

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA

RAIMUNDO JOÃO MATOS COSTA NETO

**UM PANORAMA HISTÓRICO-CULTURAL SOBRE VIDA E OBRA
DE COMPOSITORES DE CHORO DA BAIXADA MARANHENSE:**
breve análise musical de obras já editadas

São Luís
2013

RAIMUNDO JOÃO MATOS COSTA NETO

**UM PANORAMA HISTÓRICO-CULTURAL SOBRE VIDA E OBRA
DE COMPOSITORES DE CHORO DA BAIXADA MARANHENSE:**
breve análise musical de obras já editadas

Monografia apresentada ao Curso de
Licenciatura em Música da Universidade
Federal do Maranhão para obtenção do grau
de Licenciatura em Música.

Orientador: Prof. Dr. Ricieri Carlini Zorzal

São Luís
2013

RAIMUNDO JOÃO MATOS COSTA NETO

**UM PANORAMA HISTÓRICO-CULTURAL SOBRE VIDA E OBRA
DE COMPOSITORES DE CHORO DA BAIXADA MARANHENSE:**

breve análise musical de obras já editadas

Monografia apresentada ao Curso de Música
da Universidade Federal do Maranhão para
obtenção do grau de Licenciatura em
Música.

Aprovado em: ____ / ____ / ____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Ricieri Carlini Zorzal (Orientador)
Doutor em Música
Universidade Federal do Maranhão

Prof. Mc. Daniel Lemos
Mestre em Música
Universidade Federal do Maranhão

Prof.Lic. José Alves Costa
Graduação em Música
Universidade Estadual do Maranhão

Ao Choro!

“O choro é a alma musical do povo brasileiro”.

Heitor Villa-Lobos

RESUMO

Pesquisa sobre os compositores de Choro na Baixada Maranhense. Com base em entrevistas e pesquisa de campo, traça-se um panorama histórico-social da vida e análise de algumas obras já editadas desses compositores. Informações coletadas em pesquisa realizada pelo padre e médico João Mohana, disponíveis em acervo público, foram ferramentas metodológicas empregadas na presente pesquisa na busca pela ocorrência de compositores e músicos “chorões” na baixada maranhense desde a primeira metade do séc. XX. A princípio, relata-se aspectos históricos do choro no Brasil, em seguida, contextualiza-se o choro na atmosfera musical do Maranhão. E concluindo, afirma-se a existência, e a qualidade artística e musical dos compositores e músicos chorões da Baixada Maranhense.

PALAVRAS-CHAVES: Choro. Composição. Baixada maranhense.

ABSTRACT

Research about “Choro” composers in the region known as “Baixada Maranhense”. Based on interviews and field research, it traces a historical-social life, and analyzes some works already published by these composers. Information collected in a survey by priest and doctor João Mohana available in public archive were methodological tools used in this research, searching for the occurrence of composers and musicians from “Choro” style in Maranhão, from the first half of the century. XX. At first, there is a historical account of “Choro” in Brazil, then a brief contextualization of the musical atmosphere in Maranhão. Conclusions point to the existence and quality of composers and musicians from “Choro” style in “Baixada Maranhense”. These works, some of them unpublished, are attached in section “ANEXO” from this work.

Keywords: Choro composers. Choro in Baixada Maranhense. Popular Music.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	8
2	O CHORO	12
2.1	Origens e histórico	12
2.2	O Choro como gênero musical	16
2.3	A influência das Bandas de música na história do Choro	17
3	O CHORO NO MARANHÃO	22
3.1	Panorama histórico-social do choro no Maranhão	22
3.2	Grupos de choro e gravações do gênero choro no Maranhão	27
4	O CHORO NA BAIXADA MARANHENSE	30
4.1	As Bandas de Música da Baixada e seus músicos chorões	30
4.2	Compositores de choro da Baixada	34
4.3	Breve análise musical das obras editadas	42
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	47
	REFERÊNCIAS	50
	ANEXOS	53

1 INTRODUÇÃO

A pesquisa realizada para esse trabalho tem como foco principal a vida e obra de compositores de choro da Baixada Maranhense. A princípio, ficamos um pouco receoso com o que, e o quanto, de material editado, e trabalhos referentes ao contexto do tema iríamos encontrar. Rapidamente, o medo tornou-se realidade, pois com algum tempo já trabalhando na pesquisa, nos deparamos com a insuficiência de dados necessários para a elaboração desse trabalho de conclusão de curso. Essa é, infelizmente, a realidade do Estado do Maranhão. Por um enorme atraso educacional, o nosso Estado não dispõe de um acervo de informações culturais abrangente, quer sejam literárias, ou de qualquer outro meio de comunicação, digno dos seus cidadãos.

O Maranhão viveu seu auge econômico e artístico, no início do século XX. Com a prosperidade alcançada através da agricultura e engenhos de açúcar. O Estado era rico em arte. Havia orquestras, bandas e várias outras manifestações musicais. Mohana relata:

Só então, depois de ter vivenciado os primeiros anos da pesquisa, foi que me dei conta de ter descoberto um patrimônio ignorado pelos brasileiros e pelos próprios maranhenses. Só então fui me conscientizando de que ocorrera na música fenômeno semelhante ao da literatura. E pude concluir: o Maranhão não foi apenas cenário de um fenômeno literário espantoso, mas também, palco de uma impressionante criatividade musical [...]. Podemos afirmar que, de mais ou menos 1870 a mais ou menos 1925, 90% de tudo quanto tocavam nas igrejas do Maranhão era música compostas por maranhenses [...]. O significativo, aqui, não é a **maranhensidade** do repertório, mas o gabarito dos músicos que compunham a orquestra. O programa traz os nomes de 105 músicos participantes. Uma sinfônica de alto nível. Todos maranhenses e todos professores de música (MOHANA, 1995).

Parte da memória musical de uma sociedade está contida em registros escritos em partituras, e/ou na memória de seus agentes ativos (músicos, compositores e interessados pela continuidade de sua cultura). Infelizmente, quando se fala da memória musical da Baixada Maranhense, observa-se uma verdadeira lacuna entre o que existe, ou pode existir, e o que já foi publicado. Há uma grande necessidade de produção científica e acadêmica na área da música sobre interior do Maranhão, já que a maioria dos trabalhos publicados -e são poucos- tratam de manifestações musicais predominantes na capital São Luís, como a pesquisa feita por João Berchmans de Carvalho Sobrinho, sobre a obra religiosa do compositor maranhense Leocádio dos Reis Rayol.

O resgate biográfico histórico e musical dos compositores e músicos de choro na região da Baixada Maranhense é essencial para esse patrimônio cultural, que é conhecido por sua riqueza e diversidade musical. João Mohana conseguiu organizar em seu acervo, cerca de 169 compositores e 1.416 obras maranhenses na pesquisa realizada em todo o interior do Maranhão. Entre essas obras constam choros, sambas, polcas, marchas, valsas, música erudita e sacra. Mas faltou o registro histórico sociológico musical dos compositores, João Mohana fez referências a esses aspectos em alguns compositores encontrados, deixando a maioria deles apenas como nomes e composições listados, como afirma:

[...] pareceu-me mais sábio deixar as biografias para outra ocasião. As informações que colhi, a documentação que acumulei, o material que guardei, tudo há de ter sua chance. Quero apenas badalar o carrilhão nesta páscoa musical, sem riscar dos festejos nenhuma das mil noites. (MOHANA, 1995, p. 93).

Essas informações, de João Mohana, são de suma importância para a memória musical do Maranhão, pois para construir o alicerce dessa memória é necessário conhecer a história de seus agentes transformadores e as influências que eles exerceram, e exercem, nas gerações mais recentes de músicos e compositores de choro.

A descoberta de compositores de choro desconhecidos na Baixada Maranhense e a biografia dos compositores já relacionados por João Mohana são formas de preservar ainda mais o patrimônio musical, e consequentemente cultural, dessa região, que exporta músicos e compositores para as demais regiões do Maranhão e do Brasil.

A preservação do patrimônio histórico, artístico e cultural é necessária, pois esse patrimônio é o testemunho vivo da herança cultural de gerações passadas que exerce papel fundamental no momento presente e se projeta para o futuro, transmitindo às gerações por vir as referências de um tempo e de um espaço singulares, que jamais serão revividos, mas revisitados, criando a consciência da intercomunicabilidade da história. (ICOMOS, 1980).

Foi organizado e publicado em 2012, por José Alves, flautista e professor do Curso de Música da Universidade Estadual do Maranhão, um caderno de partituras intitulado “Choros Maranhenses”, que contém choros de compositores da Baixada Maranhense como “Cinco Gerações” e “Saudades de Tororoma” de Osmar Furtado, “Pif-paf” de Josias Sobrinho, “O Tal” de Tomás de Aquino Leite, os três

compositores naturais de Cajari, e “Elegante” de Raimundo Luis Ribeiro natural do povoado Jacarequara pertencente ao município de Cedral. Na apresentação do Caderno “Choros Maranhenses”, o sociólogo e radialista, produtor e apresentador do programa Chorinhos e Chorões da rádio Universidade FM, Ricarte Almeida Santos, relata a importância desse material:

Esse processo todo, com essas diferentes contribuições, evidentemente, tem sido um contributo essencial para em toda a produção musical maranhense, oferecendo tanto a base instrumental chorística para a nossa prática instrumental; garantindo elementos estruturantes da formação dos músicos e instrumentistas; como também influenciando esteticamente os nossos compositores, de tal modo que, tanto os chorões assumidos, quanto grande parte dos nossos melhores compositores têm em suas obras forte influência do Choro. (COSTA, 2012).

Poucos trabalhos foram publicados sobre o panorama musical da região da Baixada Maranhense. A pesquisa realizada por João Mohana, é sem dúvida a única fonte de informação sobre o cenário e memória musical do Maranhão no final do séc. XIX e início do séc. XX, mais precisamente da Baixada, pois foi onde ele começou a pesquisa, na cidade de Viana. Quando se deparou com a riqueza do acervo de alguns músicos e artistas que ia encontrando pela cidade, como Dona Anica Ramos que encenava o Pastor, ou Pastoril, e era compositora, figurinista, costureira e roteirista; Seu Nunes, clarinetista e filho do maestro Osias Mendonça que regia a orquestra da cidade, que o ajudou na pesquisa disponibilizado o acervo do pai maestro; o pesquisador se surpreendeu com a produção musical da região e decidiu se aventurar pela descoberta de grandes compositores e músicos naturais da região, como relata:

Então apareceu Seu Nunes (Raimundo José Nunes Mendonça), velho amigo que me transportou em tapete mágico até o bosque das valsas, dos dobrados, schotisches, das quadrilhas [...] valsas, dobrados, quadrilhas também maranhenses. Isto aconteceu quando Seu Nunes pegava as partituras da orquestra do pai, Osias Mendonça, e solava ao clarinete. (MOHANA, 1995, p. 8).

Por meio de trabalho de campo e entrevistas, com roteiro definido previamente (ANEXO A), consegui coletar informações convincentes para a continuação dessa pesquisa. As informações, sobre os compositores e músicos chorões, coletadas através da história oral, formam a base de sustentação desse trabalho, pois não havia referências bibliográficas que abrangessem a complexidade do tema e os aspectos sócio-culturais da Baixada Maranhense.

Esse trabalho está dividido em três partes. Na primeira, discorreremos sobre as origens e história do Choro. Traçamos uma linha histórica a partir da

segunda metade do séc. XVII que, de acordo com Tinhorão (1998), marca o início da música urbana, até os dias atuais. Fazemos uma relação entre os músicos das bandas e as rodas de choro. Em seguida, com base em entrevistas e pesquisa em acervos particulares, relatamos parte da atividade musical e social, dos músicos e compositores chorões da capital maranhense e do Maranhão. Na terceira parte, além de evidenciar a presença inegável de músicos que tocavam, e compunham choro nas bandas de músicas na Baixada Maranhense, esclarecemos um pouco da vida e obra de alguns compositores já encontrados e analisamos musicologicamente três choros, já editados, de compositores da Baixada.

A escolha do choro deu-se pela relação de proximidade que temos com esse gênero, tanto na vida profissional com na vida pessoal. O foco da pesquisa na Baixada Maranhense é por causa das raízes familiares¹ pois, desde cedo mantivemos contato com região, vivenciando e absorvendo assim, elementos característicos da cultura dela. O caráter pioneiro desse trabalho nos conduz a não deixar se perder a memória e as obras de artistas tão importantes para o patrimônio cultural do país: os compositores.

¹ Avó paterna natural de Pinheiro e a avó materna de Cajari.

2 O CHORO

2.1 Origens e histórico

No Brasil Colônia, no Rio de Janeiro e na Bahia, na segunda metade do século XVIII, quando já havia a formação de uma sociedade urbana que sob a influência de ritmos europeus e africanos favoreceu o aparecimento do primeiro ritmo brasileiro. Diversão dos excluídos, da classe social menos favorecida, surgindo o primeiro ritmo musical que foi denominado de barbeiro, música instrumental executada pelos profissionais de barbearias, que juntos e sob a direção de um mestre, produziam um estilo musical mais espontâneo e popular, diferentemente dos sons e tons musicais executados nas residências dos ricos fazendeiros e dos senhores de engenhos.

Estes mesmos barbeiros em sua maioria eram brancos pobres, negros e mestiços, que nas horas de descanso, tocavam instrumentos pelos simples prazer e lazer, sem o conhecimento de partituras, autodidatas onde Tinhorão (1998, p. 171, 172), diz que:

A observação é importante porque, além de salientar o fato de os barbeiros tocarem 'de orelha', ou seja, de ouvido (indicando assim o autodidatismo da sua formação), vem confirmar o testemunho do inglês Lindley, quase meio século antes, segundo o qual, apesar da proximidade da igreja, tais músicos tocavam quase sempre 'peças alegres'. [...]

A conclusão a tirar é, pois, a de que os barbeiros músicos, levados a entreter-se com instrumentos musicais em seus momentos de ócio sem outro objetivo que a satisfação pessoal, passaram a formar seus 'ternos' para tocar nas festas de igreja movidos por uma única razão: como a vida social e religiosa da Bahia e do Rio de Janeiro começava a exigir cada vez mais o concurso de música, eles descobriram que era possível ganhar algum dinheiro com sua habilidade, uma vez que ninguém os constrangia sequer a mudar o repertório.

Meio século depois de seu aparecimento, a música de barbeiros, já continha em sua história como música tocada pelo prazer e lazer, mudanças socioculturais, pois os seus instrumentistas seriam os únicos fornecedores desse tipo de serviço nas cidades. A música para o entretenimento público e solicitados para as festas religiosas, no Rio de Janeiro no I Império eram sempre convocados para tocarem na Festa da Glória, "festa de caráter popular" em que a família real prestigiava "desde o tempo do príncipe regente D. João", favorecendo o "encontro da elite com o povo" (TINHORÃO, 1998, p. 180, 181), já que as bandas militares eram encarregadas do toque oficial na execução do Hino Nacional, e da

representatividade da elite local, e a de fornecimento de música para festividades públicas e diversões citadinas em geral. Fim de uma experiência cultural que ficaria marcada, nos dois centros em que o fenômeno documentadamente se produziu, por uma diferença sociologicamente curiosa. Enquanto no Rio, a corte, os barbeiros iriam transmitir sua tradição musical aos mestiços da nascente baixa classe média urbana da era pré-industrial que iriam criar o choro, em Salvador a música de barbeiro poderia ser considerada como a primeira experiência de música instrumental, como argumenta Tinhorão (1998, p. 186) e que esta seria uma nova espécie de serviço urbano:

[...] o atraso no processo de desenvolvimento econômico-social deixava sua arte sem herdeiros. A partir dos últimos vinte anos do século que vira nascer, passaria a existir agora acima da música de barbeiros da Bahia e das bandas militares (que no Rio fariam aparecer o maxixe, e no Recife o frevo carnavalesco) e, logo abaixo, a dos brincadores de capoeira e batedores de atabaques do povo miúdo, que com seus estribilhos marcados por palmes acabariam produzindo o samba.

A transferência do centro administrativo de Salvador para o Rio de Janeiro em 1808, com a chegada da Corte Portuguesa ao Brasil, passa da condição de Colônia para a sede do governo português o que acarretaria no crescimento populacional urbano.

A partir da primeira metade do século XIX, com a mudança de forma de governo, Brasil independente e criação de uma Constituição brasileira, a libertação da mão de obra escrava, para o trabalho assalariado e as fazendas de café e outras lavouras brasileiras modernizaram-se, o desenvolvimento econômico favoreceu o crescimento das cidades e nelas as primeiras indústrias se instalaram, paralelamente, a música brasileira através da música de barbeiros tivessem ou não chegado a “desenvolver até os anos de 1860 um estilo de tocar facilmente reconhecível aos ouvidos público”.

No Rio de Janeiro dos anos 1860, os pequenos burocratas “[...] passaram a cultivar a diversão familiar das reuniões e bailes nas salas de visita, ao som da música agora mais comodamente posta ao seu alcance”, a valsa, a polca, schottisches e mazurcas, com o uso da flauta, violão e cavaquinho. Estes bailes, por serem produzidos por pessoas e em locais modestos, onde não era bem visto pela classe mais abastada “[...] receberia logo o nome depreciativo de forrobodó, maxixe ou chinfrim” revelado por França Junior² em crônicas, em que este descreve festa de

² Jornalista que escrevia crônicas no jornal *O País*, na década de 1870.

gente simples, os bailes de terceira classe “[...] a dos mestiços situados na linha divisória com os trabalhadores nacionais e os imigrantes, e que forçavam sua ascensão através do apadrinhamento político”, representado por “[...] a flor da gente, que era os capoeiras e valentões ao serviço dos políticos”. (FRANÇA JUNIOR apud TINHORÃO, 1998, p. 205, 206).

