

Caxias/MA 1900-1925: proveniência documental nos Cadernos de música de Neném Rêgo¹

Caxias/MA 1900-1925: documentary provenance in Neném Rêgo's music copybooks

GUILHERME AUGUSTO DE ÁVILA

Doutorado em Artes (UFPA). Professor Adjunto I do Departamento de Música da Universidade Federal do Maranhão (UFMA).
guilherme.avila@ufma.br

RESUMO

O presente trabalho traz um esforço pela compreensão da proveniência dos Cadernos n.º 3 e n.º 5 do Acervo João Mohana que se encontram desde 1987 no Arquivo Público do Estado do Maranhão. Para tal, lancei mão na análise das dimensões históricas de produção dos documentos, da história do documento e da história arquivística dos mesmos. Assim, fiz um breve estudo histórico acerca da Caxias das primeiras décadas da *República* e de Neném Rêgo, a personagem atrelada à minha análise. Os próximos passos foi o estudo das informações textuais e musicais dos dois Cadernos. Como resultados prévios posso afirmar que os dois Cadernos foram produzidos para/por Neném Rêgo entre 1900 e 1925; que os mesmos indicam o seu trajeto técnico musical. Outra constatação importante foi a da necessidade de uma nova organização no Acervo, que contenha informações acerca da proveniência de seus documentos.

Palavras-chave: Musicologia. Arquivologia Musical. Coleção João Mohana. Proveniência Documental. Violão.

ABSTRACT

The present work makes an effort to understand the provenance of annotation books number three and five of João Mohana's Collection, owned by Maranhão's Public Archive (APEM) since 1987. I used the analysis of the historical dimensions of document production, the history of the document and their archival history. Thus, I made a brief historical study about the city of Caxias, Maranhão, in the first decades of Brazilian's Republic and Neném Rêgo, the person linked to the analysis. The next steps were the study of the textual and musical information of the two annotation books. As preliminary results, I can say that these books were produced for/by Neném Rêgo between 1900 and 1925; that they indicate her musical path. Another important finding was the need for a new organization for João Mohana's Collection, which contains information about the provenance of its documents.

Keywords: Musicology. Musical Archivology. João Mohana's Collection. Documentary Provenance. Guitar.

¹ Recebido em 17/11/2022. Aprovado em: 17/12/2022.

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho traz como objeto de estudo os Cadernos n.º 3 e n.º 5², aqui atribuídos a Neném Rêgo, localizados no “Acervo João Mohana”, na seção de coleções particulares do Arquivo Público do Estado do Maranhão (APEM). A exemplo do que ocorre com esses dois Cadernos de música, assim como a maioria dos acervos musicais brasileiros, ele apresenta uma problemática relacionada à falta de registro de proveniência, resultando num apagamento da memória cultural musical de seus proprietários/produtores e dos seus contextos de produção. Desta forma, o objetivo é contribuir para o estudo desses dois Cadernos de música, que até o presente momento não tiveram seus laços de proveniência devidamente estudados/fixados. Esta é também uma contribuição para a memória cultural musical da cidade maranhense de Caxias, ao longo do primeiro quartel do século XX, uma vez que a produção dos ditos Cadernos está geográfica e cronologicamente atrelada a esta cidade.

Esta pesquisa possui, preponderantemente, referenciais das áreas da Musicologia Histórica e da Arquivologia com uma fundamentação teórica e prática recentemente abordada (ÁVILA, 2021) em função do estudo de conjuntos de documentos musicais que, até então, se encontravam com seus laços de proveniência oclusos, a exemplo dos Cadernos n.º 3 e n.º 5. O trabalho citado demonstrou que o estudo das três dimensões históricas dos documentos pode beneficiar comunidades, instituições e até mesmo os herdeiros das práticas musicais representadas em acervos musicais. Em trabalho semelhante, a respeito dos dois álbuns de música da família Perdigão (ÁVILA; CERQUEIRA; SANTOS NETO, 2020), esta mesma metodologia revelou que os álbuns foram produzidos aproximadamente entre os anos de 1820 e 1889, permanecendo em uso por quatro gerações até o ano de 1971, quando então foram doados ao Museu Histórico e Artístico do Maranhão (MHAM).

Os cadernos n.3 e n.5 são aqui endereçados a Neném Rêgo, professora caxiense nas primeiras décadas do século XX e possuem também a autoria musical do professor de música Bernardo Gomes.

O estudo das três dimensões históricas (MILLAR, 2015) contribui no estabelecimento da proveniência, abordando: 1) a história da produção do documento; 2) a história do produtor do documento/arquivo, bem como; 3) a história arquivística do

² Acessíveis pelo *links* <<http://apem.cultura.ma.gov.br/acervo/items/show/1246>> e <<http://apem.cultura.ma.gov.br/acervo/items/show/1244>>.

documento. Essa análise se faz necessária na medida em que questões a respeito das três dimensões históricas permanecem sem resolução: os Cadernos teriam pertencido a mais de uma pessoa variando de custódia? O momento da mudança de caligrafia do Caderno n.º 5 marcaria a morte de Bernardo Gomes da Silva? A disposição das peças musicais espelha algum aspecto da vida de Neném Rêgo? Quem foi Neném Rêgo? O que a história arquivística dos dois Cadernos nos esclarece?

O trabalho inicia com um esboço da metodologia de pesquisa aqui empregada, demonstrando os procedimentos da busca pelas três dimensões históricas dos documentos em questão. Logo após, será apresentada uma revisão dos textos que já abordaram temáticas que incluíam o estudo de tais Cadernos.

Continuando, será apresentado o estudo histórico a respeito da cidade de Caxias no período abrangido pelas datas aproximadas às datas de Neném Rêgo, seguido de um estudo biográfico da mesma.

Como próximo passo, será discutido o estudo das caligrafias e da instrumentação dos Cadernos em questão, o que gerou uma linha do tempo dos Cadernos. Como complemento ao estudo da linha do tempo dos dois Cadernos, será feita a apresentação de comentários relativos ao repertório constante nos Cadernos, sua relação com a proprietária e os aspectos da circulação deste repertório.

Para finalizar, será apresentado um estudo relativo aos instrumentos de escrita dos Cadernos, bem como relativa à história arquivística dos mesmos.

2 METODOLOGIA

Como metodologia, utilizo o estudo das três dimensões históricas proposto por Laurence Agnes Millar (2015) onde, a partir da Diplomática musical, são obtidas informações a respeito da produção do documento; das suas diferentes custódias e da sua história arquivística, algo que poderia ser chamado de história do documento.

