

DANIEL LEMOS CERQUEIRA
Uma edição diplomática do *Hymno* (1826) de Raimundo José Marinho
DEBATES | UNIRIO, n. 17, p.137-171, nov. 2016.

Uma edição diplomática do *Hymno* (1826) de Raimundo José Marinho

Daniel Lemos Cerqueira¹

Universidade Federal do Maranhão/Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Resumo: este trabalho pretende apresentar uma edição crítica do tipo diplomática do 'Hymno' de Raimundo José Marinho, interpretado pela primeira vez em 1826. Trata-se da obra musical mais antiga já encontrada no Maranhão até o presente momento. É apresentada uma breve retrospectiva sobre a história musical do Maranhão Colonial até o início do Império, sucedida por uma contextualização da fonte dessa obra. A próxima seção aborda discussões sobre o processo editorial crítico centrado em Grier (1996) e Figueiredo (2014), sendo seguida por uma análise formal da peça e o relato de algumas decisões editoriais tomadas.

Palavras-chave: Musicologia Histórica. Musicologia Sistemática. Edição crítica. Edição Diplomática. Maranhão.

A Diplomatic Edition from the 'Hymno' (1826) by Raimundo José Marinho

Abstract: the present work aims to present a diplomatic and critical edition from 'Hymno' by Raimundo José Marinho. It is the oldest musical work found in the State of Maranhão, Brazil, until nowadays. There is a brief consideration about Maranhão's musical history from the colonial period until the beginning of the Empire, followed by a contextualization of the work's source. Next section brings a discussion regarding the critical editing process centered in Grier (1996) and Figueiredo (2014), followed by a formal analysis of the piece and a descriptive report about the editorial decisions.

Keywords: Historical Musicology. Systematic Musicology. Critical Edition. Diplomatic Edition. Maranhão.

¹ Trabalho realizado pelo Doutorado em Práticas Interpretativas no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), sob orientação do Prof. Dr. Marco Túlio de Paula Pinto e co-orientação do Prof. Dr. João Berchmans de Carvalho Sobrinho (UFPI). A pesquisa é financiada pelo Departamento de Artes da Universidade Federal do Maranhão (UFMA) e pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Maranhão (FAPEMA).

Introdução

Durante consulta a acervos e fontes para uma pesquisa que tem como objetivo principal investigar o repertório de piano solo do Maranhão, fomos surpreendidos ao encontrar uma cópia manuscrita de uma obra cujo ano de estreia é indicado como sendo de 1826. Trata-se do registro musical de maior recuo cronológico encontrado até o presente momento e diretamente atribuído a essa localidade, antecedendo a "Missa Defunctorum" composta em 1836 e de autoria desconhecida, disponível no Arquivo Público do Estado do Maranhão (APEM) e que foi analisada e editada pelo musicólogo Alberto Dantas Filho (2014b).

Frente a um achado tão valioso, acreditamos ser oportuno deixar de lado o tema central de nossa pesquisa por um breve momento para realizar uma análise e edição crítica da obra em pauta. Tomamos como referência metodológica para nosso processo editorial os trabalhos dos musicólogos James Grier (1996) e Carlos Alberto Figueiredo (2014). Grier defende quatro princípios capazes de nortear o processo de uma edição crítica, sendo eles:

- 1) Editar é, por sua natureza, um ato de crítica;
- 2) Todas formas de crítica trazem uma

contextualização histórica; 3) O ato de editar começa com a investigação crítica e histórica da importação semiótica do texto musical; 4) A compreensão do editor acerca do estilo musical em seu contexto histórico é o critério final para a determinação do texto musical. (GRIER, 1996: 36)

Dessa maneira, oferecemos inicialmente um panorama histórico da Música no Maranhão. Para tornar mais interessante o estudo, faremos um recuo cronológico mais abrangente até chegar ao contexto da obra em questão.

Uma breve história musical do Maranhão

Ao levarmos em consideração as preocupações de Kiefer (1976: 9), Zorzal (2011: 73-74) e, mais enfaticamente, Lopes (2012: 739), evidencia-se que os primeiros atores da música do Brasil são os povos indígenas. Há alguns desafios na abordagem do tema, pois os conhecimentos e habilidades dos indígenas, musicais ou não, se mantiveram através da oralidade. Além disso, conforme reforça o historiador Vicente Salles (1980: 87), o processo de "aculturação" pelo qual passaram os mesmos, visando à imposição de outro modelo cultural, acabou alterando boa

parte desse fluxo natural de saberes, estando alguns deles perdidos para sempre.

Como a música indígena não será o foco do presente trabalho, acreditamos ser interessante indicar estudos etnomusicológicos relacionados à região entendida como “Maranhão”. Inicialmente, destacamos uma particularidade que deve ser atendida pelos estudiosos interessados nessa localidade: sua extensão geográfica passou por diversas mudanças ao longo do tempo². Na época do descobrimento da América Portuguesa, “Maranhão” significava tanto uma capitania hereditária quanto uma referência às terras não desbravadas ao oeste. Segundo o historiador Mário Meireles (2001: 31), esse nome é uma referência ao rio Marañón, um afluente do rio Amazonas que nasce na Cordilheira dos Andes, no atual Peru. Segundo o geógrafo Antônio José Ferreira (2008: 20), o território entendido como “Maranhão” já fora equivalente a 47% da atual extensão do Brasil entre 1621 e 1652, conforme a imagem adiante (Figura 1):



Figura 1. Possível representação da América Portuguesa em 1624, segundo Ferreira (2008: 257).

Adiante, apresentamos as principais datas em que ocorreram mudanças administrativas e territoriais no Maranhão Colonial, com base no trabalho de Ferreira (2008) (Quadro 1).

² Salles destaca que “a história do Pará colonial se confunde muitas vezes com a história do Maranhão, não apenas como decorrência da centralização administrativa, como ainda pelos vínculos econômicos, sociais e religiosos” (1980: 55).

Quadro 1. Mudanças administrativas e territoriais no Maranhão ao longo do tempo.

Data	Acontecimento
1534	Divisão da América Portuguesa em capitanias hereditárias
1574	Divisão das capitanias nos Estados do Maranhão e do Brasil, sob o Tratado de Tordesilhas
26/07/1612	Ocupação da Ilha de São Luís pelos franceses, liderados pelo capitão Daniel de la Touche
19/11/1614	Fim da Batalha de Guaxenduba e expulsão dos franceses pelo capitão-mor Jerônimo de Albuquerque
1641	Invasão holandesa da Ilha de São Luís
1644	Evasão das forças holandesas do Maranhão
25/08/1654	Criação do "Estado Colonial do Maranhão e Grão-Pará", com capital em São Luís
31/07/1751	Mudança para "Estado Colonial do Grão-Pará e Maranhão", com capital em Belém
20/08/1772	Criação do Estado (posteriormente Capitania) do Maranhão e Piauí, com capital em São Luís
10/10/1811	Emancipação da Capitania de São José do Piauí. O Maranhão passa a ter área semelhante à atual

Diante dessa breve consideração, mencionaremos os principais estudos que podem ser relacionados à música indígena do Maranhão. O mais antigo é a "Viagem Filosófica pelas Capitanias do Grão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá", empreendido por uma equipe liderada pelo naturalista baiano Alexandre Rodrigues Ferreira entre 1783 e 1792. Esse trabalho traz ilustrações de instrumentos musicais localizados durante a viagem, apontando inclusive uma kalimba, evidência que já indica a presença de africanos na região³. Mais de um século

depois, o etnógrafo alemão Theodor Koch-Grünberg realizou uma pesquisa na região amazônica entre 1911 e 1913, que gerou uma publicação intitulada "Vom Roroima zu Orinoco" (1923). No terceiro livro de sua obra, há um capítulo intitulado "Musik Und Musikinstrumente" dedicado à análise de canções e

da criação da Companhia Geral de Comércio do Grão-Pará e Maranhão, em 1755 (SALLES, 1980: 75). Segundo a historiadora Marinelma Meireles (2006: 84) a maior parte dos africanos instalados nessa região durante a segunda metade do século XVIII vieram da África Ocidental, e não de Angola, Benguela ou Moçambique, fato que nos leva a pensar em uma possível justificativa para as particularidades étnicas e culturais observadas no Maranhão e Pará em relação aos demais centros culturais do Brasil.

