

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
MESTRADO EM EDUCAÇÃO

**KATHIA SALOMÃO**

**O ENSINO DE MÚSICA NO MARANHÃO (1860-1912): uma ênfase nos livros escolares**  
de Domingos Thomaz Vellez Perdigão e Antonio Claro dos Reis Rayol



São Luís

2015

**KATHIA SALOMÃO**

**O ENSINO DE MÚSICA NO MARANHÃO (1860-1912): uma ênfase nos livros escolares  
de Domingos Thomaz Vellez Perdigão e Antonio Claro dos Reis Rayol**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Maranhão como requisito para a obtenção do título de Mestre em Educação.

Orientação: Prof. Dr. César Augusto Castro.

São Luís

2015

Salomão, Kathia.

O ensino de música no Maranhão (1860-1912): uma ênfase nos livros escolares de Domingos Thomaz Vellez Perdigão e Antonio Claro dos Reis Rayol. / Kathia Salomão. – São Luís, 2015.

221 fls.: Il.

Impresso por computador (Fotocópia).

Orientador: Prof. Dr. Cesar Augusto Castro.

Dissertação (Mestrado) – Curso de Mestrado em Educação, Universidade Federal do Maranhão. 2015.

1. Ensino de música – Instituições escolares. 2. Ensino de música – Maranhão – 1860-1912. 3. Livros escolares – Maranhão – Império - Maranhão república. I. Título.

CDU 37.091.33:78 (812.1) “1860 – 1912”

**KATHIA SALOMÃO**

**O ENSINO DE MÚSICA NO MARANHÃO (1860-1912): uma ênfase nos livros escolares**  
de Domingos Thomaz Vellez Perdigão e Antonio Claro dos Reis Rayol

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Maranhão como requisito para a obtenção do título de Mestre em Educação.

Aprovada em    /    /

**BANCA EXAMINADORA**

---

**César Augusto Castro** (Orientador)  
Doutor em Educação  
Universidade Federal do Maranhão

---

**Samuel Luis Velázquez Castellanos**  
Doutor em Educação  
Universidade Federal do Maranhão

---

**Iran de Maria Leitão Nunes**  
Doutora em Educação  
Universidade Federal do Maranhão

---

**Francisca das Chagas Silva Lima** (Suplente)  
Doutora em Educação  
Universidade Federal do Maranhão

Dedico esse trabalho aos educadores musicais.

## AGRADECIMENTOS

A Deus, criador e mantenedor da minha vida, pela iluminação necessária nas diferentes etapas deste trabalho até a sua conclusão.

Ao meu marido, Joaquim Santos, pela companhia e ajuda em todos os momentos, tanto na caminhada da investigação histórica quanto no apoio emocional.

Aos familiares, pela manifestação de força e compreensão da ausência.

Ao meu orientador, professor Dr. César Castro, sem o qual essa pesquisa não teria tomado o melhor caminho, pois além de mostrar um direcionamento mais perspicaz para o objeto estudado, ainda forneceu material necessário para essa investigação, demonstrando o conhecimento, a habilidade, a amizade e o respeito intrínsecos a um educador.

Aos professores Dr. João Berchmans Carvalho Sobrinho (UFPI), Dr. Samuel Luis Velázquez Castellanos e Dra. Iran de Maria Leitão Nunes, por terem aceitado participar da banca de qualificação e colaborado no encaminhamento do trabalho.

Aos professores Dra. Lélia Cristina Silveira de Moraes, Dra. Diomar das Graças Motta, Dr. Acildo Leite da Silva e M. e Manoel de Jesus Barros Martins, por terem concedido informações e materiais impressos úteis à pesquisa.

Aos funcionários da Biblioteca Pública Benedito Leite e do Arquivo Público do Estado do Maranhão, pela solicitude no atendimento.

Aos integrantes do Núcleo de História da Educação e Práticas Leitoras – NEDHEL, por disponibilizarem o acesso às fontes primárias.

Aos colegas da Turma 2014 do Mestrado em Educação, pela força e incentivo partilhados durante o curso.

Às amigas Alda Margarete Santiago e Elisângela Pereira Gomes, companheiras de grupo de pesquisa, pela colaboração acadêmica e afetiva.

Aos amigos Cristiane Costa, Roberto Froes, Márcio Boas, Simão Pedro Amaral, Elias Souza dos Santos e Juliano Câmara Santos, pelo auxílio em conseguir fontes de outros estados que foram essenciais ao trabalho.

Ao Murilo Santos e Chico Otoni, pelas reproduções fotográficas cedidas à dissertação.

Aos amigos, pelo constante apoio.

*“O presente ilumina a compreensão do passado e a imersão neste ilumina o presente”.*

*Norbert Elias*

## RESUMO

Aborda-se o ensino de música em instituições escolares maranhenses no período de 1860 a 1912, dando ênfase às obras dos autores Domingos Thomaz Vellez Perdigão e Antonio Claro dos Reis Rayol. Procura-se identificar as instituições escolares maranhenses que ministravam o ensino de música, verificar os aspectos pedagógicos implícitos no ensino de música e analisar as obras sobre música de Perdigão e de Rayol. Esta investigação se centraliza no campo da História Cultural, dialogando com Certeau (2012), Elias (1993; 2001) e Veiga (2007). Utiliza-se a pesquisa bibliográfica e a pesquisa documental, tendo como fontes os regulamentos de ensino, programas curriculares, legislação, Relatórios dos Presidentes de Província e Mensagens do Governador, relatórios de instrução pública e jornais. Descreve-se o movimento musical no contexto brasileiro e maranhense, com base em Kiefer (1976), Carvalho Sobrinho (2004; 2010; 2011), Amaral, S. (2001), Jansen (1976), dentre outros. Busca-se compreender a história desse ensino em Moacyr (1936), Andrade, C. (2013), Bittencourt (2008), Fonterrada (2005), Holler (2010), Castro (2007; 2009; 2013), Motta e Nunes (2008), Castellanos (2010; 2011), Fagerlande (2011), Binder; Castagna (1998), *Almanak administrativo, mercantil e industrial* (1861-1869). Tratam-se das instituições escolares de São Luís que ofereciam aulas de música na instrução primária, secundária e profissional, e também das aulas particulares e dos professores que atuavam nessa disciplina. Verificam-se os aspectos pedagógicos implícitos nesse ensino, estudando os conteúdos abordados em sala de aula, os métodos, as avaliações, o pensamento dominante no meio educacional e o material escolar impresso que circulava no período. Analisam-se os livros escolares *Principios Elementares de Música: em 10 Lições* (1869) e *Noções de Musica: extrahidas dos melhores autores* (1902), de autoria de Domingos Thomaz Vellez Perdigão e Antonio Claro dos Reis Rayol, respectivamente. Consideram-se os conteúdos, a apresentação, o público e os fins a que eram destinados. Constatou-se que essas obras foram relevantes para a constituição do ensino de música no Maranhão no oitocentos e no início da República. Espera-se que essa pesquisa traga importantes contribuições para o campo da história da educação brasileira, em especial sobre o ensino de música.

Palavras-chave: Ensino de música. Instituições escolares. Livros escolares. Maranhão Império. Maranhão República.

## ABSTRACT

It approaches the teaching of music in Maranhão school institutions in the period from 1860 to 1912, with emphasis on the works of authors Domingos Thomaz Vellez Perdigão and Antonio Claro dos Reis Rayol. It seeks to identify the school institutions of Maranhão who ministered the teaching of music, check the pedagogical aspects implied by in the teaching of music and analyze the works about music of Perdigão and Rayol. This investigation is centralized in the field of Cultural History, dialoguing with Certeau (2012), Elias (1993; 2001) and Veiga (2007). It is used the bibliographic research and the documentary research, having like sources teaching's regulations, curriculum programs, legislation, reports of the Province's Presidents and the Governor's messages, public instruction reports and newspapers. It describes the musical movement in Brazil and Maranhão context based on Kiefer (1976), Carvalho Sobrinho (2004; 2010; 2011), Amaral, S. (2001), Jansen (1976), among others. It seeks for comprehending the history of this teaching in Moacsyr (1936), Andrade, C. (2013), Bittencourt (2008), Fonterrada (2005), Holler (2010), Castro (2007; 2009; 2013), Motta and Nunes (2008), Castellanos (2010; 2011), Fagerlande (2011), Binder; Castagna (1998), *Administrative, commercial and industrial Almanak* (1861-1869). This concerns of school institutions of São Luís that offered music lessons in primary instruction, secondary and professional and also private lessons, and teachers who were acting in this discipline. Check up the pedagogical aspects implied by in this teaching, studying the content covered in the classroom, the methods, the valuations, the dominant thinking in the educational environment and printed school material circulating in the period. Analyzes the school books: *Elementary Principles of Music: 10 Lessons* (1869) and *Music's Notions: extrahidas of the best authors* (1902), written by Dominic Thomaz Vellez Perdigão and Antonio dos Reis Claro Rayol, respectively. Consider themselves the content, the presentation, the public and the purposes for which they were intended. It was found that these works were relevant to the constitution of teaching music in Maranhão in eight hundred and the beginning of the Republic. Expected to that this research provides important contributions to the field of the history of Brazilian education, particularly on the teaching music.

Keywords: Teaching of music. School Institutions. School Books. Maranhão Empire. Maranhão Republic.

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1	Engenho Central São Pedro em Pindaré.....	29
FIGURA 2	Fábrica Cânhamo .....	31
FIGURA 3	Sala dos teares da Fábrica Rio Anil .....	31
FIGURA 4	Theatro São Luiz .....	34
FIGURA 5	Interior do Theatro São Luiz.....	34
FIGURA 6	Um aspecto do Campo d’Ourique.....	36
FIGURA 7	Leocádio Rayol .....	38
FIGURA 8	2º Salão do Palácio do Governo.....	50
FIGURA 9	Prédio do 1º Grupo Escolar .....	54
FIGURA 10	Lyceu Maranhense .....	56
FIGURA 11	Escola Normal.....	61
FIGURA 12	Sala de desenho da Escola Normal .....	61
FIGURA 13	Sala de Aula do 6º ano da Escola Modelo .....	62
FIGURA 14	Certificado de exame da Aula Noturna de Música .....	68
FIGURA 15	Seminário Santo Antonio.....	78
FIGURA 16	Mapa da vida musical pesquisada em São Luís entre 1860 e 1912.....	80
FIGURA 17	Anúncio da Livraria Econômica .....	83
FIGURA 18	Anúncio da Livraria Universal.....	83
FIGURA 19	Anúncio de afinador de piano .....	84
FIGURA 20	Anúncio de venda de partituras.....	85
FIGURA 21	João José Lentini .....	98
FIGURA 22	Resultados dos exames finais da Escola de Música realizados em 1904....	107
FIGURA 23	Entrega de diplomas da Escola de Música com a presença do Governador	108
FIGURA 24	Divulgação dos resultados dos exames de solfejo da Escola de Música.....	110
FIGURA 25	Divulgação dos resultados dos exames de piano da Escola de Música .....	111
FIGURA 26	Livro <i>Grammatica da musica</i> .....	120
FIGURA 27	Livro <i>Arte de Muzica</i> .....	122
FIGURA 28	Livro <i>Elementos de theoria musical</i> .....	123
FIGURA 29	Livro <i>Compendio de musica</i> .....	124
FIGURA 30	Livro <i>Compendio de musica</i> .....	124
FIGURA 31	Livro <i>Noções de musica</i> .....	127
FIGURA 32	Livro <i>Solfejos</i> .....	128

FIGURA 33	Livro <i>Le Livre de musique</i> .....	128
FIGURA 34	Anúncio de venda do livro <i>Grammatica elementar</i> de Filipe Condurú.....	132
FIGURA 35	Gravura de Belarmino de Mattos .....	136
FIGURA 36	Anúncio da <i>Typographia</i> do Frias.....	137
FIGURA 37	Anúncio do livro <i>Noções de Música</i> de Rayol .....	138
FIGURA 38	Anúncio do livro <i>Principios elementares de musica</i> de Perdigão .....	139
FIGURA 39	Livro <i>Album de Musica</i> .....	142
FIGURA 40	Himno do Normal Theatro .....	142
FIGURA 41	Gravura de Antonio Rayol.....	143
FIGURA 42	Anúncio de músicas de Rayol a venda.....	145
FIGURA 43	Documento de participação de Antonio Rayol no concurso G. Verdi .....	148
FIGURA 44	Salão Nobre do Theatro São Luiz (retrato de Rayol a direita do de Carlos Gomes).....	150
FIGURA 45	Notícia da morte de Antonio Rayol .....	158
FIGURA 46	Reportagem sobre a morte de A. Rayol .....	158
FIGURA 47	Reportagem sobre o enterro de A. Rayol .....	158
FIGURA 48	Pauta e linhas suplementares .....	162
FIGURA 49	Figuras e pausas usadas na música.....	163
FIGURA 50	Ponto de aumento .....	163
FIGURA 51	Tresquialtera e sexquialtera .....	164
FIGURA 52	Clave de Fá .....	164
FIGURA 53	Clave de Dó .....	164
FIGURA 54	Clave de Sol.....	165
FIGURA 55	Sequencia de notas musicais na clave de sol.....	165
FIGURA 56	Compasso quaternário .....	165
FIGURA 57	Compasso ternário.....	165
FIGURA 58	Modo de bater o compasso .....	166
FIGURA 59	Ordem das alterações de origem .....	166
FIGURA 60	Escala de Sol Maior.....	167
FIGURA 61	Exemplo de mordente.....	167
FIGURA 62	Syncope .....	167
FIGURA 63	Ligadura.....	168
FIGURA 64	Sinais de articulação.....	168
FIGURA 65	Abreviatura .....	169