Em trabalhos anteriores, essa metodologia me auxiliou na restituição de parte da memória cultural aos herdeiros de tradições musicais representadas no Acervo João Mohana (ÁVILA, 2021, p. 222) e de encontrar as histórias relacionadas aos dois álbuns de música da família Perdigão, que estão desde 1972 sob custódia do MHAM (ÁVILA; CERQUEIRA; SANTOS NETO, 2020).

Para o estudo, inicialmente foram recolhidas as declarações de atribuição de cópia, data e local. Também foram recolhidos dados como os títulos das músicas para uma busca por informações (pesquisa hemeroteca) de autoria, data e local de composição. Esses dados foram importantes para compararmos com os dados de atribuição de cópia, pois nos deram uma noção mais exata da disseminação desse repertório para violão, na Caxias das primeiras décadas do século XX. A comparação de datas e autorias de cópias também nos revelou os motivos das discrepâncias em termos de algumas datas do Caderno n.º 5, que não apresentavam uma sequência temporal lógica, por vezes trazendo datas de cópias mais adiantadas em meio a datas anteriores.

Como último e não menos importante estratégia metodológica, foi a consulta a *sites* que tratam da história de Caxias/MA, como <eziquio.wordpress.com> e <arquivocaxias.com>. Eles nos revelaram fatos históricos a respeito da cidade e até mesmo da figura de Neném Rêgo.

3 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

Ao participar do projeto em que fui coordenador (ÁVILA, 2017), durante a fase de organização do Acervo João Mohana, o então bolsista Tiago Fernandes (2019) percebeu uma relação entre os Cadernos n.º 3 e n.º 5, no entanto, não esclareceu o contexto da sua compreensão:

No período em que foi feita a presente pesquisa *in loco* no APEM (Acervo Público do Estado do Maranhão) foi encontrada uma página relacionada ao Caderno [N.º 5] em outro envelope de autor distinto; a saber, uma versão para violino da música ‘Amor e medo’ de autoria de Bernardo Gomes, originalmente para violão. As razões para que fosse alocada a partitura ao novo lugar foram: a caligrafia, o repertório, a ordem descrita nas páginas e o tipo de papel. O mesmo se encontra atualmente no Caderno 3 do APEM e aparentemente era usado pela mesma aluna/autora (FERNANDES, 2019, p. 11).

A afirmação de que a música “Amor e Medo”, de Bernardo Gomes da Silva (ca.1864-1919), fosse original para violão só encontra respaldo na comparação de datas entre a versão para violão do Caderno n.º 5 (de 1906) e da data estimada da cópia para violino do Caderno n.º 3 (de 1925); porém, não há outros motivos para afirmar que a peça teria sido original para violão. Já a informação de que os Cadernos n.º 3 e n.º 5 aparentemente eram usados pela mesma pessoa encontra confirmação, mas existe uma série de indícios para essa informação,

como mostrarei mais adiante. Outro equívoco, posteriormente tratado, é de que a folha foi inserida no Caderno n.º 5 e não no Caderno n.º 3, conforme afirma o autor.

Diferente do que afirma Fernandes (2019, p. 12), o texto intitulado “Chiquinha” que está acima da música “Vem cá Mulata” (ibidem, p. 29) é uma mescla com o poema “Celeste” de Adelino Fontoura (1859-1884)³ e não a transcrição do próprio texto, como pode ser visto no quadro comparativo abaixo (Tabela 1):

Tabela 1: quadro comparativo da letra de “Chiquinha” (p. 29).

Texto na fonte:	“Celeste” - Adelino Fontoura
Tem a Chiquinha a ingenua formosura E a luminosa aureola sacrossanta D’uma visão do céu, candida e pura Inundada de mystica doçura E quando os olhos para o céu levanta Nem parece mulher, parece santa!!	Tem a celeste e ingênua formosura E a luminosa auréola sacrossanta De uma visão do céu, cândida e pura E quando os olhos para o céu levanta Inundados de mística doçura Nem parece mulher – parece santa.

Fonte: do autor, 2022.

4 A CAXIAS DE NENÉM RÊGO

Caxias é marcada por curtos ciclos de desenvolvimento seguidos por retrocessos econômicos. O primeiro grande ciclo ocorreu do final do século XVIII até a revolta da Balaiada (1838-1841), o que fez com que os negócios fossem grandemente afetados. Outro revés histórico foi a construção – proposital - de Teresina em 1852 para ser capital do Estado vizinho do Piauí, em suas cercanias, o que teria contribuído para mais uma queda nos negócios da cidade. O último grande ciclo, antes do momento histórico representado nos dois Cadernos do presente estudo foi a implantação de um parque industrial do setor de tecidos a partir da década de 1880, seguida de nova onda de falências nas primeiras décadas do século XX.

Decorrente desta nova mentalidade, o fim de século [XIX] em Caxias foi circundado de inúmeras iniciativas empreendedoras. Foram criadas mais três fábricas de tecidos, uma Companhia Industrial Agrícola e uma de bondes, uma Companhia para Navegação do Alto Itapecuru, a Usina Agrícola Caxiense, companhia para exploração de linha telegráfica e de telefone, e uma Companhia das Águas (PESSOA, 2007, p. 50).

³ É tão divina a angélica aparência /e a graça que ilumina o rosto dela, /que eu concebera o tipo de inocência/nessa criança imaculada e bela./ Peregrina do céu, pálida estrela, / exilada na etérea transparência, / sua origem não pode ser aquela/ da nossa triste e mísera existência. / Tem a celeste e ingênua formosura/ e a luminosa auréola sacrossanta / de uma visão do céu, cândida e pura. / E quando os olhos para o céu levanta, / inundados de mística doçura, / nem parece mulher – parece santa. Comparação entre texto da fonte e texto de Adelino Fontoura.

Mesmo com essa alternância de ciclos, a cidade produziu safras de compositores e músicos de relevo como Antonio Marcelino Rodrigues Cariman Júnior (ca.1845-1907), Francisco Joaquim de Seixas Dourado (18??-?) e seu filho Augusto de Seixas Dourado (ca.1863-1904), Antônio de Souza Coutinho (18??-1890), Elpídio Pereira (1872-1961), Alfredo Belleza (ca.1874-1937), Antônio Marcellino Cariman Afilhado (18??-1913), Paulo Almeida (1909-1952), Josino Frazão (1894-1981) e Josias Chaves Belleza (1898-1997), tendo inclusive recebido a construção de um teatro com a finalidade de dar vazão a toda esse movimento, como revela Cerqueira:

[...] no período da industrialização têxtil de Caxias, a necessidade de contemplar este tipo de prática artístico-cultural levou à criação da Sociedade Fenix Dramática, na década de 1880. A mesma se incumbiu de construir um novo teatro, inaugurado no dia 29 de setembro de 1882 próximo à atual rua Aarão Reis n.º 937, cuja orquestra ficou a cargo dos maestros Antonio Cariman Junior e Antonio Coutinho. Com essa infraestrutura, Caxias entrou no trajeto das companhias líricas e dramáticas que circulavam no Norte e Nordeste do Brasil, passando a receber eventos teatrais e musicais esporadicamente (CERQUEIRA, 2020, p. 128-130).