³ A chegada dos povos africanos no Maranhão e Grão-Pará foi tardia em relação aos outros centros coloniais, como Pernambuco e Bahia, tendo ocorrido mais intensamente a partir

instrumentos musicais dos povos indígenas da região. Por fim, citamos o projeto “Acervo Musical Timbira”, coordenado pela etnomusicóloga Kilza Setti Lima desde 1996. Segundo a pesquisadora (LIMA, 2002: 6-8), o trabalho consiste no registro de canções de sete povos que vivem no Sul do Maranhão, Norte do Tocantins e Leste do Pará. As gravações são realizadas pelos próprios indígenas, que fazem um intercâmbio de repertório entre as diferentes comunidades. Elas são acompanhadas de formulários a serem preenchidos pelos indígenas com informações sobre data, nome do grupo, aldeia, estação (chuvosa/seca) e ritual, entre outras. Uma coletânea de três discos intitulada “Amjêkĩn – Música dos Povos Timbira” foi publicada, contemplando canções dos povos Canela-Apãniekrá, Krahò, Krikati, Canela-Ramkokamekrá, Gavião-Pykopjê e Apinajê.

A chegada dos colonos

Estudos indicam que no final do século XVI, já havia sinais da chegada dos europeus à região do Maranhão. O historiador Carlos de Lima (2006: 169) afirma que o francês Charles de Vaux chegara em 1594, instalando-se no local por dezesseis anos para estabelecer um comércio com os povos indígenas, divulgando as novas terras na França. Contudo, a primeira estadia considerada

permanente ocorreu em 1612, também pelos franceses, sob liderança de Daniel de la Touche. Segundo a historiadora Maria de Lourdes Lacroix (2005: 61), uma prática comum dos franceses ao aportar em novas terras era construir e fixar uma cruz para fazer uma procissão e cantar ladainhas. Assim, no dia 29 de Julho de 1612, três dias após sua chegada, os franceses entoaram um “Veni Creator” e, na companhia de muitos indígenas, cantaram posteriormente um “Te Deum Laudamus” em procissão. Esse é o registro mais antigo de uma interpretação musical no Maranhão.

Entretanto, essa estadia não foi duradora. Em uma derrota esmagadora para as forças comandadas pelo português Jerônimo de Albuquerque em 1614 naquela que ficou conhecida como a Batalha de Guaxenduba, os franceses foram expulsos do Maranhão (MEIRELES, 2001: 50). Quinze anos mais tarde, Manuel da Mota Botelho foi nomeado mestre-de-capela da Capela da Conquista do Maranhão por alvará régio datado de 18 de dezembro de 1629, sendo esse o registro mais antigo de um músico atuando na região (DANTAS FILHO, 2014a: 13).

Conforme amplamente difundido nos estudos musicológicos sobre o período colonial da América Latina, a Igreja Católica foi uma importante protagonista para

as práticas musicais dessa região. No Maranhão, foram de especial influência as Ordens dos Jesuítas e a dos Mercedários. Sua diocese, criada pela bula papal “*Super Universas Orbis Ecclesias*” de 30 de agosto de 1677, abrangia do Cabo de São Roque, no atual Ceará, ao Cabo do Norte, no atual Amapá (LIMA, 2006: 75). Em Belém, o cabido diocesano foi instalado por Dom Frei Bartolomeu do Pilar por volta de 1724 (SALLES, 1980: 64). Já o cabido de São Luís foi criado em 1739, porém, só seria efetivamente instalado em 21 de novembro de 1745 (DANTAS FILHO, 2014a:32), na posse do bispo Dom Frei Manoel da Cruz – que, posteriormente, se tornou o primeiro bispo da então Diocese de Mariana, em Minas Gerais. Em sua primeira carta ao então Rei de Portugal, Dom João V, após a chegada ao Maranhão, o bispo traz algumas informações sobre a prática musical sacra da época:

A 20 de julho [de 1739] tomarão posse na Sé das suas capelanias 16

capelães em que entra um organista e um subchante, e juntam-se dois Mestres de cerimônias e seis meninos do coro, cantando vésperas nesse mesmo dia e no seguinte mais ofícios divinos. E dei graças a Deus, e repito muitas vezes com todo este povo, de vermos todos os dias cantar louvores ao Rei dos Reis, que é o principal fim por que se erigem as Catedrais. (CRUZ In: RODRIGUES; SOUZA, 2008: 39)

O registro musical mais antigo de todo o Norte do Brasil – incluindo o Maranhão – conhecido até o presente momento é uma compilação em notação neumática de melodias de cantochão que circulavam no Grão-Pará, escrita pelo Frei João da Veiga, da Ordem dos Mercedários. O livro, publicado em Portugal, foi encontrado na loja de um alfarrabista lisboeta por Vicente Salles. Segue adiante a imagem de sua primeira página (Figura 2):

RITUALE
SACRI, REGALIS, AC MILITARIS ORDINIS
B. V. MARIE DE MERCEDE
REDEMPTIONIS CAPTIVORUM,
AD USUM
FRATRUM EJUSDEM ORDINIS
in Congregatione Magni Paraenſi commorantium,
JUSSU
R. P. PRÆDICATORIS Fr. JOANNIS DA VEIGA
in Civitate Paraenſi ejuſdem Ordinis Commendatoris elab-
oratum, & in lucem editum.



OLISIPONE
Typis Patriarchalibus FRANCISCI ALOYSII AMENO.

M. DCC. LXXX.

A' Deſcenſione B. Virginis Mariæ de Mercede, ejuſque Ordinis Re-
velatione, & Fundatione 16a.

Regiæ Curia Cenſoriæ Permiſſu.

Figura 2. Página inicial da publicação do Frei João da Veiga.
Fonte: Salles, 1995.

Segundo Salles (1995), o Convento das Mercês de Belém, onde residia o referido Frei, foi fundado em 1639 por mercedários provenientes de Quito, no Equador. Em 1787, o Convento foi extinto por bula papal, e segundo Karasch (2010: 266), os freis "foram obrigados a se mudarem para São Luís". É bem provável que o repertório registrado pelo Frei João da Veiga também circulou no Maranhão, pois o Convento das Mercês de São Luís existe até os dias atuais. Além disso,

há registros de que aulas de canto-chão foram ministradas até a segunda metade do século XIX, no Seminário Episcopal de Santo Antônio (MARQUES, 1870: 516).

Sobre a prática musical laica⁴ no período colonial, Salles trata sobre uma situação

⁴ Preferimos utilizar o termo "laico" em relação a "profano". Esse último denota oposição ao "sacro", enquanto o primeiro sugere ser indiferente ao repertório definido por instituições religiosas.

comum no Grão-Pará e, possivelmente, no Maranhão:

Por definição, o escravo era um trabalhador polivalente. [...] Alguns senhores rurais chegaram ao requinte, como aconteceu no nordeste, de formarem conjuntos musicais, instrumentais e corais, com seus escravos. (SALLES, 1980: 46)

O estudioso continua, revelando que apesar das tentativas de "aculturação", os povos vindos da África conseguiram manter parte de suas práticas culturais nativas:

Aos negros, alguns senhores davam todas as semanas 'um dia de fazer', isto é, um dia para trabalharem em proveito próprio. A maior parte, porém, contrariando os preceitos religiosos, lhes facultava essa licença nos 'dias de guarda', dias esses que os negros aproveitavam para dançar o seu batuque, em que certamente reviviam os seus ritos sagrados, impossibilitando-os assim de trabalhar. (SALLES, 1980: 47)

No final do século XVIII, Salles faz menção a um registro da alfândega da Capitania do

Maranhão junto à metrópole, no qual constam instrumentos musicais:

Em 1796, o Maranhão importava da metrópole, entre outros diversos artigos, os seguintes instrumentos musicais com os respectivos valores: 6 rabeças a 3\$200; 1 rabeção a 32\$000; 1.123 violas a \$600 e 389 violas pequenas a \$300 réis. É notável o volume de violas (grandes e pequenas), instrumentos populares, de baixo custo, que se tornaram largamente difundidos. (SALLES, 1980: 86)

Essas informações nos levam a crer que os instrumentos comprados em baixa quantidade seriam utilizados por grupos específicos, como o cabido da Diocese, por exemplo. Já a enorme quantidade de violas sugere uma distribuição ampla, certamente visando à popularização dos mesmos. Acreditamos se tratar de instrumentos de cordas dedilhadas, semelhantes ao violão moderno – e preteridos na época para a interpretação de modinhas.