FIGURA 66	Livro <i>Memorial theorico musical</i> .....	172
FIGURA 67	Livro <i>Primeiras noções de musica</i> .....	172
FIGURA 68	Livro <i>Principios elementares de musica</i> .....	174
FIGURA 69	Livro <i>Noções de musica</i> .....	175
FIGURA 70	Dedicatória do Livro <i>Noções de Música</i> .....	182
FIGURA 71	Leopoldo Miguez .....	183
FIGURA 72	Canção .....	185
FIGURA 73	Exercícios de solfejo .....	186

## LISTA DE QUADROS

QUADRO 1	Instituições escolares maranhenses com ensino de música – década de 1860.....	48
QUADRO 2	Instituições escolares maranhenses com ensino de música – décadas de 1870 a 1910 .....	52
QUADRO 3	Professores particulares de música em São Luís – décadas de 1860 a 1880 .	74
QUADRO 4	Professores particulares de música em São Luís – décadas de 1870 a 1910 .	78
QUADRO 5	Conteúdos do Ensino de Música na Instrução Primária e Secundária do Distrito Federal.....	95
QUADRO 6	Conteúdos de música ministrados na Escola Modelo.....	96
QUADRO 7	Conteúdos da aula de música da Escola Normal do Maranhão.....	98
QUADRO 8	Conteúdos da disciplina de música da Escola Normal de Nova York .....	100
QUADRO 9	Comparativo entre os conteúdos das Escolas Normais de São Luís e de Nova York.....	101
QUADRO 10	Regimento da Escola de Música – 1º artigo.....	102
QUADRO 11	Definições de material impresso.....	119
QUADRO 12	Conteúdos abordados no livro de Perdigão .....	162
QUADRO 13	Conteúdos abordados no livro de Rayol .....	176
QUADRO 14	Conteúdos contemplados pelos autores citados.....	187
QUADRO 15	Informações sobre os autores consultados por Rayol.....	193

## LISTA DE TABELAS

TABELA 1	Preços dos serviços da Banda de Música da Casa dos Educandos .....	64
TABELA 2	Preços dos serviços da Banda de Música da Casa dos Educandos .....	65
TABELA 3	Orquestra da Companhia Lírica do Sr. Ramonda .....	72
TABELA 4	Quantidade de alunos matriculados e avaliados na Escola de Música.....	105

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	16
<b>1.1</b>	<b>Procedimentos metodológicos da pesquisa</b> .....	18
<b>1.2</b>	<b>Categorias teóricas e empíricas na pesquisa</b> .....	21
<b>1.3</b>	<b>Breve relato do contexto musical brasileiro</b> .....	25
<b>2</b>	<b>O ENSINO MUSICAL NAS INSTITUIÇÕES ESCOLARES MARANHENSES</b> .....	42
<b>2.1</b>	<b>Instrução primária e ensino de música</b> .....	42
<b>2.2</b>	<b>Ensino secundário e o ensino musical</b> .....	55
<b>2.3</b>	<b>A música no ensino profissional</b> .....	58
<b>2.4</b>	<b>Aulas particulares de música</b> .....	73
<b>3</b>	<b>PRÁTICAS DO ENSINO DE MÚSICA</b> .....	82
<b>3.1</b>	<b>Métodos de ensino</b> .....	86
<b>3.2</b>	<b>Conteúdos</b> .....	93
<b>3.3</b>	<b>Avaliações</b> .....	105
<b>3.4</b>	<b>Pensamento à época</b> .....	112
<b>3.5</b>	<b>Material escolar impresso</b> .....	118
<b>4</b>	<b>OS LIVROS ESCOLARES DE PERDIGÃO E RAYOL</b> .....	130
<b>4.1</b>	<b>Os livros escolares impressos</b> .....	130
<b>4.2</b>	<b>As tipografias como meios de divulgação e comercialização dos impressos musicais</b> .....	134
<b>4.3</b>	<b>Vida dos autores</b> .....	139
<b>4.3.1</b>	<b>Domingos Thomaz Vellez Perdigão</b> .....	139
<b>4.3.2</b>	<b>Antonio Claro dos Reis Rayol</b> .....	143
<b>4.3.3</b>	<b>Representação</b> .....	159
<b>4.4</b>	<b>A obra <i>Princípios elementares de música</i></b> .....	161
<b>4.4.1</b>	<b>Conteúdos e apresentação</b> .....	161

4.4.2	Objetivos e público alvo .....	173
<b>4.5</b>	<b>A obra <i>Noções de Música</i> .....</b>	<b>175</b>
4.5.1	Conteúdos e apresentação .....	175
4.5.2	Objetivos e público alvo .....	181
<b>4.6</b>	<b>Discussão complementar .....</b>	<b>189</b>
<b>5</b>	<b>CONCLUSÃO .....</b>	<b>196</b>
	REFERÊNCIAS .....	200
	ANEXO .....	219

## 1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho realiza uma historiografia do ensino de música em instituições escolares maranhenses<sup>1</sup>, no período de 1860 a 1912, com ênfase nas obras dos autores Domingos Thomaz Vellez Perdigão e Antonio Claro dos Reis Rayol. O interesse por esse objeto de estudo deve-se ao fato de ser professora de música da rede estadual de ensino profissional em São Luís e também por já vir pesquisando, há algum tempo, assuntos relacionados à história da música maranhense.

Durante a elaboração do Trabalho de Conclusão de Curso, tanto da Licenciatura em Música pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA), quanto da Especialização em Educação Musical pela Universidade Federal do Piauí (UFPI) - ambos os trabalhos sobre a presença do violoncelo na música de compositores oitocentistas no Maranhão -, encontrei na bibliografia consultada informações sobre instituições escolares, públicas e particulares, que ministravam aulas de música em São Luís no século XIX e em meados do século XX. Dentre estas, merecem destaque o Colégio Nossa Senhora dos Remédios, o Colégio Nossa Senhora da Glória, a Casa dos Educandos Artífices, o Colégio Perdigão, a Escola de Música, o Liceu Maranhense e a Escola Normal.

Localizei também dois livros escolares na Biblioteca Pública, *Princípios Elementares de Musica: em 10 Lições*<sup>2</sup> e *Noções de Musica: extrahidas dos melhores autores*<sup>3</sup>, de autoria de Domingos Thomaz Vellez Perdigão e Antonio Claro dos Reis Rayol, respectivamente. Com esses dados obtidos, propus-me a continuar a pesquisa em nível de mestrado. Nesta dissertação, centro-me na análise do ensino de música ministrado nas escolas formais. Entretanto, são feitas incursões pelas aulas particulares e sobre a vida artística e cultural de São Luís, de modo a compreender a respeito da música na capital da Província e no Estado do Maranhão, no período de 1860 a 1912.

A delimitação temporal constitui um período amplo marcado por alterações nos âmbitos político e educacional – Império e República. A referência para a menor data (1860) é devido à década de publicação do livro de Domingos Thomaz Perdigão e à identificação no *Almanak administrativo, mercantil e industrial*, de 1861 a 1869, do surgimento do maior

---

<sup>1</sup> Não é intenção nessa pesquisa investigar como e onde se dava o ensino de música nas demais cidades do Maranhão, uma vez que isso demandaria um tempo que extrapolaria nosso prazo acadêmico. Entretanto, apesar de me limitar às instituições de São Luís, utilizarei o termo maranhense, pois a legislação para a instrução pública que incluía o ensino dessa disciplina direcionava-se a todo o Estado, e não somente à Capital. Além disso, as obras a serem analisadas podem ter circulado em outras localidades maranhenses.

<sup>2</sup> Publicado em 1869 pela Typographia Frias.

<sup>3</sup> Publicado em 1902 pela Typographia Frias.

número de informações quanto ao ensino de música nas instituições. Em relação ao ano que nos dá o limite maior (1912), este se deve à data de extinção da Escola de Música, instituição a qual se destinava o livro de Antonio Rayol<sup>4</sup>.

As fontes documentais e bibliográficas possibilitaram analisar o ambiente musical educacional e demarcar as seguintes questões norteadoras: Quais instituições escolares de São Luís ofereciam ensino de música? Quem eram os professores que ensinavam música no período? Que lugar eles ocupavam na vida musical do local? Qual o método de ensino e os materiais que eles utilizavam em sala de aula? A que propósitos sociais e políticos esse ensino servia? Quais os conteúdos priorizados nos impressos utilizados? Qual a representatividade de Rayol e Perdigão no ensino de música à época? Os assuntos tratados em seus impressos contemplavam o programa de ensino de música adotado nas escolas formais de São Luís? Havia algum ineditismo nos conteúdos desses livros frente a outros utilizados? Quais as diferenças e semelhanças entre os livros de Rayol e Perdigão? Para que finalidade e público escolar eles foram elaborados? O que podemos entender do ensino musical do período a partir dos conteúdos desses livros? Enfim, a partir do conjunto de fatores que proporcionava esse ensino, adentra-se no ensino musical maranhense no período em questão.

No artigo *História da educação na historiografia maranhense*, Motta (2011) afirma que na produção de pesquisa realizada no Maranhão sobre seu passado, pouco é abordado a respeito do seu processo educacional. No campo do ensino de música, mais escassos ainda são os trabalhos produzidos<sup>5</sup>. Portanto, a observação de tal situação justifica a relevância científica deste estudo. Outra relevância deve-se ao entusiasmo da aprovação da Lei nº 11.769, de 18 de agosto de 2008, na qual o ensino da música como conteúdo será obrigatório nos diversos níveis da educação básica. Nesse sentido, entender a história desse ensino nas diferentes regiões do país, em especial no Maranhão, contribuirá para compreender as práticas educacionais musicais no presente, na medida em que “a causa determinante de um fato social deve ser procurada entre os fatos sociais antecedentes”, como afirma Durkheim (2001, p. 120).

Outra contribuição desta dissertação é ampliar e aprofundar os estudos sobre a história da educação no Maranhão, desenvolvidos pelo Programa de Pós-Graduação em

---

<sup>4</sup> O livro de Rayol destinava-se também aos alunos da Escola Normal, onde ele era professor, mas a dedicatória da obra citava, em primeiro lugar, os alunos da Escola de Música, instituição da qual foi o idealizador e primeiro diretor.

<sup>5</sup> Na bibliografia consultada, encontrei o trabalho de Amaral, S. (2001), Dantas Filho (2007; 2014), Ferreira, E. (2010), Silva, P. (2013), Santos Neto, J. (2013), Ferreira, Ana (2014) e Salomão (2008), que tratam do ensino de música no século XIX e até meados do XX no Maranhão.

Educação no Núcleo de História da Educação e Práticas Leitoras – NEDHEL, notadamente nas pesquisas sobre cultura material escolar. Dessa maneira, esta dissertação traz como objetivo geral analisar o ensino de música no Maranhão, com ênfase nas obras de Domingos Thomaz Vellez Perdigão e Antonio Claro dos Reis Rayol, no período de 1860 a 1912, e como objetivos específicos identificar as instituições escolares maranhenses que ministravam o ensino de música; verificar os aspectos pedagógicos implícitos no ensino de música; e analisar as obras sobre música de Perdigão e de Rayol.

### **1.1 Procedimentos metodológicos da pesquisa**

Sendo metodologia “um conjunto de métodos, princípios e regras empregados por uma atividade ou disciplina” (HOUAISS; VILLAR, 2004, p. 494), neste trabalho é realizada uma historiografia do ensino musical em instituições escolares de São Luís, entre 1860 a 1912, com ênfase nas obras de Domingos Thomaz Vellez Perdigão e de Antonio Rayol, a partir de uma abordagem qualitativa. Nessa historiografia, encontra-se o “estudo histórico e crítico acerca da história ou dos historiadores” (FERREIRA, 2006, p. 454). Complementa-se ainda que,

Na historiografia, os agrupamentos extracientíficos, os partidos e ideais com os quais o pesquisador se identifica dentro de sua sociedade determinam, de modo considerável, o que ele vai trazer à luz a partir das fontes históricas, o que deixará mergulhado nas sombras e como verá o nexos dos eventos (ELIAS, 2001, p. 31).

No que diz respeito especificamente a este trabalho, essa abordagem permitirá analisar como a música esteve presente nos diferentes espaços da sociedade maranhense da época, a dinâmica de interação e exclusão existentes entre eles, e como isso se concretizava no ensino. Ou seja, o comportamento dos indivíduos frente à sua realidade vivida, ao poder vigente e, conseqüentemente, as suas práticas educacionais, o material utilizado e a análise dos locais onde se dava a dramaturgia dessas práticas.

Utiliza-se neste trabalho a pesquisa bibliográfica e a documental. A pesquisa bibliográfica tem como finalidade “colocar o pesquisador em contato direto com tudo o que foi escrito, dito ou filmado sobre determinado assunto, inclusive conferências seguidas de debates que tenham sido transcritos por alguma forma, quer publicadas quer gravadas” (MARCONI; LAKATOS, 2007, p. 71). Para estudar o objeto proposto nesse trabalho foi necessária essa revisão bibliográfica, na qual, segundo Barros (2011, p. 56)

Devem aparecer tanto obras que apoiem o caminho proposto pelo pesquisador, funcionando como uma base a partir da qual ele se erguerá para enxergar mais longe, como também obras às quais o pesquisador pretende se contrapor. Pode-se

dizer que, com a elaboração da Revisão Bibliográfica, o pesquisador busca apoios e contrastes.

Dentre as obras elencadas neste trabalho, destacam-se Kiefer (1976), Andrade, C. (2013) e Azevedo (1956) para entender a história da música brasileira; Fonterrada (2005), Loureiro (2003) e Holler (2010) para discorrer sobre o ensino musical no país; Veiga (2007), Moacyr (1936), e Oliveira (2003) para compreender a história do ensino nacional; Meireles (2001), Lima (2006) e Amaral, J. (1921) para referência do contexto histórico no Maranhão; Castro (2007; 2009; 2013), Motta (2006; 2008), Nunes (2000) e Castellanos (2010; 2011) para estudos a respeito da instrução maranhense.