Ainda no Rio de Janeiro, na década de 1870, estes músicos, eram tocadores procedentes da classe média baixa, provavelmente herdeiros dos músicos barbeiros que já não seriam mais profissionais de barbearia, mas sim, operários de fabricas, funcionários público, militares, trabalhadores dos Correios e Telégrafos, Casa da Moeda, Alfândega, empresas particulares, etc. Fazendo assim, surgir uma divisão social diversa, em Minas Gerais, Rio de Janeiro, São Paulo, Bahia e com essas mudanças, informações e conhecimentos advindo da miscigenação racial e da variedade rítmica.

A mistura de ritmos europeus e afro-brasileiros, tendo como instrumentos violão, flauta, cavaquinho, dava à música tocada um aspecto sentimental, melancólico e choroso. A mistura de estilos e sotaques “[...] que levou ao nascimento do Choro” e que “A partir dos mesmos elementos – danças européias (principalmente a polca) somadas ao sotaque do colonizador e à influência negra -, foram surgindo gêneros que seriam a base de uma música popular urbana nos moldes que hoje conhecemos”. (CAZES, 1998, p. 17).

A alguns estudiosos, remete-se a denominação do “Choro e/ou Chorinho” como originado do xolo,³ e que a variação da palavra teria sido xoro, e finalmente Choro. Já outros dizem que teria sido originado dos choromeleiros⁴, derivando para Choros, ou que, “[...] a palavra *Choro* seja uma decorrência da maneira chorosa de frasear, que teria gerado o termo chorão, que designava o músico que ‘amolecia’ as polcas”. (CAZES, 1998, p. 19).

Foi então que, em 1870, segundo estudiosos do Chorinho, no Rio de Janeiro que surgiu o Choro, que no início era a reunião de instrumentistas nos finais de semana para fazer música. Mais somente a partir de 1880 que este estilo musical popularizou-se nos salões de dança e no subúrbio carioca. Surgindo então, os

³ Baile que os escravos faziam nas fazendas.

⁴ Corporação de músicos de importância no período colonial, que usavam instrumentos de palhetas, oboés, fagotes e clarinetas.

primeiros compositores do Choro: Joaquim Callado e Chiquinha Gonzaga, que deram características próprias firmando-o como gênero musical.

Somente a partir de 1910, o Choro passou a ser uma forma musical definida. Características próprias, tem normalmente 3 partes e obedece a rondó (que sempre retorna a primeira parte). Em resumo para Cazes:

Choro foi primeiro uma maneira de tocar. Na década de 10, passou a ser uma forma musical definida. O Choro como gênero tem normalmente três partes (mais moderadamente duas) e se caracteriza por ser necessariamente modulante. Mais recentemente, Choro voltou a significar uma maneira de frasar, aplicável a vários tipos de música brasileira. A obediência à forma rondó (em que sempre se retorna à primeira parte) aos poucos tem sido flexibilizada. (CAZES, 1998, p. 21)

O aparecimento dos grandes compositores de choro, influenciado os músicos da época, ajudou a divulgar o estilo. O primeiro compositor a se destacar, isso no final do séc. XIX, no cenário do choro foi Joaquim Callado, exímio flautista e professor de música. Segundo Diniz:

[...] mais de 60 peças foram copiadas por chorões da cidade do Rio de Janeiro. Encontrados em acervos como os de Donga, Alfredo da Rocha Vianna, pai de Pixinguinha, e Jacob do Bandolim, os manuscritos revelam-nos o papel essencial dos copistas na preservação da memória musical chorística. (DINIZ, 2008, p. 101)

Outro compositor que se destacou bastante, tanto pelo número de composições, quanto por sua musicalidade foi Alfredo da Rocha Vianna Filho, o Pixinguinha. Desde criança Pixinguinha teve contato com o choro, pois seu pai era flautista amador, e tinha uma pensão que sempre abrigava vários músicos. Muitas rodas de choro eram formadas em sua casa, gerando um ambiente musical rico, frequentado por grandes músicos. Afirma Cazes:

Um dos pontos onde se reuniam os chorões era a chamada Pensão Viana, a ampla casa de oito quartos e quatro salas do funcionário público e flautista amador Alfredo Vianna, situada na rua Vista Alegre, no Catumbi. Palco da infância extremamente musical de Pixinguinha, o casarão tinha entre seus freqüentadores mais habituais, Quincas Laranjeiras, Luis de Souza e o flautista Juca Kalut, além de um eventual Villa-Lobos. Para se ter uma idéia do ambiente artístico da Pensão Viana, músicos em constantes dificuldades financeiras como Sinhô e Irineu de Almeida moraram muito tempo no porão habitável. O inquilino Irineu, que tocava trombone, oficleide e bombardino, foi quem ensinou música ao pequeno Alfredo e afirmou: 'esse menino promete'. (CAZES, 1998, p. 53)

Pixinguinha é um dos maiores representantes do gênero choro, partindo da música dos chorões (polcas, schottische, valsas etc.) e misturando elementos da tradição afro-brasileira, da música rural e de sua variada experiência profissional como músico, aglutinando idéias e dando ao Choro uma forma musical definida. Sob

a luz de sua genialidade, o Choro ganhou ritmo, graça, calor. Ganhou também o hábito do improviso, especialidade em que ele foi um mestre. (CAZES, 1998).

Nomes como: Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth, Jacob do Bandolim e Waldir Azevedo, também se destacaram como compositores de alta qualidade musical e grandes interpretes. Mesmo sendo considerados compositores “tradicionais” do choro, suas composições são executadas até hoje em qualquer roda de choro. A evolução do choro se dá gradativamente, através do aparecimento de novos compositores, e diferentes formações, que acrescentam, por exemplo, instrumentos “não convencionais” nas rodas de choro ou em gravações. O grupo Nó em Pingo D’Água, que utiliza o baixo elétrico na sua formação, como afirma Cazes (1998, p. 188), “[...] a entrada do contrabaixo elétrico, a utilização do violão de aço e da guitarra elétrica em alternância com o bandolim e um maior peso na percussão deram ao grupo uma sonoridade totalmente original.”

Alguns compositores de choro têm se destacado por empregarem, à linguagem do choro, diferentes caminhos harmônicos e melódicos. Um dos compositores mais referenciados pela inovação é o Guinga. Seu trabalho é “admirado por dez entre dez estrelas da MPB, Guinga compõe cada vez mais e até diminuiu o horário de atendimento em seu consultório dentário no Grajaú.” (CAZES, 1998, p. 194).

2.2 O Choro como gênero musical

Segundo Severiano, o choro é:

[...] uma invenção carioca, aperfeiçoada por gerações de músicos notáveis, o choro é o mais importante gênero instrumental brasileiro, além de construir uma maneira de tocar que tem no improviso uma de suas características principais. Sua influência maior é a polca, que figura na gênese de outros binários. Mas é no choro que ela se faz mais presente. (SEVERIANO<2008, p. 34),

Em relação à diversidade do repertório existente no gênero choro, e a gênese desse gênero musical, Bastos esclarece:

No caso dos gêneros musicais, que são contínuos e heterogêneos, não é diferente: os rótulos não dão conta do que rotulam, assim como as referências essenciais de um gênero podem não coincidir de acordo com diferentes pontos de vista. Portanto, a nacionalidade é apenas mais um aspecto que pode divergir, a depender do conceito do qual estamos nos valendo. Devemos considerar ainda que diversas informações são perdidas e reconstruídas ao longo do tempo. O maxixe surgiu na Cidade Nova, bairro de classe baixa do Rio de Janeiro, durante a segunda metade do século

XIX. É um gênero instrumental que era interpretado, em geral, por flauta transversa, violão, cavaquinho, e eventualmente piano. Foi o expoente máximo da dança brasileira urbana. Hoje ainda, o maxixe é muito tocado pelos chorões. (BASTOS, 2008, p. 12)

De acordo com Tinhorão (1986 apud BASTOS, 2008, p. 12):

[...] o tango brasileiro é um gênero menos popular que o maxixe e por isso de trajetória mais curta. Apesar de Tinhorão afirmar que o gênero desapareceu no início do século XX, ele está presente no repertório de choro, que engloba diversos gêneros da música popular brasileira como, por exemplo, a polca, a valsa, o maxixe, o tango brasileiro e a quadrilha. A palavra “choro” é usada genericamente, podendo designar tanto um gênero quanto um modo de tocar. Os gêneros interpretados no mundo do choro são, em geral, de conhecimento apenas dos músicos e, apesar dos chorões demonstrarem interesse em resgatar, preservar, renovar e divulgar esses gêneros, a informação parece atingir apenas um público especializado.

O choro apresenta características formais tradicionais, improvisos durante a execução, e modulações freqüentes. O predomínio da forma rondó e aspectos inerentes ao gênero choro são relatados por Bastos:

O choro é caracterizado pela forma rondó, classicamente em três partes, por ser necessariamente modulante e pela improvisação. [...] a improvisação acontece em diversos planos. Existe o plano da improvisação no sentido da interpretação, que acontece o tempo todo e que é resultado da interação entre os músicos. Esta interação promove variações de métrica, rítmica, harmonia, baixarias e melodia. Muitas vezes essas variações são sutis e escapam das possibilidades de notação 10. Essas variações é que dão o ‘molho’ do choro, algo como o seu tempero ou sotaque. Outro plano da improvisação no choro é a improvisação voltada para um solista, que pode acontecer dentro da forma da música ou não. A improvisação dentro da forma da música, em seções do tipo chorus, acontece sobre a base harmônico-polifônica do tema. Neste tipo de improvisação, o solista fica livre para criar novas melodias e para utilizar ou não elementos do tema na improvisação. (BASTOS, 2008, p. 14)

Resumidamente, Cazes traça um panorama formal, e evolutivo do choro:

[...] foi primeiro uma maneira de tocar. Na década de 10, passou a ser uma forma musical definida. O Choro como gênero tem normalmente três partes (mais modernamente duas) e se caracteriza por ser necessariamente modulante. Mais recentemente, Choro voltou a significar uma maneira de frasear, aplicável a vários tipos de música brasileira. A obediência à forma rondó (em que sempre se retorna à primeira parte) aos poucos tem sido flexibilizada. (CAZES, 1998, p. 21)

2.3 A influência das Bandas de música na história do Choro

As primeiras bandas de músicas eram formadas por músicos barbeiros, existindo desde o séc. XVIII. “Eram formadas, basicamente, por escravos obrigados pelos senhores a aprenderem novos ofícios, e a profissão de barbeiro era a única a deixar tempo vago para a aprendizagem de outros trabalhos” (DINIZ, 2008, p. 21).

Tinhorão (1998) cita com as palavras do comerciante inglês Thomas Lindley, o perfil dos barbeiros, "[...] esses músicos são pretos retintos, ensaiados pelos diversos barbeiros-cirurgiões da cidade, da mesma cor, os quais vêm ser músicos itinerantes desde tempos imemoriais".

A partir do terceiro quartel do séc. XIX, afirma Diniz (2008, p. 22):

A 'música de barbeiro' foi perdendo espaço para outras formas de representação musical. Seu espírito foi canalizado para os grupos de instrumentistas, mas é nas bandas de música urbanas que detectamos mais claramente a sua continuidade. Com o surgimento das bandas da Guarda Nacional, em 1831, teve o início o desenvolvimento das bandas militares nos grandes centros do Império, cujas apresentações, nos coretos das praças e nas festas cívicas, as transformaram em referência obrigatória de diversão. Logo surgiram as bandas civis, que imitavam sua formação e tocavam em bailes e também coretos.

Tinhorão (1998, p. 189) também comenta sobre a criação das bandas de música da Guarda Nacional, organização criada pelos grandes proprietários por Lei de 18 de agosto de 1831:

Foram as primeiras a incluir em seu repertório, além dos hinos, marchas e dobrados, peças da música clássica e popular. A iniciativa marcava, pois, o início da competição da música institucionalmente organizada com a criação espontânea da música dos barbeiros, até então dominando com exclusividade pelo menos no setor das festas de adro.

Desde o surgimento do Choro no fim do séc. XIX, até os dias atuais, as Bandas Militares e as Bandas de Música fazem parte da vida social dos músicos chorões. Tinhorão (1998, p. 210) relata:

Assim, depois dos Correios, a instituição de onde mais saíam músicos para os choros cariocas eram as bandas militares, o que facilmente se compreendia: como o recrutamento de músicos para as bandas era feito nas camadas mais baixas do povo, bastava tirar a farda a um músico militar para encontrar nele um autêntico chorão. E, realmente, o levantamento dos nomes citados por Alexandre Gonçalves Pinto permite identificar vinte e sete seus contemporâneos ligados ao choro como músicos militares, e isso sem contar como banda militar a do Arsenal de Guerra, integrada pelos operários daquela repartição da marinha. Eram tais tipos de músicos, pois, que França Junior mostrava em suas crônicas animando bailes da gente da classe média para baixo, e a importância que assumiam entre o seu público seria fácil de entender, considerando o papel sociocultural que - tal como os músicos barbeiros em seu tempo - lhes cabia representar.

Segundo Severiano (2008, p. 36),

[...] uma característica predominante entre os músicos que formaram as primeiras rodas de choro, nas décadas finais do século XIX, era a sua condição de amadores, sendo eles na maioria funcionários subalternos de repartições como a Alfândega, os Correios, a Central do Brasil, o Tesouro Nacional e a Casa da Moeda. Os que eram músicos profissionais tocavam quase todos em bandas militares.

Integrar uma banda, militar ou de música, com o objetivo de estabilidade financeira, ou por influência familiar, foi o caminho tomado por muitos músicos chorões. Já que a profissão de músico “popular” ainda não era, e ainda não é, reconhecida com dignidade. Para não se profissionalizarem em outras áreas, os músicos se estabeleciam nas bandas, sobrevivendo assim, da música que faziam. “Mais do que o prazer da música, a possibilidade de tocar em uma banda muitas vezes significou a diferença entre miséria e dignidade.” (CAZES, 1998, p. 30). No início do séc. XX, a maioria dos músicos chorões pertencia a uma classe social inferior, e se apresentavam em bailes e festas realizadas em casas de família chamada até de terceira classe por jornalistas da época, como observa Tinhorão (1998, p. 206):

Festa de gente simples, aliás, que o próprio França Junior descreveria em uma crônica intitulada ‘Bailes’, no mesmo jornal, mostrando existir uma sutil gradação entre as camadas médias, pois admitiam uma ‘terceira classe’: a dos mestiços situados na linha divisória com os trabalhadores nacionais e os imigrantes, e que forçavam sua ascensão através do apadrinhamento político.

‘Os bailes de terceira classe não reúnem flor da sociedade, mas sim, a flor da gente, que é a flor da política [‘a flor da gente’ eram os capoeiras e valentões ao serviço dos políticos]. Têm por teatro uma casa térrea, de rótula e janela, em cujos peitoris há sempre uma fila de espectadores, que aprovam e reprovam, comentam e ampliam o que vêem lá dentro; sendo necessária muitas vezes a intervenção policial para impedir os conflitos. A sala recende a água florida, e a essência de canela e alfazema. Escusado é dizer que não há etiqueta. A música, que compõe-se de flauta, violão e rabeca, é executada por amadores.’ (TINHORÃO, 1998, p. 206).

Os músicos de choro, ou chorões, não ganhavam dinheiro nessas festas, ou bailes. Eram “pagos” com a fartura de comidas e bebidas oferecidas pelo dono da casa, como explica Tinhorão (1998, p. 211):

As festas – chamadas então de pagodes – compreendiam como ponto de honra para o dono da casa o fornecimento de comedorias, inclusive para os componentes dos choros, citando Alexandre Pinto o caso do carteiro flautista Salvador Martins que, quando convidado pra tocar, perguntava logo se tinha pirão, nome que se dava nos pagodes, quando tinha boa mesa e bebidas com fartura.

A influência familiar contribuiu para o acesso, e formação musical, de músicos chorões às bandas de música. Muitos filhos de mestres de bandas se destacaram como chorões e compositores de choro, e tinham os seus primeiros contatos com a teoria musical nas próprias bandas. Como relata Diniz (2008, p. 21) em relação ao Joaquim Callado:

Se pairam dúvidas sobre a formação inicial do jovem Callado, sabemos que, do ponto de vista da aprendizagem musical, o que formava mesmo os instrumentistas da época eram os diversos tipos de bandas que foram se

constituindo na cidade. A banda era sempre a escola mais acessível à realidade social dos músicos. E como filho de mestre de bandas, Joaquim Callado freqüentava desde pequeno.

A educação musical dos componentes das bandas ficava a cargo dos mestres, que eram na maioria das vezes músicos chorões.

[...] em geral as bandas eram responsáveis pelo processo de educação musical de seus componentes, e tendo elas chorões como mestres, foi natural que houvesse um efeito multiplicador da cultura chorística, fazendo surgir mais e mais músicos que dominavam a linguagem (CAZES, 1998, p. 31).

Uma das bandas que mais influenciou na difusão do choro foi a Banda dos Bombeiros do Estado do Rio de Janeiro. Fundada em 1896, sob a regência do maestro Anacleto de Medeiros(1866-1907), “exímio melodista, excelente harmonizador e sabia orquestrar de forma evoluída para um ‘músico de banda’ da época”, a banda dos Bombeiros tinha como componentes vários chorões, e “isso fez com que em pouco tempo a banda passasse a se destacar das demais de sua época pela afinação, leveza e arranjos mais bem acabados.” (CAZES, 1998, p. 30).

Anacleto foi um grande entusiasta do choro, compondo, arranjando e propagando o choro por onde se apresentasse à frente da Banda do Corpo de Bombeiros, conforme Cazes (1998, p. 32) relata:

A ponte que Anacleto realizou entre a cultura das bandas e a das rodas de Choro enriqueceu enormemente ambas as manifestações. Por um lado, a Banda do Corpo de Bombeiros conseguiu um resultado único em termos de coesão e musicalidade, por outro, a linguagem chorística se propagou como em nenhum outro momento.

