1.6 A coleção de João Mohana e o repertório ausente

O encontro com Carlos Gonçalves Martins me demonstrou alguns aspectos interessantes no que concerne aos acervos musicais particulares. Por motivos de extravio, alguns conjuntos documentais herdados de seu pai contêm partes cavadas com cópia de Carlos Martins. Ele justificou que isso ocorre quando da falta de alguma parte, pois as vezes os músicos não as devolvem, então é necessário produzir uma nova cópia.

Isso foi interessante, pois eu já havia observado fenômeno parecido em conjuntos de outros autores presentes no Acervo João Mohana. Essa prática dificulta muito o processo de classificação dos conjuntos musicais, quando os mesmos se encontram com a ordem modificada pelos consulentes, especialmente quando há mais de um conjunto com a mesma caligrafia, mesmo tipo de papel e estado de conservação aproximado. Eles devem ser classificados como um novo conjunto, pois, muito embora tenham sido produzidos para tocar com as partes do conjunto anterior, estes são documentos novos.

O segundo fator que me esclareceu assuntos arquivísticos de acervos particulares, é que, realmente, João Mohana selecionou somente a seção de composições próprias e/ou de autores maranhenses do arquivo musical de José Carlos Martins. Ainda hoje, Carlos Martins, está em posse de conjuntos musicais de seu pai - provavelmente dispensados por João Mohana - formado por autores estrangeiros e de outros estados do Brasil. Ele guarda um numeroso arquivo musical em pastas acomodadas em duas portas de prateleira, no seu escritório.

FIGURA 98 - RETRATO DE 20/12/1982, ANO EM QUE CARLOS SE APOSENTOU



Fonte: arquivo pessoal de Carlos Martins, 2020

Além dos documentos musicais, Carlos possui fotografias de seus pais; de quando fazia parte da banda do polícia militar, e de outros familiares. Seu arquivo musical possui fontes autógrafas do seu pai, que é formado por composições suas, de um período posterior ao da compra de fontes, por João Mohana, além de cópias suas de músicas de outros autores. Com esse arquivo musical do pai, somam-se composições de autoria de Carlos, assim como músicas de outros músicos, copiadas pelas suas mãos. Assim sendo, constato que Carlos é o herdeiro musical principal do



pai e avô, pois, os outros irmãos não seguiram carreira musical, após a dissolução da *Banda Sant'anna*. Prova também, que o “fundo” musical da família Gonçalves Martins ainda se encontra vivo, em expansão, não sendo encerrado na década de 1960/70, quando da compra de documentos musicais por João Mohana.

FIGURA 99 - FORRÓ, DE JOSÉ GONÇALVES MARTINS (1979)



Fonte: arquivo musical de Carlos Gonçalves Martins (2020)

### 6.1.7 O Hino ao Arari (1959 e 2001)

Também em Arari, e, no berço da família Gonçalves Martins, mais um caso nos é relatado, com importância musicológica: o caso do hino da cidade de Arari. Inicialmente o hino foi composto com letra do poeta José de Ribamar Fernandes e música de Pedro Gromwell dos Reis, em 1959. Já em 2001, a câmara municipal de Arari acatou as modificações musicais realizadas por Carlos Gonçalves Martins. Segundo o mesmo, o hino era difícil de cantar, devido à modulação (intervalo de uma 4ª acima) em sua segunda parte. Segundo atestam Sydenilson e Carlos Martins, o hino ficou mais fácil de cantar. A letra de José Ribamar Fernandes foi mantida.

O Hino ao Arari tem três fontes no Acervo João Mohana. Duas destas se encontram no envelope 810, mapoteca 2, gaveta 2. Elas são partituras para voz e piano. A primeira, em si bemol, apresenta uma versão bem próxima do que seria uma adaptação para banda. As características que atestam essa constatação são a mão direita oitavando a melodia e o acompanhamento da mão esquerda com a divisão rítmica característica de hinos:

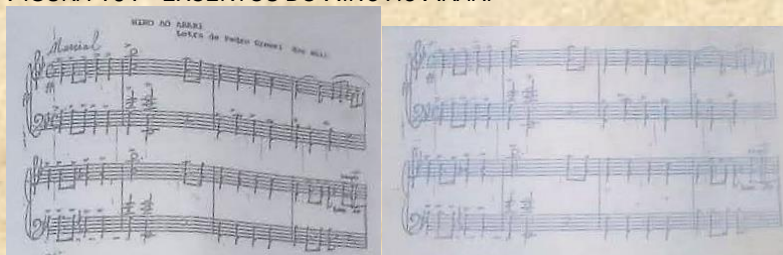
FIGURA 100 - EXCERTO DA FONTE DO HINO AO ARARI



Fonte: APEM, reg. 1403/95

As edições existentes hoje do *Hino ao Arari*, presentes na cidade de Arari, tratam-se de fotocópias da fonte encontrada no Acervo João Mohana:

FIGURA 101 - EXCERTOS DO *HINO AO ARARI*



Fonte: Sydenilson Santos (arquivo particular); João Batalha (1999)

Já a segunda fonte do acervo, em dó maior, parece ser apenas um rascunho, mais para efeitos de lembrança do que para ser utilizado em interpretações. Ele se encontra num caderno, com outras composições, que possivelmente era utilizado apenas como registro, por Pedro Gromwell dos Reis. O acompanhamento é



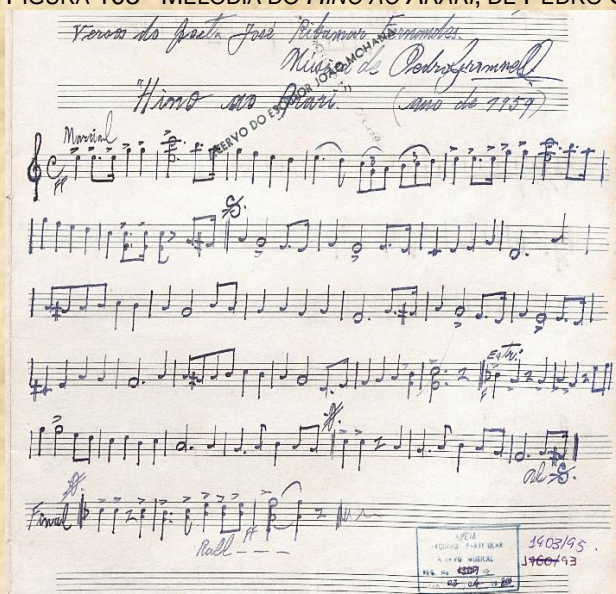
extremamente simplificado, cheio de sinais de repetição na mão esquerda, e a melodia na mão direita raramente tem mais do que uma voz:

FIGURA 102 - EXCERTO DO HINO AO ARARI, DE PEDRO GROMWELL DOS REIS

Fonte: APEM, reg. 1403/95

A terceira fonte está localizada no envelope 845, na mesma mapoteca 2 e gaveta 2. Ela é uma melodia também escrita em dó maior, o que indica que talvez tenha feito conjunto com a segunda fonte do envelope 810. Não há indicação de instrumentação, mas ela apresenta o mesmo perfil melódico da segunda fonte do envelope 810 - com raras passagens com duas vozes - o que indica que pode ter sido escrita para violino, observado na imagem abaixo:

FIGURA 103 - MELODIA DO HINO AO ARARI, DE PEDRO GROMWELL DOS REIS



Fonte: APEM, reg. 1403/95

#### 6.1.8 Dobrado *Padre João Mohana*

O dobrado *Padre João Mohana* me foi apresentado por Sydenilson Santos, durante a entrevista em sua residência, na cidade de Arari. Sydenilson solicitou que eu fizesse uma edição do dobrado para que pudesse utilizar com as bandas nas escolas onde leciona. Este dobrado representa, hoje, um importante acontecimento para a musicologia histórica do Maranhão, e mais precisamente para o *Acervo João Mohana*. Ele revela uma fonte musical até então desconhecida, com um significado além do musical, que demonstra a admiração do músico por João Mohana.