Apesar do fato da música orquestral ter ocupado uma posição tão central, seja pelas bandas militares ou civis, o violão foi e ainda hoje é um dos instrumentos de predileção de pessoas de todas as classes sociais. No caso de Caxias não foi diferente, pois de lá foram encontrados registros de notícias do instrumento tanto em práticas musicais oriundas da tradição oral – como no caso de um andarilho – quanto figurando com pessoas da classe média, na prática de ensino tradicional, em que se faz uso de partituras, algumas das quais, permaneceram até os dias atuais⁴.

O primeiro caso aqui ilustrado trata da figura de Pedro Alves de Amarante Viola, um violonista – e violeiro – cognominado “Pedro Mouco”, que, segundo Higinio Cícero da Cunha⁵:

É nomade, um verdadeiro bohemio da Arte. Nasceu em Cocucy, comarca de Tauá, Estado do Ceará, em 27 de maio de 1857. Veio para o Piauí em 1876 com um tio materno; não tinha mais pai nem mãe. Não o grande José Viola, seu predecessor na viola e na admiração popular; mas toca todo o seu repertório, que é vasto e espetaculoso (CUNHA, 1902, p. 3).

⁴ Esses são os casos das músicas para violão localizadas no Caderno n.º 5, em questão, assim como a partitura sem título para voz e violão atribuída à senhora Jardelina Soares da Silva Campos (ÁVILA, 2021, p. 213), localizada no envelope 1050, sexta gaveta da segunda mapoteca do Acervo João Mohana.

⁵ Higinio Cícero da Cunha nasceu em São José das Cajazeiras, atual Timon/MA, em 11 de janeiro de 1858. Defendeu ideias da abolição e da República, no final do século XIX. Foi jurista, magistrado, jornalista, professor, escritor e político. Ingressou na Junta de Governo do Piauí, em 1889, e na Academia Piauiense de Letras em 1917 (SILVA, 2020, p. 82).

Em outro momento, o dito Pedro Mouco faz publicar uma carta aos amigos Capitão Luiz da Câmara Júnior e Hygino Cunha, de Caxias (Figura 1). Como é possível perceber, ele tem o apreço por parte de pessoas mais abastadas, como no caso do major Alcebiades Aguiar, que o recebeu em sua casa e conseguiu uma apresentação pública na Casa da Câmara.

Figura 1: publicação da carta de Pedro Mouco.

«Co ló, 31 de Julho de 1902.
—Caros amigos capitão Luiz da
Cunha Junior e dr. Hygino Cu-
nha.
Terei prazer se esta encontrar-
vos com saúde e assim as vossas
gratas e carinhosas familia. O
nosso amigo major Alcebiades A-
guiar, recebeu-me bem e hospede-
dou-me em sua casa, offereceu-
do-me dormida em um quarto
pertinho ao seu, porem com me-
zada comsigo da melhor forma.
Elle proprio agenciou-me um es-
pectaculo publico, na casa da Ca-
mara; mas a enchente não foi co-
mo se esperava, assim mesmo
rendeu-me sessenta mil réis. Te-
nho recebido mais doze mil réis
de parte e espero apurar mais.
Estou esperando a launcha ou
uma barca para descer. D'aqui
vou muito recommendado até o
Maranhão. Que estejam boas e
aceitem minhas saudades, dis-
poados do
De V. S.
Amigo certo e agradecido
Pedro Alves do Amarante Viola.

Fonte: Jornal de Caxias, Ano 1902\Edição 00344 (1).

Interessante notar o quanto Pedro Mouco, apesar de pobre e boêmio, gozava da admiração de pessoas da alta sociedade como Higino Cícero da Cunha. Esta atitude denota, pelo menos no caso de Caxias, certo aspecto de desenvolvimento cultural local, visto que em grande parte dos casos, o violão era tido como um instrumento menor, justamente por se encontrar nas mãos da classe menos abastada, com o repertório característico de tal classe:

[...] o advento da República imprimiu à imagem do instrumento na sociedade brasileira, altamente negativa, o que se deveu à infalível associação do violão às práticas culturais dos pobres urbanos. (TABORDA, 2017, p. 01).

O Acervo João Mohana, apesar de possuir cerca de 12.000 folhas de música maranhense, possui tão pequena amostra da música para violão que, a não ser pelas três edições impressas – nacionalmente conhecidas – do violonista Nelson Piló (1914-1986) com músicas de Catullo da Paixão Cearense (1866-1946), os únicos exemplares de partituras para

violão são justamente oriundos da cidade de Caxias e foram produzidos entre os anos de 1891 e 1925⁶, ou seja: nos primeiros anos da República.

5 QUEM FOI NENÉM RÊGO?

Até o presente momento, não temos muitas informações acerca da personagem central do presente estudo. Há sim, algumas suposições mais ou menos confiáveis, muitas das quais, deixadas mais pelos registros nos Cadernos em questão do que por outras fontes.

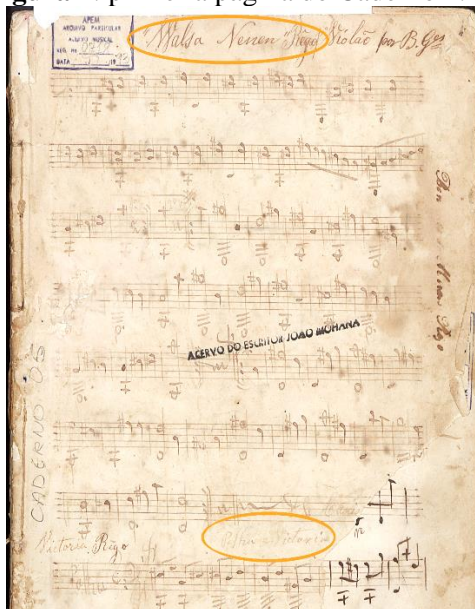
Esses registros nos permitem afirmar que Neném Rêgo viveu na cidade maranhense de Caxias por volta de 1890 a 1925, pelo menos. Esse local e datas são sugeridos pelos dados inseridos nos Cadernos, que se iniciam em torno de 1900. Na altura da décima folha (Caderno n.º 3, p. 20), há a inserção da data de 1906, supondo que Neném Rêgo tinha entre 10 e 15 anos de idade quando começou a utilizar tal Caderno.