A nova instituição, organizada pelo grande compositor e músico de choro Anacleto de Medeiros, surgia no momento em que a capital do país se orgulhava de possuir o mais numeroso conjunto de bandas militares de todo o Brasil, o que garantia desde logo o título de principal formador de músicos profissionais. De fato, quando Anacleto de Medeiros (até então regente da Banda do Recreio Musical Paquetaense e de orquestras de bailes de Carnaval) recebeu a incumbência de criar uma banda para o Corpo de Bombeiros carioca, existiam no Rio, além das bandas normais de vários regimentos do Exército, a antiga Banda dos Fuzileiros, criada em 1808, após a chegada do Príncipe D. João VI, a Banda do Corpo de Marinheiros, a Banda da Guarda Nacional, a Banda do Corpo Policial da Província do Rio de Janeiro, a Banda do Batalhão Municipal, a Banda do Corpo Militar da Polícia e a Banda da Escola Militar da Praia Vermelha. (TINHORÃO, 1998).

Em relação ao repertório executado pelas bandas e a importância destas bandas para os grandes eventos das cidades, Cazes (1998, p. 31) afirma:

O repertório das bandas de música do final do séc. XIX era bastante eclético: marchas e dobrados militares, polcas, mazurcas, schottische, gavotas e até trechos de óperas adaptados para banda. Numa época em que não existia amplificação de som, qualquer evento de maior porte exigia a presença de uma banda, como podemos ver na festa carnavalesca do Teatro Fênix. Assim dizia o reclame publicado pela imprensa: O maestro Anacleto de Medeiros é a quem está confiada a direção da maior de todas as bandas que se pode imaginar; garantimos que em variedade de polcas e valsas ninguém o imitará. Regente da orquestra, Anacleto de Medeiros dirigirá trezentas mulatas maxixeiras.

Para Tinhorão (1998), uma das poucas oportunidades que a maioria da população das principais cidades brasileiras tinha de ouvir qualquer espécie de música instrumental, nessa segunda metade do séc. XIX, era de fato a música domingueira dos coretos das praças ou jardins, proporcionados pelas bandas marciais. Pois foi exatamente pela necessidade de entremear as marchas militares, e dobrados, com músicas do agrado do público de gosto popular que essas bandas de corporações fardadas começaram a incluir em seus repertórios os gêneros mais em voga àquele tempo, ou seja: as valsas, polcas, schottisches e mazurcas importadas da Europa, para atender aos propósitos de modernidade das novas camadas da pequena burguesia.

3 O CHORO NO MARANHÃO

3.1 Panorama histórico-social do choro no Maranhão

Para explicar um pouco das origens e da diversidade musical existente no Maranhão, utilizamos parte do Perfil Cultural e Artístico do Maranhão⁵.

A história iniciada sob influência dos catequistas portugueses com seus benditos, ladainhas e teatro musicado, que teve seus primeiros mestres de banda vindos direto da corte, trazendo consigo a música produzida por lá, foi aqui se desenvolvendo aos poucos constituindo uma identidade cultural própria ao mesclar gentes e costumes. Não se pode considerar nacionalmente autêntica a criação erudita de nossos compositores daquele período uma vez que desprovidos de sentimentos nacionalistas eram formados nas escolas européias e ardorosos seguidores dos cânones estabelecidos. O circuito de óperas européias que o público da província maranhense pode ter acesso durante os anos de ouro da economia do algodão só favoreceu o desejo de freqüentar as praças de Lisboa e Paris. Além de possibilitar a inclusão no elenco das orquestras de alguns músicos locais, não deixou mais do que vagas lembranças de um tempo em que São Luís respirava ares de Europa. Contudo é no âmbito da formulação de uma cultura popular, que se dá no encontro fortuito das raças que aqui se cruzaram, que temos riqueza e autenticidade. Um verdadeiro caldeirão de cultura proporcionado pela miscigenação da cultura européia com a cultura negra, devido ao grande número de africanos aqui trazidos e que por aqui permaneceram quando da libertação, agrupados em muitos quilombos por todo o território maranhense representando a maior parte da sua população. Mesmo assim a música popular criada pelos maranhenses até a década de sessenta, é toda ela fortemente influenciada pela produção dos grandes centros culturais do país. Seus estilos mais recorrentes são a valsa, o samba, o choro, além de polcas e xotis, transmitidos primeiramente através de partituras publicadas no sul, depois pelas transmissões radiofônicas, pela popularização dos discos de vinil e mais adiante pela televisão que foi aos poucos unificando as formas da canção popular. Dando gás a umas e sufocando outras. A partir dos anos sessenta e setenta evidencia-se um processo de afirmação de valores da cultura popular maranhense. Uma vez derrotadas as perseguições policiais as manifestações da cultura dos afro descendentes, o bumba meu boi obtém carta de alforria para transitar pelo centro da cidade de São Luís, cresce o interesse das classes mais abastadas pelas brincadeiras dos pobres e incultos, a realização dos primeiros festivais de música e a gravação do disco Bandeira de Aço, se juntam a um crescente anseio nacional de dar vazão a um enorme manancial de formas e estilos musicais por todo o país. E assim vai se descobrindo a beleza dos vários sotaques de bumba-meu boi, hoje já identificado nacionalmente como a grande expressão cultural do Maranhão, mas também a riqueza rítmica do tambor de crioula, o sensualismo dos temas do cacuriá e do caroço, esplendor e magnificência no divino, a particularidade do bloco tradicional, o samba dos fuzileiros, a lírica do lelê, o baralho, o côco, a tribo de índio, o tambor de mina, o terecô, o baião cruzado, a mina gege se validando ao lado do samba das escolas e das rádios, do reggae, do hip hop, do rap, do rock, das baladas, do brega, do sertanejo, do choro, do baião, e as vezes se fundido e ou confundindo com elas. (ANDRÉS, 2006, p. 236).

⁵ Esse material é produto de uma pesquisa realizada com a participação de Josias Sobrinho, cantor e compositor e a pesquisadora Nivia Saraiva.

A presença de inúmeros ritmos e estilos musicais no Maranhão, desde o final séc. XIX, esclarece a facilidade com que os compositores e músicos maranhenses transitam por gêneros musicais originados em várias partes do país, e do mundo. O choro foi um dos estilos incorporados pelos maranhenses, e incluído no repertório das bandas e conjuntos de baile. Alguns músicos maranhenses chegaram ao cenário nacional, e internacional, do choro. Onde se destacam os violonistas, João Pedro Borges, Turíbio Santos e Joaquim Santos. Em entrevista, para o projeto “Chorografia do Maranhão”, realizada pelos pesquisadores Ricarte Almeida Santos e Zema Ribeiro, João Pedro Borges fala um pouco da sua participação em momentos áureos do choro no Rio de Janeiro:

Entrevistador - Lá no Rio você teve uma convivência com uma nova geração de chorões, com gente da antiga, e você vivenciou o momento de renovação do choro, ali da virada dos anos 70 para os anos 80, convivendo ali com nomes como Paulinho da Viola, com a Luciana [Rabello], com a turma dos Carioquinhos, Radamés [Gnattali]. Conte um pouco dessa história.

João Pedro Borges - Eu passei a ser habituê de todos os saraus que o Jodacil participava. Tinha um amigo nosso chamado Tonzinho, que na realidade é Milton Borges, eu chamava até ele de parente, morava em Niterói, tinha sido amigo pessoal de Jacob, de Six e de Jonas, e através das idas de Six ao Rio de Janeiro nós fomos parar um dia na casa desse Tonzinho e lá ele reunia Abel Ferreira, Copinha, Arthur Moreira Lima passou por ali, Paulinho da Viola, tudo o que era do choro, Ronaldo do Bandolim com os irmãos. O Raphael Rabello, que eu conheci tocando junto com Turíbio, tinha 12 anos, travou logo amizade comigo, tocava, tinha uma formação bem consolidada de música e ele tinha o que eu gostava, tudo em quanto dizia respeito ao choro tava consolidado na cabeça dele, não tinha que aprender nada. Ele era herdeiro de toda a tradição do Dino [Sete Cordas] e do Meira [Jaime Florence], que foi o grande professor dele, professor do Baden [Powell]. O Raphael, um dia assim, disse ‘olhe, aniversário da Nara Leão, nós vamos lá na casa dela, e eu queria te levar por que eu tenho uma pessoa que eu quero te apresentar’. Aí me apresentou pro Joel [Nascimento], estávamos tocando, quando ele me viu tocar, disse ‘olha, nós estamos iniciando um trabalho’, não existia esse nome, Camerata [Carioca], isso veio depois, ‘de tocar uma suíte que o Radamés tá transcrevendo’, acho que nem todos os movimentos ainda estavam transcritos, só tavam os primeiros, ‘você não gostaria de participar?’, e eu ‘gostaria’. Marquei um ensaio com eles, acho que na minha casa, e me encantei com o trabalho, aí começamos a montar a *Suíte Retratos*. A partir dessa nova abordagem com o choro, os saraus começaram a mudar de feição, num determinado momento eles abriam espaço, ‘vamos ouvir a rapaziada’, e ficavam encantados com aquilo. E aí esse trabalho começou a chamar a atenção, por que a gente começou a montar um espetáculo chamado *Tributo a Jacob do Bandolim*, foi considerado o melhor espetáculo de 79 no Rio de Janeiro. (SANTOS; RIBEIRO, 2013).

Existem poucas fontes de informações editadas, ou trabalhos acadêmicos, que discorram sobre o choro no Maranhão. As informações foram coletadas, em sua maioria, de entrevistas feitas pelos idealizadores do projeto citado

anteriormente e através de trabalho de campo realizado. Pelas palavras do mestre Agnaldo 7 Cordas, 85 anos, um dos pioneiros desse instrumento no Maranhão, temos uma noção do ambiente musical e das influências dos artistas já conhecidos nacionalmente:

Entrevistador - Na tua juventude, de que modo vocês ouviam música?

Agnaldo 7 Cordas - Nós ouvíamos rádio que nós mesmos fabricávamos. Esse mesmo rapaz que me ensinou violão, Mizael, ele enrolava motor de avião, de compressor, essas coisas, era inteligente. Ele enrolou umas bobinas e disse que íamos captar uns sons da PRJ-9, Rádio Difusora do Maranhão. Funcionava ali defronte o Mercado Central, no prédio do SIOGE [o Serviço de Imprensa e Obras Gráficas do Estado, hoje abandonado]. Ela entrava no ar e quem tinha rádio ouvia. Então nós fizemos um tal de rádio galena. Era feito com uma bobina de fio, um telefone antigo, pegava só o fone, fazia adaptação, pegava chumbo com enxofre, botava numa colher no fogo. Aquilo quando diluía, ficava aquela pedra brilhante. Através daquela pedra amarrava uma agulha na pontinha do fio, botava o fone no ouvido e sintonizava a estação. Só tinha essa aqui no Maranhão. Eu ouvia longe [...] Eu me lembro tão bem de uma música que Isaurinha Garcia cantava, [cantarola:] ‘aquele aperto de mão não foi um adeus’ [Aperto de Mão, de Jaime Florence, Augusto Mesquita e Dino 7 Cordas], parece que era essa música. E eu ouvia aquele violão e “meu Deus, o meu não dá esse som”. Aí foi que aconteceu, quando Carlinhos chegou lá na Cohab com aquele violão, aí eu me enaideci pelo som do instrumento. Fiz uma carta pra minha mãe, que morava no Rio de Janeiro, pedindo pra ela me dar um violão, que tinha visto um violão aqui, e tinha vontade de tocar num de sete cordas. Fiz sem esperança. Um dia de sábado eu tava em casa com a mulher, quando parou o carro do Correio lá na porta. “Olha, Marilene”, minha mulher, que tava lá, “é bem roupinha de menino que mamãe tá mandando pros netos”. Quando eu abri, era um violão sete cordas, Del Vecchio, já afinado. Quando eu peguei esse violão, a notícia correu rápido. Fui inaugurar esse violão e a aporrinhção dos colegas, “tu não sabe tocar nem de seis, quanto mais de sete”. Eu pensava em tirar a sétima corda, não tava acertando. Foram quatro anos, me dediquei, fui acertando. Uma vez aquele Biné, irmão de Bastico, disse “Agnaldo, esse violão tem que falar grosso”, e ele me gozava com isso. Fui lutando, Deus foi me ajudando, fui entrando nos grupos. Aí apareceram uns seguidores, que se enaideceram pelo instrumento também. Mascote, Bastico, Chiquinho, eu tenho o nome deles aqui [aponta o caderno], se metiam e largavam por que não acertavam. Entre o grupo que se interessou ficou [Francisco] Solano, Elinaldo, o mais competente, foi quem pegou com mais facilidade, Domingos [Santos]. O resto desistiu. Toquei muito nas noitadas por aí. (SANTOS; RIBEIRO, 2013).

Em entrevista ao flautista, compositor e professor de música, José Alves Costa, o violonista Agnaldo fala também sobre a formação do regional da rádio Difusora:

Os anos se passaram [...] Aí surgiu a Rádio Difusora, do Bacelar. O “Regional” de lá formado pelos irmãos Cantanhêde: o Evaldo, que era sargento do Exército, e o Cantanhêde, que trabalhava na rua Grande, numa loja do Sekeff, que vendia couro prá sapato. Na ausência do Evaldo, pois ele tinha um compromisso com o Exército, não podia tomar parte nos ensaios do “Regional”. Foi quando eu saí da Rádio Timbira, e me passei prá lá. Aí, eu integrei o “Regional” de lá. Nós botamos o nome de: “Regional Difusora”. Os componentes eram: Eu, no violão; Zé Cantanhêde, no outro

violão; Careca, no cavaquinho; Racinha, na maraca e no pandeiro; Maneco, na bateria: Usmaro, no contra-baixo (Usmaro Gronwell dos Reis, filho do maestro Pedro Gronwell dos Reis), este foi um dos que me ajudou a fundar o grupo do Nonato, depois eu te falo do grupo do Nonato. Então, nosso regional era um regional “seguro”. Depois que o agente já tinha bastante tempo, foi que surgiu um acordeonista do Piauí: Toninho. Toninho era um exímio acordeonista. Ai, nós implantamos o nosso “Regional”, o “Regional Difusora”. Tocava prá valer mesmo. Depois, chegou mais outro piauiense por nome Antonio Rodrigues, tocando sax tenor, e tocava muito bem. Nosso “Regional” era desse jeito (PINHEIRO in: COSTA, 2011, p. 25).

Durante muito tempo, em São Luis, a banda da Escola Técnica foi responsável pela formação musical e integração social dos seus alunos. Muitos vinham dos interiores do Estado para estudar e participar da banda da escola. A banda teve como integrantes vários músicos de importância relevante para o Maranhão, tanto na cultura popular maranhense, quanto em outros estilos, como é caso do choro. Algumas informações coletadas por Costa (2011) fazem referência a músicos e mestres de bandas que passaram pela Escola Técnica. O músico, arranjador, advogado e professor de música, Chico Pinheiro, relata a presença de alguns músicos, inclusive já citados também por João Mohana, e mestres de banda que fizeram parte da História da Banda da Escola Técnica:

A Escola Técnica sempre contribuiu pela questão, não só da formação musical como também pela animação musical, porque ela possuía uma Banda, que foi considerada uma grande usina musical que durou de 1911 até 1998. Foi a corporação musical maranhense que mais tempo durou [...] A década de 60 foi marcante, porque surgiram músicos lá que depois enveredaram pela música profissional, pois os músicos daquela época eram amadores. Quase todos eram músicos, mas tinham outra profissão. Portanto, a banda de Escola Técnica é um marco na história da música do Maranhão. Às vezes recebiam muitos meninos músicos que vinham do interior, ou que eram filhos de músicos, meninos que aprendiam a tocar cedinho, e tal. Veio muita gente, principalmente de Rosário e de Viana. Como era uma escola de artífices, recebiam meninos que também iriam aprender uma profissão. A banda da Escola técnica, com a morte de Pedro Gronwell dos Reis, ele foi substituído, logo no início da década de 60. Pedro Gronwell parece que ainda dirigiu a orquestra quando São Luís fez trezentos e cinquenta anos [...] O maestro Othon Rocha assumiu, e trouxe até 1967. No início de 67 Othon Rocha morreu. Só que em 1966, entrou o maestro Nonato. O maestro Nonato entrou prá ensinar, prá poder dividir, porque era muito sobrecarregado para o maestro Othon Rocha ensinar os meninos a tocar e dirigir a Banda. Então, o maestro Nonato foi prá escolinha prá ensinar todo mundo a ler partitura. Tanto que: quem me ensinou a ler partitura foi o maestro Nonato. Com a morte de Othon Rocha o maestro João Carlos assumiu a direção da Banda, pois ele acabava de se reformar na Polícia Militar como maestro da Banda da Polícia e como tenente (COSTA, 2011, p. 25).

Complementa Costa (2011, p. 26),

[...] podemos concluir que a Escola Técnica Federal do Maranhão, através de sua banda de música e dos ensinamentos daqueles grandes maestros, muito contribuiu para a formação de músicos que hoje atuam no mercado

de trabalho. Citando alguns: Nonato Buzar (cantor e compositor radicado no Rio de Janeiro); Zé Américo (músico, arranjador de grandes nomes da MPB, também radicado no Rio de Janeiro); Camilo Mariano (baterista, também radicado no Rio de Janeiro); Piu piu (Instrumentista de cordas, que também passou um tempo no Sul e hoje está de volta a São Luís, onde abriu um estúdio de gravação e continua atuando como músico), dentre outros.