Apoio-me especificamente em Carvalho Sobrinho (2004; 2010; 2011), Lacroix (2012), Amaral, S. (2001), Jansen (1976), Abrantes (2004), *Almanak administrativo, mercantil e industrial* para a década de 1860, *Almanak Administrativo da Província do Maranhão* para os anos de 1870 a 1873 e *Almanak do Diário do Maranhão* para 1874 e 1879 a 1881, para contextualizar a vida musical nesse Estado, incluindo o ensino de música, os professores e as instituições escolares que as ministravam. Para o estudo dos livros escolares e dos livros escolares de música, busca-se, dentre outros, Bittencourt (2008), Fagerlande (2011), Dantas Filho (2007) e Binder e Castagna (1998).

Portanto, os instrumentos da pesquisa bibliográfica são fontes teóricas. A pesquisa documental, por sua vez, utiliza documentos classificados de uma forma mais ampliada, ao privilegiar,

[...] uma abordagem mais globalizante [...]. De fato, tudo o que é vestígio do passado, tudo o que serve de testemunho, é considerado como documento ou “fonte”, como é mais comum dizer, atualmente. Pode tratar-se de textos escritos, mas também de documentos de natureza iconográfica e cinematográfica, ou de qualquer outro tipo de testemunho registrado, objetos do cotidiano, elementos folclóricos, etc. No limite, poder-se-ia até qualificar de “documento” um relatório de entrevista, ou anotações feitas durante uma observação, etc. (CELLARD, 2012, p. 296-297).

Como fontes documentais, foram utilizados os jornais Diário do Maranhão, A Pacotilha, Publicador Maranhense e O Federalista, e os documentos oficiais, entre os quais estão os regulamentos, os programas curriculares, a legislação (leis, decretos, etc.), Mensagens dos Presidentes da Província e de Governadores, e relatórios de instrução pública. Essas fontes subsidiaram os aspectos tratados nos itens deste trabalho, da mesma forma que a pesquisa bibliográfica. No método de procedimento documental, “o pesquisador busca informações em documentos históricos, acontecimentos e processos” (UNGLAUB, 2010, p. 22). Cellard (2012) classifica os documentos em documentos públicos arquivados e não arquivados, e em documentos privados, que podem ser arquivados ou pessoais. Obteve-se

acesso aos documentos públicos consultando as fontes que se encontram na Biblioteca Benedito Leite e no Arquivo Público do Estado do Maranhão.

O enfoque teórico-metodológico que norteou essa investigação centralizou-se no campo da História Cultural, posto que a sua

Contribuição [...] como campo de aportes teórico-metodológicos, pode dar ao avanço na História da Educação está no descortinamento de dimensões ainda pouco exploradas, fora da escola e da escolarização, bem como a imposição corajosa de novos olhares sobre essa que é uma dimensão já tradicional (FONSECA, 2003, p. 72).

Para tanto, diálogo com autores, tais como Certeau (2012), Elias (1993; 2001), Veiga (2007). Esse campo me levou a procurar a prática dos sujeitos na história do ensino musical que estudei. Portanto, as fontes pesquisadas serviram para entender as relações entre os sujeitos estudados, as relações deles com o contexto em que se situavam, as permanências e rupturas estabelecidas, as práticas desses sujeitos e como elas podem ter influenciado nos diferentes períodos da história da vida musical. Como forma de coleta de dados, utilizou-se a procura por vestígios dentre o material investigado, no método indiciário proposto por Ginzburg, na medida em que,

Se a realidade é opaca, existem zonas privilegiadas – sinais, indícios – que permitem decifrá-la. Essa ideia, que constitui o ponto essencial do paradigma indiciário ou semiótico, penetrou nos mais variados âmbitos cognoscitivos modelando profundamente as ciências humanas (GINZBURG, 1989, p. 177).

Ao me deparar com determinadas fontes, sejam bibliográficas ou documentais, estas, muitas vezes, remeteram-me a outras de que não tinha conhecimento e esse caminho estabelecido me permitiu ir formando um elo de informações, um encaixe, respondendo assim aos questionamentos feitos na pesquisa. Os dados registrados, em especial nas fontes documentais do Arquivo Público e Biblioteca Estadual em São Luís, possibilitaram-me intuir uma realidade das práticas envolvidas no ensino musical a partir dos indícios encontrados. Cita-se, como exemplo, o entendimento da possível circulação dos livros de Rayol e Perdigão em função dos anúncios em jornais, das reedições realizadas e da recomendação da leitura desses livros feita por outro autor.

A análise documental, através da qual o pesquisador deve, em primeiro lugar, “localizar os textos pertinentes e avaliar sua credibilidade” e “[...] compreender adequadamente o sentido da mensagem e contentar-se com o que tiver à mão” (CELLARD, 2012, p. 296), permitiu entender o contexto social global que envolveu o documento e é, em seguida,

[...] o momento de reunir todas as partes – elementos da problemática ou do quadro teórico, contexto, autores, interesses, confiabilidade, natureza do texto, conceitos-chave. O pesquisador poderá, assim, fornecer uma interpretação coerente, tendo em

conta a temática ou o questionamento inicial. Como em todo procedimento que levou o pesquisador até a análise, a abordagem permanece tanto indutiva quanto dedutiva (CELLARD, 2012, p. 303).

Na análise documental preliminar deste trabalho relato a vida musical do período de 1860 a 1912, a fim de conhecer o contexto do objeto em estudo, o ensino de música e, em seguida, fazer a análise propriamente dita, com os dados coletados em mãos. Esses dados abordavam diferentes aspectos, tais como os conteúdos, os instrumentos musicais priorizados, os livros recomendados, e foram organizados de acordo com os objetivos traçados neste trabalho. Como etapa final, elaboro a produção textual, onde busco responder às questões norteadoras desta pesquisa, procurando correlacionar com a realidade (social, política, educacional, etc.) do período estudado. Foi “o momento em que uma soma de ideias ou de pensamentos se un[iu] para formar uma explicação, em que um certo raciocínio se constr[uiu] repentinamente, e em que uma ligação se estabelece[u] entre vários fatos e faz-se à luz” (CELLARD, 2012, p. 305).

## 1.2 Categorias teóricas na pesquisa

No campo das categorias teóricas adotadas nesta pesquisa, têm-se a *representação*, a *narrativa* e o *material escolar impresso*. Ao tecer uma historiografia do ensino musical maranhense de 1860 a 1912, propõe-se “[...] reconstruir com as fontes as representações da vida elaboradas pelos homens do passado”. Portanto, a “História Cultural se torna, assim, uma representação que resgata representações, que se incumbe de construir uma representação sobre o já representado” (PESAVENTO, 2008, p. 42-43). Partindo desse pressuposto, busca-se entender o lugar que os personagens e suas obras estudadas nesse trabalho tinham na sociedade, qual era sua *representação* nesse meio. Conforme Chartier (1990, p. 16-17),

A história cultural, tal como a entendemos, tem por principal objeto identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler. [...]. As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza.

Sendo assim, deve-se sempre questionar as fontes, inquirindo quem as escreveu, o que foi dito e o porquê, o que foi negligenciado ou silenciado, a quem foi dirigido o discurso. Sob o olhar dessa perspectiva teórica e metodológica, os documentos não são a verdade sobre a realidade passada, uma cópia fidedigna dela, a veracidade dos fatos, mas sim uma

verossimilhança do real, uma representação do olhar de quem a escreveu (PESAVENTO, 2008).

Em relação à *narrativa*, Pesavento (2008, p. 50), a partir das reflexões de Ricoeur, acredita que “o que o historiador pretende é reconstruir o passado, para satisfazer o pacto de verdade que estabeleceu com o leitor, mas o que constrói pela narrativa é um terceiro tempo, situado nem no passado do acontecido nem no presente da escritura”. Para Certeau (2012, p. 141), ao relacionar teoria e prática, há a possibilidade de um discurso em histórias, onde “a narrativização das práticas seria uma ‘maneira de fazer’ textual, com seus procedimentos e táticas próprios”.

A partir da escrita, onde o historiador reconstrói o passado por meio das fontes encontradas ou de sua visão da realidade vivida, ainda temos que pensar na significação dada pelo olhar do leitor ao texto produzido, posto que seja ele que “reinventa, distorce, modifica o texto. Retrabalha o discurso, deslocando sentidos e atribuindo novos” (PESAVENTO, 2008, 61). Ao ler as fontes pesquisadas, estamos com o nosso olhar reinventando o texto, e a narrativa que for construída, com base nessa interpretação pessoal, também sofrerá uma modificação sob o olhar do próximo leitor.

Belo (2013, p. 52) acredita que “o leitor, de certa maneira, reescreve o texto que lê. Por isso, a página impressa não é uma letra morta: ele é o lugar onde se produz o encontro, sempre diferente, entre a palavra já escrita e os novos sentidos que os leitores lhe vão dando”. Dessa forma, buscam-se entender os diferentes aspectos do ensino de música no Maranhão do final do Império e início da República, aspectos esses que dizem respeito aos assuntos educacionais, sociais e políticos, e, a partir daí, criar uma nova narrativa conforme nosso olhar.

Quanto ao *material escolar impresso* relacionado ao ensino da música, outra categoria trabalhada, dá-se ênfase nesta dissertação a dois livros escolares, de autoria de Perdigão e de Rayol, recuperados na Biblioteca Benedito Leite. A análise desses livros levou em consideração os conteúdos, a forma de apresentação, o público e os fins a que foram destinados. Em Magalhães (2011, p. 16), é possível encontrar alguns desses aspectos entre os parâmetros que constituem a estrutura analítica, utilizada por Anne-Marie Chartier em sua pesquisa “sobre a articulação entre o suporte livro e a racionalidade pedagógica”. São eles:

A forma como o manual se apresenta a si próprio (por exemplo, “manual para” determinada classe/ano, aprovado por, edição ampliada, ilustrado, etc.); a configuração de livro; os conteúdos; a representação da cena escolar; os públicos a que se destina; o método pedagógico-didático que apresenta.

Rocha e Somoza (2012, p. 28) acreditam que os estudos sobre a história da educação realizados atualmente permitem pensar o manual escolar<sup>6</sup> como um objeto cultural que possui uma variedade de “intenções, objetivos, regulações”, assim como um meio de conhecimento “sobre os valores partilhados em uma determinada época; sobre as representações sociais; e sobre as práticas escolares”. Bittencourt (2008, p. 190) afirma que as mudanças ocorridas durante o século XIX transformaram o livro escolar em uma ferramenta que não poderia faltar nas aulas, e as melhoras alcançadas na sua fabricação, o aumento do consumo pelos alunos e uma formação dos professores, ainda precária, “fizeram do livro didático um dos símbolos da cultura escolar, um depositário do saber a ser ensinado”.

Levando em consideração o objeto de estudo, têm-se também algumas categorias teóricas mais específicas adotadas neste trabalho. Essas precisaram ser entendidas de maneira correta no seu decorrer, uma vez “que é mediante esta definição inicial que se estabelece o próprio objeto da ciência, este será ou não uma coisa consoante à forma como tal definição for feita” (DURKHEIM, 2001, p. 57). Dentre essas categorias, foram estudadas as *instituições escolares* maranhenses que ofereciam música em seu programa de ensino. Para tanto, buscou-se em Castro (2014, p. 3-4) um entendimento geral desse termo.

[...] espaços de regras, normas e de processos de conduta, com a finalidade de fazer com que um indivíduo torne-se membro de uma dada sociedade. Sendo assim, podemos falar em instituições no plural [...] toda instituição tem funções claras, metas a alcançar, objetivos e propósitos a defender. Dentre os objetivos, destacam-se o estabelecimento de controle e a regulação, de modo a manter certa organicidade social e atender as necessidades do grupo ou grupos a que se destina atender [...] Dessa forma, as instituições podem assumir tanto um lugar físico – a escola, por exemplo –, como um não físico - as normas de conduta, os preceitos e os costumes.

No âmbito das instituições de ensino, costuma-se denominar esses espaços de escolares ou educativos, porém, Sanfelice (2008) e Castro (2014), dentre outros autores, observam diferença entre as duas expressões. Para eles, o termo instituições educativas tem um sentido mais amplo do que instituições escolares, abrangendo diversos lugares fora da escola e que também têm função educacional. Castro (2014, p. 6) acredita que a instituição escolar trata do caso específico “de um lugar (a escola), de ‘modelo’ de ensino (o formal)”.

Sendo assim, utiliza-se nesta dissertação a terminologia instituições escolares, tendo o Colégio dos Remédios, o Colégio Perdigão, a Escola Normal e o Liceu Maranhense como exemplo de algumas instituições que ofereciam o ensino de música no período delimitado. De igual modo, preferiu-se usar o termo ensino de música neste trabalho em lugar

---

<sup>6</sup> Algumas citações utilizadas neste trabalho podem mencionar o termo manual escolar, livro de classe ou livro didático em lugar de livro escolar. Entretanto, apesar de mencioná-los, será adotado para os materiais selecionados nesta pesquisa o termo livro escolar, devido à sua forma e função.

de educação musical, pois embora na antiguidade clássica a música já fizesse parte da educação integral de crianças e jovens, no século XIX ela era tida como uma instrução. Entretanto, ressalta-se que determinados autores dessa temática, relacionada ao período do Império e da República, usam o termo educação musical, a exemplo de Fonterrada (2005) e Loureiro (2003).

Outra categoria da pesquisa diz respeito aos *métodos de ensino* empregados em sala de aula na disciplina de música, ou seja, um conjunto de procedimentos visando uma melhor aprendizagem, ou ainda, o modo de ensinar. Nesse caso, os conteúdos de música trabalhados em sala de aula também são abordados. No contexto do ensino musical, método pode ser usado também quando se faz referência aos livros com exercícios musicais ou guias com técnicas para o estudo de um determinado instrumento. Para Penna (2011, p.14), “[...] no cotidiano da área de música, o termo método muitas vezes refere-se simplesmente ao material didático que traz uma série de exercícios”. Neste trabalho, aborda-se o termo como método de ensino, e os livros como material escolar impresso.