Outra informação retirada do Caderno n.º 5 é que possivelmente ela teve uma irmã ou prima – Victoria Rêgo – que possivelmente teria começado a estudar violão no mesmo ano, utilizando o mesmo Caderno. A suposição se baseia no fato de que na primeira folha do Caderno há duas pequenas músicas intituladas Valsa “Neném Rêgo” e Polka “Victoria Rêgo”, ambas compostas pelo professor de música Bernardo Gomes, cuja prática de compor músicas em homenagem aos alunos se apresenta como uma interessante estratégia didática.

Esta análise também apresenta a possibilidade de determinar que o carimbo de “Benedicta de Moraes Rego” foi inserido décadas mais tarde, pois a página n.º 1 reforça essa afirmativa, dado o elevado desgaste que o papel sofreu antes de receber o carimbo, como pode ser visto na imagem abaixo (Figura 2):

⁶ Trata-se de uma música sem título e autoria, datada de 1891, que figura num dos últimos envelopes do acervo e foi dedicada a Albina Minervina de Carvalho.

Figura 2: primeira página do Caderno n.º 5.



Fonte: APEM, 2022.

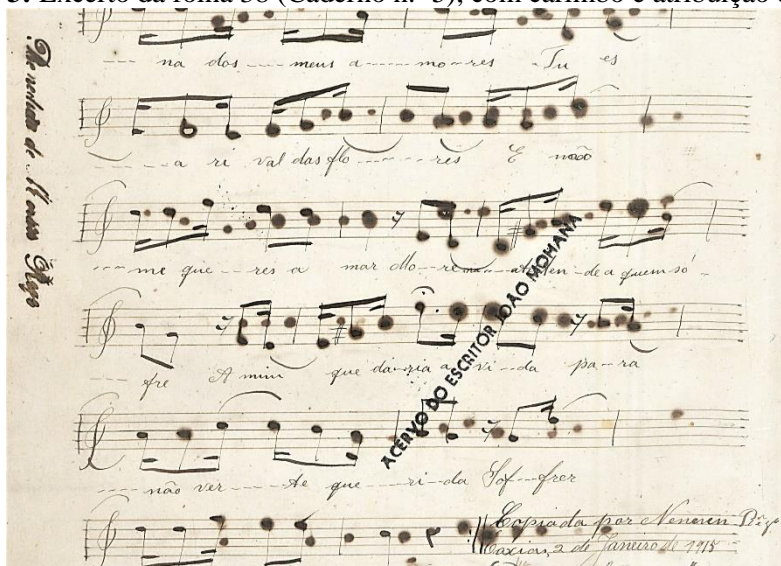
No livro “Minhas Histórias”⁷, de Dinir Silva (1919-2007), Neném Rêgo é citada como tendo sido proprietária de uma escola de educação básica na cidade de Caxias, na década de 1920:

Iniciou seus estudos nas escolas particulares de d. Neném Rêgo e Lizete Pires. Posteriormente, foi estudar no Colégio “Sagrado Coração de Jesus”, localizado à época, no largo do Panteon [...] (COUTTO, 2020).

Ainda, como última informação biográfica a ser aprofundada, nas folhas 1, 13, 38 e 39 do Caderno n.º 5, foi inserida a inscrição “Benedicta de Moraes Rego” por meio de um carimbo manual. Uma das questões a serem consideradas na relação deste carimbo com a autoria do mesmo é o porquê da ausência do acento circunflexo no sobrenome “Rêgo”, que foi inserido como assinatura quinze vezes no restante do Caderno n.º 5 e dez vezes no Caderno n.º 3, pelas próprias mãos de Neném Rêgo. Neném Rêgo teria sido um apelido utilizado pela própria autora das cópias, ao longo de mais de vinte anos? Ou teria esse carimbo sido inserido por uma parente que custodiou os Cadernos num período posterior? Abaixo, um exemplo em que podemos observar, ao lado esquerdo, o carimbo e a declaração de cópia, na parte inferior da folha (Figura 3):

⁷ O autor Brunno G. Coutto afirma que o livro é de 1991.

Figura 3: Excerto da folha 38 (Caderno n.º 5), com carimbo e atribuição de cópia.



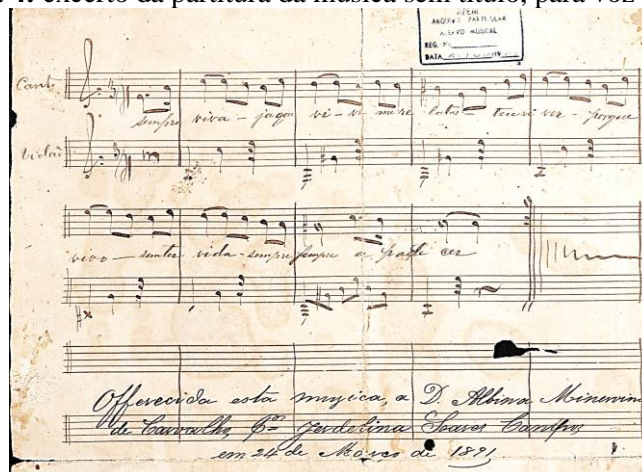
Fonte: Caderno n.º 5, p. 38. APEM, 2019.

Complementarmente, apesar destas lacunas na biografia de Neném Rêgo, temos a informação de que, na Caxias republicana, era comum que mulheres tocassem/estudassem violão por partitura. Corroborando a afirmação, o Acervo João Mohana possui uma folha⁸ com a partitura de uma música sem título e sem autoria, que foi um presente de J[a]rdelina Soares Campos (1863-1939) à poetisa Albina Minervina de Carvalho, em 24 de março de 1891. Esta partitura foi editada e interpretada por Jacilene Pereira Correia em outubro de 2019, no lançamento da versão fac-similar do Acervo João Mohana⁹. Abaixo, o excerto da partitura em questão (Figura 4):

⁸ Pelo fato de a partitura não possuir título ou autoria, ela se encontra no envelope n.º 1050, 2.ª mapoteca, 6.ª gaveta.

⁹ Notícia em <http://casas.cultura.ma.gov.br/portal/sede/index.php?page=noticia_extend&loc=apem&id=80>.

Figura 4: excerto da partitura da música sem título, para voz e violão.



Fonte: APEM, 2019.

6 ANÁLISE DE CALIGRAFIAS/INSTRUMENTAÇÃO

A seguinte análise busca revelar quem foram os copistas dos Cadernos, e assim, favorecer a construção das micro histórias a respeito da proveniência dos mesmos. Busco também compreender a finalidade para a qual o álbum foi utilizado: por quais etapas passaram, as mudanças de instrumento e/ou de custódias, o amadurecimento musical da Neném Rego e o aprendizado de Neném iniciado pelo violão (ela e possivelmente sua parente), passando para o violino e terminando com o piano.