Abaixo, a lista das músicas/homenagem compostas por José Gonçalves Martins, cujas fontes se encontram no Acervo João Mohana:

TABELA 4 - HOMENAGENS DA FAMÍLIA GONÇALVES MARTINS

NOME DA MÚSICA	IDENTIFICAÇÃO
Capitão Raymundo Gonçalves Martins (dobrado)	Pai de José Gonçalves Martins
Carlos Martins (dobrado)	Filho de José Gonçalves Martins
José Luís Martins (dobrado)	Sobrinho, neto de José Gonçalves Martins
Maria da Graça Martins (marcha)	Neta de José Gonçalves Martins
Maria de Lourdes Martins (marcha)	Neta de José Gonçalves Martins
Maria dos Reis Martins (marcha)	Neta de José Gonçalves Martins
Orlica Maria Martins Pereira (valsa)	Neta de José Gonçalves Martins



Terezinha de Lima Martins (marcha)	Casada com neto de José Gonçalves Martins
Tenente Gregório Abreu (dobrado)	Regente da banda da polícia militar de São Luís. José e o tenente tocaram juntos em carnavais de São Luís.

Fonte: do autor, 2020

Este dobrado demonstra também a possibilidade de um estreitamento de relações entre o compositor e o homenageado, que até hoje não se tinha conhecimento. Como era de praxe, José Gonçalves Martins costumava homenagear pessoas próximas como seus familiares. Mesmo no livro *A Grande Música do Maranhão* (1974) João Mohana não deixa transparecer essa possível proximidade com o compositor.

Em segundo lugar, ele demonstra que, mesmo após o compositor ter enviado suas composições a João Mohana, o mesmo se manteve em plena atividade até, pelo menos 1980, conforme data introduzida nas fontes em questão:

FIGURA 104 - PADRE JOÃO MOHANA - PARTE CAVADA DO SAX 1º SOPRANO

Padre João Mohana - Parte Cavada do Sax 1º Soprano

Sax 1º Soprano B.F.

Alememoração do Autor José Carlos Martins

10-80

Escola de Música Carlos Martins

\* A. D. C. \*

Professor: Carlos Gonçalves Martins

APARÍ - MARANHÃO

Fonte: Sydenilson Santos, 2020

Durante a entrevista com Carlos Gonçalves Martins, ao saber da existência deste dobrado, o mesmo me solicitou uma cópia, dizendo ser muito importante que ele possuía tal fonte em seu poder, pois ele possui diversos documentos, entre fotografias e conjuntos musicais compostos por ele, por seu pai e seu avô. O mesmo pedido foi feito pelo sobrinho de João Mohana, José Antônio Mohana Pinheiro. Atualmente ele é o herdeiro responsável pela documentação e pelo direito intelectual dos membros da família Mohana. José pretende utilizar as fontes para ilustrar ou para tocar no lançamento de alguma reedição dos livros do seu tio, em breve.

Este fato apresenta um caso concreto da falibilidade da noção de completude dos fundos. Será que existe um fundo do músico José Gonçalves Martins, ou será que sua documentação está dispersa, com fontes em poder dos seus filhos que não



seguiram a carreira musical; de ex-alunos do seu filho, e de outros parentes? Será, então, viável procurar por um fundo completo ou seria mais importante consultar a documentação em propriedade de pessoas que tiveram algum tipo de proximidade com José Martins? Qual a participação do dobrado *Padre João Mohana* num possível fundo de João Mohana? Qual a participação de João Mohana neste documento? Porque que o sobrinho de João Mohana, bem como o filho de José Gonçalves Martins fazem tanta questão de obter uma cópia desta fonte, e porque Sydenilson deseja uma edição da mesma? São todas questões que se encontram no limiar da consideração de que a noção de fundo é um tanto transitória, inconclusa, flutuante, e que provavelmente seja muito mais concreto a busca pelas implicações relativas à proveniência, as relações que os documentos têm com múltiplas pessoas, e não necessariamente a sua localização física ou propriedade vinculada a apenas um ente.

FIGURA 105 - BUSTO DOS 100 ANOS DO NASCIMENTO DE JOSÉ GONÇALVES MARTINS (PRAÇA DO FOLCLORE DE ARARI)



Fonte: do autor, 2020

## 6.2 Outros fundos do APEM

### 6.2.1 Almanaks – João Victal de Mattos

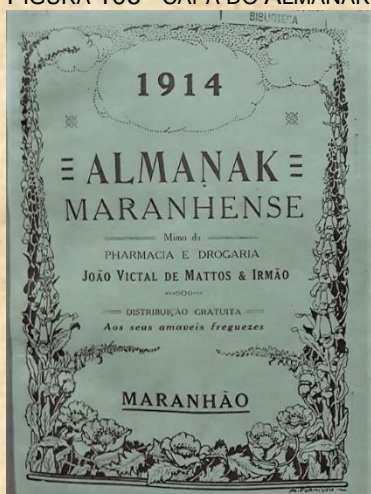
O caso a seguir demonstra o quanto a consulta a outros fundos, dentro de um mesmo arquivo, como o APEM, pode ser complementar à pesquisa musicológica. São

fundos como o da Arquidiocese de São Luís, com os registros de nascimento, morte e casamento, entre outros; documentos da polícia, com as ocorrências policiais, passaportes; registros de alfândega, onde se vê a movimentação de pessoas e mercadorias. Foram nos arquivos de Libelo da Arquidiocese de São Luís que encontrei um processo de doação de terras que talvez se possa atribuir ao avô do compositor Pedro Gromwell dos Reis, o inglês George Cromwell estabelecido no Maranhão. Na *Biblioteca de Apoio* do APEM - BAPEM que encontrei no *Boletim da Secretaria da Cultura*, de 1987, a notícia da compra do Acervo João Mohana. As informações desses diferentes fundos são de interesse à pesquisa musicológica, e algumas vezes, nos deparamos com informações inusitadas, como no presente caso.

#### 6.2.2 O contato com os Almanaks

O caso específico parte da observação - acidental - dos almanaques da *Pharmacia e Drogaria João Victal de Mattos & Irmão*, no momento em que os almanaques estavam sendo cadastrados na *Biblioteca de Apoio* do APEM:

FIGURA 106 - CAPA DO ALMANAK MARANHENSE DE 1914



Fonte: BAPEM.050.9 (812.1) M311a.

No dia 15 de julho de 2019 avistei a bibliotecária Silvânia folheando uma pilha de pequenas revistas, das quais, uma possuía a foto de um casarão do centro histórico



de São Luís. Inicialmente pensei que aquele casarão fosse o mesmo que se encontra na capa de uma fonte musical impressa intitulada *Casa Central* (0898/95), de João de Deus Serra. Pedi à bibliotecária para dar uma vista de olhos e percebi que não se tratava do tal casarão. Aquela era uma revista de propaganda da farmácia e drogaria, com vários desenhos. Como elas possuíam muitos desenhos e propagandas do início do século XX, passei a procurar algo interessante para a pesquisa. Foi quando vi a propaganda do *Elixir de Carnaúba!* No mesmo instante lembrei que eu já havia visto no acervo um documento com esse título. Fiz uma consulta e constatei que havia duas fontes com este título, sendo que um deles era de autoria de João de Deus Serra (0914/95) e o outro era da autoria de Ignacio Cunha (0832/95), que trazia uma dedicatória a João Victal de Mattos, o dono da farmácia e drogaria que figurava no almanaque em minhas mãos:

FIGURA 107 - ELIXIR DE CARNAÚBA, DE IGNACIO CUNHA

Fonte: APEM, reg. 1194/95

O Almanak da *Farmacia e Drogaria João Victal de Mattos & Irmãos* era uma publicação anual, de distribuição gratuita, que objetivava a divulgação dos produtos

produzidos e comercializados pelo estabelecimento. A mesma funcionou até a década de 1990, e se localizava onde ainda hoje está de pé o casarão da esquina da Rua da Palma com a rua Vital de Matos, antiga rua Quebra-Costa.