O nascimento do Maranhão Imperial

Assim como em ocorrera com outras situações históricas, o movimento de independência do Brasil teve um percurso diferente no Maranhão além de outras Províncias próximas, como o Piauí e o Grão-Pará. Por ser uma região que sempre teve relação estreita com a metrópole, a administração regional era exercida em sua maioria por portugueses que, naturalmente, não tinham interesse em se desvincular de seu Reino nativo. Salles afirma que:

Dirigida mais para Lisboa do que para o Rio de Janeiro, política e administrativamente a grande região do Norte estava predestinada a separar-se do Brasil, fragmentando-se o império colonial português na América tal como ocorreria com o império colonial espanhol. (SALLES, 1980: 100)

Entretanto, o que aconteceu não foi a separação das capitanias da região Norte, mas sua integração tardia ao Império Brasileiro. O Maranhão possui hoje um feriado estadual em 28 de julho, chamado "Adesão do Maranhão". Nesse dia do ano de 1823, as tropas portuguesas que apoiavam o vínculo da então Capitania com

a metrópole foram derrotadas em definitivo. De maneira semelhante, o Piauí teve sua adesão em 19 de outubro de 1822, e o Pará em 15 de agosto de 1823. É nesse contexto que se insere a obra de maior recuo cronológico encontrada até hoje no Maranhão.

A obra em seu contexto

A única fonte encontrada da obra é uma cópia manuscrita feita por Domingos Thomaz Vellez Perdigão (1842-1899), industrial e professor de música que viveu no Maranhão Imperial e em Portugal. Em sua pesquisa, a violoncelista Kathia Salomão oferece várias informações sobre Perdigão, e entre elas:

Domingos Thomaz Vellez Perdigão nasceu em 1842, em São Luís, sendo o segundo dentre 21 filhos que seu pai, Domingos Feliciano Marques Perdigão (1808-1870), teve em dois casamentos: o primeiro em 1840, com sua prima Sra. Ana Lourença Velêz de Carvalho (oito filhos), e o segundo com a Sra. Maria Luiza de Sá (treze filhos). Domingos de Castro Perdigão, seu filho, [...] menciona que seu pai dava aulas de violino e piano, além de ser musicógrafo. Na relação de aulas

particulares, [...] Domingos Thomaz aparece como professor de rabeca na década de 1870. Como docente do Colégio Perdigão, ministrava aulas de piano e órgão, e elaborou a obra 'Principios elementares de musica' para uso dos alunos desse colégio. (SALOMÃO, 2015: 139-140)

Segundo Blake (1893: 234-235), Perdigão também foi relojoeiro. Nossas pesquisas na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional indicam que Perdigão produzia frutas e iguarias do mar (mariscos e camarões, entre outros) para conserva e vinhos de caju, trabalho pelo qual fora premiado em feiras de exposições nacionais (DIARIO DO MARANHÃO, 1876; ibidem, 1877; ibidem, 1899). É bem provável que Perdigão tenha deixado de lado suas atividades como professor de música no início da década de 1870, passando a se dedicar mais aos trabalhos industriais. Mudou-se definitivamente para Portugal em 1883, para cidade não indicada nos jornais; sabemos que ele possuía um irmão residindo em Couto do Mosteiro, então povoado de Santa Comba Dão, falecido em 1880 (DIARIO DO MARANHÃO, 1880; ibidem, 1883). Já o livro mencionado por Salomão, publicado em 1869, é o

material didático de Música mais antigo conhecido de um autor maranhense, e que foi objeto da dissertação de mestrado da violoncelista. Uma versão digital do mesmo está disponibilizada na página virtual da Biblioteca Pública Benedito Leite (BPBL).

Ainda de Perdigão, há dois livros manuscritos intitulados "Album de Musica", pertencentes atualmente ao Museu Histórico e Artístico do Maranhão (MHAM). Um deles, em formato de retrato (caderno), traz o texto "Album de Musica de Domingos Thomaz Vellez Perdigão - 1869 - Maranhão", enquanto o outro, em formato de paisagem, não traz informações de identificação. Conforme reforça Salomão (2015: 141), acreditamos que esse último também tenha sido de propriedade do mesmo autor, com base na semelhança da caligrafia, no material, na cor da capa e, especialmente, da maneira como ambos estão organizados: são coletâneas de peças que circulavam no século XIX, muitas das quais consistem apenas no registro das melodias e não oferecem indicação de autoria. Há peças para canto, piano, violão, violino e instrumentos melódicos não referenciados, tanto para formação solo quanto camerística.

Dos tipos de repertório no álbum em formato de retrato, há arranjos de trechos de óperas europeias (entre elas "Sonâmbula", "Ernâni", "Orphée

aux Enfers”, “Gemma di Vergi” e “Il Trovatore”) e dramas (como “A Graça de Deus”), danças de salão – valsas, *schottisches*, polcas, mazurcas e quadrilhas – hinos, modinhas portuguesas e temas com variações. Dentre os compositores mencionados, há músicos conterrâneos de sua época, entre eles Antonio de Freitas Ribeiro⁵, Francisco Antônio de Carvalho, Bernardino do Rego Barros (ca.1834-1878), Francisco Xavier Beckman⁶ (ca.1828-1869), Joaquim Zeferino Ferreira Parga (ca.1834-1907), Sérgio Augusto Marinho (ca.1826-1864), Francisco Libânio Colás (ca.1831-1885), Leocádio Rayol (1849-1909) e Domingos Perdigão – não é possível saber se é o próprio autor ou seu pai.

Já no álbum em formato de paisagem, há arranjos de trechos das óperas “Germana” e “Beatrice di Tenda”. Duas modinhas citam como compositor Domingos

Schiopetta (ca.1788-1837), um “curioso de música” que escreveu peças nesse gênero e que teve popularidade durante a primeira metade do século XIX em Lisboa, segundo o musicólogo Ernesto Vieira (1900: 289-290). Há, ainda, um choro a quatro vozes arranjado pelo “Maestro Savio”, certamente o tenor italiano Cezar Savio, que foi para São Luís em 1856 por uma companhia lírica organizada pelo empresário José Maria Ramonda e estabeleceu residência na cidade até 1867, onde atuou como professor de canto e piano (PUBLICADOR MARANHENSE, 1856; MATTOS, 1859: 145). Por fim, há um arranjo de violão de um trecho da comédia “Velha Namorada” de Antonio Luiz Miró (1805-1853), pianista, compositor e regente espanhol que viveu em Portugal e se mudou para São Luís em 1850.

Essa breve análise dos livros, cuja finalidade avaliamos como uma forma de Perdigão registrar o repertório de seu interesse, revela a forte influência da ópera e das danças de salão no Maranhão Imperial, bem como a prática mais livre de criar arranjos e interpretar trechos de obras maiores. Tal fato é observado pelo musicólogo João Berchmans de Carvalho Sobrinho:

A presença da ópera e o advento do concerto público, particularmente incrementadas com o surgimento das

⁵ O Coronel Ribeiro é mencionado como professor particular de flauta, violão, rabeca e violoncelo, além de organizar grupos musicais para bailes e *soirées* (saraus noturnos). Também participou da “Sociedade Philarmônica”, fundada pelo violinista carioca de ascendência bávara João Pedro Ziegler (1822-1882) em 1853, que visava à realização de concertos (A IMPRENSA, 1859).

⁶ Violinista de orquestra e importante professor da época (SALOMÃO, 2015: 145), foi mestre de Domingos Thomaz Perdigão – conforme menção em seu livro didático (1869b: 3) – e do violinista e compositor Leocádio Rayol (AMARAL, 1922: 297).

sociedades musicais na segunda metade do século XIX em São Luís, iriam iniciar o processo de secularização da música e dar a este cenário de representação uma face mais laica e republicana. Na verdade houve uma tentativa ousada por parte de artistas e intelectuais de colocarem o mapa do Maranhão no circuito cultural do Brasil, através da iniciativa

de criação do Teatro União (1817), o atual Arthur Azevedo, com o incremento de uma vida literária e musical na Província. (CARVALHO SOBRINHO, 2012: 210).