O compositor Bernardo Gomes [da Silva] é identificado como copista nas folhas 1 a 19 do Caderno n.º 5. A afirmação se faz possível por: 1) declaração de autoria “por B. Ges.” (Valsa “Neném Rêgo”, p. 1 e Valsa “Lulu”, p. 6 ambas do referido Caderno); 2) declaração de autoria “por B. Gomes” (“Amor e Mêdo”, Caderno n.º 5, p. 7); 3) pela firmeza e clareza da caligrafia ao longo dessas folhas, o que dá a entender que é pertencente a um músico profissional, como pode ser observado na imagem abaixo (Figura 5):

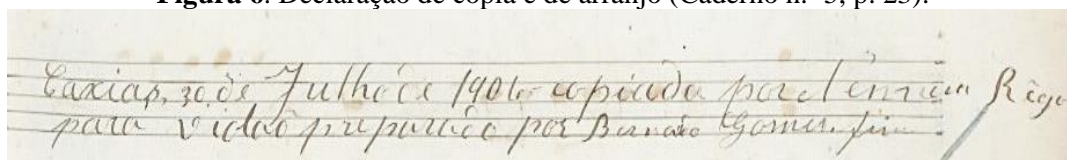
Figura 5: exemplo da grafia musical de Bernardo Gomes.



Fonte: folha 2, Caderno n.º 5.

Das folhas 20 a 23, a caligrafia é relacionada a Neném Rêgo. É um padrão de caligrafia muito fácil de detectar, dada a extrema diferença com as demais caligrafias presentes tanto no Caderno n.º 5 quanto no n.º 3. Em praticamente todas as cópias de Neném Rêgo, há indicação de autoria de cópia, local e data, o que facilita esse entendimento, como pode ser observado na página 23 do Caderno n.º 5, no excerto abaixo da *Schottisch* “Nair”, de Francisco de P. Bastos (Figura 6_:

Figura 6. Declaração de cópia e de arranjo (Caderno n.º 5, p. 23).



Fonte: APEM, 2019.

No prosseguimento da página 23, há uma música “copiada por Silvandira Guimarães para Nenem Rêgo”. Silvandira Kós Guimarães (?-1981) figura no *Jornal de Caxias*¹⁰ de 1902 como uma das acionistas da Companhia de Águas de Caxias. Segundo informações de Brunno G. Couto, Silvandira Guimarães era professora do primário em Caxias, o que justificaria a cópia ofertada a Neném Rêgo, tendo sido as duas, colegas de profissão.

Ainda a respeito de Silvandira, há no Acervo João Mohana uma declaração a ela de atribuição de letra da música “Bailado das Flores”. A música é de Alfredo Belleza e, segundo a inserção de texto do documento:

Música de Alfredo Beleza e letra de Silvandira Guimarães. Nota: esta música foi feita para um festival de crianças naquela época. Foi a[con]panhada por Mário Ramos Beleza e cantada por Silvandira Guimarães autora da letra. Caxias, 12/02/1974 (Bailado das Flôres, Alfredo Bel[l]eza, Caxias, 1974).

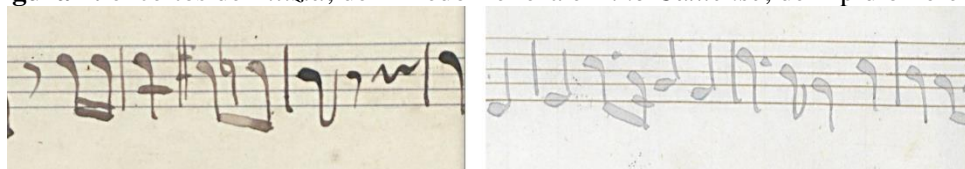
Por consequência, a participação de Silvandira Guimarães nesses dois documentos do Acervo João Mohana contribui na confirmação da caligrafia musical do compositor caxiense Alfredo Belleza. Sua caligrafia está presente tanto na quarta folha da música “Bilizia”¹¹, de sua autoria, quanto na página 19 do Caderno n.º 3 “Hino Caxiense”¹², de autoria de Elpídio Pereira, conforme excertos abaixo (Figura 7):

¹⁰ *Jornal de Caxias*, ano 1902, Edição 00324.

¹¹ Disponível em <<http://apem.cultura.ma.gov.br/acervo/items/show/763>>.

¹² Disponível em <<http://apem.cultura.ma.gov.br/acervo/items/show/1244>>.

Figura 7: excertos de *Bilizia*, de Alfredo Belleza e *Hino Caxiense*, de Elpídio Pereira.



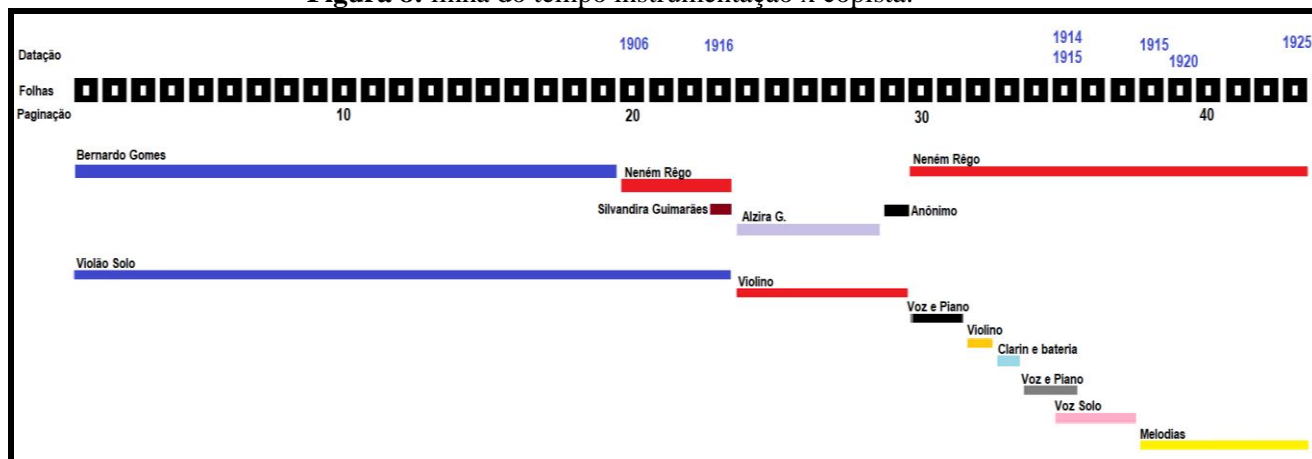
Fonte: APEM, 2019.