FIGURA 108 - PROPAGANDA DO ELIXIR DE CARNAÚBA

**Molestias Leprosas!**  
TRIUNFO SEM IGUAL!

CURA DAS GRAVES E PROLONGADAS COMPLICAÇÕES DO SANGUE.

**Pelo maior restanrador do sangue**

ELIXIR DE CARNAÚBA COMPOSTO  
DOS PHARMACEUTICOS

**J. VICTAL DE MATTOS & IR.**

Approved pelo Instituto Sanitario Federal, Promovido como melhor do Mundo na grande Exp. Nacional do Rio de Janeiro, Medalha de Prata na Exp. Universal de S. Louis R. U. U. da America do Norte e Feira Popular do Trabalho em Maranhá.

Este unico e verdadeiro especifico das molestias originarias da impureza do sangue tem realizado as curas mais extraordinarias que se conhecem.

Os casos mais graves, chronicos ou recentes, tem sido radicalmente combatidos, pelo que o nosso famoso e inimitavel preparado tem recebido dos medicos mais notaveis da Uniao, importantissimos e honrosos documentos de inteira approvação. De toda parte nos tem sido espontaneamente enviados agradecimentos e felicitações de milhares de pessoas, que se julgavam perdidas e hoje graças ao poder deste extraordinario remedio, gozão da mais perfeita saúde.

Ha 17 annos de quotidiana applicação o nosso ELIXIR DE CARNAÚBA COMPOSTO opera radicalmente nos casos mais desaperadores da — Syphilis, Murchas, Dardurus, Erupções syphiliticas da pele, etc., etc.

ELIXIR DE CARNAÚBA COMPOSTO  
Preparado pelo Instituto Sanitario Federal, Promovido como melhor do Mundo na grande Exp. Nacional do Rio de Janeiro, Medalha de Prata na Exp. Universal de S. Louis R. U. U. da America do Norte e Feira Popular do Trabalho em Maranhá.

Tem sido preparado ao Thermo de 40° C. na BANHA DEPOSITO GERAL para a venda a J. VICTAL DE MATTOS & IR. MARANHÃO

Fonte: BAPEM.050.9 (812.1) M311a

Numa consulta aos outros almanaques encontrei a partitura de *Tintura Preciosa* (0792/95), também de Ignacio Cunha, com a mesma dedicatória a João Victal de Mattos. Quando comparei o documento do acervo com a *Tintura Preciosa* do Almanak constatei que os dois impressos haviam sido subtraídos de exemplares de diferentes anos do tal Almanak, da segunda década do século XX. Dessa forma, eles foram “arrancados” do Almanak, sendo que o mais provável é que estavam nos documentos de alguém que morava em São Luís, pois os Almanagues eram distribuídos gratuitamente na capital maranhense. Inclusive, João Mohana residia muito próximo a este estabelecimento, desde o ano de 1950, até a sua morte, em 1995. A Farmácia só teria fechado as portas de forma definitiva na década de 1990 (LOPES, 2008, p.



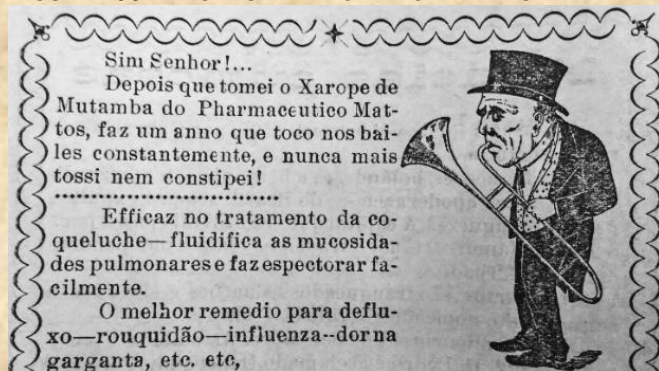
172). Portanto, há uma grande possibilidade de João Mohana ter arrancado as partituras dos Almanaks:

Quero entrar na Pharmacia de João de Mattos. Mas não nos deteremos no balcão, pois além de farmacêutico e inventor de medicamentos [...] João Victal era compositor e flautista. Chegamos à tipografia da Pharmacia. Esse talentoso sujeito montou uma tipografia especial para imprimir rótulos, bulas, propaganda [...] e também para imprimir as partituras de seus produtos musicais (MOHANA, 1974, p. 104).

Segundo Daniel Lemos (2020), João Victal de Mattos foi um farmacêutico conhecido na capital maranhense no início do século XX. Formou-se em Farmácia na *Academia de Medicina da Bahia* e foi deputado estadual, além de músico. O Almanak costumava funcionar também como uma espécie de jornal, onde eram veiculadas notícias do estrangeiro, poemas e versos. João Victal de Mattos compôs músicas que cujas fontes se encontram no Acervo João Mohana.

Essa parceria rendeu frutos musicais, e Ignacio Cunha dedicou duas de suas músicas a João Victal de Mattos, a *Elixir de Carnaúba* e *Tintura Preciosa*. Essas músicas, aparentemente, foram utilizadas para propagandear os produtos homônimos da Farmácia e drogaria de seu amigo. Pelo visto, tal iniciativa era comum no início do século XX, pois, no *Acervo João Mohana* casos parecidos são encontrados, a saber: a peça *Guaraná de Jesus* também promoveu o guaraná homônimo que ainda nos dias de hoje é a bebida de preferência dos ludovicenses, tido como um patrimônio do Maranhão. Outra notícia – musical – do Almanak pode ser observada abaixo:

FIGURA 109 - PROPAGANDA DO XAROPE DE MUTAMBA - ALMANAK MARANHENSE (1914)



BAPEM.050.9 (812.1) M311a

### 6.2.3 Descrição dos documentos

As duas fontes impressas estão em envelopes separados. Elas possuem dois rasgos na parte central, demonstrando que foram arrancados de uma encadernação feita por grampos. Como demonstra a numeração (0427/95 e 0462/95), seus envelopes estão fisicamente afastados, dentro do acervo. Isso demonstra que, possivelmente, vieram de proveniências diferentes, pois, como ocorreu em inúmeros casos, há diversos envelopes com uma quantidade grande de documentos, o que não ocorreu neste caso.

Nas primeiras revisões do acervo, não tive nenhuma suspeita de que tais fontes viessem a ter parte da proveniência revelada, muito menos que teriam uma proveniência em comum, pois, o acervo possui uma boa quantidade de impressos de diversos locais, e, aparentemente, sem possibilidade de revelação de proveniência.