Em relação ao movimento chorístico, de músicos e compositores que influenciaram a divulgação e consolidação do gênero choro na música maranhense, o violonista e compositor Ubiratan Sousa, teceu uma rede de interligações entre os integrantes desse movimento, em sua maioria violonistas, do choro no Maranhão:

Muita gente participou desse movimento. Para a minha geração, nós herdamos, na parte de música popular, principalmente do choro, das baixarias, um cara que tinha uma linguagem fantástica que chamava-se: Zé Silva. Na área de música erudita, tinha o Luís Almeida, que foi inclusive professor de João Pedro, que iniciou, que deu a iniciação musical puxando pro lado erudito. Esses dois caras são chaves. Tinha o Custodinho, que era o grande, seria o paganini maranhense, um cara virtuose, que fez um trabalho espetacular, tocava com uma expressão! A princípio, esses. No interior, a gente pensa no Tonico Telles, de Grajaú. Tem o Chico Rezende, outro grande violonista que foi aluno do Tonico Telles. Voltando para São Luís, tem o Hermelino Sousa, Joaquim Santos, João Pedro Borges, um grande nome nacional e até internacional, um conterrâneo. A gente pode dividir a minha colocação em relação a João Pedro: Ele, descambando mais para o lado do erudito, passando as informações do erudito e, eu levando a minha contribuição na música popular, principalmente nessa coisa do “choro”. O Zé Silva, nos encontros no Beco do Santiago, assessorando. Então havia uma permuta: Eu estava mais focado na música popular, até no rock, as influências da época: Beatles e Bossa Nova, Cely Campelo, aquela turma da Jovem Guarda, melhor dizendo. Então eu caminhava mais por esse lado e encontrava o Antonio Carlos Maranhão, um grande compositor falecido há pouco que era um cara que pesquisava, sem estudo quase. Ele descobriu o método de violão ‘Bandeirantes’ e o ‘Paulinho Nogueira’ também outro método de violão chegando por aqui. Eu fui a pessoa que mais se aprofundou no método ‘Bandeirantes’ e eu levava as informações das dissonâncias para o João Pedro e ele me passava o que havia aprendido com o Luís Almeida. Havia muita gente, o Professor Osvaldo, dando aulas, Hildelbrando, Cantanhêde [...] Tem muitos nomes que a gente vai esquecendo de citar. Então, era um movimento muito forte. [...] E existia o negócio das barbearias, que é importante. Tinha a do Martiniano Reis e a do Seu Wilson, que eu frequentei muito junto com Hermelindo, Luís Almeida e João Pedro. Nós éramos os principais frequentadores, e Chico Rezende, também e, de vez em quando aparecia um ou outro. Era um ponto de concentração, ali na rua das Cajazeiras. Existiam os focos de violão, de ‘regional’. Por exemplo, No Monte Castelo, na casa de seu Nuna Gomes, tinha os saraus e principalmente Denisau, filho de seu Nuna, um grande nome que tocava muito bem na área erudita e alguma coisa na área de Dilermano Reis, estilo que estava chegando aqui no Maranhão [...] Os encontros com João Pedro se davam na rua do Santiago, na casa do próprio João Pedro, com o Zé Silva e o Custodinho nos orientando [...]. (COSTA, 2011, p. 34).

3.2 Grupos de choro e gravações do gênero choro no Maranhão

O surgimento de grupos de choro, a princípio regionais para as rádios, que não tinham o choro como repertório exclusivo, pois acompanhavam cantores/cantoras em vários estilos musicais; se deu entre os anos 50/60, como esclarece o violonista Agnaldo:

Os músicos da época, que trabalhavam na Rádio Timbira eram: Nhozinho Santos (tocava muito bem o piano); A professora Sinhazinha Carvalho (tocava piano também). Formamos um grupinho e começamos a trabalhar na Rádio Timbira. Nessa época encontrei um 'Regional' já formado lá com: Luís Sampaio (violão): Mascote (violão tenor, cavaquinho e pandeiro): Ubiratan Souza (pandeirista), ele trabalhava nos correios e tocava no 'Regional'. Os violonistas daquela época eram: Hidelbrando e Zé Coelho que faziam uma dupla boa. Então, o meu 'regionalzinho' era separado: Eu, Mizael e Careca. Era fraquinho, mas agradava por onde a gente tocava [...]. (COSTA, 2011, p. 24)

Porém, só em meados dos anos 70, surgiria o regional Tira-Teima, primeiro grupo que se apresentou com um repertório exclusivo de choros, fundado por Ubiratan Sousa, como ele afirma em entrevista ao projeto "Chorografia":

Entrevistador - Tu também tiveste participação na origem dos grupamentos de choro por aqui. Qual foi a tua contribuição no choro daqui?

*Ubiratan Sousa - Eu fui fundador do Tira-Teima. Muitas pessoas participaram: Domingos [Santos], no violão de sete cordas, [o cavaquinho] Paulo [Trabuls], Pitoca, no clarinete, aquele pandeirista, daqui a pouco eu vou lembrar o nome dele [Carbrasa, ele informaria depois, por e-mail], Adelino Valente, no bandolim, Jansen, no bandolim, [os percussionistas Antonio] Vieira e Arlindo [Carvalho]. Houve muita mudança. Eu tive a felicidade de fundar o Regional Tira-Teima e imprimir esse caráter: de não tocar as mesmas coisas do mesmo jeito. O *Brasileirinho* da mesma forma é lindo, eu não quero menosprezar, mas há a necessidade de progredir, como [o bandolinista] Hamilton de Holanda faz, como [o violonista] Yamandu [Costa] faz, e outros grandes chorões fazem, [o bandolinista] Luis Barcelos, tem muita gente fazendo, é interessante. Tudo o que havia de choro eu tava lá no meio, um cara que ama o choro, e luta, e por isso fico feliz de ter vocês como uma grande força de propulsão do choro no Maranhão. (SANTOS; RIBEIRO, 2013).*

Depois do regional Tira-Teima, surgiram alguns grupos de choro, ou que tinham choro no repertório. O Instrumental Pixinguinha foi um dos grupos, que duram até hoje, fundado após o Tira-Teima, como explica Solano Rodrigues, violonista 7 cordas, atual integrante do Tira-Teima e fundador do Instrumental Pixinguinha, ao projeto "Chorografia":

Entrevistador - De que outros grupos musicais tu fizeste parte?

Solano Rodrigues - O [Instrumental] Pixinguinha foi o primeiro grupo que nós criamos. Fomos nós quem fundamos: eu, Jansen, Marcelo, aí nós

convidamos [o *violonista*] Domingos [Santos] para fazer seis cordas. Nós fizemos um espetáculo tocando a *Suíte Retratos [de Radamés Gnattali]*. Antes disso, nós fizemos o programa de Gabriel Melônio no canal 2, *Teclas e cordas*. Gravamos *Estrela [de Joãozinho Ribeiro]* num disco de Rosa Reis. Depois disso acabou o Pixinguinha, deixamos de ensaiar [o *grupo existe hoje, com outra formação*]. (SANTOS; RIBEIRO, 2013).

Porém, o choro só teve seu apogeu no Maranhão com o projeto “Clube do Choro Recebe”, idealizado e produzido por Ricarte Almeida Santos. O projeto teve curta duração, mas movimentou a cena do choro em São Luis promovendo o encontro entre gerações de músicos chorões, e provocando uma aproximação maior do público com o choro. Relata Solano em entrevista ao projeto “Chorografia”

Entrevistador - Mas essa melhoria de que tu falas é na época do Clube do Choro Recebe [2007-2010] ou herança do projeto?

Solano Rodrigues - O Clube do Choro, não só o Clube do Choro Recebe, desde a época que era na [Associação do Pessoal da] Caixa, estimulou muita coisa. Meninos novinhos tocando, da Escola de Música. Houve um estímulo. Você vai estudar um estilo de música pra fazer o quê com ela? A gente criou um palco, as pessoas podiam tocar, choro começou a dar dinheiro. Essa meninada que toca hoje, esses meninos que tocam muito, como [o *cavaquinho e bandolinista*] Robertinho [Chinês, Chorografia do Maranhão, O Imparcial, 3 de março de 2013], [o *violonista sete cordas*] João Eudes, João Neto, todos se estimularam muito com aquelas apresentações do Clube do Choro Recebe. Era um palco disputado, as pessoas tinham um cachezinho. Então eu acho que isso foi um negócio marcante para a situação atual do choro no Maranhão. Nós estamos numa entressafra, embora eu acredite que estejamos próximos de uma virada. (SANTOS; RIBEIRO, 2013).

Em relação aos registros, em gravações, de choros no Maranhão, foram gravados dois CDs com choros de compositores maranhenses. O primeiro trabalho foi realizado pelo Instrumental Pixinguinha, chamado “Choros Maranhenses”, reúne composições de chorões de todo o Maranhão, inclusive da baixada maranhense. O outro trabalho é o cd “Visitação”, arranjado e produzido por Ubiratan Sousa, a partir das composições do músico Biné do Banjo. Trabalho que recebeu vários elogios, em seu encarte, por realizar a fusão do choro com os ritmos regionais do Maranhão. Foi gravado em São Paulo e lançado em São Luis, e tive a honra de fazer parte do lançamento, tocando flauta. Sobre esse trabalho Ubiratan afirma em entrevista pra o projeto “Chorografia”:

Entrevistador - Como tu tens observado o desenvolvimento do choro nas últimas décadas?

Ubiratan Sousa - Uma coisa impressionante, alvissareira, uma coisa que nos joga pra cima, nos dá alento, nos fortalece, dignifica a profissão de músico no Brasil. Eu estive em 2000 participando de um festival nacional no Museu da Imagem e do Som [no Rio de Janeiro] e pude constatar garotos de 14, 15, 16 anos tocando muito bem o choro, da Escola Portátil de Luciana Rabello. Aquilo ali foi uma demonstração. Você vai a Brasília, você

vê muitos jovens tocando, São Paulo, o Brasil todo. Aqui mesmo teve o Choro Pungado, uma proposta bacana, antes do que eu fiz [*a mistura de choro com ritmos da música popular do Maranhão*] no disco [*Visitação*] de Biné [*do Banjo*]. (SANTOS; RIBEIRO, 2013).

Há também gravações de choros em trabalhos de música instrumental, como no cd “Made in Brazil” do Robertinho Chinês, em que grava um choro de Josias Sobrinho, e composições próprias, e em gravações de cantores/cantoras, como no trabalho da cantora Lena Machado, chamado “Samba da minha aldeia”, em que grava um choro do Ricarte Almeida e Chico Nô, chamado “Chorinho de Herança”.

Alguns grupos foram formados a partir dos encontros entre músicos no projeto “Clube do Choro Recebe”, que tinha como base um regional e um convidado, cantor/cantora ou instrumentistas. Grupos como o Choro Pungado, citado acima por Ubiratan, o Quatetaço, o Madrilenus, que hoje é um grupo de samba, o “Não Chora que eu Choro”, “Os 5 Companheiros”, do grande trombonista e compositor Osmar Furtado, e outros. O cavaquinista e bandolinista Robertinho Chinês, falou em entrevista ao projeto “Chorografia”, sobre sua participação no Choro Pungado:

Entrevistador - Tu participaste de um acontecimento muito importante na história do choro recente do Maranhão: o grupo Choro Pungado. O que significou estar tocando com aquela turma?

Robertinho Chinês - Foi importantíssimo. Eu bem novinho, com 13, 14 anos. Na verdade era o Quartetaço, a primeira formação deles. Aí o Ricarte disse ‘vai lá, vai ter uma formação legal, eu te boto pra dar canja com os meninos, lá no [*projeto*] Clube do Choro [*Recebe*]’. Aí Ricarte e Luiz Jr. botaram o pé na parede pra eu participar do grupo. Foi uma escola muito grande, não só de choro, mas de música instrumental, os caras são referência pra muita gente. Luiz Cláudio, Luiz Jr., Rui Mário, João Neto, todos eles são importantíssimos pra música daqui da nossa cidade, do estado, e também pra música brasileira, pela história deles e pela musicalidade particular de cada um. (SANTOS; RIBEIRO, 2013).

4 O CHORO NA BAIXADA MARANHENSE

4.1 As Bandas de Música da Baixada e seus músicos chorões

A baixada é a região do Maranhão que fica a oeste e sudeste da ilha de Upaon-açu, onde fica a capital São Luis, é formada por planícies baixas que na época da chuva, entre janeiro e julho, alagam formando lagoas imensas, abrangendo mais de 20 municípios. A região foi muito importante para o Maranhão no séc. XIX por ser uma grande produtora e exportadora de algodão. Atualmente a agricultura de subsistência e a pesca são as principais atividades. É uma região muito conhecida também pela riqueza de suas manifestações culturais. A presença de índios tupinambás na parte oeste e de potiguaras no leste, e a influência da cultura negra vinda dos escravos que trabalhavam nas lavouras de algodão, juntando-se a cultura européia trazida pelos os portugueses, fez surgir nessa região tradições culturais ímpares como: o Bumba-meu-boi com o sotaque de Pindaré, cidade da baixada maranhense, que depois levou o nome de sotaque da Baixada, o Tambor de Crioula, que é tocado e dançado de maneira distinta dos demais existentes nas outras regiões do Estado, e outras festas e “brincadeiras” comuns em todo o Maranhão e Brasil, como pastoril e a quadrilha.

A presença de grande número de bandas de música, e/ou formações musicais como orquestras e conjuntos de baile, é evidenciada por Mohana. Ele relata, no trecho a seguir, o panorama sócio-musical dessas formações do início do séc. XX:

Proliferavam então as bandas, as orquestras, os conjuntos instrumentais e vocais, os coros. Nesse tempo o Maranhão era um salão de festa. Cada cidade sentia orgulho de suas bandas, no plural, pois uma nem sempre absorvia os candidatos. Em Caxias os irmãos Belleza sustentavam o *élan* musical com a Banda Euterpe Cariman, de 31 figurantes, entre os quais compareciam até violonistas. Apesar dela, ou por causa dela, Caxias também tinha a Banda Reação.

Em Viana duas bandas se emulavam: a de Miguel Dias (João Raymundo Coelho fez uma dedicatória na partitura da marcha ‘Flor de Maio’, que vale por uma declaração de valor: *para ser executada pela afinada banda do mestre Miguel Dias*) e a de Raymundo Lima, o ‘Velho Piloto’. Esta depois passou à direção do filho Themistocles, da qual o neto Luis foi, mais tarde, exímio pistonista. Osias Mendonça ainda sustentou por longos anos a reputação da banda dos Lima.

Em Penalva, Antônio Gama foi responsável pela banda. Sebastião Pinto regeu a de Itapecuru durante anos, e depois levou seu talento pra a de Codó. Já Moraes Filho reuniu os músicos de Carutapera e organizou a banda local. Othon Rocha fundou uma em Coelho Neto e, anos depois

restaurou a de Coroatá (o título era significativo: *Renascença Coroataense*). Carolina e Balsas beneficiaram-se com a atividade missionária de Alfredo Mecnas Barbosa, que, no começo do século, presenteou essas duas cidades com duas bandas. Não perdeu para esse Mecnas a providência de José (José da Providência) com relação a Barra do Corda e Imperatriz. O mesmo fez José Gonçalves Martins em Arari, fundando a Banda Sant'Anna, constituída exclusivamente de jovens, entre os quais estavam os seus dez filhos.

Como não podia deixar de ser, Alcântara também tinha banda e grupos instrumentais, onde Henrique Ciríaco Ferreira pontificava. (Numa de suas partituras, a da 'Marcha São Benedicto', H.C.F. anotou que vendera outra cópia para banda de Pinheiro, ilustrando com este fato a transação comercial que os compositores operavam entre as diversas cidades). Aliás, o grupo musical de Alcântara e o grupo vianense formavam os dois mais fortes movimentos musicais do interior, contracenando com o da Capital. Para registro da verdade, diga-se: São Luis robustecia continuamente os seus quadros com o contingente interiorano que batia asas. Os pássaros de êxodo sonoro procuravam sobretudo as duas bandas militares, a da Polícia e a do Exército, grandes bandas habituadas a executar música erudita, mesmo no repertório de retretas. Não traíam a cultura musical ambiente. (MOHANA, 1995, p. 98, 99).

João Mohana cita no trecho acima cinco cidades da Baixada Maranhense: Alcântara, Arari, Penalva, Pinheiro e Viana. Enfatizando a importância das bandas da Baixada para a música maranhense, quando ele citou as bandas de Alcântara e Viana como as que melhor se destacavam. Seu Raimundo Abreu⁶ confirma a existência de várias bandas na Baixada, relatando aspectos sociais e econômicos em que os músicos da região estavam inseridos, em meados do séc, XX:

Os lugares que tinham Banda de Música na nossa região eram: Cajari tinha duas, Viana tinha duas bandas, Zé Pitêra e Osias Mendonça, Penalva tinha uma banda de música, mas eu não sei de quem era, quando conheci já foi com o Renato Balby da família do João Balby, lá em Monção tinha os Bastos, Antonio, Arnaldo e João Bastos, e João Bastos vivi hoje em Pindaré, em Matinha tinha os Britos e Zé Conceição que tinha um Banda também, tocava piston, Mariano Brito ainda é vivo, tocava piston e trombone, eles têm até uma "orquestra" lá, chamada "A Vadia". A banda de música de Cajari tinha como mestre Seu Macico, que era de Viana, que foi pra São Luis fazer carreira como flautista da banda do Exército, e naquela época fizeram uma orquestra sinfônica em São Luis em que ele era um dos flautistas. Depois deu baixa no exercito e voltou pra Viana, indo em seguida pra Cajari, que naquela época ainda se chamava Barro Vermelho, para fundar uma escola de música,mas já tinha em BV uma família de músicos chamada os Cardosos, que eram de Axixá, sendo o Eros Cardoso o mestre da banda dos Cardosos.