As folhas 24 a 29 contêm a grafia declarada de “Alzira G”. Ainda na folha 29 (“Vem cá mulata”), há a grafia de uma quarta pessoa, mas sem identificação. A grafia das folhas 24 a 42 (a última) é, novamente, de Neném Rêgo.

5 LINHA DO TEMPO

O conteúdo dos Cadernos n.º 5 e n.º 3 demonstra diferentes momentos da vida de sua proprietária. O Caderno n.º 5 inicia com vinte e nove peças para violão solo (p. 1-23), seguidas de seis peças para violino (p. 24-29), uma para voz e piano (p. 30-31), três peças para violino (p. 32), uma para clarin e bateria (p. 33); uma para voz e piano (p. 34-35); quatro peças para voz solo (p. 35-38) e é finalizado com sete melodias (p. 39-42) sem indicação de instrumentação, conforme a linha do tempo adiante (Figura 8):

Figura 8: linha do tempo instrumentação x copista.



Fonte: do autor, 2022.

Na comparação das duas linhas de análise (instrumentação x caligrafias) podemos perceber vários aspectos a serem considerados. Primeiramente, a datação pode parecer confusa, em um vai e vem na página 29, que possui data posterior (“Vem cá mulata”, 1916) entre a música posterior com data anterior (“Não... não olhes mais assim”, 1914, p. 34).

Porém, numa análise mais atenta, verifica-se que essa inconstância de datas pode ser explicada pelo reaproveitamento de espaços deixados nos finais das cópias mais antigas, onde se visava a inserir mais músicas nessas lacunas. Foi o que ocorreu no caso de “Chiquinha”, que teve a partitura escrita no que sobrou de pauta livre após a música “Cezarina” (p. 32), enquanto que sua letra foi escrita na página 29. Não fossem as datas de cópia, essa característica poderia passar despercebida.

O álbum segue com a caligrafia firme de Bernardo Gomes até a página 19, quando são inseridas três músicas por Neném Rêgo nas páginas 20, 21 e 22, sendo as duas primeiras datadas de 26 de junho de 1906 e a terceira de 30 de julho de 1906. Pelo espaço temporal destas três últimas músicas, poderíamos imaginar que o álbum iniciou por volta do ano de 1905; porém, como o fator que diferencia esses dois momentos é a ausência de novas cópias de Bernardo Gomes e as primeiras cópias de Neném Rêgo, podemos especular que o álbum possa ter sido iniciado até alguns anos antes disso, por volta de 1900. O fato que atesta essa compreensão relacionada ao tempo é a próxima datação em termos de espaço temporal, encontrada na música “Não... não olhes mais assim” (p. 34-35) que é de 1914, em outra cópia de Neném Rêgo.

6 REPERTÓRIO

A exemplo do repertório constante nos álbuns de música da família Perdigão (ÁVILA; CERQUEIRA; SANTOS NETO, 2020, p. 2), as obras dos Cadernos n.º 3 e n.º 5 do Acervo João Mohana também representam um estrato da música e vida de sua proprietária na sua época de produção/utilização, dado o número de obras neles representados – cerca de 76 peças – ao longo do primeiro quarto do século XX, entre 1900 e 1925. A grande diferença entre as duas análises de repertório está na abundância de dados biográficos disponíveis junto à família Perdigão, o que teria contribuído grandemente com a análise do repertório de seus álbuns.

Outro dado importante para a análise – e provável matéria para futuras análises – é o fator de complementaridade que os Cadernos n.º 3 e n.º 5 representam frente aos álbuns de música da família Perdigão, dado o período complementar entre as duas documentações, tendo sido a primeira produzida por volta dos anos de 1820 a 1889 e a segunda por volta de 1900 a 1925. Esses dois conjuntos documentais cobrem cerca de 100 anos da produção/criação da música maranhense caseira, com ênfase no repertório para violão. Esta

observação é baseada na preponderância do instrumento nos dois casos: 73 das 136 peças no primeiro caso e 28 das cerca de 76 peças no segundo caso.

Para demonstrar o quanto o repertório do Caderno n.º 5 representa a prática musical do seu tempo, procuramos informações acerca da autoria de peças que neles constam sem autoria, procurando iniciar um processo de compreensão de como ocorria a disseminação desse repertório, nas primeiras décadas do século XX.

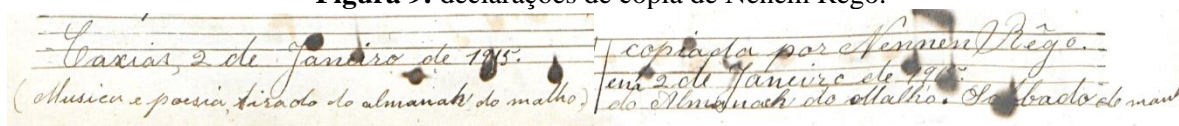
O primeiro caso é o do Maxixe “Vem cá Mulata” de Arquimedes de Oliveira (Caderno n.º 5, p. 29), uma cópia datada de 1916. Ele teria sido lançado no Carnaval do ano de 1902, no Rio de Janeiro:

O caso do maxixe – Vem cá Mulata de Arquimedes de Oliveira e Bastos Tigre – de 1902, foi composta para o carnaval, mais especificamente para o Clube Carnavalesco dos Democráticos. Este foi altamente divulgado antes da sua gravação pela indústria fonográfica, através de partituras e jornais especializados. Percebendo o interesse da população carioca neste maxixe, foi logo gravado em 1904 (Odeon Records) pela atriz de teatro e revista e cantora Pepa Delgado. Em 1906 tornou-se a canção mais cantada no carnaval [...] (PESSÔA, 2011, p. 80).

Pela divulgação via rádio, que ocorria no Brasil já nas primeiras décadas do século XX, essa música pode ter sido escrita a partir da audição, que é ainda hoje uma prática muito associada à música popular, porém, nessa mesma época, a disseminação musical também ocorria por via de periódicos como o almanaque O Malho, de onde foram retiradas músicas do tal Caderno, como veremos a seguir.

A música “Teus Olhos” (p. 35), assim como “Casinha Pequeninina” (p. 36), foram retiradas do almanaque O Malho, conforme declarações de cópia da própria Neném Rêgo (Figura 9):

Figura 9: declarações de cópia de Neném Rêgo.



Fontes: Esquerda: texto após “Vem cá Mulata” (p. 29); Direita: texto após “Teus Olhos” (p. 35).