Além das peças supracitadas, o "Album de Musica" no formato paisagem traz a cópia manuscrita da obra a ser analisada nesse trabalho, cuja página de identificação traz as seguintes informações (Figura 3):

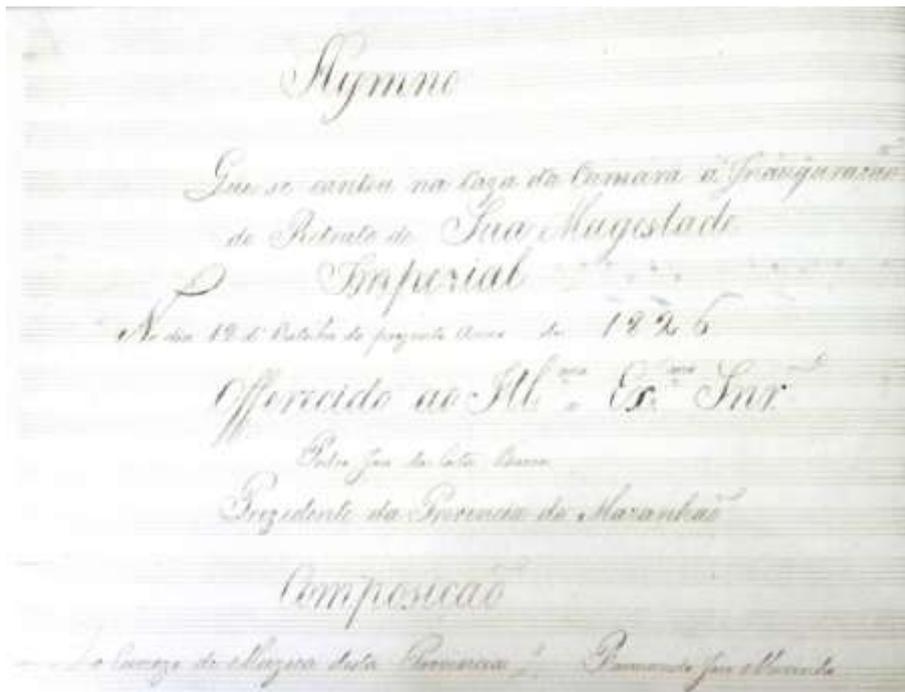


Figura 3. Página de apresentação do "Hymno" de Raimundo José Marinho.
Fonte: Perdigão, 1869a.

Trata-se, portanto, de uma peça composta para a inauguração do retrato do Imperador Dom Pedro I na então "Casa da Câmara" – posterior Congresso do Estado

e Assembleia Legislativa – e interpretada na solenidade do dia 12 de outubro de 1826. A obra é dedicada ao então presidente da Província do Maranhão, Pedro José da Costa

Barros, sendo uma composição do “curioso de música” Raimundo José Marinho. É bem provável que ao copiar a peça, Perdigão estava convicto que se tratava de um registro importante para a história musical do Maranhão. Tanto que inseriu essas informações que, conforme se observa nos álbuns, não era sua prática usual.

Não encontramos nenhuma outra informação sobre o compositor da obra. Apenas supomos que ele possuía relação de parentesco com o flautista e compositor Sérgio Augusto Marinho, professor do Colégio de Nossa Senhora da Conceição e da Casa dos Educandos Artífices – instituição que formou diversos músicos atuantes no Maranhão e Amazonas durante a segunda metade do século XIX e início do século XX – e Antonio Raymundo Marinho, citado como professor particular de rabeça em 1859 (MATTOS, 1859: 145). Na época, era comum haver famílias de estreita relação com a Música. O Padre João Mohana, principal responsável pela salvaguarda do repertório musical maranhense dos séculos XIX e XX – e irmão da contralto Olga Mohana (1933-2013) – menciona os irmãos Colás, Rayol, Parga, Billio, Belleza, Lima e Barbosa (MOHANA, 1974: 98). Assim, acredita-se que o mesmo caso teria ocorrido com a família Marinho, mas por esta ter surgido há mais tempo – na primeira

metade do século XIX – não foram encontradas comprovações documentais, cabendo-nos apenas especular.

Considerações sobre o processo editorial crítico

Ao atribuir a qualificação de “crítica” a uma edição, entendemos que esse adjetivo se refere ao processo, e não ao produto. Esse último, por sua vez, consiste no texto final gerado por esse processo. Figueiredo define “edição” da seguinte maneira:

[...] editar é estabelecer um texto, resultante da pesquisa e da reflexão em torno das fontes que o transmitem e que seria o exemplar utilizado para a impressão, se for o caso. (FIGUEIREDO, 2014: 45)

Grier (1996) afirma que é fundamental elaborar um estudo sobre as fontes disponíveis da obra para que possa se estabelecer o texto – ou textos – de referência para o processo editorial, considerando autoria, procedência e estado físico das mesmas. Entretanto, um problema recorrente com o repertório musical do Maranhão consiste no fato de que a grande maioria das obras associadas a essa localidade possui apenas uma fonte sobrevivente. Nesse caso, Figueiredo afirma que “havendo uma única fonte, seja de que

tipo for [manuscritas, impressas ou digitais], não pode haver dúvidas quanto àquela a ser utilizada” (2014: 48). Outra questão encontrada na presente edição trata sobre o fato de que a única fonte da obra não é autógrafa, e certamente a cópia não foi supervisionada pelo compositor⁷. Figueiredo afirma que há possibilidades de intervenção por parte do escrivão ou copista (FIGUEIREDO, 2014: 49), especialmente porque as cópias manuscritas raramente são idênticas (FIGUEIREDO, 2014: 33). Entretanto, Grier faz uma importante consideração:

Para grande parte da música na tradição artística do Ocidente, porém, é impossível restringir a definição da obra em um momento composicional particular. Compositores introduzem alguma flexibilidade de

interpretação, por meio da performance, na constituição da obra. Cada performance cria uma nova leitura da obra com base em sua interpretação pelo intérprete. No processo de circulação, alguma dessas características podem entrar no texto. Intérpretes e escrivães não sentem que estão alterando a obra, mas apenas seu texto; e ainda assim, sentem-se no espírito de diálogo cooperativo e colaborativo entre compositor e intérprete. (GRIER, 1996: 68)

Dessa forma, todo processo editorial crítico, por mais que se procure adotar um método sistemático, envolve necessariamente a interpretação do editor com base em sua experiência musical – fazendo com que cada edição seja um estudo de caso. Assim, o conhecimento do editor envolve dois aspectos. O primeiro, mais fácil de definir, é a convenção da escrita musical, levando em consideração aquela em voga no momento de elaboração da fonte e a outra vigente no contexto em que vive o editor. Uma de suas tarefas, portanto, é fazer essa “tradução”:

Ao avaliar as fontes da obra e ao estabelecer

⁷ Ainda que fosse o caso de ser encontrada uma fonte autógrafa, Grier afirma que o texto (ou textos) do compositor não necessariamente possuem mais autoridade do que as fontes atribuídas a outros autores: “compositores são totalmente capazes de mudar suas concepções em qualquer estágio durante a preparação da pré-publicação e da publicação, e ambas as fontes podem possuir erros. [...] Assim, em campos puramente teóricos, é impossível impor uma preferência por um autógrafa sobre a primeira edição e vice-versa” (GRIER, 1996: 108).

seu texto editado, os editores confrontam a importação semiótica de cada símbolo notacional. Eles consideram as convenções e as circunstâncias que alicerçam o significado de cada símbolo em seu contexto histórico, e como esse significado pode ser melhor transposto na edição que está sendo preparada. Ao mesmo tempo, os editores também trazem suas próprias configurações de convenção no entendimento da notação, e a consciência sobre seu próprio contexto histórico inevitavelmente afeta a interpretação do trabalho em mãos. (GRIER, 1996: 27)