Havia duas bandas em Cajari, a do Seu Macico e a do Eros Cardoso, tocavam muito nas festas, em festas de outros lugares como em Pindaré, viajavam de canoa ou a pés. Seu Macico tocava em Arari, a gente saia de Cajari às 5:00 da manhã pelos campos, atravessava os "Meuás" (rio), atravessava nos Banguelos, do outro lado do rio, e entrava naqueles matos da Ilha da Pindoba e ia atalhando quando a gente chegava era 15:00 .

⁶ Professor e mestre da Banda de Cajari, em entrevista concedida ao autor da pesquisa em maio de 2013.

Tocávamos nas festas de Santos e dos Padroeiros dos lugares, como na Festa do Bom Jesus em Arari, que é conhecida hoje como festa da Melancia. Em Viana tinha uma festa muito famosa chamada festa de Nazaré, que vinha gente de tudo quanto era lado, mas em Viana só tocavam as bandas de Viana mesmo, não ia banda de fora não. Num lugar que não tinha banda, era esfacelada, bandas de outros lugares iam tocar, como em Arari. Mas sempre teve música nessa região, em Arari tinha Zé Martins que teve uma banda lá, ele era pai de Carlinhos músico da banda da Polícia Militar em São Luis, em Vitória (do Mearim) tinha o pai de Vicente Braga. Naquela época, das bandas de música de Cajari, tinha uma rivalidade política entre as bandas. A do Seu Macico era do lado do pessoal que participava da igreja e diziam que ela era “Batizada” por ter sempre o aval da igreja nas festas e cortejos. Com isso a banda do Eros Cardoso ficava quase sem se apresentar. Eram festas bonitas, a banda tocava na frente da igreja durante todo o festejo, que durava cerca de três noites. Aquilo tudo enfeitado, tinha também leilão, pois tinha um povo em Cajari mais rico, e criava gado e nessas festas faziam pequenos leilões, tinha festa que tinham dez, doze ou quinze rezes que esses ricos doavam pra igreja arrecadar fundos para o festejo de São Benedito. Lá em Cajari os músicos tinham outras profissões, eram pescadores, carpinteiros, lavradores, vaqueiros. Mas a música, naquela época, era quem dava uma renda maior, pois as bandas tocavam muito nas festas do interior. As “orquestras” tinham basicamente 8, ou 9 músicos, e o cachê era dividido entre eles, sendo que as festas eram bem frequentadas e era cobrada a porta. Dava sempre um bom dinheiro, bem melhor que a diária em outro ofício. Tinha muita gente querendo aprender música, mas tinha uma grande dificuldade que era a falta de instrumentos musicais. Cada pessoa que se interessava pela música tinha que comprar seu instrumento. A dona Chiquinha Pinto, que era minha tia, é que patrocinava a banda de Eros, e teve uma época que ela comprou os instrumentos, eles tinham condição. Na época meu pai vendeu uma vaca e um “barrigudo” (boi novo) pra comprar um clarinete pra mim. Antes disso, Seu Macico tinha um clarinete antigo que estudava eu e mais dois nele. Eu comecei estudar o clarinete e depois fui pro sax alto, isso em 1954.” (ABREU, 2013)

Osmar Furtado⁷, fala do seu avô Macico, já citado por Seu Raimundo

Abreu:

Meu avô, Seu Macico, nasceu em Viana, o pai dele Seu Dudu, tinha engenho de açúcar. O velho Dudu, dizia meu pai, tocava um “violãozinho”. Meu avô estudou música em Viana com o Temístocles Lima, pai de Luis Lima, que teve orquestra na cidade e meu avô pertenceu a ela. Ele aprendeu tocar flauta, e encantava com sua sonoridade, foi pra São Luis e entrou para a banda do Exército, ficando mais ou menos, 5 ou 6 anos, isso por volta de 1930. Eu sei que foi antes da Primeira Guerra Mundial, sendo a guerra o motivo primordial para ele dar baixa do exército. Assim ele voltou pra Viana, com uma certa quantidade em dinheiro, pois tinha economias guardadas no Banco do Brasil, e resolveu não seguir os caminhos do pai, ser fazendeiro, ele queria era ser músico e montar uma orquestra, isso no tempo do meu pai. Comprou todos os instrumentos e começou a ensinar

⁷ Trombonista e compositor de choros natural de Cajari, em entrevista ao autor da pesquisa em maio de 2013.

música em Cajari, pois vários parentes dele já tinham se mudado pra lá. Em Cajari já tinha a banda de Seu Eros Cardoso, de nome “Balacoxê”, com isso criou-se uma rivalidade com a banda de Seu Macico, chamada “Furiosa”. Existia uma discriminação racial muito grande na época, tinha o baile do “branco” e o baile de “preto”, onde não era permitido a entrada de pessoas de raças opostas. (FURTADO, 2013).

Músicos chorões faziam parte dessas bandas da baixada maranhense. As bandas executavam arranjos de choros, valsas, maxixes e outros estilos, vindos de São Luis e outros lugares do Brasil. Quando não eram feitos pelos próprios mestres das bandas. Como afirma Osmar:

Meu pai tocava choro, inclusive na banda de Seu Macico tinha choro “instrumentado”, eles tocavam um arranjo de Carinhoso (Pixinginha). Na “orquestra” de papai eles tocavam Odeon (Ernesto Nazaré), já em Pindaré. Os músicos começaram a tocar mesmo em 1967, pois teve um período de aprendizagem, de ensinamento. No repertório tinha choros, valsas, maxixes, inclusive, uma valsa que meu avô compôs chamada “Cajari”. Valsa que na época foi gravada em “compacto”, titia cantando. Esse vinil rolou por um bocado de tempo lá pela casa do meu pai, em Pindaré, e agora ninguém sabe onde está. Eu lembro da melodia todinha da valsa -começa a assobiar – se um dia a gente sentar com calma escrevemos ela. Meu avô escrevia os próprios arranjos. Fazia grandes arranjos para a “orquestra”, a escrita musical do meu avô é a coisa mais linda do mundo, parece feito na máquina mesmo. Lá na casa do meu pai ainda tem várias partituras, tem uns arquivos lá do Seu Macico. (FURTADO, 2013).

Uma das bandas mais reconhecidas da baixada era a banda do Osias Mendonça. Citada por Mohana como uma das grandes bandas do Estado, essa banda é também comentada por Seu Raimundo Abreu, em entrevista para esse trabalho:

”Seu Osias conseguia as músicas com mais facilidade, pois era dono do cartório e estava sempre em viagens a São Luis e outras capitais, Seu Macico ia de Cajari pegar as músicas com Seu Osias em Viana”. (ABREU, 2013).

A formação dos músicos era, na maioria das vezes, responsabilidade dos mestres das bandas. Em suas próprias casas ministravam as aulas antes dos ensaios. Com exceção da banda do mestre Osias Mendonça, que tinha Luis Lima,

”maestro famoso que morava em Viana, era quem ensina os músicos para a banda de Osias. Luis Lima, maestro aposentado do exército, era contemporâneo de Seu Macico, grande professor de música, ensinava e ensaiava a banda do Seu Osias.” (ABREU, 2013).

Segundo Mohana (1995, p. 94),

[...] além dessas mini-escolas domiciliares, *todos* os estabelecimentos de ensino mantinham o curso de música, nos quais os professores tinham de ser concursados. [...] Basta dizer que somente o maestro Miguel Dias, em escola domiciliar (Viana), formou mais de cem músicos. Numa lista que

América me forneceu há pouco tempo, tantos anos depois, a memória conseguiu catalogar (ainda) setenta e dois alunos do pai: profissionais de clarinete, flauta flautim, contrabaixo, trompa, bombardino, pistom, trombone, violino, violão, viola, pratos, etc.[...] Pedro Gromwell chegou a catalogar mais de mil músicos lançados no mercado por essa estrutura tão eficaz quanto espontânea.

4.2 Compositores de choro da Baixada

A ocorrência de compositores de choro na baixada é registrada, a princípio, pela pesquisa de João Mohana. No acervo, que leva o nome do pesquisador, contém partituras de alguns estilos musicais, como: polcas, valsas, maxixes, sambas, e choros. Destaco alguns compositores, e o nome das composições, de choros encontrados por Mohana:

- Agostinho Pereira. "Sim?!" e "Comigo o lustro é outro", choros.
- Amâncio Silva. "Primavera", valsa e "Desdouro", schotisch.
- Antônio Guanaré. "Até quando?", valsa e "Viajando", samba-choro.
- Henrique Ciríaco Ferreira. "Não reparem", polca e "Não chorem, Manos", samba.
- Hygino Billio. "O natal de 1899", polca e "O Buliçoso", maxixe.
- José de Ribamar dos Passos. "Choro", choro.
- Onofre Fernande. "Pensando em morrer", samba-choro e "Não quero que chores", samba-choro.
- Paulo Almeida (Paulino). "Arreliado", "Invejoso", "Tapeador", choros e "Tá no grampo", samba-choro.
- Sebastiam Pinto "Eunice", polca e "O segredo", valsa e "Machuca Juca", samba.

Participando como professor do projeto "Oficinas de música:" José Hemetério" - revitalizando o choro no interior do Maranhão", estivemos em quatro cidades da Baixada Maranhense. A primeira cidade foi Guimarães, que fica na parte do litoral ocidental da baixada. Por curiosidade, fomos encontrando alguns músicos da cidade e perguntando sobre a ocorrência de compositores populares, mas precisamente de samba e choro, e acabamos sendo levados à casa do já falecido Moisés Ferreira Dias, músico, teatrólogo e folclorista, que era muito conhecido na região por tocar vários instrumentos musicais, e por seu Pastor ensaiado em sua própria casa. Ao perguntar por suas composições, logo a viúva do músico nos trouxe

várias partituras entre elas composições do Seu Moisés, como era chamado, e músicas copiadas, ou transpostas para instrumentos de sopro, de compositores de choro já conhecidos nacionalmente, como “Espinha de Bacalhau” composta por Severino Araújo. Decidimos então seguir os passos de João Mohana, mas com a visão um pouco mais voltada para os compositores de choro da Baixada.

Logo, realizamos uma pequena entrevista com a Dona Maria, viúva de Seu Moisés, que me esclareceu um pouco da vida desse grande artista. Falou sobre seu talento, e sobre como os trabalhos de Seu Moisés eram cogitados na região:

Ele mesmo que compunha e escrevia as músicas essas letras aí ó- apontando para as partituras em minhas mãos- ele preparava as músicas do “Pastor”, e ele mesmo ia ensaiar. No carnaval ele fazia um bloco em que ele mesmo tocava também. Ele fez duas brincadeiras lá no Caratíua, Borboleta e Pavão. Ele fazia as letras das músicas. Eles tocavam aqui em Guimarães, Central, Mirinzal, Bequimão e tinha contratos pra tocar em bailes, noutros interiores, ele e Cundunga, Loló, Ligo [...] (Informação verbal de DONA MARIA, set. 2011).

Em breve histórico, fac-simile (ANEXO B), feito pela filha do Seu Moisés, Dona Aridina, professora de História da rede de ensino municipal de São Luis, observa-se a grande atividade musical e artística que ele exercia na região:

Nascido na gleba Caratina, município de Guimarães, no dia 26 de novembro de 1906, desde jovem revelou seu talento para a música. Com o terceiro ano primário, tornou-se um autodidata, estudando e pesquisando livros de autores célebres para aprimorar e consolidar seus conhecimentos, visto que era um musicista nato. Foi mestre e calígrafo musical, folclorista e teatrólogo, e como tal repassou, para seus discípulos, ensinamentos que perduram até nossa geração. Ministrou aulas de: trompete, saxofone, trombone e clarineta. Era um artista eclético e entusiasta, e tocava vários instrumentos tais como: banjo, violão, cavaquinho, violino, sanfona, entre outros. Convém ressaltar que ele comandou grandes bailes e pastores que marcaram a época. Dentre seus discípulos, destacam-se: Valdimiro e Lins Cabaceiro, de Cumã, Cundunga, Loló, Artur Farias e Ligó, de Genipaúba, Pedro Araújo (Mizoca), Natinho e Valdir Abrantes. (Informação verbal de DONA ARIDINA, set. 2011).

Em relação às atividades de professor de música, e multi-instrumentista, Dona Maria comenta:

Ele tinha muitos discípulos, passava semanas em outros lugares dando aulas. Ensinava os instrumentos que sabia tocar, a sanfona, o piston, violino, saxofone, cavaquinho e violão. Ele tocava sax muito bonito, muito bem mesmo. Ele tinha um livro, muito grande, de partituras e aulas, que ficou guardado por muito tempo, eu quis dar pra Luis Cabacinha, aluno de Seu Moisés, mas o livro foi devorado por cupins. (Informação verbal de DONA MARIA, set. 2011).

Dona Maria me permitiu copiar, digitalmente, algumas partituras de composições do Seu Moisés, e de choros de outros compositores copiadas ou transpostas por ele, que apresentarei no próximo tópico, em fac-simile. A título de curiosidade, na entrada da casa de Seu Moisés, há uma placa em sua homenagem. Está escrito: "Nesta casa morou **MESTRE MOISÈS FERREIRA DIAS**, professor de música- calígrafo musical" (ANEXO C).

Muitos compositores de choro da baixada não vivem mais em suas cidades, ou lugarejos. A maioria saiu em busca de conhecimento. O destino era quase sempre a capital São Luís, porém alguns alçaram voos mais distantes, indo para outros Estados e até mesmo outros países. Certos músicos vinham estudar em escolas conceituadas da capital, geralmente os que tinham melhores condições financeiras. Ter acesso a mais informações sobre música e outros assuntos, era prioridade, já que no interior do Maranhão, as condições de vida, e a estrutura social eram muito simples. Não havia oportunidades aos que enveredassem por áreas profissionais, ou do conhecimento, mais específicas e que necessitasse de uma formação universitária, ou uma carreira artística. Como exemplo disso, transcrevemos um pequeno trecho do trabalho de conclusão de curso do Raimundo Luiz, compositor de choro, em que ele narra sua trajetória musical, e de vida:

Assim como todo o Estado do Maranhão, o meu torrão natal é dotado de manifestações culturais diversificadas. Localizado na região do litoral ocidental maranhense, Jacarequara é um pequeno povoado pertencente ao município de Cedral e o berço das minhas primeiras impressões artísticas. Ali cresci, ao lado dos meus pais, Edithe Rosa Ribeiro e Lucílio dos Santos Ribeiro, lavrador e um dos poucos carpinteiro do lugar, que fora dos seus afazeres para o sustento da família, adentrava em uma das manifestações mais ricas e tradicionais do folclore maranhense, o Bumba-meu-boi do sotaque de Zabumba. Sempre com muito entusiasmo e alegria ao som do seu maracá e sob o seu chapéu de fitas, rodava toda a região em versos e simpatias. Cercado desta e de tantas outras brincadeiras do lugar, fui interiormente afluindo para o mundo da música, de forma que o desejo de sair em busca de conhecimentos musicais e da realização pessoal que me trouxe a São Luís do Maranhão. Morando em casa de parentes e na expectativa de dias melhores, aqui iniciei minha caminhada, trabalhando durante o dia (como ajudante de pintor, atendente em uma casa de produtos de umbanda, mercado central e vendedor de livros) e estudando à noite. Finalmente, em 1980, conseguir emprego fixo e, por conseguinte, o primeiro salário, tornando-se possível adquirir meu primeiro violão. Naquele mesmo ano, fui apresentado à senhora Olga Mohana, então Diretora de Escola de Música do Maranhão que, ao saber do meu desejo de estudar música, concedeu-me uma bolsa de estudos naquela instituição, com direito a um instrumento – um Violino – pois alimentava o sonho de que o Estado tivesse uma orquestra. Era o início de uma história no grande universo

musical. Paralelamente aos estudos de violino, prosseguia com a prática de violão popular. Após três anos frequentando a Escola de Música, fui designado para atuar como monitor nas disciplinas de teoria, ritmo e solfejo. Em 1984, na tentativa de ampliar os conhecimentos musicais, passei a frequentar cursos de férias espalhados pelo País: curso de verão de Brasília, oficina de música de Curitiba e tantos outros encontros, seminários e congressos. Buscava sempre novos estudos, além do violino, como: Regência de Coral, Prática de Orquestra, História da Música, Harmonia, dentre outros. Passei a atuar em eventos diversos, festivais de música, bares e restaurantes. As oportunidades começaram a surgir e, a cada dia, obtinha mais experiência e consciência da importância da música como meio de inclusão social e formação do cidadão. Simultaneamente, passei a lecionar música em renomadas instituições de ensino do nosso Estado (Escola de Música, Colégio Maristas, Colégio Girassol, Colégio Pitágoras). Acredito que ali muitas sementes foram plantadas, além de ter contribuído para a formação integral de crianças e jovens. Por volta de 1989, convidado pela Diretoria Regional dos Correios e Telégrafos do Maranhão, fundei o Coral São Luis, grupo formado por funcionários que me proporcionou inúmeras viagens pelas regionais do Norte e Nordeste. Como integrante do Grupo Instrumental Pixinguinha, tivemos a felicidade de gravar nosso primeiro CD, cujo repertório inclui *“Elegante”*, música de minha composição, vencedora do prêmio Universidade FM de 2006, como melhor música instrumental do ano. Atualmente, encontro-me a frente da Diretoria da Escola de Música do Maranhão. (RIBEIRO, 2012).