O método aplicado à música no século XIX era o tradicional, muitas vezes chamado de “conservatorial” (por ser usado em conservatórios), no qual se dá ênfase à técnica, ao virtuosismo, à memorização, à repetição, aplicados de forma irrestrita e à exaustão, além também de prevalecer o repertório da cultura europeia. Esse modelo reproduz a cultura dominante, uma vez que na criação do Conservatório no Brasil, após a vinda de D. João VI, a implantação do ensino musical teve como parâmetro o modelo europeu.

Veiga (2005, p. 160) esclarece, baseando-se na leitura de Norbert Elias, que a escolaridade “se organiza sob o princípio de que os governos passam a ter a sua disposição instituições, pessoas e objetos autorizados a exercer o ensino legitimador dos saberes úteis e necessários à edificação e à manutenção da civilização de uma sociedade”. No caso desta dissertação, a legitimação seria para um processo civilizador baseado nos padrões europeus, visando à manutenção da sociedade dominante, incluindo aqui a música, cujo ensino foi assim direcionado desde o período da colonização brasileira. No entanto, essa concepção tradicional começou a ser questionada por educadores musicais e, no século XX, diferentes concepções foram amplamente difundidas.

A partir do exposto, divide-se o trabalho em quatro itens. O primeiro item corresponde à Introdução, e o segundo ao ensino de música nas instituições escolares maranhenses da instrução primária, do ensino secundário e do ensino profissional, identificando-as e descrevendo suas atividades. Também se discorrem sobre as aulas particulares. No terceiro item são discutidos os métodos de ensino presentes à época, os

conteúdos de música ministrados em aula, as avaliações realizadas, o pensamento que norteava os ideais dos professores e o material impresso referente ao ensino musical do período, além de fazer referência à comercialização dos materiais utilizados nesse ensino.

O quarto item trata da análise dos livros escolares de Perdigão e Rayol, da vida desses autores, e sucintamente aborda as tipografias do local e os livros escolares impressos de maneira geral. A seguir, apresenta-se o movimento da música que existia no Maranhão no final do oitocentos e início do novecentos, incluindo o ensino musical.

### 1.3 Breve descrição sobre a vida musical brasileira e maranhense

Originalmente, a palavra música deriva do grego *mousiké*, termo que vem de musa, as filhas de Júpiter (Zeus no grego) e Mnemosine, e refere-se às artes, como poesia, canto, dança (GRANJA, 2006). A música faz parte da vida do ser humano, e cada povo, cada cultura tem a sua forma de vivenciá-la. Nas manifestações religiosas, nas patrióticas, nas de entretenimento, nas educacionais, ao longo dos tempos a música assume formas, funções e execuções das mais diversas. São as diferentes maneiras como a sociedade a vive<sup>7</sup>. Assim, a vida musical é entendida a partir de Kiefer<sup>8</sup> (1976), ao afirmar que “as realizações musicais de uma coletividade sob a forma de concertos e recitais, espetáculos líricos, **ensino**, impressão de partituras, obras teóricas e periódicos especializados, comércio de instrumentos e obras musicais, crítica musical e - como ápice - a composição” (KIEFER, 1976, p. 66, grifo nosso).

As atividades citadas são discutidas nesta dissertação, pois embora o foco deste estudo seja o ensino de música, todas estão inter-relacionadas. Esse ensino, desde a antiguidade clássica, fazia parte da formação de jovens e crianças, apesar de ter tido, ao longo dos tempos, diferentes concepções pedagógicas. No Brasil, após o descobrimento e durante o período colonial, o ensino, inclusive o musical, esteve ligado à Igreja.

Holler (2010) relata que o uso da música pelos padres nos estabelecimentos da Companhia de Jesus foi comum nas primeiras décadas de suas atividades no Brasil, sendo posteriormente, nos séculos XVII e XVIII, mais comuns aos externos à Companhia, e uma prática isolada dos padres, devido às restrições dos regulamentos da ordem, embora estas não

<sup>7</sup> Em Houaiss e Villar (2004, p. 760), encontram-se várias definições de “vida”, dentre elas a que corresponde ao “funcionamento de algo”, a de “acontecimentos na existência de alguém”, e a definição figurativa que mais explica nosso termo “vida musical”, que é “o conjunto dos fatos e atividades relativos a um grupo, uma época, um lugar”.

<sup>8</sup> O autor faz referência em sua análise somente à música erudita, como ele a denomina, omitindo a amadora e a popular. Apesar das diferentes designações dos tipos de música existentes, nesta dissertação denomina-se a música erudita de música de concerto, o folclore de música popular tradicional (incluindo o cancionário infantil) e a música popular de música popular urbana, conforme entendimento comum no meio musical atual.

alcançassem os padres de aldeias. Entretanto, este autor menciona haver, dentre as instituições urbanas dos jesuítas, várias referências ao ensino de música no Seminário Belém da Cachoeira na Bahia. O autor esclarece que:

Os missionários jesuítas logo perceberam na música um meio eficaz de sedução e convencimento dos indígenas, e, embora os regulamentos da Companhia de Jesus fossem pouco afeitos à prática musical, referências à música em cerimônias religiosas e eventos profanos são encontradas em relatos desde pouco tempo depois da chegada dos jesuítas no Brasil até sua expulsão em 1759. (HOLLER, 2010, p. 12).

Castagna (2010) explica que quando os jesuítas chegaram à Bahia, usaram duas técnicas para ensinar as orações e textos religiosos aos meninos indígenas: uma usando a melodia europeia e o texto em língua tupi, e a segunda ensinando o texto com melodia indígena, instrumento indígena e língua tupi. No entanto, essa segunda forma foi proibida posteriormente. O autor acrescenta que os brancos se interessaram pela música indígena por curiosidade e mais ainda para saberem como lidar com eles. Já os índios se interessaram pela música europeia somente por curiosidade, mas com isso estavam sofrendo deculturação<sup>9</sup> e sendo catequizados.

No entanto, é importante ressaltar que, anterior à presença dos jesuítas, havia uma cultura musical indígena e um ensino passado de geração em geração, de tradição oral, que os ajudaram a preservar suas raízes, mesmo após a chegada dos colonizadores. Com os jesuítas, instituiu-se o ensino sistematizado, que trazia elementos da cultura dos nativos para alcançarem seus objetivos. Sendo assim, “[...] os jesuítas [...] souberam aproveitar-se de elementos da cultura indígena na construção de seus programas de catequese”, e na organização dos aldeamentos, fazendo com que essa estratégia favorecesse o processo educativo, conforme afirma Fonseca (2003, p. 70). Castagna (2010, p. 48-49), com base em Holler (2010), relata que,

[...] as aldeias jesuíticas brasileiras, anteriores às experiências semelhantes na América Hispânica, acabaram sendo englobadas pelos núcleos urbanos e os índios, mesmo sob a proteção dos padres e [passaram] a trabalhar para os brancos, não lhes restando tempo e energia para se dedicarem às tarefas religiosas, entre elas a confecção e a execução de instrumentos, o estudo, a cópia e a composição de música. No Paraguai e na Bolívia, por exemplo, as missões foram instaladas longe dos núcleos urbanos, o que permitiu maior independência dos índios lá residentes e maior dedicação à música. Além disso, a rápida extinção das comunidades indígenas da costa brasileira impossibilitaram o estabelecimento de missões com o porte das que foram construídas na América Hispânica, impedindo o florescimento do mesmo tipo de prática musical.

Após a expulsão dos jesuítas do Brasil em 1759, ocorreram reformas na educação

---

<sup>9</sup> Termo utilizado por esse autor e outros, como Tinhorão (1972), e que significa destruir sua cultura e torná-los cristãos.

escolar. Apesar das escolas religiosas de outras ordens e das escolas leigas com aulas avulsas “incorporarem outras disciplinas, compatíveis com o momento histórico, preservam as marcas da tradição jesuítica. Dessa forma, nelas a música continua presente, com forte conotação religiosa, muito ligada às características e formas europeias” (LOUREIRO, 2003, p. 45). Um dado sobre esse ensino jesuítico é o de Mello (1908), ao expor que entre as festas feitas em homenagem à chegada da corte ao Brasil, a que mais impressionou foi a missa realizada na Capela de S. Ignacio de Loyola, em uma fazenda que pertencera aos jesuítas, cantada e tocada pelos alunos de sua escola.

Sob a regência do padre José Mauricio Nunes Garcia, uma das maiores glórias literárias e artísticas do Brasil, que após a expulsão dos jesuítas empunhara a *battuta* directriz da escola musical e evitara d’este modo a destruição da grande obra artística de seus dignos mestres, os discípulos do Conservatório dos jesuítas, impropriamente chamado por Balbi Conservatorio dos negros<sup>10</sup>, rodeados pelos músicos da capella-real vindos com D. João VI, exhibiram-se perante toda corte de tal modo e com tanta correcção que causou estupefacção geral (MELLO, 1908, p. 157).

Tinhorão (1972, p. 21) informa que com as medidas tomadas após a ordem de expulsão dos jesuítas, “os naturais da terra viam desaparecer definitivamente o seu aparente intercâmbio com os brancos colonizadores”. Holler (2010, p. 38) afirma que esse autor “destaca o isolamento da Igreja como o principal motivo de a atuação dos jesuítas não ter influenciado significativamente a formação da cultura musical do Brasil”.

Com a vinda da corte portuguesa, desenvolveu-se ainda mais a produção de música sacra por meio dos incentivos promovidos pela realeza, e a vida musical da elite e da nobreza consistia das atividades na Igreja e na corte (KIEFER, 1976). No entanto, além da música religiosa, chega ao Brasil, também no período da família real, a ópera, que toma espaço com constantes companhias europeias vindas para temporadas no teatro brasileiro. Nesse gênero, os compositores italianos dominavam a maioria dos espetáculos escolhidos. Os compositores brasileiros que até então estavam mais restritos à produção religiosa, começaram a compor óperas principalmente na segunda metade do oitocentos. Entretanto, Kiefer (1976, p. 82) ressalta que,

O repertório estrangeiro rendia mais. Era quase impossível que um movimento recém-nascido, visando à criação de uma ópera nacional, sem nenhuma tradição, com poucos cantores preparados, com libretos improvisados e compositores dependendo de seu instinto, pudesse resistir a ópera italiana que fazia parte da estrutura mental carioca.

<sup>10</sup>Mello (1908) esclarece que os negros dessa escola eram dos dois sexos e que se aperfeiçoaram nessa arte. Fagerlande (1996) apresenta os argumentos de Curt Lange, que defende a não existência do Conservatório dos negros na Fazenda de Santa Cruz, mas sim um conservatório na Quinta da Boa Vista, fundada por D. João VI, onde estudavam escravos daquele local, a fim de formar músicos para tocarem na corte, com a possível supervisão do Pe. José Maurício. Observa-se então que, entre as etnias que compunham o contexto brasileiro àquela época, os negros também foram contemplados com esse ensino, baseado em repertório europeu.

O autor relata outra predominância europeia a partir da década de 1830, que foram as danças de salão, como a polca, a valsa e o schottisch, tendo o ritmo destes se espalhado entre o povo e se incorporado na formação de gêneros nacionais, como o maxixe e o choro. A preferência musical do povo pela ópera, músicas de salão e canções populares, que era criticada por intelectuais defensores da “melhor música”, os quais se dispunham a educar musicalmente a população, é assim descrita por Borja Reis<sup>11</sup> em a *Gazeta Musical*<sup>12</sup> (1891, p. 7):

Mas, observando um pouco, nós vemos que a melodia italiana e a canção popular do norte da Europa, com todo o seu cunho de tristeza, são as que mais se coadunam com o temperamento da massa geral do povo. Em que peze aos apologistas da inovação, aos antimelódicos, a nossa tendencia é pela musica sentida, plangente, parecida com a que nos emballou no berço. É uma questão de esthetica de um povo, que não póde modificar de fôrma alguma a sua maneira de sentir, a sua forma de vêr o bello.

A música instrumental de concerto também começou a se propagar neste século, com apresentação de virtuosos<sup>13</sup> nos palcos da capital, não só em teatros, mas em clubes e sociedades que foram sendo criadas (AZEVEDO, 1956). Nessa mesma perspectiva KIEFER (1976, p. 72) declara que

Durante a segunda metade do século XIX assiste-se a uma progressiva diversificação do repertório importado. A responsabilidade cabe às numerosas sociedades musicais pró-isto, pró-aquilo. Além disto, a burguesia torna-se, aos poucos, mais culta, passando a exigir, com isto, um repertório mais erudito do que o melodismo fácil das óperas italianas. A música alemã passa a ocupar um lugar gradativamente mais importante.

Os músicos, tais como Leopoldo Miguez, Ignácio Porto-Alegre, que preferiam a estética musical<sup>14</sup> alemã à italiana, acreditavam que “os novos tempos republicanos mudariam o rumo da estética musical, condenando ao malogro o decadente estilo italiano do século XIX” (ANDRADE, C., 2013, p. 53). Os republicanos associavam a preferência pela estética italiana à monarquia, regime que condenavam, e ao mau gosto do povo, defeito que eles queriam aprimorar. Defendiam em maior parte a música alemã e a francesa. A autora esclarece que a música francesa era propagada porque, por meio dela, difundia-se a música alemã, principalmente a de Wagner, ajudando assim na divulgação dessa música, considerada culta, de um povo educado e patriótico, princípios que esses músicos republicanos defendiam.

<sup>11</sup> Um dos mais importantes autores da *Gazeta Musical*.

<sup>12</sup> Periódico produzido no Rio de Janeiro entre os anos de 1891 a 1893, que tinha como uma das principais finalidades, ao propagar seu pensamento, a de conseguir educar o povo brasileiro para que melhorasse o seu gosto musical. Isso nos dá uma ideia do panorama artístico desse período.

<sup>13</sup> Pessoa que domina a técnica de uma arte em alto nível.