O segundo aspecto envolvido no trabalho de edição é o estilo, conceito bem mais complexo de definir. Grier afirmou ter preferência pela conceituação oferecida pelo musicólogo Jan LaRue, transcrita adiante:

[...] o estilo de uma peça consiste nas decisões predominantes de elementos e procedimentos que um compositor faz ao desenvolver movimento e forma

(ou talvez, mais recentemente, em negar movimento e forma). Estendendo, podemos perceber um estilo distinto em um grupo de peças a partir do uso recorrente de decisões similares; e o estilo característico de um compositor pode ser descrito em termos de consistência e preferências mutáveis em seu uso de elementos musicais e procedimentos. De forma mais abrangente, características em comum podem individualizar uma escola inteira ou um período cronológico. À medida que essas decisões compartilhadas se tornam mais gerais, sua aplicação por um compositor em particular diminuem. (LARUE, 1992: ix)

Assim, a concepção de estilo pode variar de acordo com questões individuais - entre compositores - regionais - entre "escolas" ou regiões - ou temporais - entre períodos cronológicos. Porém, acima de tudo, tal concepção varia diretamente de acordo com a experiência musical do editor, podendo não haver consenso entre eles. Aqui, a discussão fica ainda mais complexa, pois a avaliação sobre erros ou

variantes – as possíveis modificações do texto, segundo Figueiredo (2014: 20-21) – depende diretamente do que se entende por estilo. Grier acrescenta que:

Erros caem fora das normas estilísticas. A natureza da tradição, porém, tolera ou mesmo adota variações, ampliando a categoria de possíveis leituras, e assim requerem ainda mais cuidado na determinação dessas normas. Acima de tudo, um editor sensível ao estilo e, especialmente, ao contexto da leitura individual pode sugerir alguns princípios para essas decisões. (GRIER, 1996: 68-69)

Frente a esse debate, concluímos que o processo editorial é caracterizado como uma ciência humana, consistindo em tomadas de decisões embasadas conforme o conhecimento musical e histórico do editor:

Posto de forma simples, ela [a capacidade crítica do editor] é o julgamento de quaisquer e todas as possíveis leituras de um texto de acordo com seu mérito e valor; é o vínculo do mais completo conhecimento do texto, seu compositor

e suas histórias com as faculdades criativas e imaginativas das Humanidades. Deixem os editores serem científicos em seu método e humanísticos em sua aplicação. (GRIER, 1996: 139)

Portanto, uma edição crítica se caracteriza pelo comprometimento do editor em buscar o texto final mais apurado possível, de acordo com o conhecimento “externo” – obra, fontes, contexto histórico e convenções – e “interno” – a experiência musical e a concepção de estilo do editor.

Outra questão importante sobre o processo editorial consiste no meio utilizado para realizar a edição que, no presente trabalho, foi um programa de computador. Assim como nas demais edições que temos feito, utilizamos o MuseScore, um programa livre – ou seja, em código aberto, que permite a alteração e o acréscimo de funções por meio de uma comunidade independente de desenvolvedores – para edição e editoração⁸ musical. Temos

⁸ Segundo Igayara-Souza (2010: 98), “editoração” é o “trabalho de preparação técnica de originais. Chama-se editoração eletrônica o conjunto de atividades ou processos de montagem e apresentação gráfica, realizados por meio de programas e equipamentos computacionais”. Portanto, esse conceito estaria mais associado ao trabalho técnico de preparação da partitura do que

defendido o uso de programas livres no sentido de ampliar o acesso à Música em contextos educacionais. O MuseScore é o principal programa de seu tipo na atualidade, sendo o principal substituto para os programas pagos mais conhecidos, como Finale e Sibelius. Além disso, o MuseScore é baseado em uma interface gráfica de usuário – Graphical User Interface (GUI) – amigável, característica definida na língua inglesa pela sigla WYSIWYG – “What you see is what you get”. Trata-se de um importante avanço em relação ao LilyPond, programa livre de edição e editoração musical baseado em uma linguagem técnica para gerar as partituras: o MusicXML⁹. Para manusear esse último, é necessário dominar a linguagem computacional desse formato de arquivo, tornando mais difícil seu acesso ao usuário comum – incluindo músicos.

O MuseScore tem sua origem no MusE, um aplicativo feito para edição e sequenciamento MIDI com base em uma interface gráfica multitrilha de ondas sonoras – semelhante ao Audacity, outro programa livre. A inclusão da interface de notação musical tradicional em 2002 levou a um desmembramento do programa, que passou então a ser desenvolvido independentemente e chamado

de MuseScore. Suas principais versões históricas são: 0.9.5, de 2009, sua primeira compilação estável; 1.0, de 2011, que passou a focar na estabilidade e adição de recursos, juntamente com o surgimento da comunidade de usuários dispostos a contribuir; e 2.0, de 2015, que trouxe significativas mudanças na interface e ampliação de recursos (WIKIPEDIA, 2016). Desde a versão 1.0, o MuseScore conta com livros didáticos e vídeos tutoriais voltados a sua aprendizagem. Dentre seus recursos mais interessantes, destacam-se as formas de alinhamento do texto musical (parágrafo, quebra de página, espaçamento interno do compasso e entre sistemas), suas várias opções de símbolos notacionais e a possibilidade de incluir arquivos de imagem na partitura, permitindo acrescentar símbolos além daqueles disponibilizados no programa. Esse último recurso é especialmente interessante para a editoração voltada à música contemporânea e à Etnomusicologia (GRIER, 1996: 7), onde a criação de símbolos é necessária e recorrente. Grier acrescenta:

[...] as notações gráficas desenvolvidas por compositores modernos normalmente não admitem transcrições na notação convencional.

Acadêmicos da música do Século XX lidam

propriamente a uma reflexão crítica sobre o texto musical.

⁹ O MuseScore também abre arquivos MusicXML.

diretamente com as implicações semióticas dos símbolos, familiares e não-familiares, que constituem as partituras que eles estudam. (GRIER, 1996: 60)

Outro recurso presente no MuseScore é a possibilidade de utilizar diferentes SoundFonts – “fontes sonoras”. Essa tecnologia, desenvolvida pela Creative Labs para as placas de som SoundBlaster na década de 1990, consiste em substituir o timbre dos instrumentos gerados pelo sintetizador MIDI interno do sistema operacional por timbres gerados através de arquivos de áudio, oferecendo consideráveis melhoras na qualidade timbrística para reproduções no formato MIDI. Os arquivos de fontes sonoras que contém uma definição completa para os 127 instrumentos desse padrão são chamados SoundFonts General MIDI¹⁰, e membros da comunidade do MuseScore tem se dedicado à criação desse tipo de arquivo para acesso gratuito como “Timbres of Heaven” de Don Allen (ALLEN, 2016), pois a maior parte desses arquivos é comercial.

Destacamos ainda que a editoração digital permite ao texto final da edição ser modificado rapidamente para

fins diversos. No caso de obras para formação instrumental ampla feita para intérpretes, por exemplo, é possível extrair as partes em separado, podendo ser impressas ou exibidas digitalmente em um “Music Pad” – um tipo de iPad com suporte semelhante a uma estante de partituras, já adotado em diversas orquestras internacionais. Outros recursos, como transposição, mudança de claves e armaduras também são rapidamente realizados.

Por fim, tratamos sobre os tipos de edição, que variam conforme a finalidade em que se deseja utilizar o texto final. Segundo Figueiredo (2014: 56-57), não há consenso entre os estudiosos do tema sobre a quantidade e tipos de edição existentes. Em seguida, mencionaremos os tipos mais frequentes:

1. Fac-símile: consiste na reprodução da fonte original por meio de fotografia ou fotocópia, por exemplo, e não permite alterações no texto musical;
2. Prática: tipo de edição onde o texto final é voltado para uma apresentação musical. Segundo Grier (1996: 40), esta é a finalidade editorial mais comum;
3. Diplomática: tem o objetivo de manter maior fidelidade às convenções de notação musical do contexto de criação da fonte, sendo um tipo de edição mais recorrente nos estudos musicológicos;

¹⁰ *General MIDI* é o padrão que define aspectos técnicos do formato MIDI, estabelecido por meio de uma convenção internacional realizada em 1991.