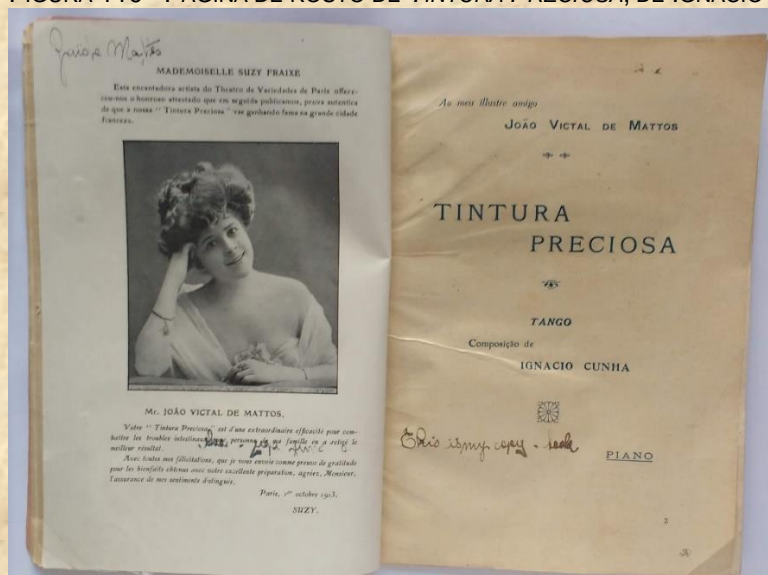
### 6.2.4 Zaïde Mattos

Um fato que chama a atenção é de que, foi encontrado, entre os exemplares do Almanak, um exemplar que pertenceu à Zaïde Mattos. Ela assinou seu nome na capa do Almanak do ano de 1914, e na folha anterior de *Tintura Preciosa*. Inclusive, na página de rosto da peça ela adicionou a frase “This is my copy - book”. Dessa



forma, ela passa a figurar como possível proveniência dos impressos das duas supracitadas fontes:

FIGURA 110 - PÁGINA DE ROSTO DE *TINTURA PRECIOSA*, DE IGNACIO CUNHA



Fonte: BAPEM.050.9 (812.1) M311a

Zaïde foi filha de Tancredo Mattos, o sobrinho de João Victal. Ela morou no casarão da família Mattos e foi a última proprietária do empreendimento, até a década de 1990, quando encerrou suas atividades por conta da difícil concorrência com a indústria farmacêutica internacional (ALVIM, 2011). Moema de Castro Alvim (1942-2014) foi professora na *Universidade Federal do Maranhão*. Ela era proprietária do sebo *Papiros do Egito*, localizada na Rua do Egito, em frente ao Colégio Santana. Ela diz ter morado algum tempo no casarão dos Mattos, na década de 1960. Quando da minha visita ao estabelecimento, recebi a notícia do seu falecimento, e de que seu arquivo ficou com a atual proprietária do sebo. A mesma ficou de procurar nele algo que tenha relação com Victal de Mattos, porém, não encontrou.

Abaixo, a atual (2019) lateral do casarão onde funcionou a *Drogaria João Victal de Mattos* e as imagens feitas por Murilo Santos na década de 1970 de dentro da sala de música do casarão, no andar de cima:



FIGURA 111 - CASARÃO ONDE FUNCIONOU A DROGARIA JOÃO VICTAL DE MATTOS



Fonte: do autor, 2019

FIGURA 112 - SALA DE MÚSICA DO CASARÃO DE JOÃO VICTAL DE MATTOS (DÉCADA DE 1970)

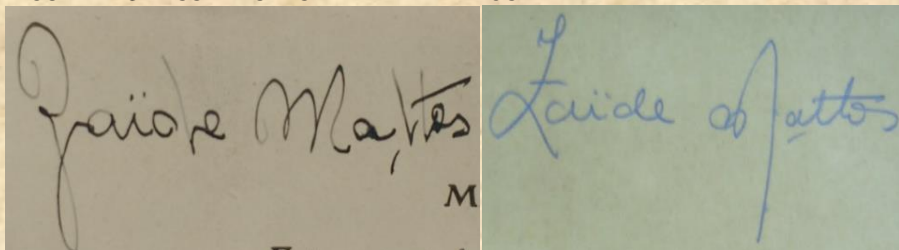


Fonte: Murilo Santos, 1976

Abaixo, uma comparação das assinaturas de Zaïde Mattos. A primeira (em preto) foi introduzida no Almanak que hoje se encontra na Biblioteca do *Arquivo público do Estado do Maranhão* – BAPEM e que cuja classificação é 050.9. A segunda assinatura (em azul) está no livro *La Vie des Mots*, de Arsène Darmesteter, que pertence ao padre João Dias Resende Filho, e foi assunto em seu blog em 2011 (RESENDE FILHO, 2011).



FIGURA 113 - ASSINATURAS DE ZAÏDE MATTOS



Fonte: BAPEM 050.9; Rezende, 2011.

## 6.2 Música anônima, para canto e violão

O documento que trato agora traz a reprodução de uma música inédita - até onde pudemos perceber - que aparentemente esteve guardada por pelo menos 120 anos. Esta música é o único manuscrito de todo o Acervo João Mohana escrito para canto e violão. Ela possui uma dedicatória que contribui para o entendimento do contexto de sua produção.

Nos meses finais do projeto (ÁVILA, 2017) me deparei com este documento ao esmiuçar um dos últimos envelopes do acervo (Nº1050) que ficou conhecido pelos integrantes do projeto como o “limbo”, pois se trata do envelope no qual estão depositadas as fontes musicais sem indicação de autoria e título, e que por isso não se encaixam no modelo de catalogação utilizado no APEM. Eles sequer estão nos documentos anônimos, por não possuírem título. Parece uma contradição muito grande, mas esses documentos são dos mais fáceis de se atribuir proveniência, pois, apesar de não apresentarem título e autoria, eles possuem características gráficas/materiais que, em sua maioria, indicam facilmente a autoria da cópia por Ignacio Cunha e outros músicos de grafia conhecida no acervo.

Voltando ao documento em discussão, este foi diferente, pois não há outro no acervo produzido pelas mesmas mãos. Aparentemente, ele está grafado numa das metades de um papel almaço, que foi dobrada primeiro verticalmente e depois

horizontalmente, pois, quando aberto, o lado de baixo/atrás está muito mais deteriorado do que o que ficou para dentro, o que demonstra também que ele ficou por muito tempo nesta posição fechada.

A hipótese desta música nunca ter sido tocada se dá pela ausência de título/autoria, apesar de constar uma dedicatória com certa riqueza de detalhes. Em transcrição diplomática o texto diz: “Oferecida esta música, a D. Albina Minervina de Carvalho, por J[a]rdelina Soares Campos em 24 de março de 1891”. A impressão que se tem é de que Jardelina não chegou a presentear a dona Albina, pois não completou a música com o título e autoria.

A presenteada, Albina Minervina de Carvalho figura em inúmeras publicações da cidade de Caxias (MA) entre o final do século XIX e início do XX. Ela era poetisa e pessoa da sociedade, ligada à *Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos*, o que levanta a hipótese de ter sido negra. O musicólogo Daniel Lemos Cerqueira fez uma pesquisa pelas publicações e detectou o seu poema “Bouquet” no *Jornal de Caxias*, de 1901, conforme figura abaixo:



FIGURA 114 - POESIA ATRIBUÍDA A ALBINA MINERVINA

**BOUQUET**

*A' Ex.<sup>ma</sup> Sr.<sup>a</sup> D. Esther de Moura  
Carvalho Kós*

Sempre-vivas, lilazes, violétas,  
Dhalias, madresilvas, jasmins,  
Heliotropios, junquillos, borbolétas,  
Perpetuas, angelicas, bugariás,

Magnolias, camelias perfumozas,  
Cravo branco, flôr de lorangeiras,  
Resedás, mimosas trepadeiras,  
Tulipias, jacinthos, lyrios e rozas;

Um bouquet formei d'estas flores  
Colhidas no jardim de teus amores,  
Na quadra feliz da primavera;

Dos teus annos á linda estação,  
Acceptai, Senhora, minha offerta  
Em signal de sincera gratidão.  
25-7-1901.

*Albina Minervina de Carvalho.*

Fonte: Jornal de Caxias. 1901, Ed. 00293

A letra da música encontrada no APEM inicia de forma muito semelhante ao poema acima, o que demonstra que o poema da música pode ter sido de autoria de Albina Minervina de Carvalho. Abaixo, a transcrição da letra da música encontrada no envelope 1050 do acervo:

Sempre viva já que vive  
Me relatas teu viver  
Porque vivo sem ter vida  
Sempre sempre a padecer  
**Letra da música sem título, envelope 1050, gaveta 6 da mapoteca 2**

Jardelina Campos Soares era de uma importante família da cidade de Caxias. Seu marido era o artista Antonio Campos, com quem teve filhos influentes na cidade, como o desembargador Eleazar Campos e o funcionário da Diretoria da Fazenda José Campos.