<sup>14</sup> A estética musical pode ser entendida como uma reflexão a respeito da música, considerando sua natureza, seus fins. Esse conhecimento pode ser estudado sob a perspectiva filosófica, psicológica e sociológica (FUBINI, 2008; MOISÉS, 2004).

Augusto (2014) explica que a criação em 1882 do Club Beethoven evidenciaria, nesse embate, a preferência aos compositores austríacos e alemães, citando Haydn, Mozart e Beethoven.

Uma vez que a proposta deste estudo seja discutir sobre a vida musical existente em São Luís, não se poderia deixar de analisar o panorama econômico do local, pois as atividades culturais predominantes, em determinadas classes sociais existentes, tinham relação com esse desenvolvimento. A economia no século XIX foi basicamente escravista e agrícola, dividida em dois ciclos: o do algodão e o do açúcar, mais explorado na segunda metade do oitocentos. Dentre os engenhos formados no Estado, tem-se o de Pindaré, apresentado na Figura 1.

FIGURA 1 – Engenho Central São Pedro em Pindaré.



Fonte: Cunha (1908).

Esse crescimento econômico tem o seu princípio no século XVIII, quando da criação da Companhia Geral do Comércio do Grão-Pará e Maranhão, em 1755, pelo Marquês de Pombal, proporcionando à produção agrícola e ao comércio do Estado um maior desenvolvimento, fator que colaborou para o enriquecimento econômico do mesmo. Sobre isso, Carlos de Lima, historiador maranhense, explica que:

Se deve, como já vimos, à ação admirável da Companhia Geral do Comércio do Grão-Pará e Maranhão, que modificou inteiramente a agricultura e o comércio, mas pouco influenciando na vida social e política da Província, pois só para fins do século XVIII, e de fato no XIX, aparece e firma-se uma nobreza rural, uma elite que viria a interferir poderosamente no futuro do Estado e, algumas vezes, de certo modo, no do *País* (LIMA, 2006, p. 584, grifo do autor).

Depois de sua extinção, o progresso alcançado até então se refletiu durante o Império, embora não de uma maneira constante, mas sim retrocedendo em alguns momentos e

avançando em outros. Com a vinda da corte para o Brasil, em 1808, ocorreu a abertura dos portos brasileiros, e muitas firmas estrangeiras vieram para São Luís, influenciando esse crescimento e proporcionando “[...] a formação de uma elite latifundiária e de uma nobreza rural no interior e de uma casta urbana de ricos negociantes, principalmente na capital” (MARANHÃO, 1987, p. 39).

O convívio com os comerciantes estrangeiros influenciou o comportamento da sociedade maranhense, uma vez que, como descreve Viveiros (1954, p. 128), “[...] gastávamos, portanto, nossas reservas no conforto e no luxo, a que nos íamos habituando com o convívio dos ingleses e franceses”. No entanto, Lima (2006, p. 589) observa que “[...] o maior lucro foi, porém, dos comerciantes ingleses, donos da exportação de algodão, cabendo aos portugueses a de arroz, couro, etc., e aos franceses o comércio de jóias e artigos de moda e toucador”. Entretanto, a produção agrícola entra em crise durante o oitocentos, e agrava-se com a abolição da escravatura.

Na historiografia e no senso comum duto sobre o Maranhão, está cristalizada a compreensão de que o fim do trabalho escravo provocou a derrocada da economia local, embora já existam estudos mostrando que a crise da grande lavoura no Maranhão antecede o 13 de maio (FARIA, 2004, p. 82).

A autora relata que no início do século XIX, 55,3% da população maranhense era escrava, sendo 77,75% trabalhando na lavoura. Já em 1872, 20,8% da população ainda era escrava e 29,6% atuavam na produção agrícola. Portanto, ao longo do século, essa mão de obra foi diminuindo e, conseqüentemente, a agricultura entrou em crise. A elite maranhense considerava as classes inferiores como “empecilho para o avanço da conquista do território – ou seja, grande lavoura e pecuária –, impedindo o desenvolvimento econômico da província e a construção de uma sociedade pacífica e ordenada, de acordo com o modelo de civilização europeia” (FARIA, 2004, p. 85-86).

Após a abolição da escravatura, a aristocracia rural migrou para a capital, investindo em indústrias, sendo em maior número as de fiação e tecelagem de algodão, tais como a Fábrica Cânhamo e Rio Anil (FIGURAS 2 e 3). Na primeira República, os altos juros impostos aos industriais, às produções de café no sul e da borracha na Amazônia, colaboraram para o seu declínio e fechamento após a Segunda Guerra Mundial. Apesar da extração do babaçu ter tentado equilibrar a situação econômica maranhense, não conseguiu atingir os mesmos resultados alcançados em outros tempos (MEIRELES, 2001).

FIGURA 2 – Fábrica Cânhamo.



Fonte: Cunha (1908).

FIGURA 3 – Sala dos teares da Fábrica Rio Anil.



Fonte: Cunha (1908).

Mesmo com essas crises, a elite endinheirada tinha condições de enviar seus filhos para estudarem na Europa, de modo a proporcionar-lhes uma educação de “fino trato”.

De volta da Europa, onde cursavam as universidades de Coimbra, quando não da França e Alemanha, ou se educavam nos requintados salões, rapazes e moças, filhos de abastados senhores rurais, imprimiram à sociedade local costumes de apurado bom gosto e finas maneiras, em verdadeira emulação com a esnobe colônia inglesa aqui estabelecida e atendendo ao estímulo do crescente comércio francês de artigos de luxo. Foram os futuros barões e senadores do Império, bacharéis em matemáticas, filosofias e leis, que contribuíram para a constituição desse clima favorável aos grupos literários (LIMA, 1981, p. 156).

Essa intenção de educar a sociedade em costumes de bom gosto e finas maneiras, dentro dos padrões europeus, fazia parte do processo civilizatório do qual se incumbia o

governo e a classe abastada, entendendo aqui esse processo como “a mudança na conduta e sentimentos humanos rumo a uma direção muito específica” (ELIAS, 1993, p.193). Em relação a esse assunto, Veiga (2007, p. 130-131) explica que “as elites política e intelectual do país se investiram da missão de civilizar o povo, representado por elas como indolente, descuidado e atrasado.” Procuravam com isso “desfazer os valores miscigenados e a diversidade de comportamentos de uma população, ela própria miscigenada e diversa, homogeneizando-os em novos parâmetros e atitudes”.

Esse pensamento estendia-se ao campo da música, influenciando, conseqüentemente, no seu ensino, estabelecendo-se como parâmetro para os compositores, cantores e instrumentistas nacionais, em maior número os ligados à música de concerto, embora no oitocentos<sup>15</sup> o espírito nacionalista (romantismo nacional) se desenvolvesse em busca do uso de temas e língua nacional nas obras, dando início ao processo de formação da música brasileira, que continha os elementos da música tradicional da Europa, uma vez que um modelo novo não surge sem se apropriar de algo já existente. Tal procedimento faz parte da história da humanidade, na medida em que “[...] a história possui sua própria continuidade: conscientemente ou não, os que chegam mais tarde começam com o que já existe e o desenvolvem mais” (ELIAS, 1993, p. 80).

O movimento musical do século XIX dava-se no Rio de Janeiro e em outras cidades do Brasil, embora as notícias focassem mais o Rio de Janeiro, poucas vezes São Paulo e Minas Gerais, como relata Andrade, C. (2013, p. 31), a partir da *Gazeta Musical*.

[...] nunca houve notícia sobre os acontecimentos musicais nas regiões Norte e Nordeste, de maneira que um leitor desavisado poderia pensar que não havia concertos, teatros e vida musical nessas regiões naquela época. Sabemos que diversas óperas eram, nesse período, representadas nos teatros de Belém e Manaus, e que a exclusão de notícias da região tinham causas estéticas e políticas: os compositores e intérpretes ligados à estética italiana e a alguns gêneros populares da época – como operetas ou mágicas<sup>16</sup> – eram ignoradas pela *Gazeta Musical*.

O Maranhão é pouco mencionado nos livros de história da música brasileira, apesar de São Luís estar incluída no circuito entre Belém e Manaus, devido aos registros de

<sup>15</sup>Castagna (2010) esclarece que até a metade do oitocentos não se procurava por elementos musicais que fizessem a diferença entre a música da Europa e a do Brasil, mas, nem por isso, os compositores eram classificados como copiadorees do europeu, o que havia era a preocupação em proporcionar uma unidade cultural na música para os habitantes do Brasil, que eram de origem europeia, e não a procura por uma nova estética.

<sup>16</sup>Mágica é um gênero operístico brasileiro que, segundo Campos ([19--] apud FREIRE, 1999) é a tradução brasileira de *féerie*, um gênero teatral, um espetáculo com música, truques, luzes, associada a outros espetáculos, como a opereta, vaudeville, revista, que vieram de Paris durante o século XIX e permaneceram até as primeiras décadas do XX. No entanto, essa autora acredita que ela é uma síntese de características musicais de gêneros nacionais e estrangeiros, e não somente uma tradução do gênero francês, contendo pontos semelhantes com os espetáculos citados. Quanto à opereta, segundo o *Dicionário de Música Zahar* (ISAACS; MARTIN, 1985), ela é uma ópera curta e ligeira, composta de danças, canções e falas entre os personagens.

seu movimento musical, principalmente em óperas representadas. Para que as óperas, as operetas e as mágicas fossem divulgadas em meio à sociedade, seria necessária a presença de teatros. O governo da metrópole aconselhara por alvará, em 17 de julho de 1771,

O estabelecimento de teatros públicos bem regulados, pois que dêles resultava a todas as nações grande esplendor e utilidade, visto serem a escola onde os povos aprendem as máximas sãs da política, da moral, do amor da pátria, do valor, do zelo e da fidelidade, com que devem servir aos soberanos (MARQUES, 1870, p. 595).

Pode-se verificar, pelo conteúdo desse alvará, o discurso em prol de um processo civilizatório e patriótico que envolverá a música dentre as atividades artísticas promotoras desse objetivo. A construção de teatros propiciaria uma atividade cultural mais intensa nas cidades e não seria diferente em São Luís, onde a vida social da classe abastada exigia entretenimentos artísticos, inserindo-se assim nesse movimento a partir de 1815, quando chegou de Lisboa o amante da arte dramática, chamado Eleutério Lopes da Silva Varela, e que, associando-se a Estevão Gonçalves Braga, planejou edificar um teatro, aforando ao Convento de Nossa Senhora do Carmo o terreno necessário (MARQUES, 1870).

Surgiu, então, o Teatro União, posteriormente chamado São Luiz e atualmente Arthur Azevedo. De acordo com Meireles (2001), “já aqui se construía um teatro em cujo palco muito cedo viriam exhibir-se companhias líricas que o bom gosto de nossos lavradores e comerciantes enriquecidos e afidalgados sabia e podia custear”. Esse relato reforça o comentário sobre a vida musical em São Luís, mas o termo “bom gosto” leva a deduzir que na visão da elite maranhense do século XIX as “outras músicas” (dos negros, dos indígenas, e as de cunho popular), praticadas pelas classes menos favorecidas, não se enquadrariam nessa definição. Tem-se aqui, novamente, exposto o ideal a ser alcançado como música “evoluída”, conforme interesse da classe abastada. A relação entre ter bom gosto e ser civilizado, em oposição ao bárbaro e primitivo, contribuiu para que as classes sociais se definissem.

[...] o comedimento e o autocontrole característicos de todas as fases da civilização resultaram até agora não apenas da necessidade de cada indivíduo de cooperar incessantemente com muitos outros, mas também, em não menor grau, da divisão da sociedade em classes superiores e inferiores (ELIAS, 1993, p. 256).

Tendo como foco a música, pode-se afirmar, por exemplo, que no período imperial, a vida musical sofreu modificações: não somente o ato de ir ao teatro, ouvir óperas ou outros gêneros musicais se tornou um hábito, como uma prática de reprodução do gosto, mas também interferiu no estilo composicional das músicas produzidas no Brasil e do que era ensinado como tal. Desde sua inauguração, em 1817, o Theatro São Luiz (FIGURAS 4 e 5) recebeu muitas companhias líricas que vinham da Europa e realizavam apresentações por longos períodos.

FIGURA 4 – Theatro São Luiz.



Fonte: Cunha (1908).

FIGURA 5 – Interior do Theatro São Luiz.



Fonte: Cunha (1908).

Marques (1870) relata diversas dessas companhias, na sua maioria italianas e portuguesas, que se apresentavam no palco do teatro no século XIX. Lacroix (2012, p. 231) esclarece que,

As senhoras e moças de família persistiam em exhibir-se nos grandes bailes de fantasia do Teatro São Luiz, nos concertos, óperas estrangeiras ou companhias nacionais de comédia, festas religiosas, espetáculos teatrais e promoções da Sociedade de Recreação Maranhense, a Recreativa, como chamavam. As linhas diretas de navios entre a Baía de São Marcos e a Europa facilitavam o intercâmbio cultural.

No Diário do Maranhão do oitocentos aos primeiros anos de 1900, encontram-se anúncios de apresentações no teatro de companhias líricas, algumas com várias récitas<sup>17</sup> de óperas, de operetas, de comédias, de dramas. No mês de janeiro de 1878 foram anunciados oito espetáculos no Theatro São Luiz. “Estes conhecimentos hoje explicam e justificam o fato digno de observação de se ter verificado em São Luís, então uma cidade por demais pequena, uma geração tão expressiva em número e espécie de valores artísticos. O ambiente era, como se vê propício” (JANSEN, 1976, p. 18).