4. Genética: tomada de empréstimo do conceito análogo da Filologia alemã (GRIER, 1996: 12), busca entender o processo de criação da obra pelo compositor a partir da organização cronológica de todas as fontes – incluindo esboços (“sketches”) e rascunhos;
5. Aberta: concepção editorial direcionada à obra e suas transformações ao longo do tempo. Aqui, as interpretações provenientes de gravações em áudio ou audiovisual, por exemplo, também são fontes a serem consideradas pelo editor.

Conforme já mencionamos, não acreditamos que a edição crítica seja um tipo, e sim uma caracterização do processo editorial. Ainda, discordamos da afirmação generalizada de que a edição prática é uma “falsificação do texto” por não possuir aparato crítico (FIGUEIREDO, 2014: 66). Não existe edição sem crítica¹¹: o que pode ocorrer se relaciona ao conhecimento musical do editor e seu compromisso para com a autoridade do compositor. Nas edições para piano da obra de Johann Sebastian Bach (1685-1750) onde são acrescentadas

indicações de dinâmica, ligaduras de expressão (ou fraseado) e até pedalizações, por exemplo, o que acontece é uma imposição da autoridade do editor sobre o texto tomado como referência, fato que gerou uma alteração substancial nas ideias musicais do compositor no texto final. Segundo Grier:

Editar, acima de tudo, consiste em uma série de escolhas educadas e criticamente informadas; resumindo, o ato de interpretar. Editar, além disso, consiste na interação entre a autoridade do compositor e a autoridade do editor. (GRIER, 1996: 2)

Assim, mesmo com a descaracterização do texto original nas edições tomadas como exemplo, é evidente que houve um processo crítico para a inserção dos símbolos citados, pois exigiram que o editor tomasse decisões interpretativas com base em outros elementos musicais presentes na fonte – ou fontes.

Por outro lado, discordamos de que toda edição deve buscar, necessariamente, apenas uma “fidelidade” ao que se imagina ser o texto original do compositor. Esse último, ao produzir uma obra escrita, está plenamente ciente dos tipos de alteração que podem ocorrer nesse tipo de prática musical. Grier comenta a questão:

¹¹ Essa concepção contribui, inclusive, para reduzir o distanciamento apontado por Figueiredo (2014: 53) entre pesquisa e prática, ou seja: entre edições voltadas para musicólogos e aquelas direcionadas a intérpretes. E lembrando Grier (1996: 36): “Editar é, por sua natureza, um ato de crítica”.

A concepção da música visa, e às vezes encoraja, a certa dose de liberdade por parte do intérprete para mudar o texto da obra sem modificá-la em sua essência. Muitos detalhes são percebidos ou determinados apenas nas apresentações, e essa flexibilidade de interpretação é construída na constituição da obra. O compositor compreende esse processo e até mesmo requer que intérpretes procurem suas próprias soluções. (GRIER, 1996: 44)

Diante dessas considerações sobre o processo editorial, apresentaremos adiante um relato da análise musical e do processo editorial empreendido em nossa pesquisa.

Análise e edição crítica do “Hymno” de Raimundo José Marinho

A instrumentação da peça, cuja fonte apresenta a grade e não traz partes cavas, consiste nas trompas em Fá (escritas em uma pauta que traz duas linhas melódicas distintas), duas clarinetas em Dó, dois violinos, duas sopranos (com uso da clave de Dó na quinta linha, e a letra escrita apenas abaixo da pauta superior, certamente para ser repetida na pauta inferior) e contrabaixo. A indicação de dinâmicas foi colocada na parte inferior da pauta do contrabaixo, certamente para serem copiadas na criação de partes cavas.

Em uma rápida análise da obra, concluímos que a mesma faz uso do sistema tonal tradicional, utiliza a armadura de Fá maior e possui breves tonalizações para o 1º ciclo – Dó maior (c. 9 e c. 13-23), Sol menor (c. 28-29 e c.32-33) e Si^b maior (c. 36-37). A seguir, apresentamos nossa interpretação fraseológica da peça, indicando primeiramente a grande forma (Quadro 2).

Quadro 2. Análise das grandes seções do ‘Hymno’ de Raimundo José Marinho.

Seção	Introdução	A	B	C	D	Introdução
Compas- sos	c.1-5	c.5-13	c.13-22	c.22-34	c.34-43	c.44-48 (r.1-5)
Observa- ções	-	Início dos Sopranos	Trecho na dominante	Retorno à tônica	Trecho Instru- mental	Repetição indicada

Conforme indicado separadamente as seções A, B (Quadro 2), interpretamos e C por questões de

estruturação musical. Seria possível considera-la como apenas uma seção se fosse dada prioridade à instrumentação na análise, pois são nesses trechos que ocorre a parte dos sopranos.

A seguir, demonstramos os membros de frase, frases, períodos e sua relação com as seções propostas, com base nos compassos – sem demonstrar os incisos (Quadro 3):

Quadro 3. Análise fraseológica do 'Hymno' de Raimundo José Marinho.

Compassos	Membro	Frase	Período Simples	Período Composto	Seção
c.1-3	M1	F1	PS1 (Tripo)	PC1 (Duplo)	Introdução
c.3-5	M2	Conclusiva			
c.5-7	M1'	F2 Suspensiva			A
c.7-9	M3				
c.9-11	M1''	F2' Suspensiva			
c.11-13	M3'				
c.13-15	M4	F3	PS2 (Duplo)	B	
c.15-17	M5	Conclusiva			
c.17-19	M4'	F3' Conclusiva			
c.19-21	M5'				
c.21-22	M6				
c.22-24	M7	F4	PS3	C	
c.24-26	M8	Conclusiva			
c.26-28	M9	F5 Conclusiva			
c.28-30	M10				
c.30-32	M9'	F5'			
c.32-34	M11	Conclusiva			
c.34-37	M12	F6 Conclusiva	PS4	D	
c.37-38	M13				
c.38-39	M14	F7 Conclusiva			
c.39-41	M15				
c.41-43	M16				
c.44-46 (r.1-3)	M1	F1	Introdução		
c.46-48 (r.3-5)	M2				

A numeração dos membros de frase e frases foram definidas de acordo com o material musical presente nesses trechos. Em caso de termos notado uma semelhança considerável, os números dos elementos fraseológicos foram repetidos com o uso de apóstrofes (') para indicar que

o material não é rigorosamente idêntico.

Essa análise se revelou importante para promover um conhecimento mais aprofundado sobre a estrutura da obra, agilizando o processo editorial ao permitir avaliar em que momentos a ferramenta de cópia pode ser utilizada –

reduzindo, assim, o tempo total gasto para introduzir todos os elementos musicais na partitura.

Questões editoriais

Iniciaremos a abordagem de questões editoriais selecionadas para discussão com o texto literário da peça. A seguir, apresentamos a letra da parte do canto, transcrita em conformidade com a redação original da fonte:

Vira do Nascente Imperio
Brazileiro o fundador
Vira do Nascente Imperio
Brazileiro o Fundador.

O Grande Pedro Primeiro
Immortal Imperador
O Grande Pedro Primeiro
Immortal Imperador.

Brazileiros Venturosos
Não temais jugo opressor.

Fez-vos livres
Fez-vos grandes
Do Brazil o Defensor.

Fez-vos livres
Fez-vos grandes
Do Brazil o Defensor.

Conforme as orientações de Grier (1996: 139), “[...] o texto literário é parte constituinte da obra tanto quanto a música, sendo assim, precisa ser editado com o mesmo cuidado”. No caso de obras extensas, o musicólogo recomenda realizar uma

parceria com um filólogo. Entretanto, como a letra dessa peça é simples, foi possível realizar a transcrição do texto para o português atual, considerando apenas questões de ortografia. Não encontramos situações onde a nova grafia das palavras gerou mudança de fonemas – e, conseqüentemente, diferenças de dicção ou alinhamento das sílabas na linha melódica dos sopranos.