FIGURA 115 - NOTÍCIA DO FALECIMENTO DE UM DOS FILHOS DE JARDELINA SOARES CAMPOS

## Sebastião Soares Campos

Por notícias particulares, soubemos ter falecido, em Caxias, no dia 28 de Março pp., o distinto moço Sebastião Soares Campos, descendente de uma das mais importantes e conceituadas famílias caxienses.

O extinto, desaparece aos 33 anos de idade, deixando viúva e duas filhinhas. Entre os seus numerosos irmãos, encontram-se o integro Desembargador Eleazar Campos, membro de destaque do Tribunal de Justiça; o inteligente telegrafista Francisco Campos, e o funcionario da Diretoria de Fazenda, José Campos, — todos residentes nesta capital, — além de multissimos outros, residentes em Caxias.

O ilustre morto era filho de Antonio Campos, já falecido, e Jardelina Soares Campos, residente na cidade de Caxias.

A' toda a familia enlutada, O COMBATE envia sinceros pesames.

Fonte: O Combate, Ano 1937/Edição 03310

Em 07/11/2019, no lançamento da versão fac-similar do Acervo João Mohana, eu e a bolsista Jacilene Correia interpretamos a música. A edição da mesma foi feita por Jacilene, com minha ajuda, como observado abaixo:



FIGURA 116 - EXCERTO DA MÚSICA SEM AUTORIA

Arquivo Particular  
Arquivo Musical  
REG. Nº:  
DATA: 20/11/2019

Canto  
Sempre viva - já que vi - ve me re - la - tas - teu vi - ver - por-que

Violão  
vivo - sem ter vi - da - sempre sem - pre a pa - de - cer

Oferecida esta musica, a D. Albina Minervina  
de Carvalho, p.ª Jerdelina Soares Campos  
em 24 de Março de 1891.

Fonte: APEM, envelope 1050

FIGURA 117 - EDIÇÃO DA MÚSICA SEM AUTORIA

Autoria Musical: Anônimo  
Letra: Jerdelina Soares Campos

Edição: Jacilene Correia, outubro de 2019  
Revisão: Guilherme Ávila

$\text{♩} = 60$

Voz  
Sem - pre vi - va já que vi - ve me re - la - tas - teu vi - ver, por-que

Violão

5  
Vo.  
vi - vo sem ter vi - da sem-pre sem - pre a pa - de - cer.

Viol.  
*rall*

Oferecida está música à dona Albina Minervina de Carvalho,  
por Jerdelina Soares Campos em 24 de março de 1891.

Fonte: Jacilene Correia, 2019

Em recente viagem a Caxias, encontrei a lápide de dona Jardelina Soares Campos, ao lado da lápide do seu marido, Antonio Campos, conforme imagem abaixo:

FIGURA 118 - LÁPIDE DE JARDELINA SOARES CAMPOS E ANTONIO CAMPOS, NO CEMITÉRIO DE CAXIAS (MA)



Fonte: do autor (2021)



## CONCLUSÕES

A proposição do estudo das três dimensões históricas de Laurence Millar (2015) contribuiu para o estudo da proveniência no Acervo João Mohana, uma vez que acompanha o percurso dos documentos, desde a sua produção, passando pelas suas possíveis custódias até o seu arquivamento. Isso não é nada mais do que a própria história do documento, mas nós, por não termos o hábito de aprofundar o conhecimento das fontes musicais, acabamos nos satisfazendo com informações expostas nos catálogos de arquivamento ou nas introduções de edições que muitas vezes contém apenas um estudo das fontes utilizadas naquela edição, não expandindo a pesquisa do percurso da obra em questão.

O contato *in loco*, por um considerável espaço de tempo contribuiu na pesquisa da proveniência dos documentos musicais. Através desse contato, ferramentas como o estudo da diplomática foram de extrema utilidade quando associados ao estudo histórico da literatura relacionada a locais, eventos e pessoas envolvidas na produção e disseminação das fontes musicais.

Como visto no primeiro capítulo, a recente discussão a respeito da importância e do significado da proveniência para a Arquivologia nos forneceu uma visão atualizada do impacto advindo do estudo da proveniência também em acervos musicais, vislumbrando a revelação de proveniência mesmo num acervo originado a partir de uma coleção de documentos musicais, como o Acervo João Mohana. Ora, se a pedra angular da arquivística é realmente a proveniência, temos que, urgentemente, realizar essa pesquisa nos nossos acervos musicais, mesmo os oriundos de coleções. Esta é também uma corrida contra o tempo, pois, como vimos, importantes informações tanto acerca da história arquivística quanto da história dos

colecionadores e mesmo da história dos contextos de produção das fontes musicais ainda podem ser resgatadas da memória de pessoas envolvidas direta ou indiretamente com essas tradições musicais e essas atividades arquivísticas. Foi percebido também que a troca de administrações dos arquivos também produz uma certa perda em termos de memória: a organização dos acervos, políticas, descontinuidades que importam em muito para a pesquisa nos acervos musicais.

Outro fator observado foi de que há ainda uma urgente necessidade dos musicólogos em procurar obter uma visão mais ampla do funcionamento dos acervos - da proveniência, por exemplo - sob o risco de não perceberem implicações importantes para a pesquisa, como a existência de uma diversidade de fontes e dos seus contextos de produção e disseminação. Essa falta invisibiliza músicos, comunidades e os seus contextos de produção, o que pode impactar mesmo na produção de novas edições. Acredito que a presente investigação fornece uma alternativa para as entidades custodiadoras repensarem alguns critérios musicológicos de organização, que são recorrentes em acervos de diferentes regiões do Brasil, os quais ainda se baseiam em obras e não nas fontes e nas histórias arquivísticas a elas inerentes.

O estudo da história do colecionador e da formação da coleção foi determinante para compreendermos o posicionamento de João Mohana, seja pela forma como se defendeu da ameaça de desmantelamento da sua coleção ou mesmo na defesa de sua atuação não como mero coletor de partituras, mas sim como um pesquisador consciente, que contribuiu para a formação de uma história da música do seu estado. Esta compreensão nos demonstrou o espírito de salvaguarda e mesmo de pesquisa e divulgação que o nutria assim como, enfim, ele parece ter sido uma das pessoas



mais indicadas a realizarem esta pesquisa em sua época, seja pela sua reputação como padre, médico e escritor, seja pela enorme rede de contatos que tinha, e mesmo a sua facilidade em termos de deslocamento pelos recantos, além do seu esforço heroico para obter mais informações - e fontes musicais - por todo o estado do Maranhão.

Outro ganho com o estudo da história do colecionador e da formação da sua coleção foi a revelação de uma série de proveniências de documentos do acervo, tanto expressamente no parecer jurídico de 1977 quanto nas entrelinhas da divulgação da sua coleção (MOHANA, 1974), que contém comentários que muitas vezes passam despercebidos numa leitura mais geral, mas que possibilitam também um aprofundamento em termos de pesquisa pela proveniência.

A história da produção de documentos musicais nos demonstrou a circulação de fontes musicais entre os acervos maranhenses, o que revela também a grande adesão de músicos do interior do estado nas bandas da capital e mesmo em outros estados da federação. Outra característica importante dessa história foi a demonstração da rede de relacionamento de um numeroso grupo de compositores entre as últimas décadas do século XIX e a metade do século XX. Isso contribui na compreensão da disseminação de fontes em cópias advindas de várias mãos, assim como do emprego de copistas profissionais e da encomenda de cópias principalmente na primeira metade do século XX.