Osmar Furtado, compositor já citado anteriormente, conta em entrevista para esse trabalho, um pouco da sua experiência, e os primeiros contatos com o choro na capital maranhense:

Admirava o choro como uma grande música, fiz parte, tocando trombone de piston, da banda de música da Escola Técnica (antigo CEFET) com a regência do maestro João Carlos, pai da cantora Alcione, e na banda não tocávamos choro. Aí terminei o colegial e tive que trabalhar, pois naquela época era muito difícil viver de música. Trabalhei em banco sete anos e na CEMAR vinte e cinco anos. O choro surgiu assim de uns dez anos pra cá, por que eu tocava no Boi Barrica, não era solista, fazia parte dos metais. Quando eu sai do Barrica, uma vez ouvindo o programa do Ricarte, Chorinhos e Chorões na radio universidade, me deu vontade de ir pegando as músicas. Fui pegando e gostando de aprender cada vez mais. Mas agora lembrei da primeira vez que toquei um choro, eu trabalhava em um banco, isso em 1972. Eu tinha um amigo, que me chamava de “jogador”, uma vez ele falou: “Ô jogador, tu num toca trombone? Um dia eu vou te levar lá na “zona”, pois tem o Jorge, o cego, que toca trombone, e quero ver você tocar no trombone dele, tens coragem?” Eu disse tenho. E um dia fomos no “cabarézo”, na 28 de julho, nessa época a 28 era uma rua de gente “séria”, não tinha essa bagunça que é hoje. Tocavam orquestras de baile nas casas noturnas, com aqueles “rabecões” (contra-baixos). Não existiam muitas formas de diversão na noite de São Luis, então os cabarés, com aquelas “senhoritas” todas vestidas a caráter, eram muito frequentados. Quando chegamos no lugar o Jorge já estava tocando, e meu amigo foi lá falar com ele pra ver se eu podia tocar um pouco. O único choro que eu já tocava era “Na Glória” de Raul de Barros. Jorge deixou eu tocar. Quando comecei a

tocar, com o regional formado por banjo, violão, rabecão, bateria e o cantor, o salão, que até então estava vazio, encheu rapidamente, aí eu comecei a emendar alguns sambas, como “Lata D’água na cabeça”, aquele negócio todo, e não queriam mais que eu largasse o trombone. E meu amigo ficou muito surpreso com aquilo tudo, pois nunca tinha me visto tocar. E ele disse: “Eu não sabia que tu tocavas desse jeito!”. Naquela não tinham rodas de choro, pelo menos eu não conhecia, então eu ficava em casa estudando alguns choros. A melhor coisa que aconteceu em minha vida foi sair do Boi Barrica, que era uma coisa sazonal, e ficar mais concentrado no choro. Foi nessa época que comecei a compor os choros, eu me inspirei e comecei a fazer os choros a partir de lembranças. O primeiro foi “Saudades de Tororoma”, homenagem ao lago de mesmo nome, aí veio “De Ladeira a baixo”, homenagem ao povoado chamado Ladeira, depois “Pulo do Gato”, uma vez eu sentado na casa do meu irmão, um gato levou um susto e pulou por cima de mim, aí falei pro meu irmão: “Rapaz isso dá choro!”, e comecei fazê-lo; tem o choro “Momentos”, que é um choro suave, tem o “Cinco Gerações”, que é o carro-chefe do cd, que está em fase de mixagem. (Informação verbal de OSMAR FURTADO, maio 2013).

A versatilidade artística é notória quando se trata do compositor Josias Sobrinho. Natural do Tramaúba, povoado de Cajari, logo cedo teve contato com as manifestações musicais do lugar, mais especificamente o bumba-meu-boi sotaque da baixada. Em entrevista para esse trabalho, Josias evidencia sua proximidade com a cultura popular, e a influência exercida pelos aspectos sociais para o início da sua carreira como compositor:

Bom assim de memória que eu consigo me lembrar de mais remoto, é que lá em Tramaúba, nasci num povoado de Cajari até os seis anos, cresci naquele lugar, aonde tinha-se uma vivência com a cultura popular, que se praticava naquela região, como o bumba-meu-boi, que desde muito pequeno me chamava a atenção, especialmente a figura do cantador, talvez seja a referência mais remota, primeira, mais marcante, que tenha determinado uma continuidade, mais na frente quando comecei a compor, talvez tenha estimulado até, o ato da criação de música, de fazer uma coisa mais focado na composição, porque uma coisa que me influenciou, que me chamou a atenção, ou que foi marcante, talvez para o futuro foi o fato dessa manifestação ser na comunidade, isso em 50, eu sou de 53 (1953) até 59, vivi naquele local, naquele momento lá, se tinha um rádio, meu pai sempre voltado para a tecnologia, o que influenciou a todos nós, sempre procurando as novidades tecnológicas, tinha o rádio, radiola, vitrola, sempre tinha essas coisas, procurava e comprava os discos em São Luís, onde ele tinha a relação com São Luís, através do comércio, ele comprava as mercadorias para manter o comércio em Penalva e vendia para São Luís a produção agrícola da região e principalmente o babaçu, acho que era pra Penalva pois somente nos anos 60 que mudamos para Cajari. Então se ouvia esse rádio de ondas curtas, rádio de São Luís, mais pegava rádio Nacional, Sociedade da Bahia, Voz do Brasil, Voz da América uma rádio de transmissão dos Estados Unidos em português, algumas coisas do Caribe, com a idade de até seis anos acredito, não me lembro de estar fustigando mais tarde eu vim, e voltei para o rádio, fui atrás pro rádio, e sai procurando

essas coisas, mas ele estava presente lá em casa, então tinha as minhas influências musicais são essas, as coisas que o rádio tocava na época, o nome que eu lembro é o de Sivuca, Adeus Maria Fulô, a coisa que eu lembro dessa idade, e também a manifestação cultural, principalmente o bumba-meu-boi, e tinha também da macumba/candomblé, isto estava presente pela religiosidade popular muito forte lá, tambor de crioula, esse foi o universo da infância até os seis anos de idade, quando sai pra Penalva, que aí de Penalva já amplia mais, que era um centro urbano, uma cidade, lá (Tramaúba) não era nem um povoado, tinha a casa da gente lá, que de frente para um campo, uma clareira, que era um campo de futebol, que tinha mais ou menos essa dimensão de um campo de futebol, e tinham duas ou três casas em volta, casa da minha vó, mais uns dois moradores assim, e outros moradores que ficavam nos caminhos, nos caminhos próximos, mas, nos caminhos, tínhamos que caminhar um pouco, para chegar nas casas, não era um povoado que tivesse uma rua com várias famílias, era bem pequeno. Então, em Penalva, já foi uma coisa maior, já tavasaindo da minha casa, convivendo em outro ambiente social, com as relações da escola, em Penalva, de música, eu lembro, também com o rádio ainda muito presente, mais tinha lá, um alto-falante, sabe o que é? Uma boca de transmissão, né, com um sistema de som de transmissão de toca disco, num poste auto para irradiar pra cidade toda ouvir, ondea música de sucesso tocava, a música que lá tava tocando, era a que tocava no rádio, que nem todo mundo tinha o poder aquisitivo para adquirir um rádio, ainda não era massificado. Com a chegada da adolescência o que se ouvia essencialmente era o rádio, e nas noites quando havia bailes (festa que não tínhamos acesso por ainda ser criança), ouvíamos a noite, as orquestras, tanto as orquestras, quanto as batucadas, cantoria e os bois tocando (bumba-meu-boi) aquelas cantorias todas. Uma coisa eu queria falar do bumba-meu-boi, era esse boi ele era uma crônica da comunidade, certo? Uma coisa que acontecia assim de diferente, ou de inusitado, ou escandalosa ou alguma coisa que causava, chamava a atenção das pessoas, o cantador cantava, narrava aquilo, ah em tal lugar assim, aconteceu tal negócio e tal, aí essas toadas vinham pra convivência, pro dia a dia das pessoas, e se comentava, ah fulano de tal cantou uma toada assim, isso era uma coisa assim, era uma revista que a comunidade fazia, entendeu, uma coisa forte, da descrição, da crítica, do social. Então, por exemplo, a coisa de depois fazer uma música, vem muito disso também, de tentar fazer com que o bumba-meu-boi chegasse a ser, a ter um status na música popular, que tivesse, que fizesse um comentário das coisas da sociedade, que tentasse mudar as coisas, um protesto. (Informação verbal de JOSIAS SOBRINHO, jun. 2013).

No perfil cultural produzido por Andrès (2006), é apresentado um relevante histórico artístico do compositor. Que aponta influências e caminhos percorridos, ao longo de sua carreira, do compositor. O ponto de partida foi a chegada de Josias ao Laborate:

JOSIAS SOBRINHO Josias Silva Sobrinho 15/07/1953 Compositor. Violonista. Cantor. Começou profissionalmente na década de 70, ao ingressar no Laborarte, onde pode aprimorar o estudo das manifestações musicais do Estado, na tentativa de desenvolver um trabalho musical fincado nas raízes populares de sua terra. Entre 1971 e 1972, residindo em

Belo Horizonte MG, inicia um trabalho de composição popular. Em 1974, estuda violão clássico na EMEM, com João Pedro Borges. Estuda flauta doce com Clemens Hilbert. Chegou a tocar flauta transversa com o Tonga Trio. Em 1978, teve quatro de suas canções da fase Laborarte (Catirina, Dente de Ouro, De Cajarí p'ra Capital e Engenho de Flores), incluídas no LP *Bandeira de Aço*, do maranhense Papete, lançado pelo selo Marcos Pereira, iniciando aí uma trajetória de gravações nacionais e locais bastante significativa. Em 1976, faz sua estréia como cantor compositor no palco do Teatro Artur Azevedo, no show *Brincadeira*, dividindo a cena com Sergio Habibe e com o Grupo Pega P'ra Capar. Em 1977 (fevereiro), participa junto com César Teixeira, Zé Américo e Ubiratan Sousa, do show "Show do mato", dos artistas Giordano Mochel e Ronaldo Mota; participa de show no I Encontro de Compositores Maranhenses, realizado no Parque do Bom Menino, com Sergio Habibe, Chico Maranhão, César Teixeira, Giordano Mochel, Augusto Tampinha e Cláudio Popó; depois da experiência no Laborarte, cria junto com Beto Pereira, Manuel Pacifico, Mauro Travincas, Tião Carvalho, Vitório Marinho e Baixinho Serêjo, o Grupo Rabo de Vaca, que teve cinco anos de existência e contribui para a fixação de novos paradigmas para a música maranhense. Em 1979, nos dias 26, 27, 28, 29 de julho, apresenta no auditório do Museu Artístico e Histórico o show *Rabo de Vaca*, dentro do projeto *Temporada de Férias*, com a participação do compositor Augustinho Reis. Na década de 80, na militância cultural, coordena junto com Rosa Reis, Joãozinho Ribeiro e Cláudio Pinheiro o projeto "Corre Beirada", com apresentações coletivas e itinerantes em bairros da periferia de São Luís. Em 1981, participa do show *Bichos da Ilha*, apresentado no Teatro Artur Azevedo, juntamente com Joãozinho Ribeiro, Lourival Tavares, Ângela Gullar, Omar Cutrim e outros. Em 1984, apresenta o show "Nossos Primeiros Passos", no Bar Cantaria, com participação de Chico Maranhão e Antonio Vieira, dentro da programação artística do movimento *Atenção São Luís*. Em 1985, apresenta, no Teatro Artur Azevedo, junto com Omar Cutrim, o show *Lua D'água*; em 7 de setembro, participa do show comemorativo dos quatro anos da Radio Mirante FM, realizado no Estádio Nhôzinho Santos, juntamente com Zé Renato, Marina Lima, Vicente Barreto, Cláudio Nucci, Ronaldo Mota, Jorge Thadeu, Cláudio Valente, Gerude, Ronald Pinheiro, Tutuca, Sergio Habibe, Hilton Assunção, Cláudio Pinheiro e Gabriel Melônio. Em 1986, participa como compositor, cantor e ator, do musical criado e dirigido por Tácito Borralho, *Bombarquinho*, junto com Sergio Habibe e Ronald Pinheiro; em 15 de julho apresenta-se ao lado de Sergio Habibe, João Penca e seus Miquinhos Amestrados e Sueldo, no Projeto *Pixinguinha*, realizado no Espaço Cultural; em 18 de novembro, apresenta show solo no Teatro Artur Azevedo; em 12 de dezembro apresenta-se no encerramento do I Seminário *Mirante de Música*, realizado no Softel Quatro Rodas. Em 1987, faz com Joãozinho Ribeiro, o show *Conversa de Botequim*, em homenagem a Noel Rosa, nos cinquenta anos de morte do compositor; em 15 de julho, participa em Osasco SP do projeto *Canto de Julho*; apresenta-se, no dia 31 de outubro, na II Fecima. Em 1988, compõe em parceria com Cleto Júnior, o samba enredo da escola de samba Unidos de Fátima, "O quebrar das algemas no país da Norte-Sul"; apresenta uma série de shows em Belo Horizonte; grava o programa *Arrumação*, apresentado por Saulo Laranjeiras, na TVE Minas. Em 1989, nos dias 06 e 07 de abril, apresenta com Rogério do Maranhão, no Teatro Artur Azevedo o show *Repente Noturno*. Em 1993, 1995, participa como interprete dos discos do Boi de Nina Rodrigues, cantando "Boizinho

de aquarela”, de Elder e Chico Poeta e “Revolta dos Balaíos”, de Concita Braga, respectivamente. Em 2001, trabalha, como auxiliar de curadoria para os estados do Maranhão e Piauí, no projeto Rumos Musicais Itaú Cultural. Entre seus intérpretes, Diana Pequeno (Engenho de flores - 1979), Alcione (Bloco de rua), Beto Pereira, Xuxa (Vaqueiro, vai buscar meu boi), Leci Brandão (Rosa Maria), Papete, Rita Ribeiro (O biltre), Cláudio Pinheiro, Rosa Reis, Pena Branca e Xavantinho, Ceumar (As perigosas e Rosa Maria), Rolando Boldrin (Quadrilha), Paula Santoro (As perigosas), Tião Carvalho (Dente de ouro), Daffé, Flávia Bittencourt (Terra de Noel), Lourival Tavares, Cláudio Lima, Soraya Alhadeff, Rodrigo Caracas, Boi Pirilampo, Banda Ilha, Augusto Bastos e Bianca. Com poucos parceiros, tem com Beto Pereira, dividido muitas criações, “Menina da Praia”, “Bloco de Rua”, “Mana”, “Chega na Janela”, e outras. Participou dos festivais: Festival Carrefour de Música Popular, por dois anos, ficando em 2º lugar 1993, com a música “Cabocla de Cena”, parceria com Beto Pereira; Festival de Música de Grajaú, ficando em 4º Lugar, com a música “ Tristeza, amor e viola”, defendida por Daffé; Canta Nordeste, ficando em 4º lugar, por duas vezes, com as músicas “Tristeza, amor e viola” e “Nosso neném”, respectivamente; e, Festival Maranhense de Música Carnavalesca, em 2001, com a música “Meu calhambeque”. Escreveu para o teatro as peças: João Paneiro, Cavaleiro do Destino e Quem Pariu Mateus (1988), todos em parceria com Tácito Borralho e reunidas no livro Palco do Imaginário Maranhense (Sioge, São Luís, 1993). Musicou as peças: Pedreira das almas, Aluga-se uma barriga e Aves de arribação, montadas por Aldo Leite; Arvore dos mamulengos e Folia dos três bois, montagens do Grupo Grita; Marémemoria, Cuidado criança, Auto da estrela esperança e João Paneiro, montagens do Laborarte; No país dos prequetés, montagem do grupo Artemanias; Raio de luar, montagem do grupo Mise-em-scene. Em 1980, tem uma de suas composições “Engenho de Flores”, incluída na coletânea da Marcus Pereira Discos, “Nosso Chão”, interpretada por Papete, onde também aparecem Chico Maranhão, César Teixeira, Elomar e outros. Em 1996, compôs, em parceria com Papete, a trilha sonora original da Ópera-Boi Catirina. Recebeu os prêmios: Mambembe, categoria especial, em 1978, por O Cavaleiro do Destino; melhor trilha sonora no Festival de Teatro de Erichim, RS (1997) com o espetáculo Folia dos Três Bois, melhor trilha sonora no Festival de Super-8, Aracajú, com o filme Os Pregoeiros de São Luís, de Murilo Santos, em 1976; melhor compositor de 1996, em pesquisa realizada entre músicos pelo Sistema Mirante, prêmio Universidade FM, melhor compositor, em 1997, com a música O Biltre, gravada pela cantora Rita Ribeiro. Em 1999, tocou na Alemanha, nas cidades de Munique e Freising. Como presidente da Fundação Municipal de Cultura, foi um dos coordenadores do Festival Internacional de Música de São Luís, em sua primeira edição, realizada em setembro de 2002, onde também se apresentou no palco da Praça Nauro Machado. Em 2003, realizou os shows Josias Sobrinho & A Cabroeira, Praça da MPB (Santa Inês), Canja da Terça, em Pedreiras MA, e Minha Terra Tem Tambor de Crioula, com Antonio Vieira e Convidados. Em 2004, participou junto com Ronald Pinheiro e Humberto do Maracanã, do show de Zeca Baleiro, na inauguração da Praça Maria Aragão, em São Luís; realizou o shows Eu e Meus Companheiros, com Chico Saldanha e Joãozinho Ribeiro, em São Luís, Bauru e São Paulo; participou do projeto São Paulo Recebe o Maranhão, com Vanessa Bumagny, Joãozinho Ribeiro, Kleber Albuquerque, Chico Saldanha, Luis Tatit e Zeca Baleiro, realizado no Sesc Pompéia, SP;

e da Caravana Funarte Nordeste, com Rosa Reis, Laborarte, Cacuriá de Dona Teté e Tambor de Mestre Gonçalinho, em Aracaju e Laranjeiras, SE e Recife e Olinda, PE; gravou um CD para a gravadora CPC - UMES, produzido por Papete, com participações de Zeca Baleiro, Papete, César Nascimento e Lenita Pinheiro; foi homenageado pelo Bar Anticamente, com uma mesa batizado com seu nome; iniciou com mais oito artistas o projeto Concha Musical, realizado na concha acústica da Lagoa da Jansen e idealizado no firme propósito de reafirmar a posição de destaque da produção local.