Abranches (2012) explica o constante intercâmbio cultural entre Europa e São Luís, e cita também um concerto de piano executado por Artur Napoleão<sup>18</sup>, ainda com quinze anos, onde lhe foi entregue por admiradores um cofre de prata e ébano, com vários contos de réis em moedas de ouro. Tais fatos propiciaram à capital uma vida musical intensa. Os concertos, audições e saraus eram realizados com a participação de músicos locais, tais como Leocádio Rayol, João Nunes, Ignácio Cunha, Alexandre Rayol, Elpídio Pereira, Antonio Rayol e de visitantes, que vinham com as companhias líricas europeias e permaneciam na cidade após as apresentações.

Depois desta temporada, permaneceram em São Luís, à espera da companhia que viria no ano seguinte, o maestro Ettore Bosi e a esposa, prima-donna Maria Bosi. João Nunes, aos quinze anos, foi convidado a participar de um concerto, tocando piano, em duo, com o maestro que executava violoncelo, apresentando uma Berceuse e uma Cavatina, além do programado para o espetáculo (JANSEN, 1976, p. 17).

Conforme Pe. Mohana (1995, p. 101), em sua pesquisa a respeito da música no Maranhão, “tão reconhecido pelos regentes europeus era o gabarito de nossos musicistas, que várias Companhias aqui se abasteciam de cantores para o elenco e de instrumentistas para a orquestra”. Além das apresentações realizadas no Teatro, também tinham aquelas que aconteciam nas sociedades musicais criadas, a exemplo da Sociedade Musical no Maranhão, mais voltadas à música instrumental e dançante, instituição criada por Dona Margarida Sachero, artista estrangeira que permaneceu em São Luís após temporada lírica, casando-se com o romancista e dramaturgo maranhense Francisco Sabbas da Costa. Sobre isso, Amaral

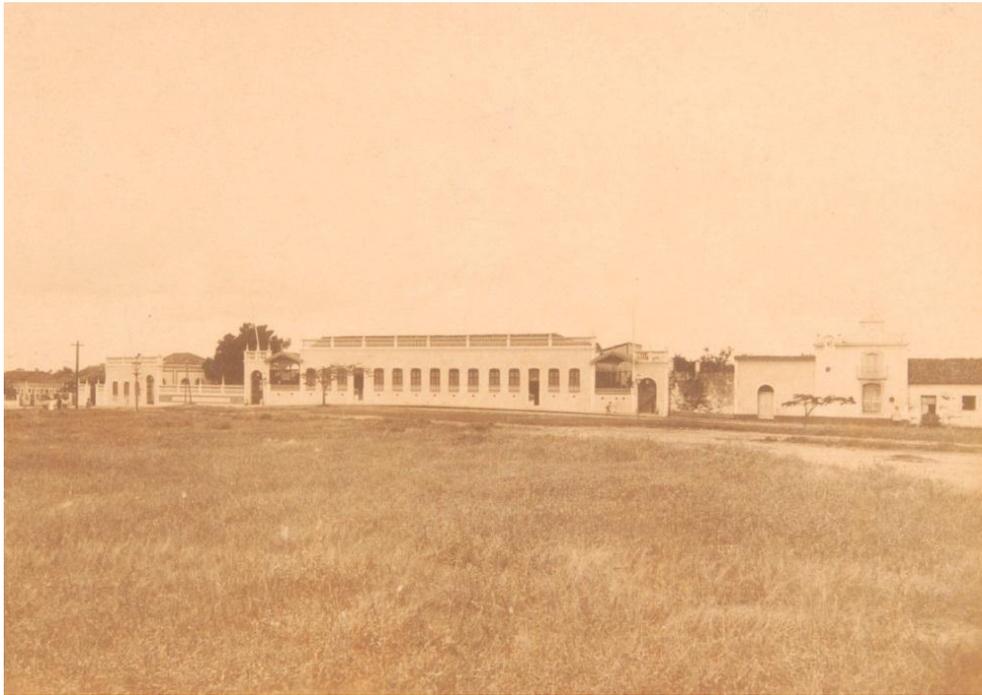
<sup>17</sup> Termo utilizado no meio musical para referir-se às apresentações musicais, em especial para óperas.

<sup>18</sup> Pianista português (1843-1925) que, desde cedo, se apresentava nos palcos da Europa. A partir da década de 1860, passou a morar no Rio de Janeiro, participando da vida musical nacional também como compositor, professor e editor (SADIE, 1994).

(1921) destaca que “a esta senhora, sobretudo, muito se deve à arte musical no Maranhão. Professora de piano e canto fundou a Sociedade Musical, que tão belas noites proporcionou aos amantes da boa<sup>19</sup> música”.

O *Almanak do Diário do Maranhão* para o ano de 1880 informa que essa Sociedade Musical realizava um concerto por mês na casa da diretora D. Margarida - Campo d’Ourique, 120 (FIGURA 6) - e que a mensalidade era de 2\$000 réis. Essa fonte cita ainda outras duas instituições que promoviam um concerto mensal, cujo diretor era Antonio Rayol: o Club Musical Strauss, situado à Rua do Poço e composto por seis membros, e o Club Pic-Nic<sup>20</sup>, localizado na Rua de Santo Antonio. Em exemplares do Diário do Maranhão e A Pacotilha de novembro de 1887 a julho de 1888, foram identificados o Club Santa Cecília, que possuía uma orquestra regida por Antonio Rayol e que se apresentava em eventos de São Luís. Abranches (2012) faz menção aos concertos mensais, seguidos de baile, realizados pela Sociedade Filarmônica no salão de festas do Colégio Nossa Senhora da Glória, em São Luís.

FIGURA 6 – Um aspecto do Campo d’Ourique.



Fonte: Cunha (1908).

Jansen (1974) cita a presença da Sociedade Dramática Maranhense, da Sociedade Recreativa Maranhense e da Academia Musical, fundada em 1873, que começou suas

<sup>19</sup>Observamos, mais uma vez, no adjetivo usado “boa”, a elite se posicionando a favor de uma determinada música, como um modelo de qualidade ao povo.

<sup>20</sup>Esse Club teve como diretor o músico Alexandre Rayol, no ano de 1881.

atividades oferecendo aulas de solfejo<sup>21</sup> e canto com o professor Guignard, e de piano, violão, instrumentos de sopro e de cordas, a partir da coordenação do maestro João Pedro Ziegler. Esse movimento musical ocorria também nas festas religiosas, com suas novenas, ladainhas, missas, motetos, com cantores, orquestras e bandas.

Em fins do século XIX, os nove dias de ladainha foram brindados por Antonio Luís Miró com uma composição para quatro vozes e orquestra, a elogiada marcha para a banda acompanhar a procissão e Inácio Cunha compôs a Missa de Nossa Senhora dos Remédios para duas vozes e orquestra. Pela deferência dos compositores infere-se a grandiosidade da Festa dos Remédios (LACROIX, 2012, p. 186).

Lacroix (2012, p.215) cita festas específicas para os santos das irmandades, quando afirma que cada uma delas “[...] administrava a igreja promotora da festa de seus padroeiros. Imagens, altares, adornos no interior dos templos, músicos e/ou cantores no final da novena e pompa das missas solenes acompanhadas de orquestra, como encerramento da festa”.

Quanto à produção de música de concerto no Maranhão, essa foi bastante significativa no oitocentos, levando-se em consideração o quantitativo de formas musicais armazenado no acervo João Mohana, do Arquivo Público do Estado do Maranhão e no Museu Histórico e Artístico do Maranhão, onde foram identificados vários compositores e instrumentistas que deixaram um importante legado. O Pe. Mohana (1995) afirma que havia, da metade do oitocentos à metade do novecentos, 169 compositores no Maranhão, como Vicente Ferrer de Lyra, compositor português que nasceu por volta de 1796 e tornou-se o primeiro mestre de capela do século XIX, da Catedral da Sé de São Luís. Sua produção musical foi essencialmente de obras sacras. Além de Vicente Ferrer, recebeu destaque Antônio Luiz Miró (1815-1853), compositor e pianista português de origem espanhola,

[...] legou a incomparável novena de N. S. dos Remédios, que fazia as delícias dos nossos maiores. Miró foi, também, auctor de várias óperas, óperas cômicas, comédias, algumas dellas representadas aqui, havendo exercido, durante uns trinta annos, o logar de ensaiador de canto no theatro de S. Carlos, de Lisboa, onde era um dos primeiros pianistas e, talvez, o primeiro mestre de canto (AMARAL, J., 1921, p. 51).

Nesse rol, ressalta-se ainda Sérgio Marinho, autor da Novena Nossa Senhora da Conceição e regente da banda de música do 5º Batalhão de Fuzileiros e da banda de música da Casa dos Educandos Artífices, de 1844 a 1857 (CASTRO, 2007). Da família Rayol, aparecem os irmãos Leocádio, Antonio e Alexandre. Leocádio (Figura 7), violinista e compositor, viveu vários anos no Rio de Janeiro, onde faleceu. Tocou no Club Beethoven, com os melhores

---

<sup>21</sup>Prática de entoar as notas na altura e na duração escritas na grafia musical.

instrumentistas da cidade, e fez parceria com Arthur Azevedo ao compor música para libretos do teatro musicado (CARVALHO SOBRINHO, 2011).

FIGURA 7: Leocádio Rayol.



Fonte: Revista do Norte, 1902, p. 120.

No Diário do Maranhão, de 1874 a 1910, aparecem 33 ocorrências referentes à Leocádio em participações musicais, seja tocando ou regendo orquestra, ou ainda por obras suas sendo executadas, abrangendo São Luís ou Rio de Janeiro. Alexandre Rayol era compositor, cantor e violoncelista. Foi ainda professor de instrumento em São Luís. No Arquivo Público encontram-se composições suas, incluindo a música de salão e a sacra. Pedrassoli ([20--]) cita o nome de Alexandre como violoncelista da orquestra que se apresentou em dois concertos no Teatro Éden, em Manaus: um realizado em 19 de junho de 1892 e o outro em 15 de outubro de 1893. De Antonio Rayol tratar-se-á com mais detalhes no quarto item deste trabalho.

Pode-se ainda citar Elpídio Pereira, Ignácio Cunha, Adelman Corrêa, João José Lentini, Francisco Libânio Colás, João Nunes, Pedro Gromwell dos Reis, dentre outros, que além de compositores, atuavam na vida musical da cidade, tocando em concertos, ensinando, fazendo parte de sociedades musicais, regendo orquestras, entre outras atividades. Pelas obras desses músicos preservadas no Acervo João Mohana, observam-se diversas composições, incluindo dentre elas música de concerto e danças de salão.

Até o momento, foi discorrido a respeito de uma música que foi composta, cantada e tocada nos palcos nacionais e maranhenses, mas sabe-se que a vida musical de um local também envolve outras músicas, outras festas populares e festas religiosas, que ficam fora das igrejas, dos teatros, das sociedades e dos casarões da classe mais abastada e intelectualizada. Napolitano (2005, p. 44) esclarece que “a vida musical das ruas, senzalas e

bairros populares era intensa, embora tenha deixado poucos registros impressos ou escritos. Seu legado é basicamente oral e preservado através de canções folclóricas, festas populares e danças dramáticas”.

No século XIX, essas músicas do povo foram excluídas em diversos momentos e, somente no final desse século, começaram a ser aceitas no meio intelectual, inclusive pelos compositores que buscavam o nacionalismo musical e aproveitaram elementos dessa música para suas obras, dentre eles, Villa-Lobos.

Os elementos de precedência folclórica ou popular, por outro lado, serão tratados de modo mais completo e livre, articulando-se como coisa assimilada, e não como simples citação de cor exótica. Mais do que seus predecessores, Villa-Lobos verá o folclore e a tradição popular como um todo, como um amálgama complexo do qual não se pode isolar este ou aquele elemento. Por isso sua música não se prenderá às características negras ou indígenas, mas procurará refletir um clima sonoro que, como já disseram muitos autores, mostra mais a terra do que a raça. Mas, homem da cidade, Villa-Lobos se baseia com mais frequência na temática urbana ou suburbana<sup>22</sup> (NEVES, J., 2008, p. 40).

Os predecessores desse compositor no nacionalismo brasileiro, Itiberê, Levy, Nepomuceno ou Braga, diferiam de sua concepção por se manterem, de certa forma, mais fiéis à tradição europeia (NEVES, J., 2008). Villa-Lobos utilizou o cancionário popular para compor exercícios de solfejo a serem trabalhados nas escolas e que ele denominou de Guia Prático. No projeto inicial seriam publicados seis volumes, sendo dois dedicados ao folclore. Entretanto, somente o primeiro volume foi concluído, possuindo 137 músicas vocais que abordam temas do Cancioneiro infantil (LAGO; BARBOZA, 2009).

Da música popular dos negros, têm-se a umbigada, o lundu, a música da capoeira, danças praticadas em suas festas e criticadas pela sociedade devido ao barulho produzido. Em São Luís, havia queixas que alegavam que essas músicas eram “[...] infernal gritaria, indecente e rodeada de desenfreada molecagem [...]” (LACROIX, 2012, p. 223). A autora relata que para a realização das festas Tambor de Crioula, Tambor de Mina, Divino Espírito Santo, Bumba-Boi, Pastores, Dança dos Reis e Chegança foram solicitadas licenças à Chefatura de Polícia da cidade.

[...] as festas, rituais, danças e música africanas foram frequentemente alvo de proibições no século XVIII, gerando conflitos que se arrastaram por todo o século seguinte. Os batuques, calundus e outras manifestações de origem africana foram geralmente considerados, naquela época, uma prática a ser abolida e não um fenômeno a ser estudado. [...] no século XIX os intelectuais começam a manifestar um certo interesse em relação à música das comunidades afro-brasileiras, mas em virtude de um forte etnocentrismo cultural, as classes dominantes ainda não compreendiam tal música como uma forma de arte, porém apenas como uma

<sup>22</sup>Conforme Santos, E. (2012), a partir das reflexões de Contier (1998), Villa-Lobos não era adepto da música popular da periferia, pois tinha receio ou desprezava o carnaval. Apesar de defender o nacionalismo em seu projeto de Canto Orfeão, esse se dava mais no âmbito da música culta.

curiosidade (CASTAGNA, 2010, p. 50-51).