O capítulo que trata da história arquivística do acervo apresentou documentos relacionados ao trabalho dos profissionais do APEM, que revelaram uma série de questões importantes para a compreensão do acervo. Primeiramente, percebemos que o tipo de arranjo dado ao acervo seguiu o modelo biblioteconômico empreendido

mesmo por João Mohana, agrupando documentos por autor e título, sem a separação das fontes. Essa compreensão foi extremamente importante para uma nova classificação no nosso projeto de catalogação *online* da versão fac-similar do acervo, pois pudemos realizar uma classificação que obedecesse a individualidade das fontes musicais em conjuntos específicos. Outro fator de interesse foi a compreensão de como foram inseridos os carimbos da primeira organização do acervo (1988/89); da correção efetuada em 1993 e da organização no ano de 1995 que seria utilizada na confecção do Inventário (1997).

O estudo da história arquivística também proveu a percepção da inserção de outras documentações, posteriores à venda da coleção, em 1987. Assim, pudemos perceber a inserção de uma *Coleção* (familiar) *Ney Rayol*, em 1988; a entrada das fontes produzidas por Olga Mohana e Joselino Moura, na primeira metade da década de 1990 e do envelope enviado pelo professor João Berchmans, na década de 2000. Assim, também foram percebidos outros fatores importantes como a ausência das fontes que originaram as edições produzidas por Olga Mohana e Joselino Moura para o disco *Música Erudita Maranhense*, assim como a ausência da fonte da *Missa Solene*, de Antonio Rayol, presente em fotocópias com carimbo de João Mohana nas pastas do FEMACO, localizadas na *Diretoria de Assuntos Culturais* da UFMA.

O quinto capítulo nos fez perceber que, através do estudo da proveniência, foi possível fazer o caminho contrário a coleção, desvelando o elo perdido das informações de fontes musicais, contribuindo para o contato com herdeiros das tradições musicais ali representadas. Esse estudo tem nos levado a conhecer mais profundamente a história da música maranhense desde as fases subsequentes a produção daquelas fontes até os fatos musicais dos dias de hoje, como no caso da



cidade de Arari. Dessa forma, percebo que a proveniência documental contribuiu para o estudo de uma história da música maranhense, levando em consideração as micro histórias dessa música. Agora, com a perspectiva do estudo da proveniência, as comunidades, instituições e herdeiros desse patrimônio cultural artístico começam a ser beneficiados pela possibilidade do estudo e da divulgação do seu patrimônio cultural.

Este processo tem servido inclusive como uma restituição de parte da memória cultural aos herdeiros dessas tradições musicais, fato que pode ser observado no caso da restituição do dobrado *Padre João Mohana*, de José Gonçalves Martins, ao herdeiro da documentação dos Mohana - José Antônio Mohana Pinheiro -, assim como na restituição das imagens da cópia manuscrita de Raymundo Gonçalves Martins, a fonte de *Amor da Pátria* (reg. 1481/95) e *Lombardi* (reg. 177/95), ao seu neto, Carlos Gonçalves Martins, quem acreditava que não havia sobrevivido nenhuma fonte musical produzida por seu avô. Dessa forma, o presente trabalho gera um benefício para as cidades; instituições; agremiações; famílias e pessoas representadas no acervo, pois os mesmos passam a ser conscientemente representados por esta correção.

O trabalho produziu ainda uma fundamentação, do ponto de vista teórico e prático, de uma linha de pesquisa em acervos musicais, que resulta no restabelecimento da proveniência de boa parte das fontes de um acervo musical, refazendo o percurso deste acervo, numa espécie de arquivologia reversa ou paleoarquivologia.

Para o futuro da pesquisa, vislumbro uma nova nomenclatura para o Acervo João Mohana num possível “Acervo Musical Maranhense”, identificando a

proveniência das atuais documentações ali presentes (Coleção João Mohana; Coleção Ney Rayol; cópias de Olga Mohana e Joselino Moura e pasta de João Berchmans Carvalho Sobrinho), abrindo a possibilidade para a entrada de outros acervos/coleções.

Após esta etapa, o acervo necessita urgentemente de uma organização física, com a separação definitiva dos seus conjuntos/grupos documentais, de forma que as referências à sua documentação possam ser as mais específicas possível, com número de grupo; de conjunto; de parte; de folha. Outras etapas desse trabalho seriam a descrição/catalogação das marcas d'água e dos textos deixados nas partes cavadas. A separação física - definitiva - abrirá um leque muito mais amplo em termos do cruzamento de informações que hoje não é possível devido à constante modificação da posição dos seus documentos durante a pesquisa física.

Outra possibilidade futura seria uma busca ativa em cidades/instituições - que tiverem a proveniência detectada - para que se possa verificar a possibilidade da existência de outras fontes musicais passíveis de serem digitalizadas e que com essas imagens seja montado um banco de dados no *site* do APEM. Esta alternativa poderia auxiliar na pesquisa da música maranhense, tendo como ponto de partida as fontes do Acervo João Mohana e se expandindo para outros acervos maranhenses.

Ainda uma última sugestão seria o estudo do *Arquivo Sonoro* do APEM com a revelação de proveniência e catalogação *online*, o que poderia abrir uma frente de pesquisa e catalogação de outros arquivos de áudio e vídeo de diferentes músicos e comunidades maranhenses ao longo do tempo.



## REFERÊNCIAS

ALVIM, Moema de Castro. **Trajetórias Entrelaçadas**. Blog Pinheiro em Pauta, 2011. Disponível em: [http://pinheiroempauta.blogspot.com/2011/06/trajetorias-entrelacadas\\_26.html](http://pinheiroempauta.blogspot.com/2011/06/trajetorias-entrelacadas_26.html). Acesso em 20/03/2019.

APEM – Arquivo Público do Estado do Maranhão. *Inventário do Acervo João Mohana – partituras*. São Luís: SECMA, 1997.

\_\_\_\_\_. Guia de Fundos e Coleções do Arquivo Público do Estado do Maranhão. 220p. São Luís: **SECTUR**, 2017.

ÁVILA, Guilherme Augusto de. Projeto de Preservação e Democratização do Acervo João Mohana. São Luís, 2017.

ÁVILA, Guilherme A.; CERQUEIRA, Daniel L.; SANTOS NETO, Joaquim A. O Violão Oitocentista nos álbuns da Família Perdigão. **Revista Vórtex**, Curitiba, v.8, n.3, p. 1-36, 2020.

BATALHA, JOÃO. Arari: Símbolos do Município. Arari, 1999.

BELLOTTO, Heloísa Liberalli. Como fazer análise diplomática e análise tipológica de documento de arquivo. São Paulo: **Arquivo do Estado**, Imprensa Oficial, 120 p. Projeto Como Fazer, 2002.

\_\_\_\_\_. A Diplomática como chave da Teoria Arquivística. Archeion On-line, João Pessoa, v.3, n.2, p.04-13, jul./dez. 2015.

BIASON, M. A. Os músicos e seus manuscritos. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.18, 2008, p.17-27.

BORGES, Luiz Carlos. **Patrimônio e cidadania cultural: uma implicação necessária**. Camadas de memórias do patrimônio musealizado [recurso eletrônico]: Museu do Forte do Presépio, Espaço Cultural Casa das Onze Janelas e o Bosque Rodrigues Alves - Jardim Botânico da Amazônia. Rosângela Marques de Britto e Marisa de Oliveira Mokarzel (organizadoras). Belém, PA: Programa de Pós-Graduação em Artes/UFPA, 2020.

BRASIL. Conselho Nacional de Arquivos. Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos, Sonoros e Musicais. Glossário. Rio de Janeiro, 2019.

CABEZAS BOLAÑOS, Esteban. La organización de archivos musicales marco conceptual. In: **Información, Cultura y Sociedad**, 2005, n. 13, p. 81-99.

CARVALHO SOBRINHO, João Berchmans de. A Música no Maranhão Imperial: um estudo sobre o compositor Leocádio Rayol baseado em dois manuscritos do Inventário João Mohana. In: **Em Pauta**, Porto Alegre, v. 15, n. 25, julho a dezembro 2004.