Discografia: Engenho de Flores (1987) Eldorado SP LP Josias Sobrinho (1994) Independente LP Nosso Neném de Josias Sobrinho (1997) Independente CD.

Coletaneas: Pedra de Cantaria (1980) Fundação Cultural/Funarte LP Arrebentação da Ilha (1985) Mirante FM LP Segunda de arte (1992) Pref de SLZ LP duplo Brilho da Balaia – Bumba meu boi de Nina Rodrigues (1993) JBG LP Ressoar dos metais – Bumba meu boi de Nina Rodrigues (1995) JBG LP II Festival de Música Carnavalesca (2001) FM Mirante CD Prêmio Universidade FM 2001/2002 (2003) Universidade FM.

4.3 Breve análise musical das obras editadas

Analisar os aspectos musicais da composição, como: a harmonia, a melodia e a rítmica nos fazem compreender um pouco das influências, e da identidade estilística dos compositores. A utilização de frases, padrões rítmicos, e cadências harmônicas características do gênero choro, nos mostra o conhecimento musical do estilo, e o repertório composicional que os músicos chorões da baixada maranhense usavam em suas obras.

Das composições editadas no “Caderno de Choros Maranhenses”, analiso três choros de compositores da baixada maranhense. Primeiramente o choro “O Tal”, do Tomás de Aquino Leite, natural de Cajari, que contém uma grande variedade rítmica em sua melodia. Em seguida o choro “Pif-Paf”, do Josias Sobrinho, e complementando, o choro “Elegante”, do Raimundo Luis. Partituras das composições acima se encontram no (ANEXO D).

No “O Tal”, apesar do compositor não utilizar na melodia uma célula rítmica muito comum no choro, a síncope , a melodia da música é rica em variações de ritmo, utiliza fusas, quáleras, e contratempos. Essa variação torna a composição um pouco difícil de ser executada, exigindo do instrumentista uma técnica apurada no instrumento solista.

Alguns aspectos interessantes foram destacados desse choro, como:

- A pausa de mínima pontuada realizada pela harmonia (compasso 7), enfatiza a melodia cromática descendente, da tônica à sétima menor, em três oitavas. Isso cria um efeito surpresa, e ao mesmo tempo prepara para a volta para a melodia inicial.



- A utilização de contratempos seguidos, com dois compassos e meio (do comp. 16 ao 18), com pausas de fusa. Realiza o arpejo descendente de acordo com o acorde usado na harmonia, que são:

F7- V, III, I

B^b -III, I, V



Na terceira parte do choro, parte que modula de Sol menor (tom da música) para Sol maior, há dois acordes diminutos de passagem, um ascendente, o sol sustenido diminuto (segundo tempo do compasso 28), e outro descendente, o Si Bemol diminuto (segundo tempo do compasso 33). No primeiro, ocorre uma aproximação por cromatismo até a nota sensível, sol sustenido, da nota Lá, seguinte no compasso 34. No segundo, o compositor utiliza novamente a variação rítmica, fusas, para sofisticar a melodia, em progressão ascendente⁸. Em relação aos acordes diminutos, Schoenberg (2004, p. 99) afirma, "a origem dessas novas características pode ser questionada em nível estético, ou mesmo psicológico; mas

⁸ Padrão melódico muito freqüente nos choros e em improvisos.

qualquer que tenha sido a fonte de inspiração musical, ela resultou em grandes avanços.” Claramente o compositor detinha um vasto conhecimento teórico e prático da linguagem do choro, pois, em “O Tal” nota-se o emprego de técnicas composicionais, como variações rítmico-melódicas, e cadências harmônicas variadas.

27 G^{\flat} G^{\flat}m D^7 G $\text{G}^{\sharp}\text{dim}$ $\text{A}^{\flat}\text{m}^7$

30 $\text{D}^7/\text{F}^{\sharp}$ D^7/A G E^7 $\text{G}^{\sharp}\text{dim}$

33 $\text{A}^{\flat}\text{m}^7$ $\text{B}^{\flat}\text{dim}$ G/B E^7 $\text{A}^{\flat}\text{m}^7$ D^7 G 1.

36 G^{\flat}m 2.

37 G^{\flat}m G^6

Ao.S. e Coda 2

O “Pif-paf” tem um trecho bastante interessante, que o autor inclui um solo de violão, como se fosse um interlúdio, entre a primeira e segunda parte da música. Isso mostra uma identidade composicional, pois não é comum, em outros choros, um interlúdio entre partes. Nesse solo de violão nota-se uma pequena modulação, três compassos (entre 24 e o 27) para Dó maior, indo para o sexto grau, já que a tonalidade da música é Mi menor. A ocorrência de apojeturas, de nonas e sétimas, é freqüente no choro. A letra do choro descreve um pouco do cotidiano “noturno” de um músico, cavaquinista, “chorão”. No jogo de pif-paf, jogo de baralho de grande ocorrência nos lugares boêmios da capital maranhense, e nas periferias, ele passa a noite inteira, e “para adormecer toco um chorinho, ferindo as cordas do meu cavaquinho”.

The musical score is for the song "Elegante" by Chico Buarque. It is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The score consists of six staves of music. The first five staves are for guitar (Violão) and the sixth is for voice (Voz). The lyrics are in Portuguese and are written below the notes. The chords are indicated above the notes.

Staff 1 (Measures 19-21): Chords: G, Em, F#m7(9), B7, Em. Lyrics: ri - nho Fe - rin - do as cor - das do meu ca - va - qui - nho.

Staff 2 (Measures 22-24): Chords: E7, Am7, G, C. Lyrics: - nho Só prá des - en - tris - te - cer - e a - li - vi - ar meu co - ra - ção so - zi -

Staff 3 (Measures 25-27): Chords: F, G7, C, E7, A7. Lyrics: - nho Só prá des - en - tris - te - cer - e a - li - vi - ar meu co - ra - ção so - zi -

Staff 4 (Measures 28-30): Chords: Dm7, Ebdim, Am7, Am/G, Dm/F, G7. Lyrics: - nho Só prá des - en - tris - te - cer - e a - li - vi - ar meu co - ra - ção so - zi -

Staff 5 (Measures 31-33): Chords: Em7(9), A7(9), Dm7, Ebdim, Am7, Am/G. Lyrics: - nho Só prá des - en - tris - te - cer - e a - li - vi - ar meu co - ra - ção so - zi -

Staff 6 (Measures 34-36): Chords: Dm/F, G7, C. Lyrics: ar meu co - ra - ção so - zi - nho

Em “Elegante”, é nítido a sofisticação composicional no aspecto rítmico-melódico, o compositor chega a “brincar” com as figuras rítmicas, entrelaçando-as com notas pertencentes aos acordes da harmonia. A presença de saltos é evidente logo nos primeiros intervalos da melodia, no caso, sexta maior ascendente, e quarta descendente. Empréstimos modais (F7M e Gm6) e acordes diminutos de passagem, (C#, G# e Bb) incrementam a linha harmônica dessa obra.

Com a indicação, **Livre**, na casa dois, final da segunda parte, ele cria um súbito silêncio proposital. Para, logo em seguida, utilizar quiálteras, sextinas, arpejando o acorde de dominante com sétima, (a tonalidade da música é Ré maior, portanto o acorde arpejado é o Lá maior com sétima), causando um efeito surpresa. E ao final da série de arpejos, que passeiam pelas notas do acorde de A7, há um pequeno suspense, causado pela fermata na nota Lá.

Arpejos e apojeturas recheiam essa composição de aspectos técnicos. Entretanto, a riqueza rítmica e melódica dessa obra, impressiona ouvintes e músicos. Com suas nuances interpretativas, e efeitos que causam expectativas, o choro “Elegante” merece o nome de batismo. As variações rítmicas da melodia estão circuladas em **vermelho**. Alguns arpejos, e acordes diminutos, ou EM, estão circulados de **verde**. Destacados na partitura. A ocorrência de notas de passagens cromáticas, que é um dos mais característicos artifícios melódicos de choros, duas ou mais notas cromáticas podem funcionar como pontes entre notas estáveis dos arpejos. Teoricamente falando, “a quantidade de notas cromáticas de ligação não obscurece o sentido melódico: nossos ouvidos estão de tal maneira acostumados com esse tipo de movimento que “aguardam” a resolução” (ALMADA, 2006), é evidente em alguns trechos, especialmente nos compassos 14 e 22.

♩ = 60

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Começamos a pesquisa para esse trabalho com o objetivo de tentar resgatar uma pequena parte da memória musical, e cultural, da Baixada Maranhense. Região rica em manifestações artísticas, a baixada foi, e ainda é, uma grande exportadora de talentos. João Mohana evidenciou a existência de compositores desse gênero, catalogando as obras encontradas em seu trabalho de campo, contando um pouco da história desses compositores, e relatando o ambiente musical em que estavam inseridos.

Como eram executados os choros, como os compositores tiveram acesso a essa música vinda do Rio de Janeiro, os arranjos para banda como chegavam ao interior do Maranhão, todas essas questões são levantadas a partir do que foi organizado e catalogado por João Mohana, levando em consideração o número de compositores e obras existentes em seu acervo. Essas informações são de suma importância para a memória musical do Maranhão, pois para construir o alicerce dessa memória é necessário conhecer a história de seus agentes transformadores e as influências que eles exerceram, e exercem, nas gerações mais recentes de músicos e compositores de choro. “Os compositores maranhenses desenvolviam uma atividade fora do comum. Não apenas criando, mas transmitindo a outros o poder de criar. Quase todos mantinham escolas domiciliares, recebendo alunos em casa ou indo à casa dos alunos” (MOHANA, 1995, p. 94).

Com a primeira parte do trabalho evidenciando o aspecto histórico-social do Choro, e observando a ligação existente entre as bandas de músicas, e os músicos chorões, tentamos proporcionar a compreensão da atividade musical em que esses músicos estavam inseridos. Em seguida, traçamos um panorama social e musical do choro no Maranhão, com destaque para a capital São Luis. Experiências musicais foram coletadas através de entrevistas e arquivos pessoais. Pois há uma grande carência de trabalhos editados, acadêmicos ou não, que aborde o tema “Choro” no Maranhão.

No terceiro momento, apresentamos um breve histórico de como eram as atividades artísticas dos músicos/compositores chorões da baixada. Novamente atrelando as bandas de músicas, que eram freqüentes na maioria das cidades da baixada, à existência de compositores de choro em meio aos seus integrantes. E,

acreditando também na ocorrência de compositores populares⁹, inclui na pesquisa, tanto o choro instrumental, quanto o que possui letra, ou seja, cantado. Organizei um pequeno apanhado das memórias dos compositores, na tentativa de compreender os aspectos sociais e culturais, que fundamentam a identidade desses músicos da baixada.

Uma breve análise musical, de três obras já editadas no “Caderno de Choros Maranhenses”, foi feita nesse capítulo também. Destacando aspectos composicionais, e características de identidade musical, observadas na maneira de “manipular” os parâmetros da música. A qualidade das composições é evidenciada pela riqueza de vocabulário específico do gênero choro.

O conhecimento técnico-teórico desses compositores da baixada deve ser estudado com mais profundidade, afim de, resgatar e conhecer a trajetória musical que cada um traçou ao longo de suas vidas. Apesar da falta de registros biográficos, e materiais editados sobre esses compositores, acredito na história oral deles, ou de quem esteve bem próximo desses talentosos artistas.

Segundo Thompson, citado por Costa (2011, p. 11):

A história oral é uma história construída em torno de pessoas. Ela lança a vida para dentro da própria história e isso alarga seu campo de ação. Admite heróis vindos não só dentre os líderes, mas dentre a maioria desconhecida do povo. Estimula professores e alunos a se tornarem companheiros de trabalho. Traz história para dentro da comunidade e extrai a história de dentro da comunidade. Ajuda os menos privilegiados, e especialmente os idosos, a conquistar dignidade e autoconfiança. Propicia o contato – e, pois, a compreensão – entre classes sociais e entre gerações. E para cada um dos historiadores e outros que partilhem das mesmas intenções, ela pode dar um sentimento de pertencer a determinado lugar e a determinada época. Em suma, contribui para formar seres humanos mais completos. Paralelamente, a história oral propõe um desafio aos mitos consagrados da história, ao juízo autoritário inerente a sua tradição. E oferece os meios para uma transformação radical no sentido social da história.

A preservação das memórias e o registro das atividades artísticas dos músicos e compositores de choro da baixada maranhense são de grande importância para o patrimônio histórico-cultural do Estado. Em continuidade a esse trabalho, pesquisarei com mais afinco esse tema. Tentando conhecer, cada vez mais, a identidade maranhense que envolve esse gênero tão absorvido nacionalmente, pois, “o entendimento do choro e da música instrumental de maneira

⁹ Aqueles que além de choro, compõem outros estilos musicais.

contextualizada é, portanto, fundamental para encontrar essas identidades e referências culturais que caracterizam a expressividade dessas músicas e dão significado a elas”. (BASTOS, 2008, p. 60).

REFERÊNCIAS

- ABREU, Raimundo. **Entrevista** concedida a Raimundo João Neto. São Luis, 2013.
- ALMADA, Carlos. **A estrutura do choro**: com aplicações na improvisação e no arranjo. Rio de Janeiro: Da Fonseca, 2006.
- ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. Belo Horizonte: Vila Rica, 1991.
- ANDRÊS, Luiz Felipe de Carvalho Castro et al. Perfil cultural e artístico do Maranhão. São Luís: Amarte, 2006. v. 2.
- BASTOS, Mariana Beraldo. **Tópicos na música popular brasileira**: uma análise semiótica do choro e da música instrumental. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em) – UDESC, Florianópolis, 2008.
- CARVALHO SOBRINHO, João Berchmans de. A música no Maranhão Imperial: um estudo sobre o compositor Leocádio Rayol baseado em dois manuscritos do Inventário João Mohana. **Revista em Pauta**, Porto Alegre, v. 15, n. 25, p. 5-37, 2004.
- CARVALHO SOBRINHO, João Berchmans de. **A música religiosa de Leocádio Rayol (1849-1909) e sua relação com o Maranhão do séc.XIX**: um estudo musicológico, com transcrição, análise e perspectiva histórica. Tese (Doutorado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.
- CARVALHO SOBRINHO, João Berchmans de. **Músicas e músicos em São Luis**: subsídios para uma história da Música do Maranhão. Teresina: EDUFPI; Imperatriz, Ética, 2010.
- CAZES, Henrique. **Choro**: do quintal ao municipal. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- COSTA, José Alves (Org.). **Choros maranhenses**: caderno de partituras. São Luis: BNB Cultural, 2012.
- COSTA, José Alves. **A música popular produzida em São Luis-MA na década de sessenta do século XX**. 2011. 46f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) – Curso de Música, Universidade Estadual do Maranhão, São Luis, 2011.
- DANTAS FILHO, Alberto. A música oitocentista na ilha de São Luis: descon continuidades de um romantismo periférico. In: Encontro de Musicologia Histórica, 3. 1998. Juiz de Fora. **Anais...** Juiz de Fora, 1998. p. 129-137.
- DINIZ, André. **Almanaque do choro**: a história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

- DINIZ, André. **Joaquim Callado**: o pai do choro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- DINIZ, Edinha. **Chiquinha Gonzaga**: uma história de vida. Rio de Janeiro: Codecri, 1984.
- DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música**. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- FURTADO, Osmar. . **Entrevista** concedida a Raimundo João Neto. São Luis, 2013.
- GUERRA-PEIXE, César. **Estudo de folclore e música popular urbana**. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- ICOMOS (Org.). **Carta de Burra (1980)**. Disponível em: <<http://embarecr.com/cartas%20patrimoniais/documentos/CARTA%20DE%20BURRA.pdf>>. Acesso em: 05 fev. 2013.
- LOPES, Nei. **Partido alto**: samba de bamba. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.
- MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Fundamentos de metodologia científica**. São Paulo: Atlas, 2007.
- MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Técnicas de pesquisa**: planejamento e execução de pesquisas, amostragens e técnicas de pesquisas, elaboração, análise e interpretação de dados. São Paulo: Atlas, 2007.
- MARIZ, Vasco. **História da música no Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- MOHANA, João. **A grande música do Maranhão**. São Luis: SECMA, 1995.
- PINTO, Alexandre Gonçalves. **O choro**: reminiscências dos chorões antigos. Rio de Janeiro: Typ. Glória, fac-símile, 1936.
- RAPOSO, Luis Alexandre. **Caderno musical Dillú Mello**. São Luis: Edições AVL, 2012.
- RIBEIRO, Raimundo Luiz. **Inclusão através do Projeto Música no Munin**: musicalizando crianças e jovens. 2012. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) – Universidade Federal do Maranhão, Curso de Licenciatura em Música, São Luis, 2012.
- SANTOS, Ricarte Almeida; RIBEIRO, Zema. **Chorografia do Maranhão**. Disponível em: <http://zemaribeiro.com/2013/05/11/chorografia-do-maranhao-robertinho-chines/> . Acesso em: 10 fev. 2013.
- SCHOENBERG, Arnold. **Funções estruturais da harmonia**. São Paulo: Via Lettera, 2004.
- SCHOENBERG, Arnold. **Harmonia**. São Paulo: UNESP, 2001.

SÈVE, Mário. **Vocabulário do choro**: estudos e composições. São Paulo: Irmãos Vitale, 2010.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira**: das origens à modernidade. São Paulo: Ed.34, 2008.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza de. **A canção no tempo**: 85 anos de músicas brasileiras (vol. I: 1907-1957). São Paulo: Ed.34, 1997.