Outro caso interessante é o da música da página 17, “Piza Mulêque” [Pisa Moleque], um maxixe que foi copiado no Caderno n.º 5 por volta de 1905 e que recebeu a designação “Tango”, como era de costume fazer com o samba e outros ritmos originários dos negros brasileiros entre o final do século XIX e primeiras décadas do XX. A música tem uma referência no Jornal de Caxias, ocorrendo em uma festa urbana na cidade de Caxias em data

aproximada à cópia da música no Caderno n.º 5. Ao que parece, a música “Pisa Moleque” era bem conhecida na Caxias dos primeiros anos do século XX. Ela foi aqui associada a um evento em praça pública, no qual os rapazes procuravam chamar a atenção das meninas (Figura 10):

Figura 10: trecho do Jornal de Caxias que faz referência a “Pisa Moleque”.

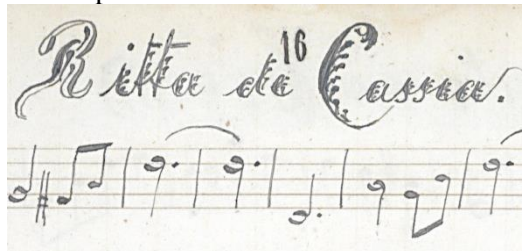
Um fallava aqui mais alto, para ser ouvido pela *pequena*; outro dizia uma pilheria; ali, já um- dizia uma graça, outro já cantava um pedaço do «Pisa moleque,» como o chamam estes, ou assoviava, fazendo da bengala violão, alguns compassos do «maxixe» etc.; além, já um *esbordoava* o outro, este já *descompunha* a *quello* etc.

Fonte: Jornal de Caxias: Ano 1901\Edição 00292.

Como último aspecto a respeito do repertório do Caderno n.º 5, acredito que Neném Rêgo tenha terminado este Caderno com melodias sem acompanhamento justamente por ter adquirido amadurecimento musical suficiente em diferentes instrumentos acompanhadores como o violão e piano, para que ela pudesse se dar ao luxo de anotar apenas melodias, apenas como forma de lembrança. Aliás, esta é também uma característica recorrente nos álbuns de música da família Perdigão.

Com relação ao repertório do Caderno n.º 3, percebe-se uma predominância de peças para instrumentos melódicos solo, como flauta ou clarinete. Essa característica é facilmente observada pela larga utilização de notas longas com ligaduras entre os compassos, que não funcionam muito bem em instrumentos como o violão (Figura 11):

Figura 11: escrita para instrumento melódico em “Rita de Cassia”.



Fonte: Caderno n.º 3, p. 16, APEM, 2019.

7 HISTÓRIA ARQUIVÍSTICA

Ao falar sobre a história arquivística dos dois Cadernos de música que fazem parte do Acervo João Mohana, devemos ter em mente que esta ainda é uma história parcial, pois cremos que a história arquivística no caso em proposição carece de informações anteriores à produção do Acervo João Mohana. No entanto, acredito que o presente trabalho mesmo que com essa dimensão parcial da história arquivística dos dois Cadernos pode contribuir para o estudo da proveniência documental.

Tal acervo foi originário da – por mim denominada – “Coleção João Mohana” (ÁVILA, 2021, p. 62). Ela foi o resultado, em termos materiais (partituras, imagens), da pesquisa pela música maranhense empreendida por João Mohana entre os anos de 1950 e 1987, por cerca de 30 cidades maranhenses. A coleção foi recolhida ao APEM em 1987, já com o acréscimo de documentos produzidos para o pesquisador, como composições com dedicatórias a João Mohana; as partituras lembradas de memória para fazer parte da então coleção, assim como documentos musicais que provavelmente nunca fizeram parte da Coleção João Mohana, mas que não serão abordadas no presente trabalho.

Numa primeira análise, percebo que os dois Cadernos, a exemplo do que ocorreu com todo o acervo, recebeu um tratamento biblioteconômico em sua organização. Fica bem claro que esta organização buscou uma maior facilidade na sua consulta. Como exemplo deste tipo de organização, podem ser vistos índices de peças musicais acrescidos por funcionários do APEM junto aos dois Cadernos. Eles foram organizados por ordem alfabética a partir do nome dos autores e do título das músicas. Assim, o índice se trata de um reordenamento para aproximar essas informações, na consulta. Dessa forma a música de Amâncio Silva “As Gêmeas” (Caderno n.º 3, p. 7) figura antes da música de Cariman Afilhado “Querer é Poder” (p. 02), única e exclusivamente para que as cinco músicas de Amâncio Silva ficassem agrupadas e respeitando uma ordem alfabética – interna – das

músicas de cada autor, para que depois os demais autores - também posicionados em ordem alfabética - fossem posicionados, como pode ser observado na imagem abaixo (Figura 12):

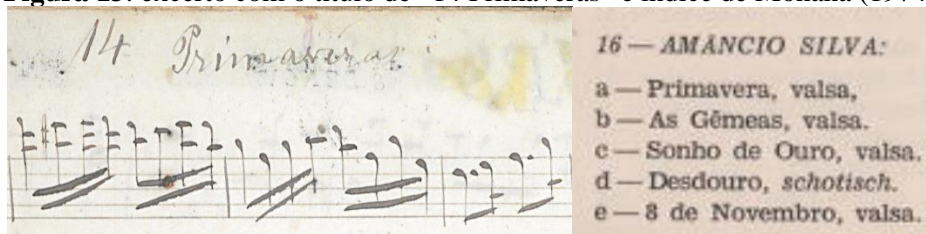
Figura 12: índice anexado ao Caderno n.º3.

Nº ORD.	OBRA	AUTOR	REGISTRO	PÁG.
01	Desdouro	Amâncio Silva	0202/95	04
02	Sonho de ouro	Amâncio Silva	0203/95	01
03	08 de novembro	Amâncio Silva	0204/95	05
04	14 Primaveras	Amâncio Silva	0205/95	06
05	As gêmeas	Amâncio Silva	0206/95	07
06	Querer é poder	Carlman Afilhado	0369/95	02
07	Recordação	Elpidio Pereira	0489/95	08
08	Hino Caxiense	Elpidio Pereira	0490/95	19
09	Vicentina de Paula	Elpidio Pereira	0491/95	12
10	Dulcinéa	Raphael M.	1496/95	17
11	Morena dos olhos negros	Anônimo	1827/95	08
12	Mazurka da Ópera Granvia	Anônimo	1834/95	02
13	Recordação de cerveira	Anônimo	1835/95	03
14	Coração nos lábios	Anônimo	1836/95	09
15	Carmélia	Anônimo	1837/95	11,12
16	Subindo ao céu	Anônimo	1838/95	15
17	Ave Maria	Anônimo	1839/95	18
18	Hino Maranhense	Anônimo	1840/95	20
19	Dolores Alencar	Godofredo Rosa	2090/95	10
20	Minha Paixão	Godofredo Rosa	2091/95	14
21	Rita de Cássia	Godofredo Rosa	2092/95	16

Fonte: APEM, 2019.