Ainda sobre a música dos negros, Tinhorão (1997, p. 17) diz que:

Desde o século XVIII existia, é certo, a música de barbeiros, cultivada por negros escravos e forros, e cuja maneira chorada de tocar os gêneros em voga passaria na segunda metade do século XIX aos conjuntos de flauta, violão e cavaquinho. Esse seria, porém, um simples estilo de tocar, cuja maior contribuição específica se revelaria no maxixe, ritmo para dança de par que logo entraria em decadência pela dificuldade dos seus passos, quedas e parafusos.

A música brasileira, a qual é referenciada ao longo do texto, possui elementos musicais, tais como ritmo, timbre, instrumentação, característicos a essas composições que os diferem da música europeia (CASTAGNA, 2010). Dentre esses gêneros denominados brasileiros<sup>23</sup>, há o choro, o maxixe, o tango brasileiro, que alguns autores acreditam ser o mesmo maxixe, executados por instrumentos ou por grupos que faziam a música instrumental popular urbana, a exemplo de Antonio Callado, Chiquinha Gonzaga e Anacleto de Medeiros. Em relação ao tango brasileiro, cita-se o compositor Ernesto Nazareth como um dos mais representativos nesse gênero, tendo composto mais de oitenta tangos, como Odeon, Brejeiro e Labirinto. Dos compositores maranhenses que se utilizaram do tango, tem-se Francisco Libânio Colás, que também,

[...] passa a dedicar-se à música para o teatro dos costumes (as revistas do ano), após sua associação com o grupo literário de Arthur Azevedo. Sob essa perspectiva iriam proliferar nas composições de Colás as primeiras referências a uma música de caráter nacional, utilizando, particularmente, as formas populares urbanas da época tais como lundus, polcas, tangos, modinhas e maxixes. (CARVALHO SOBRINHO, 2010, p. 12).

Outros compositores maranhenses incluíram o tango em suas obras, como Ignacio Cunha e Catulo da Paixão Cearense. Independentemente das músicas originais dos indígenas, dos africanos, dos brancos de cada região do país, houve a tentativa de homogeneização quanto ao gosto dessa população, com a ideia de refinamento a partir das concepções europeias de composição. No entanto, apesar dessas tentativas de que a música dos “não civilizados” (negros, indígenas e brancos pobres) ficasse submissa inteiramente aos padrões europeus, ela, com exceção da música indígena, propagou-se chegando até os salões nobres, fazendo parte do gosto musical brasileiro. Essa dinâmica das estratégias estabelecidas e das táticas desenvolvidas é explicada por Certeau (2012, p. 87)

Embora sejam relativas às possibilidades oferecidas pelas circunstâncias, essas *táticas* desviacionistas não obedecem à lei do lugar. Não se definem por este. Sob

<sup>23</sup> Esses gêneros podem pertencer à categoria de música de concerto, no caso com compositores, tais como Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, e à categoria de música popular urbana ou tradicional, que além dos gêneros citados acima, mais comuns à época pesquisada, temos posteriormente outros como o baião, o samba e a bossa nova.

esse ponto de vista, são tão localizáveis como as *estratégias* tecnocráticas (e escriturísticas) que visam criar lugares segundo modelos abstratos. O que distingue estas daquelas são os *tipos de operações* nesses espaços que as estratégias são capazes de produzir, mapear e impor, ao passo que as táticas só podem utilizá-los, manipular e alterar.

Sendo assim, essas estratégias estabelecidas dizem respeito ao interesse da elite em manter o modelo europeu, elegendo determinados gêneros musicais em detrimento de outros, e educando o povo musicalmente com base nessas escolhas. No entanto, esse povo não deixava sua cultura, suas crenças e seus gostos, conservando-os vivos em seu meio, apesar das estratégias do poder intelectual no país. Essas táticas desenvolvidas por eles permitiram que suas músicas ganhassem espaço na sociedade, impondo-se perante a cultura nacional. Aborda-se a seguir, no segundo item, a parte educacional da vida musical em São Luís, tendo como campo de pesquisa as instituições escolares dentro da instrução primária, secundária e profissional, fazendo referência também às aulas particulares.

## 2 O ENSINO MUSICAL NAS INSTITUIÇÕES ESCOLARES MARANHENSES

Este item trata especificamente sobre o ensino de música, fazendo referência à sua história na delimitação temporal da pesquisa, ou seja, de 1860 a 1912, tanto em nível nacional quanto em nível local. No período especificado, esse ensino era realizado em diferentes espaços, sendo eles: escolas especializadas, como conservatórios e escolas de música; seminários; escolas de ensino regular; aulas particulares. Abordam-se esses espaços em São Luís abrangendo as instituições escolares tanto públicas quanto particulares, relatando seus dados históricos e seus agentes dentro da instrução primária e dos ensinos secundário e profissional, bem como as aulas particulares.

### 2.1 Instrução primária e ensino de música

Conforme discorrido na introdução deste trabalho, o ensino no Brasil Colônia estava ligado às ordens religiosas que para cá vieram, em especial a dos jesuítas.

A catequese dos índios não foi a única forma de atuação da Companhia de Jesus no Brasil, apesar de ter sido o principal motivo de sua vinda. Os jesuítas voltaram-se também para a população dos centros urbanos que começavam a surgir, e os colégios aos poucos passaram a oferecer formação superior, além dos ensinamentos básicos de ler e escrever. Com os colégios e seminários (e suas bibliotecas, praticamente as únicas na época), os jesuítas estabeleceram no Brasil uma importante rede de ensino em um período no qual não existiam imprensa, circulação de livros ou universidades (HOLLER, 2010, p. 11).

O ensino de música não era permitido pela liderança da Companhia, para que os padres pudessem dedicar-se mais aos ofícios da Igreja. No entanto, ele ocorria principalmente em locais distantes dos centros maiores. No Maranhão<sup>24</sup>, pode-se mencionar o padre Diogo da Costa, que entre os anos de 1690 e 1692 morava no Colégio do Maranhão. Ele cantava e tocava viola e ensinava os mesmos dons aos rapazes (HOLLER, 2010).

Viveiros (1953) expõe que os jesuítas chegaram ao Maranhão por volta de 1622 e que, devido ao Governo não fazer o que deveria em relação ao ensino por mais de dois séculos (conforme o autor, as escolas públicas nesse Estado efetivamente surgiram somente no final do século XVIII), foi a Companhia de Jesus que, em sua grande maioria, criou e manteve o ensino no Brasil. Das escolas instituídas por eles no Maranhão, o padre jesuíta Bettendorf comunicou a sua existência desde 1629, e os relatos de Fran Paxeco (1922)

<sup>24</sup>Sobre esse ensino de música, tem-se referência anterior em Kiefer (1976), que, a partir dos estudos de Curt Lange, menciona que o Mestre de Capela João Ribeiro Leão estava autorizado a abrir uma escola de música em São Luís, em 1648.

informaram que os rudimentos de instrução em São Luís remontam ao ano de 1613 ou 1614, pelos congreganistas que vieram junto com La Ravardière no seminário dos rapazes franceses e indígenas. Em 1699, foi ordenado aos jesuítas que não abriam aulas que o fizessem, inaugurando Latim e Moral. Esse autor ainda esclarece que o Pe. Vieira, antes de chegar a São Luís, ordenou que os seus predecessores abrissem duas classes: uma de rudimentos de leitura, escrita e contas; e a outra de gramática, que o referido padre ministraria. Em 1731, os padres da Companhia requereram terras onde pudessem manter estudos de filosofia, teologia, retórica, gramática e das primeiras letras.

Depois que os jesuítas foram expulsos do Brasil, na década de 1750, o ensino ainda permaneceu ligado às escolas religiosas e às escolas leigas, mas com marcas desses missionários. Silva, J. (1999, p. 50) relata que a “expulsão dos jesuítas provocou necessariamente a tomada de uma série de medidas por parte da coroa portuguesa para organizar ou reorganizar toda a estrutura educacional, agora sob moldes modernos e científicos como se pretendia de acordo com o pensamento iluminista”. O padre Manoel Aires do Casal ([18--] apud PAXECO, 1922, p. 538), ao expor sobre a cultura do Brasil nesse período, afirmou lamentando que

A educação e a instrução civil e moral do povo era nenhuma; a da classe dos nobres e cidadãos quase nula. Tudo se reduzia a algumas práticas religiosas, meramente externas, e a poucas escolas elementares, regidas pelos jesuítas. Ao desenvolvimento da inteligência, punham-se estorvos, perseguindo-se nas devassas os *homens versistas*, como fabricantes de sátiras e pasquins, contrários ao decôro dos governantes. Assim, as abusões e superstições pululavam por toda parte: colocavam-se os feiticeiros a bom recato, regulamentavam-se as bruxas, e os religiosos do “santo ofício” intentavam uma ação de força às formigas ou saúvas<sup>25</sup>, para as fazer despejar de sua cêrca. A barbarie, finalmente, na época da expulsão dos jesuítas, invadia por tal modo a população, que, banida já a lingua portuguesa, só da geral ou túpica se usava, até mesmo nos púlpitos.

Marques (1870), fazendo referência à instrução pública no Maranhão, relata um subsídio literário instituído pela Lei de 10 de novembro de 1772 para pagamento dos professores régios<sup>26</sup>. O pagamento desse subsídio foi negligenciado e, em 1786, o Governador e Capitão-General José Teles da Silva mandou efetuar a cobrança, sendo a mesma efetivada pela Junta de Fazenda a partir de 1878. O autor afirma que não foram encontradas informações sobre as aulas régias, porém, elas aconteciam, pois, em 1793, a Coroa mandou

<sup>25</sup>No início do século XVIII ocorreu um pleito entre os religiosos menores da Província de Piedade do Maranhão e as formigas daquele terreno. Os padres capuchinhos moveram um processo contra esses insetos que estavam destruindo a estrutura e a alimentação do local, e os autos deste se encontram no Convento das Mercês. No final do processo, as formigas foram tidas como culpadas e a sentença lida para as mesmas. O juiz Almeida, J. (2011) escreveu sobre esse fato ocorrido.

<sup>26</sup>Professor que era nomeado pelo rei para dar aulas avulsas, chamadas de aulas régias, um modelo que existia antes dos jesuítas e que foi retomado após a sua expulsão (VEIGA, 2007).

que o Dr. Ouvidor e Corregedor do Maranhão examinasse Manuel do Nascimento da Câmara como hábil para o magistério. O mesmo foi aprovado e, em 1794, passou a ter escola aberta, sendo pago pelo subsídio literário.

Em 28 de setembro de 1800, o Governador D. Diogo de Sousa escreveu ao Ministro D. Rodrigo de Sousa Coutinho explicando suas dificuldades em conseguir manter as Escolas Régias da Capitania, e informando o déficit encontrado para pagamento dos mestres e a necessidade de ser aprovado pela Junta de Administração da Fazenda Real um empréstimo do cofre das rendas reais para efetuar os pagamentos no tempo correto.

No período imperial, é relatado que D. João VI logo após chegar ao Brasil forma “escolas de primeiras letras, de composição musical, de canto e de muitos instrumentos ahi em Santa Cruz, e consegue em pouco tempo formar entre seus escravos tocadores de instrumentos e cantores habilíssimos” (MELLO, 1908, p. 158). Moacyr (1936, p. 62) também faz referência à decisão do Rei de criar uma cadeira de música na Bahia em 1818, depois de saber que essa arte estava em decadência nesse lugar. Ele declara que a arte da música é “tão cultivada pelos povos civilizados em todas as idades, e tão necessaria para o decoro e esplendor com que as devem celebrar as funções do Culto Divino”.

O acesso a uma educação formal gratuita era um discurso que Aristóteles já defendia, sobretudo ao explicar que a educação deveria ser pública e para todos, abrangendo o ensino de música. O autor menciona, em *Política*, que:

Há mais ou menos quatro coisas que de ordinário se ensinam às crianças: 1º- as letras; 2º- a ginástica; 3º- a música; alguns acrescentam em 4º a pintura; a escrita e a pintura para as diversas circunstâncias da vida; a ginástica por servir para educar a coragem. Quanto à música, sua utilidade não é igualmente reconhecida. Muitos hoje a aprendem apenas por prazer. Mas os antigos fizeram dela, desde os primeiros tempos, uma parte da educação, pois a natureza, como já dissemos várias vezes, não procura apenas dar exatidão às ações, mas também dignidade ao repouso. A música é o princípio de todos os encantos da vida (ARISTOTELES, 2001, p 56-57).

O direito à instrução pública primária no Brasil se instituiu no século XIX, apesar desse direito não incluir os escravos e ter como finalidade um processo civilizatório dos pobres, negros e mestiços.

A escola elementar pública, a partir do século XIX, se diferenciou de qualquer experiência anterior de acesso ao saber; é inclusiva, destina-se à transmissão da racionalidade e formação controlada e homogênea da opinião. Desse modo, a escola se estrutura como uma unidade de referência civilizatória, tendo como característica básica dois elementos; é parte dos mecanismos monopolizadores e do processo de organização das gerações (VEIGA, 2005. p. 159).

Da mesma forma que na atualidade, as escolas públicas eram mais frequentadas pelos alunos não pertencentes à classe abastada, pois estes frequentavam as escolas ou aulas

particulares. Veiga (2007, p.148) relata que

O alvo da escola pública, no Brasil, foi essencialmente a população pobre, negra e mestiça, portadora de “hábitos e valores rudes”, não afeita às normas sociais nem ao cumprimento dos deveres e por isso passível de ser civilizada. A difusão da escola pública uniu as elites na afirmação de um lugar-comum: o de que da instrução dependeria o futuro da nação. Mas não foi elaborado um projeto nacional de educação, e os procedimentos para instruir o povo fragmentaram-se em iniciativas subordinadas aos governos provinciais.