SIQUEIRA, Baptista. **Três vultos históricos da música brasileira**: Mesquita, Callado e Anacleto. Rio de Janeiro: Sociedade Cultural e Artística de Uirapuru, 1969.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular**: os sons que vêm das ruas. São Paulo: Edições Tinhorão, 1976.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular**: da modinha à canção de protesto. Petrópolis: Vozes, 1978.

ANEXOS

ANEXO A – ROTEIRO DAS ENTREVISTAS

1. Fale das Bandas de música que existiam na sua cidade.
2. Qual o repertório tocado pelas bandas?
3. Que instrumentos eram mais utilizados nos grupos musicais?
4. Quem eram os mestres das bandas da sua cidade?
5. Como chegavam as informações musicais: partituras, gravações, livros e etc.?
6. Quais músicos se destacavam ao executar choros?
7. Onde eram as comemorações e festas que ocorriam?
8. Qual a sua relação musical com o Choro?

ANEXO B – HISTÓRICO E OBRAS DE MOISES FERREIRA

Moisés Ferreira Dias

1906 - 1974

Nascido na gleba Caratina,
no município de Guimarães aos
26/11 de 1906, desde jovem revelou
talento para a música.

Com o 3º ano primário, tornou-
se um autodidata, estudando
e pesquisando livros de autores
célebres para aprimorar e conso-
lidar seus conhecimentos visto
que era um musicista nato.

Foi mestre e calígrafo musical,
folclorista e teatrólogo e como tal
repassou para seus discípulos
ensinamentos que perduram
até nossa geração.

Ministrou aulas de: TROMPETE,
SAXOFONE, TROMBONE, CLARINETA.

Era um artista eclético e
entusiasta, tocava vários
instrumentos, tais como: banjo,
violão, cavaquinho, violino, sanfona,

entre outros.

Convém ressaltar que comandam grandes bailes e pastores que marcaram época.

Dentre seus discípulos destacam-se: Valdimiro (Cumã), Luis Cabeciro (Cumã), Cunchinga, Woló (Gempainba), Arthur Farias (Gempainba), Wigo (Gempainba), Pedro Araújo (Mizoca), Natinho, e ~~Valdir~~ Valdir Abrantes.

José Ribamar Avelar

Av. km 3223 25 34 —

1. ARIDINS = 8817-1187

2. ARIMA = 3248-2145

3. MARIA = 3386-1438

- SAIA DE ORGANIZ (Amas)

Bern oua cèlega "Chère de Maria Thérèse

adante

2

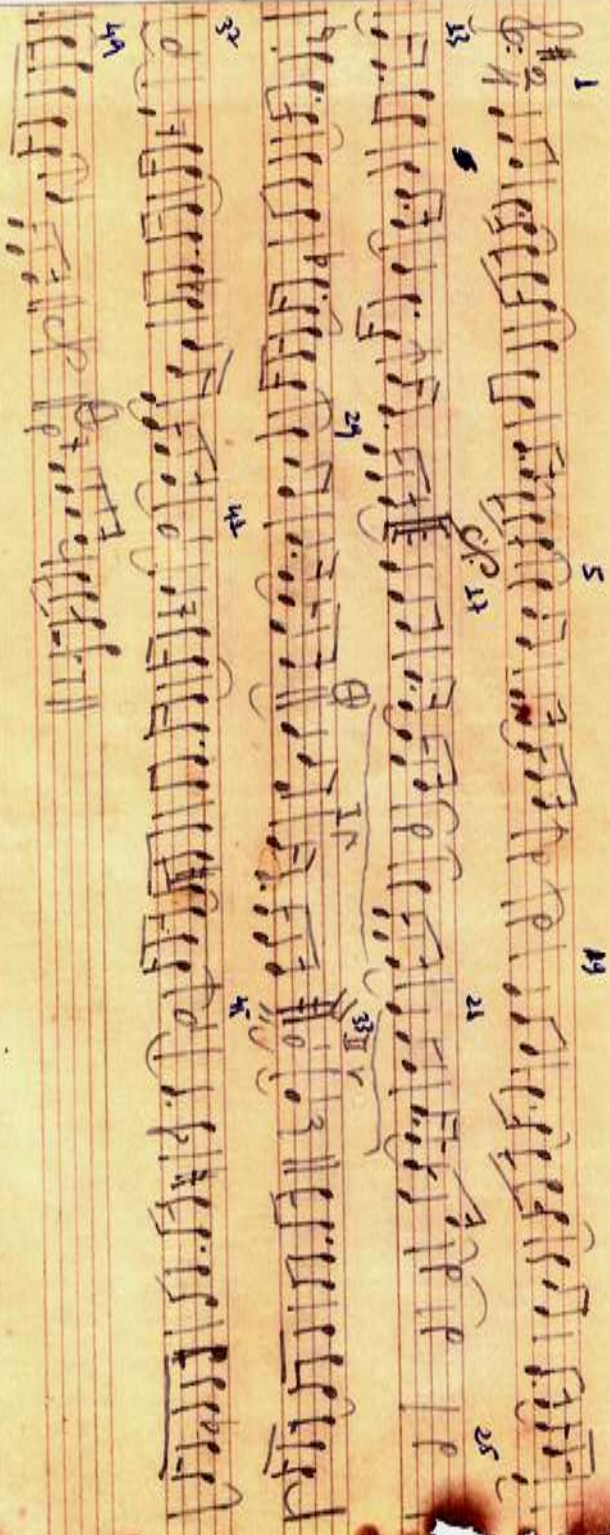
3

4

5

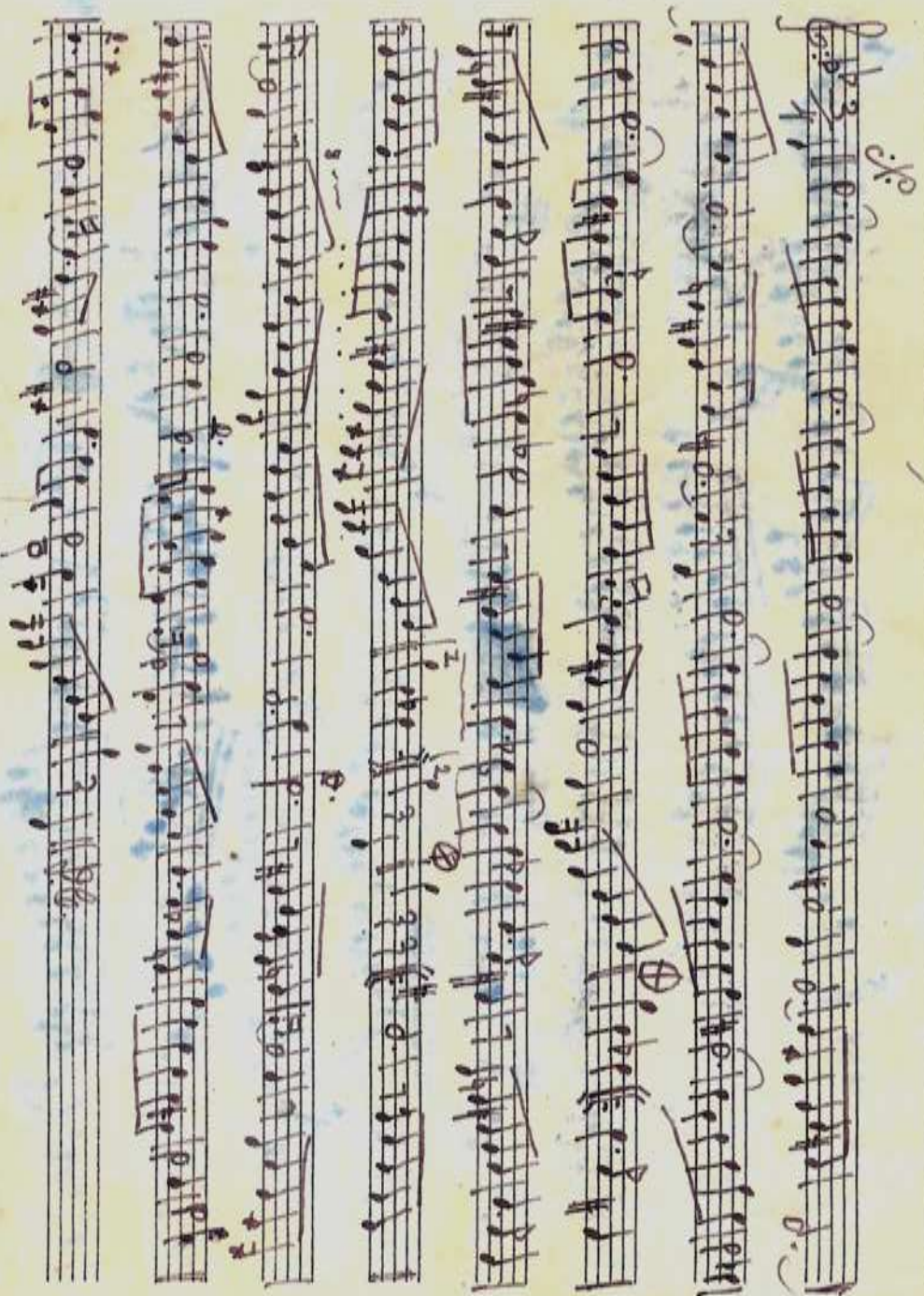
6

Te em Deus = Adamba



2-32
13-30
33-50
12-20
51-52

Piston: *Mamba e Del = Valsa*



ANEXO C – PLACA EM HOMENAGEM A MOISES FERREIRA E CHOROS
EDITADOS NO “CADERNO DE CHOROS MARANHENSES”



SAUDADES DE TOROROMA

Osmar Furtado

♩ = 100

Chord progression and measure markers:

- Measure 1: D m
- Measure 2: G m
- Measure 3: A 7
- Measure 4: D m
- Measure 5: A m
- Measure 6: G m 6
- Measure 7: A 7
- Measure 8: D m
- Measure 9: G m
- Measure 10: A 7
- Measure 11: D/F#
- Measure 12: G m
- Measure 13: D m
- Measure 14: A 7
- Measure 15: D m
- Measure 16: D m
- Measure 17: C 7
- Measure 18: F
- Measure 19: A 7
- Measure 20: D m
- Measure 21: G m
- Measure 22: D m
- Measure 23: D m
- Measure 24: D m

SAUDADES DE TOROROMA

25 E7 A7 Gm Dm

29 A7 Dm 31 Dm C7 F
Ad.S. e Coda

33 F F F#dim Gm

37 C7 Gm C7 F F

41 Cm7 F7 Bb Bbm

45 Am7 D7 Gm7 C7 F 1. F 2. A7
D.S. al Coda

49 Dm Gm A7 Dm

Detailed description: This is a musical score for the piece 'SAUDADES DE TOROROMA'. It consists of eight staves of music in G minor (one flat). The notation includes various chords (E7, A7, Gm, Dm, C7, F, Cm7, F7, Bb, Bbm, Am7, D7, Gm7, C7) and melodic lines with eighth and sixteenth notes. Measure numbers 25, 29, 31, 33, 37, 41, 45, and 49 are indicated at the start of their respective staves. The score includes repeat signs with first and second endings at measures 45-48, and a 'D.S. al Coda' instruction. The piece concludes with a Coda symbol at measure 49.

VIAJANDO PRA CARAJÁS

Zé Hemetério

♩ = 80

Chords indicated above the staff:

- Measures 1-8: B^bdim, D^bdim, G/D, E⁷, A^m7, D⁷, G
- Measures 9-16: D⁷, G⁶, D^m, G⁷, C
- Measures 17-24: B^bdim, D^bdim, G/D, E⁷, A^m, D⁷, G
- Measures 25-28: G, E^m, D⁷, C⁷, B⁷, E^m, B^m, F[#]7

VIAJANDO PRA CARAJÁS

29 C7 B7 Em D7 C7

33 B7 Am Em F B7

37 Em Em

D.S. ao Coda

40 B^bdim D^bdim G/D E7 Am D7

43 G

Detailed description: The musical score is written for a single melodic line in treble clef, key of D major (indicated by two sharps). It consists of five staves of music. The first staff (measures 29-32) features a sequence of chords: C7, B7, Em, D7, and C7. The second staff (measures 33-36) features: B7, Am, Em, F, and B7. The third staff (measures 37-40) features Em chords and includes a first ending bracket. The fourth staff (measures 41-44) features B^bdim, D^bdim, G/D, E7, Am, and D7 chords, with a first ending bracket starting at measure 43. The fifth staff (measures 45-48) features a G chord and includes a second ending bracket. The piece concludes with a double bar line and repeat dots. The instruction 'D.S. ao Coda' is written below the third staff.

ANEXO D-OBRAS ANALISADAS

ELEGANTE

Raimundo Luiz

♩ = 60

Chords and measures shown in the score:

- Staff 1: Measures 1-3. Chords: D, F#m/C#, Bm7, A7.
- Staff 2: Measures 4-6. Chords: D, D/C, G, C, C/Bb.
- Staff 3: Measures 7-9. Chords: F7M, E, E/D, A7.
- Staff 4: Measures 10-12. Chords: D, D(#5), G, Gm6, D, E, A7.
- Staff 5: Measures 13-15. Chords: D, A7, D, D7, G, G#dim.
- Staff 6: Measures 16-18. Chords: Am, D7, D/C, C#dim, D7.
- Staff 7: Measures 19-21. Chords: G, bdim, Am, D7, D/C.

ELEGANTE

Musical score for "ELEGANTE" in G major, 4/4 time. The score consists of five staves of music.

Staff 1 (Measures 22-25): Chords: G, G7, C, C^{#dim}, G, E7. The melody features eighth-note patterns.

Staff 2 (Measures 26-28): Chords: A^m, E7, A^m, D7, G. The melody includes a first ending bracket over measures 27-28.

Staff 3 (Measures 29-31): Chords: A^m, D7, G. The melody includes a second ending bracket over measures 30-31.

Staff 4 (Measures 32-33): Chords: G, G^{m6}, D. The melody includes a measure rest (0) at the start of measure 32.

Staff 5 (Measures 34-35): Chords: E7, A7, D. The melody concludes with a final chord.

Performance markings include *Rall* (Ritardando) at the end of measure 28 and *D.C. e Coda* at the end of measure 31.

O TAL

Tomás de Aquino Leite

♩ = 60

Chords and musical notation details:

- Measure 1: $Gm7$
- Measure 2: $Dm7$
- Measure 3: $D7(\sharp 9)$
- Measure 4: $Gm7$
- Measure 5: $Am7(11)$
- Measure 6: $G\sharp 7(\sharp 11)$
- Measure 7: $Gm7$
- Measure 8: $D7/A$
- Measure 9: $Gm6$
- Measure 10: $Gm7$
- Measure 11: $Dm7$
- Measure 12: $D7(\sharp 9)$
- Measure 13: Gm
- Measure 14: $G7$
- Measure 15: $Cm7$
- Measure 16: $Am7(\sharp 5)$
- Measure 17: $B\sharp 7M$
- Measure 18: $D7(\sharp 9)$
- Measure 19: $Am7(\sharp 5)$
- Measure 20: Gm
- Measure 21: Gm
- Measure 22: Gm
- Measure 23: $F7$
- Measure 24: $B\sharp$
- Measure 25: Gm
- Measure 26: $F7$
- Measure 27: $D7/F\sharp$
- Measure 28: $G7$
- Measure 29: Cm
- Measure 30: $Cm/B\sharp$

O TAL

21 $D7/A$ $Gm7$ $G7$ $G7$

24 $Cm7$ $A7(b9)$ $D7$ Gm $D7$ Gm
 1. 2.
 Ao.S. e Coda 1

27 Gm $D7$ G $G\sharp dim$ $A7m$

30 $D7/F\sharp$ $D7/A$ G $E7$ $G\sharp dim$

33 $A7m$ $B\sharp dim$ G/B $E7$ $A7m$ $D7$ G
 1.

36 Gm
 2.
 Ao.S. e Coda 2

37 Gm $G6$

PIF - PAF

Josias Sobrinho

♩ = 60

Pas-so a noi-te in - tel - ra num jo - go de pi - fi pa - fi No ti-que
 ta - que ba - tu - que do co - ra - ção Pe-las cal - ça - das e la-del - ras des - ta
 vi - da Pe - las su - bi - das pe - los po - rões Lá - gri - mas de
 ou - ro ti - ro des - te com - pa - nhei - ro En - quan-to es pe - ro o di - a - ma - nhe -
 cer Pa - ra a dor - me - cer to - co um cho - ri - nho Fe - rin-do as
 cor - das do___ meu ca - va - qui - nho Pa - ra a - dor - me - cer to - co um cho -

PIF - PAF

19 G Em F#m7(♯5) B7 Em Violão

ri - nho Fe - rin-do as cor - das do___ meu ca - va - qui - nho

22 E7 Am7 G C

26 F G7 C E7 A7

30 Dm7 E^bdim Am7 Am/G Dm/F G7 Voz

Só prá des - en - tris - te - cer___ e a - li - vi - ar meu co - ra - ção so - zi -

33 E^m7(♯5) A7(♯5) Dm7 E^bdim Am7 Am/G

- nho Só prá des - en - tris - te - cer___ e a - li - vi -

36 Dm/F G7 C

ar meu co - ra - ção so - zi - nho___

Costa Neto, Raimundo João Matos

Um panorama histórico-cultural sobre vida e obra de compositores de choro da Baixada Maranhense: breve análise musicológica de obras já editadas / Raimundo João Matos Costa Neto, Raimundo João. – São Luis, 2013.

56 f.

Orientador: Prof. Dr. Ricieri Carlini Zorzal.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) – Curso Licenciatura em Música, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2013.