Sobre as convenções musicais vigentes no contexto histórico da fonte – que estimamos ter sido feita por volta de 1888 – notamos as seguintes particularidades em comparação com as atuais convenções:

1. O alinhamento da haste em relação à cabeça das notas, naquelas que apresentam a haste para baixo, é invertido em relação à notação atual;
2. A grafia da pausa de semínima era diferente da notação atual, sendo um símbolo semelhante ao til (~) e posicionado no centro do pentagrama;
3. A regra para a barra de ligação das notas era diferente: a atual leva em consideração o agrupamento de durações conforme a fórmula de compasso em vigência no trecho em questão.

Nos dois primeiros casos, a transcrição para as convenções atuais não trará

problemas de interpretação para futuros intérpretes e editores interessados em nossa edição. Contudo, em relação ao terceiro caso, optamos por manter as barras de ligação originais, consistindo em uma decisão editorial característica das edições diplomáticas. Figueiredo (2014: 63) afirma que “o texto gerado pela edição ou transcrição diplomática deve refletir, na medida do possível, aquilo que está fixado na fonte”. O musicólogo complementa, exemplificando algumas decisões recorrentes desse tipo de edição:

[...] não substituição de acidentes, a não substituição de claves antigas, a não modificação do *lay-out* do material, quando se trata de partitura, a não diminuição de valores utilizados, deixando em aberto, apenas, a questão da possível partituração de obras transmitidas através de partes. (FIGUEIREDO, 2014: 63)

O motivo que nos levou a essa decisão acerca das barras de ligação consiste no fato de que as regras em vigência na época parecem estar relacionadas ao movimento melódico: uma sequência de notas ascendente ou descendente tem as barras de ligação das notas conectadas, enquanto o oposto se observa em notas que

possuem saltos entre si em direções opostas. Acreditamos que essa configuração se associa à concepção da ligadura de expressão (ou fraseado). Portanto, ao modificar as barras de ligação apenas em função de questões métricas, essa informação se perde. Ainda assim, teríamos a opção de inserir ligaduras de expressão nos casos de revisão das barras de ligação, contudo, optamos nessa edição em particular por delegar aos intérpretes ou a editores interessados – fato que ocorre naturalmente quando há mais intenção de “transcrever” do que “intervir”. Grier discute uma questão relacionada a situações como essa:

É uma tendência comum entre acadêmicos formar e impor suas interpretações à medida que transcrevem e inserem senso, razão e lógica nos símbolos notacionais em questão. Essa imposição, todavia, independentemente de seu valor crítico, tem o potencial de distorcer as evidências da fonte, tornando muito mais difícil ter acesso a sua importância nas etapas de classificação das fontes e no estabelecimento do texto. Uma transcrição diplomática (ou seja,

aquela que registra a informação dada pela fonte exatamente como ela aparece, com o máximo possível de detalhamento) poderá resolver o problema. (GRIER, 1996: 58)

Uma representação editorial que pode contribuir para informar as decisões

tomadas é o uso de notas de rodapé ou notas introdutórias junto ao texto final. Em nosso trabalho, optamos por inserir uma nota de rodapé explicando a remoção de um bequadro no c.12 do primeiro Si da segunda clarineta (Exemplo Musical 1), que estava em desacordo com a harmonia dos demais instrumentos – muitos dos quais realizam desenhos melódicos na mesma direção:

The image shows a musical score for measures 11-13 of the 'Hymno' by Raimundo José Marinho. The score is written for Trompas em Fá, Clarinetas em Dó, Violinos, Sopranos, and Basso. The lyrics are 'pé - rio Bra - sí - lei - ro o fun - du - dar O'. The score is in 2/4 time and features a variety of rhythmic patterns and melodic lines across the different instruments.

Exemplo Musical 1. Transcrição dos c.11-13 do 'Hymno' de Raimundo José Marinho.

Esse foi o único caso em que encontramos um problema claro em relação ao estilo em que supomos estar inserida a peça.

Outra decisão que preferimos manter foi a

apresentação das indicações de dinâmica. Conforme já afirmamos, elas foram inseridas abaixo do último sistema, que é o do contrabaixo. Porém, caso tivéssemos a intenção de gerar partes com o texto final,

teríamos de inserir essas indicações em todos os outros sistemas. Entretanto, decidimos deixa-las apenas na parte do contrabaixo, mais como se fosse um guia para o regente – sendo esse o provável objetivo de Perdigão ao copiar a partitura.

Reiteramos, por fim, que não tivemos inicialmente o intuito de elaborar uma edição diplomática: as situações que se apresentaram ao longo do processo nos levaram a seguir esse rumo. Assim, a reflexão gerada ao longo do percurso editorial levou ao tipo de apresentação do texto final que se mostraria mais apropriado para revelar tais decisões editoriais. Logicamente, isso não nos impede de futuramente realizar outras edições da mesma peça sob outras finalidades – especialmente tornando a notação musical familiar para os intérpretes da atualidade, fato que geraria uma edição prática.

Considerações finais

Temos observado um crescente aumento nas pesquisas sobre a Música no Maranhão baseadas em uma abordagem musicológica. Segundo o flautista Raimundo Costa Neto (2015: 13), tal fato se deve à recente implantação dos cursos superiores de Música nesse Estado. Esses trabalhos tem tido como característica principal considerar o percurso da Música no Maranhão e em Estados vizinhos distantes dos

centros acadêmicos mais antigos, reforçando a relevância de analisar a produção musical dentro das possibilidades permitidas por seu contexto. Como consequência, as abordagens dos trabalhos tendem a se caracterizar, necessariamente, por um viés próprio da Nova Musicologia. O musicólogo Thiago Cabral oferece as seguintes considerações:

Como compreender a relevância de uma produção local/regional e suas particularidades sem uma reflexão consciente daquela realidade? A opção pelo caminho novo o qual converge para a musicologia e suas áreas afins dar-se-á num momento de 'transição paradigmática' vivenciada pela ciência pós-moderna, em que a relativização, até mesmo dos processos investigativos das ciências exatas, nos traz um panorama do atual momento. (CABRAL, 2012: 33)

Carvalho Sobrinho complementa, destacando a importância de considerar a diversidade cultural da localidade estudada:

Se a nossa historiografia musical é em parte escrita

como se ela só comportasse toda a produção verdadeiramente artística sem preocupação com a possibilidade de que outras criações culturais possam ser consideradas, proponho abrir caminhos através dessa postura absolutista, em busca do conhecimento de uma realidade musical mais ampla, seja para alcançar esse estatuto artístico ou para negá-lo, pois com a situação destas obras em permanente anonimato é impossível considerar quaisquer critérios analíticos, sejam eles estéticos, sistemáticos ou socioculturais. (CARVALHO SOBRINHO, 2010: 16)

Assim, esperamos que o presente trabalho tenha acrescentado contribuições às investigações sobre a Música no Maranhão, mesmo constituindo um extrato mínimo da rica produção artística e cultural dessa parte do Brasil. Sobre a edição crítica, esperamos ter oferecido uma abordagem capaz de ilustrar algumas reflexões envolvidas na tomada de decisões do processo editorial.

Referências

A IMPRENSA, São Luís, p. 4, 3 ago. 1859.

ALLEN, D. *Don Allen's Timbres of Heaven Soundfont*. Disponível em <<http://midkar.com/soundfonts>>. Acesso em <22/10/2016>.

AMARAL, J. R. Estado do Maranhão: Historia Artistica – Musica. In: INSTITUTO HISTORICO E GEOGRAPHICO BRASILEIRO. *Diccionario Historico, Geographico e Ethnographico do Brasil, segundo volume*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1922, p. 297-299.

BLAKE, A. V. A. S. *Diccionario Bibliographico Brasileiro, segundo volume*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1893.

CABRAL, T. O. DEsconstruindo e (RE)construindo uma 'Nova Tripartição': ampliando as dimensões analíticas à luz do modelo *Perfil Composicional*. In: CARVALHO SOBRINHO, J. B. (org.). *Pautas de Investigação Musical: um contributo ao estudo do texto e contexto*. Teresina: EDUFPI, 2012, p. 33-56.

CARVALHO SOBRINHO, J. B. *Músicas e Músicos de São Luís: Subsídios para a História da Música do Maranhão*. Teresina: EDUFPI, 2010.

_____. O Teatro São Luís e a Cena Lírica no Maranhão Oitocentista. In: CARVALHO SOBRINHO, J. B. (org.). *Pautas de Investigação Musical: um contributo ao estudo do texto e contexto*. Teresina: EDUFPI, 2012, p. 187-214.