As cinco músicas de Amâncio Silva estão presentes tanto em João Mohana (1974, p. 31) quanto no Inventário (1997, p. 83); porém, a numeração presente no título da música “14 Primaveras” (Caderno n.º 3, p. 6) foi ignorada por João Mohana (MOHANA, 1974, p. 31), tendo este declarado o título “Primavera” em seu lugar. Acredito que João Mohana possa ter imaginado que o numeral se tratava de algum número de página antigo, conforme pode ser deduzido no excerto abaixo (Figura 13):

Figura 13: excerto com o título de “14 Primaveras” e índice de Mohana (1974).



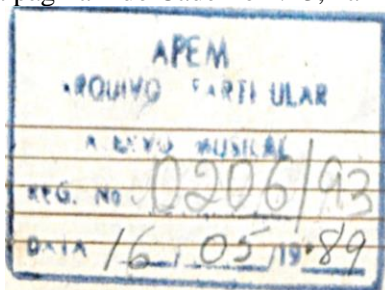
Fonte: Caderno n.º 5 - APEM, 20219; Mohana (1974, p. 31).

Numa análise mais aprofundada, percebemos que há discrepâncias entre os registros contidos nos índices produzidos pela equipe do APEM, que foram anexados aos Cadernos.

O primeiro caso analisado foi o da música “Sonho de Ouro” (Caderno n.º 3, p. 1), que no índice produzido pela revisão do APEM conta com o registro 203/95. Porém, na fonte

original consta o registro 0206/93, como na imagem abaixo (Figura 14). Observo ainda, que possivelmente, o registro anterior foi apagado, pois os tamanhos de letras e os lápis utilizados nos registros são diferentes. Talvez essa diferença tenha sido ocasionada pela revisão da professora Ana Neuza Ferreira na primeira metade da década de 1990, conforme discutido anteriormente (ÁVILA, 2021, p. 141):

Figura 14: Carimbo da página 1 do Caderno n.º 3, na música “Sonho de Ouro”.



Fonte: Caderno n.º 3, APEM, 2019.

O mesmo ocorre com “Querer é Poder” (Caderno n.º 3, p. 2). No índice anexado pelos funcionários do APEM a música se encontra com o registro 369/95, enquanto que na fonte, ela possui o registro 727/93. Provavelmente, uma nova revisão deve ser efetuada no acervo, endereçando os Cadernos a proprietários, e mantendo um só registro para o Inventário e a fonte, como no caso aqui descrito.

Outro caso interessante já citado por Tiago Santos (2019, p. 11)¹³ é o da folha com os títulos “Amor e Medo” (Caderno n.º 3, p. 21) e “Sufocação de Lieu” (p. 22), que foi encontrada em outro local do acervo, mas que pelo tipo de repertório; caligrafia musical e mesmo o número de página complementar ao Caderno n.º 5, permitiu a sua restituição definitiva.

Um último fato importante a ser posto em discussão diz respeito à ausência dos autores e peças musicais do Caderno n.º 5 no livro de João Mohana (1974). Provavelmente, o pesquisador ainda não possuía esse Caderno no ano da escrita do seu livro, o que reforça o argumento de que a busca por fontes musicais excedeu a data de 1974, como é apontado por alguns trabalhos.

¹³ No caso, o autor se enganou e endereçou no texto a folha como sendo do Caderno n.º 3, mas a mesma pertence ao Caderno n.º 5.

9 CONCLUSÕES

Uma nova revisão deve ser realizada no acervo, a fim de produzir um novo inventário visando uma organização em que se verifique tanto a existência de Cadernos quanto a relação entre diferentes documentos como no caso dos Cadernos n.º 3 e n.º 5, que apontam para a proveniência de Neném Rêgo.

A lista a partir dos nomes dos autores do Inventário (1997) deveria ser uma ferramenta auxiliar temática e não a única forma de localizar as fontes dentro do Acervo João Mohana. Antes, as fontes devem receber fortes indicações de proveniência, o que pode auxiliar no estudo da música maranhense e não apenas um estudo temático a respeito de compositores, como já apontado anteriormente (ÁVILA, 2021).

REFERÊNCIAS

ÁVILA, Guilherme Augusto de. *O elo perdido do tesouro de João Mohana*: proveniência documental na música. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, UFPA, Belém, 2021.

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.

BARROS NETO, Eziquio. *Sem Vespasiano - 100 Vespasiano*. Disponível em <<https://eziquio.wordpress.com/2016/12/28/100-vespasiano-sem-vespasiano>>. Acesso em <2 fev. 2022>.

CERQUEIRA, Daniel Lemos. A música em Caxias: um prolífico centro cultural no sertão maranhense. 2020, In: ALBORNOZ, J. (org.) *Estudos Latino-Americanos sobre Música vol. I*. Curitiba: Artemis, 2020. p. 121-138.

_____. “Acervo João Mohana” do Arquivo Público do Estado do Maranhão: algumas observações. *Revista Música*, São Paulo, v. 18, n. 1, p. 210-225, 2018.

COUTTO, Bruno G., *Dinir Silva*. Disponível em <<https://arquivocaxias.com.br/dinir-silva>>. Acesso em <9 mar. 2022>.

CUNHA, Higino Cícero da. Pedro de Amarante. *Jornal de Caxias*, Caxias, ano 1902, Ed. 00341.

PESSOA, Jordania Maria. *Entre a tradição e a modernidade*: A belle époque caxiense: Práticas fabris, reordenamento urbano e padrões culturais no final do século XIX. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Programa de Pós-Graduação em História, UFPI, Teresina, 2007.

RODRIGUES, Luís. Adelino Fontoura. Escritas.org. Rio de Janeiro.

MIRANDA, Antônio. Adelino Fontoura. Celeste. Antonio Miranda. Novembro, 2017.

PESSÔA, Priscilla Paraiso. *Acervos de Música, políticas públicas e performance no Rio de Janeiro*. Dissertação (Mestrado em Música) – DECA, UA, Aveiro, 2011.

SILVA, Victor Marcelo Pires Gonçalves da. *Teresina: entre e as cousas pretéritas (1852 ao primeiro decênio do século XX)*. Tese (Doutorado em História) – Programa de Estudos em História, PUC/SP, São Paulo, 2020.

SOUZA, Isaac Gonçalves. *Cidade de cristal: identidade e evasão na cultura local de Caxias – MA (1914 – 1937)*. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Programa de Pós-Graduação em História, UFPI, Teresina, 2016.

TABORDA, Márcia. O violão na corte imperial. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 27, Campinas, 2017. *Anais...* Campinas: UNICAMP, 2017.