\_\_\_\_\_. Acervo Padre Jaime Diniz: Patrimônio Arquivístico como referência histórica à musicologia do Nordeste brasileiro. In: Atas do I Colóquio/Encontro Nordestino de Musicologia Histórica Brasileira. Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2010.

CARVALHO SOBRINHO, João Berchmans de; FERREIRA, Fernando Cícero da Silva. Música Sacra em São Luís: A Novena de Santa Filomena (1877) de Leocádio Rayol, Teresina: **EDUFPI**, 2011.

CASTAGNA, Paulo. **O ESTILO ANTIGO NA PRÁTICA MUSICAL RELIGIOSA PAULISTA E MINEIRA DOS SÉCULOS XVIII E XIX**. Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2000a.

\_\_\_\_\_. Reflexões metodológicas sobre a catalogação de música religiosa dos séculos XVIII e XIX em acervos brasileiros de manuscritos musicais. III SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 21-24 jan.1999. Anais. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2000b. p.139-165.

\_\_\_\_\_. Uma análise paleoarquivística da relação de obras do arquivo musical de Florêncio José Ferreira Coutinho. VI ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 22-25 de julho de 2004. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2006. p.38-84. ISBN: 85-89057-03-8.

\_\_\_\_\_. Desenvolver a arquivologia musical para aumentar a eficiência da Musicologia. In: **Musicologia[s]**. Organizadores Edite Rocha, José Antônio Baêta Zille. - Barbacena, MG: EdUEMG, 2016. 259 p. 191-257 (Série Diálogos com o Som. Ensaios; v.3).

\_\_\_\_\_. Uma análise paleoarquivística da relação de obras do arquivo musical de Florêncio José Ferreira Coutinho. VI ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 22-25 de julho de 2004. Anais. p.38-84. ISBN: 85-89057-03-8. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2006.

CASTAGNA, Paulo e MEYER, Adriano. Fatores Determinantes das Mudanças de Fase no Ciclo Vital de Fontes Musicais. Arquivos, entre tradição e modernidade, volume 2: trabalhos apresentados nas sessões de comunicações livres e os eventos paralelos do XI Congresso de Arquivologia do Mercosul [recurso eletrônico] / organização Ana Célia Navarro de Andrade; Associação de Arquivistas de São Paulo. 2. ed. rev. ampl. São Paulo: ARQ-SP, 2017. p. 321-334.

CERQUEIRA, Daniel L. 'Acervo João Mohana' do Arquivo Público do Estado Do Maranhão (APEM): algumas observações. **Revista Música** – Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, v. 18, n. 1, 2018.

\_\_\_\_\_. Piano Maranhense: Barcarola para piano solo, de João Nunes (1877/1951). In: Anais do 4º Nas Nuvens. Disponível em <http://musicanasnuvens.weebly.com/>. Dezembro de 2018b.



\_\_\_\_\_. **O PIANO NO MARANHÃO: UMA PESQUISA ARTÍSTICA.** Tese submetida ao Programa de Pós-graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019. Rio de Janeiro, 2019.

\_\_\_\_\_. **“Odylo Ribeiro”** APEM - Acervo Digital. Disponível em: <http://apem.cultura.ma.gov.br/acervo/items/show/234>. Acesso em 15 de junho de 2020.

\_\_\_\_\_. **“João Victal de Mattos”** APEM - Acervo Digital. Disponível em: <http://apem.cultura.ma.gov.br/acervo/items/show/198>. Acesso em 26 de março de 2020.

\_\_\_\_\_. **“Pedro Gromwell dos Reis”** APEM - Acervo Digital. Disponível em: <http://apem.cultura.ma.gov.br/acervo/items/show/149> acesso em 24 de novembro de 2021.

\_\_\_\_\_. **“Adelman Corrêa”** APEM - Acervo Digital. Disponível em: <http://apem.cultura.ma.gov.br/acervo/items/show/119>. Acesso em 24 de novembro de 2021b.

\_\_\_\_\_. **“Ignacio Cunha”** APEM - Acervo Digital. Disponível em: <http://apem.cultura.ma.gov.br/acervo/items/show/133>. Acesso em 24 de novembro de 2021c.

\_\_\_\_\_. **“Alamiro Prazeres”** APEM - Acervo Digital. Disponível em: <http://apem.cultura.ma.gov.br/acervo/items/show/225>. Acesso em 25 de novembro de 2021d.

COOK, Terry. O conceito de fundo arquivístico: teoria, descrição e proveniência na era pós-custodial [recurso eletrônico] / Tradução de Silvia Ninita de Moura Estevão e Vitor Manoel Marques da Fonseca. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2017.

COTTA, A. G. **O TRATAMENTO DA INFORMAÇÃO EM ACERVOS DE MANUSCRITOS MUSICAIS BRASILEIROS.** 2000. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação). Escola de Biblioteconomia, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000.

\_\_\_\_\_. Correspondência Pessoal como Fonte Histórica e Musicológica. In: **Cadernos do Colóquio**, vol. 8, n. 1. 2006.

\_\_\_\_\_. **HISTÓRIA DA COLEÇÃO CURT LANGE.** Tese (Doutorado em Música) Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

COTTA, A. G.; BLANCO, P. S. Orgs. **Arquivologia e patrimônio musical.** Salvador: EDUFBA, 2006.

CUNNINGHAM, Adrian. O poder da Proveniência na descrição arquivística. In: **Acervo**, Rio de Janeiro, v. 20, nº 1-2, p. 77-92, jan/dez 2007.

DANTAS FILHO, Alberto P. Acervo Musical João Mohana: posição regional, situação documental. In: Atas do I COLÓQUIO/ENCONTRO NORDESTINO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA BRASILEIRA. PPGMUS/UFBA, 2012.

\_\_\_\_\_. A Grande Música do Maranhão Imperial A atividade musical do Maranhão imperial Dous psalmus, de Leocádio Rayol e Mottetos a tres vozes, de Francisco Libânio Colás, com transcrição das respectivas obras. São Luís: Fundação São Luís Convenções e Eventos São Luís, livro III, 2013.

\_\_\_\_\_. **O ACERVO MUSICAL JOÃO MOHANA E A VIDA LITÚRGICA NO MARANHÃO IMPERIAL – O “ROMANTISMO DE PROVÍNCIA” COMO REPRODUÇÃO DO ORNAMENTALISMO HEGEMÔNICO NA ILHA DE SÃO LUÍS (1836 – 1892)**. Tese de doutoramento. Universidade Nova de Lisboa, 2006.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. Princípios arquivísticos, características dos documentos de arquivo e as particularidades dos acervos musicais: (des)caminhos do estudo das práticas musicais a partir de documentos musicográficos observados em arquivos e coleções da região amazônica. In: **Anais do XXIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**. Pelotas, 2019.

DUCHEIN, Michel. Arquivo & Administração, Rio de Janeiro, V. 10-14, N. 1. p. 14-33, abr. 1986.

\_\_\_\_\_. O respeito aos fundos em arquivística: princípios teóricos e problemas práticos. Arquivo & Administração, v. 10-14, n. 2, 1986. Disponível em: <http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/49818>. Acesso em: 28 abr. 2021.

DURANTI, Luciana. Diplomática: novos usos para uma antiga ciência (parte v) In: **Acervo**, Rio de Janeiro, v. 28, n. 1, p. 196-215, jan./jun. 2015.

ESTEVÃO, Silvia Ninita de Moura; FONSECA, Vitor Manoel Marques. A França e o Arquivo Nacional do Brasil. In: **Acervo**, Rio de Janeiro, v. 23, no 1, p. 81-108, jan/jun 2010.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. Tipos de edição. **Debates**, n. 7, p. 39-55, 2004.

\_\_\_\_\_. Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX: teorias e práticas editoriais. 2. ed. Rio de Janeiro: **S2 Books**, 2017.