COSTA NETO, R. J. M. *E tem choro no Maranhão? Subsídios históricos e musicológicos para um processo de formação do choro no Maranhão entre o final do séc. XIX e meados do séc. XX*. Dissertação de Mestrado em Música. 137f. Belo Horizonte: PPGMUS/EM/UFMG, 2015.

DANTAS FILHO, A. P. *A Grande Música do Maranhão Imperial, Livro I: História e Vida Musical Maranhense*. Teresina: Halley, 2014a.

_____. *A Grande Música do Maranhão Imperial, Livro II: Vestígios da atividade musical do Maranhão luso-americano*. Teresina: Halley, 2014b.

DIÁRIO DO MARANHÃO, São Luís, p. 3, 23 fev. 1876.

_____, São Luís, p. 3, 26 jun. 1877.

_____, São Luís, p. 3, 15 jun. 1880.

_____, São Luís, p. 3, 22 jun. 1883.

_____, São Luís, p. 3, 26 jun. 1899.

FERREIRA, A. J. A. *Políticas Territoriais e a Reorganização do Espaço Maranhense*. Tese de Doutorado em Geografia. 269f. São Paulo: PPGE/FFLCH/USP, 2008.

FIGUEIREDO, C. A. *Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX: teorias e práticas editoriais*. Rio de Janeiro: Edição do autor, 2014.

GRIER, J. *The Critical Editing of Music: History, Method and Practice*. Nova York: Cambridge University Press, 1996.

IGAYARA-SOUZA, S. C. Repertório Coral: Alguns aspectos sobre a Edição de Música. In: IGAYARA-SOUZA, S. C. *Canção Coral Brasileira: Repertório e Educação, História e Práticas Culturais*. São Paulo: USP, 2010, p. 95-99.

KARASCH, M. *Construindo comunidades: as irmandades dos pretos e pardos*. História Revista, v. 15, n. 2. Goiânia: UFG, jul-dez/2010, p. 257-283.

KIEFER, B. *História da Música Brasileira: dos primórdios ao início do séc. XX*. Porto Alegre: Movimento, 1976. 1 ed.

KOCH-GRÜNBERG, T. *Vom Roroima Zum Orinoco: ergebnisse enier reise in Nordbrasilien und Venezuela in der jahren 1911-1913*. Stuttgart: Verlag Strecker und Schröder, 1923.

LACROIX, M. L. L. *A criação de um mito*. Outros Tempos, v. 2, n. 2. São Luís: Uema, 2005, p. 54-80.

LARUE, J. *Guidelines for Style Analysis*. Warren: Harmonie Park Press, 1992. 2 ed

LIMA, C. *História do Maranhão: A Colônia*. São Luís: Instituto Geia, 2006. 2 ed.

LIMA, K. S. C. *Arquivos sonoros: um tema e muito dilema*. In: Anais do I Encontro Nacional da ABET. Recife: UFPE, 2002, p. 1-10.

LOPES, G. *Onde começa a música brasileira? Olhares da historiografia musical e da etnomusicologia*. In: Anais do II SIMPOM. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2012, p. 737-746.

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

MATTOS, B. *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial para o anno de 1859*. São Luís: Typographia do Progresso, 1859.

MEIRELES, M. M. *História do Maranhão*. São Paulo: Siciliano, 2001. 3 ed.

MEIRELES, M. C. *Tráfico Transatlântico e Procedências Africanas no Maranhão Setecentista*. Dissertação de

Mestrado em História. 138f. Brasília: PPGH/UnB, 2006.

PERDIGÃO, D. T. V. *Album de Musica*. Formato de paisagem. São Luís, 1869a.

_____. *Principios Elementares de Musica*. São Luís: Typographia do Frias, 1869b.

PUBLICADOR MARANHENSE, São Luís, p. 2-3, 14 jun. 1856.

RODRIGUES, F. C.; SOUZA, M. J. F. (org.). *Cadernos Históricos do Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana, vol. 5: O copiadador de Dom Frei Manoel da Cruz*. Mariana: Dom Viçoso, 2008.

SALLES, V. J. *A Música e o Tempo no Grão-Pará*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1980.

_____. *Música Sacra em Belém do Grão-Pará no Século XVIII: O cantochão dos mercedários compilado por Frei João da Veiga*. Brasília: Edição do autor, 1995.

SALOMÃO, K. *O ensino de Música no Maranhão (1860-1912): uma ênfase nos livros escolares de Domingos Thomaz Vellez Perdigão e Antonio Claro dos Reis Rayol*. Dissertação de Mestrado em Educação. 221f. São Luís: PPGE/UFMA, 2015.

VIEIRA, E. *Diccionario Biographico de Musicos*

Portugueses, tomo II. Lisboa:
Editôr Lambertini, 1900.

useScore, último acesso em
19/08/2016.

WIKIPEDIA. MuseScore In:
WIKIPEDIA. *Wikipedia, the free
encyclopedia*. San Francisco:
Wikimedia Foundation, 2016.
Disponível em
<https://en.wikipedia.org/wiki/M>

ZORZAL, R. C. *Repensando a
estrutura sobre história do
ensino de Música no Brasil*.
Cadernos de Pesquisa, v. 18, n.
2. São Luís: UFMA, mai/ago-
2011, p. 73-78.

ANEXO

The image displays a musical score for a hymn. It consists of seven staves. The top staff is a vocal line in treble clef. The second and third staves are piano accompaniment for the right hand, in treble clef. The fourth and fifth staves are piano accompaniment for the left hand, in bass clef. The sixth staff is a vocal line in bass clef with lyrics underneath. The seventh staff is a piano accompaniment line in bass clef. The lyrics are: "lí - tu o fun - da - dor Vi - til do mo - ven - te Im -".

11

pe - tu Bra - sí - lui - ru o fan - da - do O

Obs.: O compositor indicou um tempo como 3/4 de Claviera, ficando em dimensão com o acorde das outras partes. Optamos por manter o tempo como 3/4, considerando então um tempo de 1/4 que se trata de uma dominância secundária no período seguinte. A unidade desta dimensão surge no final desta composição, na parte do 'Basso' (Contrabaixo).

15

Grau - de De - do Ivi - mei - ru I - mor - ni - Im - pe - ru -

The image displays two systems of musical notation for a hymn. Each system consists of seven staves: a vocal line (soprano), a piano accompaniment (right hand), and a bass line (bass). The music is in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The first system begins at measure 17 and ends at measure 24. The second system begins at measure 25 and ends at measure 32. The lyrics are written below the vocal line in a serif font.

17

dur O Gran - de Pa - dro Pi -

25

moi - tu I - mor - tal Impe - ru - dor.

167

The image displays two systems of musical notation for a hymn. Each system consists of seven staves: a vocal line (treble clef), a grand staff (treble and bass clefs), and a bass line (bass clef). The first system includes the lyrics: "Bra - si - lei - ras ven - tu - ro - sas Não te -". The second system includes the lyrics: "mah ju - gi - o - pres - sur Fé - vos li - vos fer - va". The score features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *f* and *p*.

28

gran - des Do Bra - sil o De - fen - sor Fez - vos

31

li - vos fez - vos gran - des do Bra - sil o De - fen -

The image displays a musical score for a hymn, organized into two systems of staves. Each system consists of a vocal line (treble clef), a piano accompaniment (grand staff with treble and bass clefs), and a separate bass line (bass clef). The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The first system begins at measure 14, and the second system begins at measure 20. The piano accompaniment features intricate rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Dynamics such as *f* (forte) and *p* (piano) are clearly marked throughout the score. The vocal line consists of a single melodic line with lyrics indicated by a dashed line below the notes. The bass line provides a steady harmonic foundation with various rhythmic values.

Da Capotaal ©

The image shows a musical score for a piece titled "Da Capotaal". The score is written for a piano and consists of eight staves. The first four staves are grouped together with a brace on the left, indicating they are for the right hand. The last four staves are grouped together with a brace on the left, indicating they are for the left hand. The music is in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The score begins with a treble clef on the first staff. The notation includes various rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, as well as rests and dynamic markings like *f* and *ff*. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.