\_\_\_\_\_. O Catálogo Temático das obras de José Maurício Nunes Garcia: da necessidade de sua revisão e atualização. In: **Per Musi**, no. 39. Padre José Maurício: 1-14. 2019.

FRANCO, Shirley Carvalhêdo; THIESEN, Icléia; RODRIGUES, Georgete Medleg. As duas teorias arquivísticas segundo John Roberts: uma contribuição aos fundamentos do campo. In: **Inf.**, Londrina, v. 22, n. 3, p. 35 – 63, set/out. 2017.

GARCIA, Josefa Montero. **Los archivos musicales familiares y personales**. En: El archivo de los sonidos: la gestión de fondos musicales. Asociación de Archiveros de Castilla y León. Primera edición. Salamanca, 2008.



HEYMANN, Lucianna Quillet. **Indivíduo, Memória e Resíduo Histórico: Uma Reflexão sobre Arquivos Pessoais e o Caso Filinto Müller**. In: *Estudo Históricas*, 1997.

HORSMAN, Peter. Adestrando o elefante: uma abordagem ortodoxa do Princípio da Proveniência. In: **RICI: Revista Ibero-americana de Ciência da Informação**, ISSN 1983-5213, Brasília, v. 10, n. 2, p. 443 - 454, jul./dez. 2017.

HURLEY, Chris, "Problems with Provenance". **Archives and Manuscripts** 23(2), (1995): 234– 259.

ISAAD(G): Norma geral internacional de descrição arquivística: segunda edição, adotada pelo Comitê de Normas de Descrição, Estocolmo, Suécia, 19-22 de setembro de 1999, versão final aprovada pelo CIA. – Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2000.

KUROKI, Ívina Flores Melo e MARQUES, Angelica Alves da Cunha. O Princípio da Proveniência à Luz da Filosofia e Sociologia da Ciência: Contribuições para a Configuração da Arquivologia. **Pesquisa Brasileira em Ciência da Informação e Biblioteconomia**, João Pessoa, v. 10, n. 2, p. 305-319, 2015.

LOPES, José Antonio Viana. Luís Ilha do Maranhão e Alcântara: guia de arquitetura e paisagem - SAN Luis Isla de Marañón y Alcántara: guía de arquitectura y paisaje. Ed. bilingüe. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes, Dirección General de Arquitectura y Vivienda, 2008.

MANNIS, José Augusto. **Thesaurus: Terminologia musical brasileira 1997-2006**. Unicamp, 2006.

MARQUES, Angelica Alves da Cunha; RODRIGUES, Georgete Medleg; NOUGARE, Christine. In: Arquivos e Arquivologia na França e no Brasil: marcos históricos e contextos singulares. In **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 38, nº 78, 2018.

MARQUES, Wheldson R.; FERREIRA, Daniela M.; CASTAGNA, Paulo A. Jaime Diniz e suas atribuições a Luís Álvares Pinto: a construção de uma identidade de protagonismo à luz das práticas musicológicas de seu tempo. XXVIII CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA. Manaus, 2018.

MARTINS, R. M. (org.). Coleção Ausência Presente nº 2: **A Festa dos Sons**. São Luís: SIOGE, 1972.

MATTOS, C. P. **Missa de Santa Cecília (1826). José Mauricio Nunes Garcia (1767-1830)**, FUNARTE, Rio de Janeiro, 1984.

MILLAR, Laura Agnes. A morte dos fundos e a ressurreição da proveniência: o contexto arquivístico no espaço e no tempo. In: **Informação Arquivística**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p. 144-162, jan./jun., 2015.

MOHANA, João. **A Grande Música do Maranhão**. Rio de Janeiro, Agir, 1974.

\_\_\_\_\_. [Palestra sobre a coleção de partituras e a interpretação da Missa Solemne de Antonio Rayol]. São Luís, 1981. 1 fita cassete (60 min), mono.

\_\_\_\_\_. **A Grande Música do Maranhão**. 2.ed. São Luís: SECMA, 1995.

MOHANA, Olga. **Música Erudita Maranhense**. LP independente. Gravado ao vivo no Teatro Arthur Azevedo. São Luís, 1982.

PEREIRA FILHO, Jomar Fernandes. **Formação econômica do Maranhão: superexploração e estado oligárquico como entraves ao desenvolvimento**. In.: VII Jornada Internacional de Políticas Públicas. Universidade Federal do Maranhão – Programa de Pós-Graduação em Políticas Públicas. São Luís, 2015.

PINHEIRO, José Antônio Mohana. Carta de João Mohana. São Luís, 2021.

\_\_\_\_\_. Parecer jurídico a João Mohana. São Luís, 2021.

RAPOSO, Luiz Alexandre. A Grande Música Vianense. **O Renascer Vianense**, Anos VIII, Nº 29. p. 04. Viana, agosto de 2010.

\_\_\_\_\_. Memórias de América Dias. Edições AVL, São Luís, 2012.

RAYOL, Antonio. **Missa Solene**. São Luís, Estúdio da Escola de Música do Governo do Estado do Maranhão. LP, 1982.

REZENDE FILHO, João Dias. **Livros: uma paixão**. Blog do Padre João Rezende Filho, 2011. Disponível em: <http://joaopecegueirodias.blogspot.com/2011/06/livros-uma-paixao.html>, Acesso em 20/08/2019.

SANTOS, Adriana Batista Ferreira; SOUSA, Maria Beatriz de Castro Nunes Lobato; NUNES, Maria Helena Lopes dos Reis Oliveira. Levantamento e caracterização de marcas de água no Arquivo Municipal de Lisboa. In: **Cadernos do Arquivo Municipal**. vol. no.10 Lisboa dez. 2018.

SANTOS, Maria José Ferreira. Marcas de água e história do papel. In: **Cultura: Revista de História e Teoria das Ideias**. Vol. 33, 2014.

SANTOS NETO, Joaquim Antonio dos. Ladainha de Antonio Rayol: reconstituição da parte vocal da Ladainha Pequena. In: **Pautas de Investigação Musical: um contributo ao estudo do texto e contexto**. Org. João Berchmans de Carvalho Sobrinho. Teresina: EDUFPI, 2012.

SANTOS NETO, Manoel. **A ressurreição do padre: perfil do sacerdote que se transformou em grande escritor no Brasil**. São Luís: Engenho, 2019.

SILVA, Eliezer Pires da; MELO, Mariana Tavares de. A Dispersão de Fundos de Arquivos Pessoais. **Revista do Arquivo Geral da cidade do Rio de Janeiro**. n.10, p.91-102, 2016.



SOBRINHO, Antonio Tenório. Acervo da Banda de Música da 10ª Região Militar: uma investigação acerca das rotas geográficas e musicais por meio da ferramenta Análise Diplomática Musical. In: **ORFEU**, v.5, n.3, dezembro de 2020.

SOUZA, Camila Lima. Princípios arquivísticos na literatura internacional e nacional: mapeamento do princípio da proveniência. In: **Revista Ibero-americana de Ciência da Informação**, ISSN 1983-5213, Brasília, v. 5, n. 2, p. 45-62, jul./dez. 2012.

SOUSA, Wendell Emmanuel Brito de. LUZ E SOMBRA DAS PROJEÇÕES: O CINEMA NA SÃO LUÍS MODERNA (1897-1914). Monografia (Graduação) – Curso de História, Universidade Estadual do Maranhão, 2012.

TENÓRIO FILHO, Antônio; FONSECA, Modesto Flávio Chagas. Aplicação de uma ferramenta musicológica em documentos musicais de um acervo bicentenário. In: **Revista Música** – Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, v. 18, n. 1, 2018.

TENÓRIO SOBRINHO, Antônio. Acervo da Banda de Música da 10ª Região Militar: uma investigação acerca das rotas geográficas e musicais por meio da ferramenta Análise Diplomática Musical. In: **ORFEU**, v.5, n.3, dezembro de 2020.