A autora também se refere ao Ato Adicional de 1834, no qual às províncias foi repassada a responsabilidade pela instrução pública primária e secundária. Oliveira (2003, p. 53), explicando essa descentralização, afirma que o Estado se exclui da responsabilidade das despesas com a instrução e dá sua opinião sobre a situação lastimável do ensino no país,

Quanto a mim toda a culpa é do Estado e só do Estado. As províncias fazem o que podem e se mais não fazem é porque o Estado as reduziu a uma impotência invencível. Ele monopolizou a instrução superior e não lhe deu desenvolvimento algum. Ele descentralizou o serviço da inferior, e deixou todas as suas despesas a cargo das províncias, não obstante saber que estas, com as rendas que têm, nenhum impulso lhe dariam.

O ensino era ministrado em escolas públicas e particulares, em aulas particulares e em instituições que cuidavam de meninas e meninos órfãos e pobres, sendo que o ensino primário se dividia em escola de primeiro grau, inferior ou elementar, nos locais menores, e em escola de segundo grau ou ensino primário médio, nos locais maiores (VEIGA, 2007). De outra forma, Oliveira (2003) afirma que o ensino inferior poderia ser ministrado em três classes: primária, secundária e superior. A obrigatoriedade do ensino primário de primeiro grau no município da Corte ocorreu a partir do Decreto nº 7.247, de 1879, com a reforma de Leôncio de Carvalho, que incluía, dentre as disciplinas a serem ministradas, rudimentos de música, com exercício de solfejo e canto, ministrado a ambos os sexos, com idade de sete a quatorze anos.

Castro (2009) relata que, no Maranhão, pelo Regulamento da Instrução Pública de 1854, as escolas públicas primárias se dividiam em duas classes: as de primeiro grau e as de segundo grau. No Regulamento de 1874, o ensino primário continuava dividido dessa mesma forma. Quanto à obrigatoriedade do ensino primário, há várias referências, sendo a primeira antes mesmo da reforma de Leôncio de Carvalho, na Lei nº 920, de 21 de julho de 1870, cujo 1º artigo afirma que “o ensino primário é obrigatório, de conformidade com a legislação atual” (CASTRO, 2009, p. 221). Esse autor explica que o artigo 6º da Lei nº 1901, de 17 de julho de 1874, do Maranhão, também determina o ensino primário obrigatório, havendo permissão para cobrança de uma multa entre 10 a 30 mil réis para quem não cumprisse, e que poderia ser repetida de seis em seis meses se o caso não fosse resolvido. Em Motta (2006),

temos referência ao Decreto nº 94, de 1891, em que o ensino primário se torna obrigatório no Maranhão, assim como leigo e gratuito. Essa obrigatoriedade é explicitada também no artigo 6º da Lei de nº 119, de 2 de maio de 1895:

Art. 6º - É obrigatória no Estado a instrução primária e será dada:

a) Na casa da família do menor, na de seu tutor ou protetor, ou no estabelecimento em que estiver empregado; b) Nas escolas ou estabelecimentos particulares de instrução; c) Nas escolas municipais; d) Nas escolas do Estado.

Entretanto, Castro (2013) discorre que o discurso em prol da obrigatoriedade escolar no Estado aconteceu de forma mais sistemática e frequente já a partir de 1844, com a efetivação da Inspeção Geral da Instrução Pública, centrando-se em alguns modelos europeus. Contudo, mesmo com a evidência de propiciar progresso e grau de adiantamento do povo, a obrigatoriedade escolar não era aplicada de maneira ampla. Explicando as possíveis causas para isso, o autor relaciona as condições financeiras e as disputas políticas da Província, a falta de professores e de artefatos da cultura material escolar, e o nível de pobreza da população. Acrescenta que o cumprimento da legislação quanto à aplicação das multas estabelecidas também não era efetivo.

Quanto ao ensino de música, esse foi instituído oficialmente no Município da Corte em 1854, pelo Decreto 1331, de 17 de fevereiro, oferecendo-se noções de música e exercícios de canto para o ensino primário (Artigo 47) e de música para o ensino secundário (Artigo 80). Do Maranhão oitocentista, encontram-se em Viveiros (1953) registros anteriores ao ano de 1861 (ver QUADRO 1) de aula de música oferecida em instituição formal, no primeiro colégio particular do Maranhão, em 1821, tendo como diretor Tiago Carlos de La Roca, na Casa de Educandos e Artífices (1841) e no Asylo Santa Theresa. Este último já menciona o ensino de noções gerais de música no Regulamento de sua criação, no ano de 1855 (CASTRO, 2009).

No *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Maranhão* dos anos de 1861, 1863, 1866, 1868 e 1869 foram identificados vários colégios particulares e públicos<sup>27</sup> que incluíam aulas de música em seu currículo, embora em alguns não de maneira permanente, bem como o nome dos professores, com seus respectivos endereços e o valor a ser pago pelos alunos para frequentarem essas aulas (ver QUADRO 1). O *Almanak* de 1862<sup>28</sup> teve muitos de seus dados perdidos, por isso não será incluído nesse Quadro.

<sup>27</sup>Das três instituições públicas existentes, Asylo Santa Theresa, Recolhimento de Nossa Senhora da Anunciação e Remédios e Casa dos Educandos e Artífices, apresentam-se no Quadro 1 somente as duas primeiras, pois a Casa de Educandos e Artífices será tratada no item sobre ensino profissional.

<sup>28</sup>Nesse *Almanak* foram identificadas somente duas escolas com ensino de música, a Casa dos Educandos e o Internato e Externato de São Paulo, que não mencionam o nome do professor, valor da mensalidade e tipo de instrumentos.

O *Almanak Administrativo da Província do Maranhão* de 1870 a 1874 e o *Almanak do Diário do Maranhão* de 1880 a 1881 informam o nome das escolas que tinham educação e instrução primária e secundária, e dos seus diretores, sem entrar em detalhes quanto aos dados de ensino de música. Acredita-se que por se tratarem de praticamente os mesmos colégios apresentados no Quadro 1, com pequenas mudanças de inclusão e exclusão de alguns nomes, as aulas dessa disciplina devem ter continuado a ser oferecidas. Têm-se como exceção nessas informações dos anos de 1870 a 1874 o Cônego Raimundo Alves dos Santos, citado como professor de música vocal no Recolhimento de Nossa Senhora da Anunciação e Remédios.

Rodrigues (2012) relata que em 1865 foi criado, junto ao prédio do Recolhimento, o Colégio N. S. da Anunciação e Remédios, que ofereceria educação feminina com pagamento de mensalidades. Em 1871, foi concluído um prédio novo onde funcionavam as dependências do Colégio no 1º andar, e no térreo as do Recolhimento, evidenciando-se uma tentativa de manter pouco contato entre as educandas e as recolhidas<sup>29</sup>. A autora ainda descreve o programa dos cinco anos de ensino do Colégio, onde, dentre outras matérias, a música vocal era ministrada para todos os anos e o piano somente do terceiro ao quinto ano, tendo como professores de música vocal e de piano, respectivamente, o Cônego Raimundo e Rachel Elisa Rocha Ziegler.

Observa-se também que nos anos de 1872 e 1873, tanto o Colégio Perdigão quanto o da Nossa Senhora dos Remédios não aparecem mais na lista, dois anos após a morte do fundador de ambos, Domingos Feliciano Marques Perdigão.

---

<sup>29</sup>Não se tem informações se havia alguma diferenciação no ensino dado para as educandas e para as recolhidas, principalmente no que diz respeito ao ensino de música. Sousa (2014), em seu trabalho sobre o Instituto Gentil Bittencourt em Belém, nova denominação dada no início da República ao antigo Colégio Nossa Senhora do Amparo, para meninas órfãs desvalidas, relata que as aulas de desenho, canto e música, por não serem obrigatórias, eram permitidas somente a um pequeno número de recolhidas, cuja seleção obedecia aos critérios determinados pelas irmãs. Posteriormente, essa instituição passou a receber alunas pagantes em maior quantidade, diminuindo assim as desvalidas, o que provavelmente deve ter favorecido ainda mais a redução destas às aulas de música e desenho.

QUADRO 1 – Instituições escolares maranhenses com ensino de música – década de 1860.

Instituição/ Endereço	1861		1863		1866		1868		1869		Valor <sup>30</sup>
	Professor	Aula	Professor	Aula	Professor	Aula	Professor	Aula	Professor	Aula	
Recolhimento de Nossa Senhora da Anunciação e Remédios (para meninas desvalidas) <sup>31</sup>	----		----		Cônego Raimundo Alves dos Santos	Música Vocal	----		Cônego Raimundo Alves dos Santos	Música Vocal	Público
Asilo de Santa Theresa (para meninas desvalidas e de classe abastada) Rua Formosa, 11	João Pedro Ziegler	Música Piano	----		----		----		----		Público
Colégio de Nossa Senhora da Glória (para meninas) Rua do Sol, 23	João Pedro Ziegler	Música Piano	João Pedro Ziegler	Música Piano	João Pedro Ziegler	Música Piano 1 <sup>o32</sup>	João Pedro Ziegler	Música Piano 1 <sup>o</sup>	João Pedro Ziegler	Música Piano 1 <sup>o</sup>	10\$000
Colégio Nossa Senhora da Soledade (para meninas) Rua Formosa, 10	----	Música Piano	----	Música Piano	----	Música Piano	----	Música Piano	----	Música Piano 1 <sup>o</sup>	10\$000
Colégio Instituto das Humanidades Rua da Misericórdia, 08	----		----	Música 2 <sup>o</sup>	Antonio de Freitas Ribeiro Bernardino do Rego Bastos	Música 2 <sup>o</sup>	Bernardino do Rego Bastos	Música 2 <sup>o</sup>	----	Música 2 <sup>o</sup>	4\$000
Colégio de Sanct' Anna (para meninas) Rua Formosa, 01	----		----		César Sávio	Música Piano 2 <sup>o</sup>	César Sávio	Música Piano 2 <sup>o</sup>	D. Maria Luiza Faria de Teixeira	Música Piano Canto 2 <sup>o</sup>	10\$000
Colégio de Nossa Senhora de Nazareth (para meninas) Rua das Barrocas	----		----		César Sávio	Música Piano 2 <sup>o</sup>	César Sávio	Música Piano 2 <sup>o</sup>	----	Música Piano 2 <sup>o</sup>	10\$000 (ano de 1869)
Colégio Nossa Senhora da Conceição (para meninas e meninos) Gonçalves Dias, 130	----		----		D. Antonia Gertrudes Martins	Piano 1 <sup>o</sup>	D. Antonia Gertrudes Martins	Música Piano 1 <sup>o</sup>	----		10\$000 (ano de 1868)
Colégio Episcopal Nossa Senhora dos Remédios (para os meninos)	Cezar Savio	Piano Canto	Informa que a cadeira de música está vaga.	Francisco Xavier Bekman	Inst. de Cordas	Francisco Xavier Bekman	Inst. de Cordas	Francisco Xavier Bekman	Música	10\$000 (1861)	
	Francisco Xavier Bekman	Rabeca <sup>33</sup> Violão		Raymundo Ferreira de Souza	Inst. de Sopro	Raymun. Ferreira de Souza	Inst. de Sopro	Ezequiel Antonio Colás		5\$000 (outros anos)	

<sup>30</sup> A moeda vigente no Brasil do oitocentos era o réis, plural do real que já vigorava anteriormente em Portugal.

<sup>31</sup> No Quadro 1 é utilizado ainda o nome de Recolhimento, pois é como se encontra no *Almanak* pesquisado, apesar de nesse período já ter havido a mudança de nomenclatura para Colégio de Nossa Senhora da Anunciação e Remédios.

<sup>32</sup> O número 1<sup>o</sup> corresponde ao ensino primário e o 2<sup>o</sup> ao ensino secundário, graus em que havia o ensino de música.

<sup>33</sup> Rabeca, conforme Machado (1842), era um termo vulgar usado para violino e violeta. Segundo o *Dicionário Grove de Música*, rabeca, na Idade Média e início do Renascimento, correspondia aos instrumentos de cordas em geral e à rabeca medieval (SADIE, 1994). Já Leonard (1996) a define como um instrumento pequeno medieval de cordas. Para Andrade, M. (1989), em seu *Dicionário musical brasileiro*, rabeca era como chamavam os homens do povo ao violino desde a vulgarização desse instrumento a partir de 1825 no Brasil.

Rua Santo Antonio, 19	Bernardino do Rego Barros	Flauta Clarineta	2°	Joaquim Zeferino Ferreira Parga	2°			José Maria Bragança		
Colégio Perdigão (principalmente para meninos) Rua Odorico Mendes, 12	----	----	----	Ano provável da fundação do Colégio	----	----	Rabeca Violão Flauta Clarinete	----	Cantoria Rabeca Violão Flauta Clarinete Piano <sup>34</sup>	4\$000 (1868) 4\$000 5\$000 7\$000 (1869)
Colégio de São João Batista	----	Música	----	----	----	----	----	----	----	4\$000
Internato e Externato de San' Paulo Rua do Sol, 77	----	----	----	Música	----	----	----	----	----	----

Fonte: Quadro elaborado pela autora a partir do *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Maranhão* (1861-1869).

Vários aspectos podem ser analisados no Quadro acima, como a relação entre a quantidade de escolas presentes na capital da Província relatadas nos *Almanak* e as que ofereciam ensino musical. De maneira geral, nos anos citados nessas fontes, aproximadamente 80% das escolas ofereciam essa disciplina. As instituições particulares eram de ensino primário e/ou secundário, na maioria apresentando regime de internato, semi-internato e externato conjuntamente. O predomínio do ensino musical era no secundário, apesar de a Corte ter regulamentado esse ensino nos dois níveis de instrução desde 1854. No curso secundário, os alunos se matriculavam por cadeiras oferecidas separadamente.

Quanto ao pagamento das aulas, os únicos colégios que permitiam aos internos ter aula de música sem pagar um valor extra eram o Perdigão, o da Nossa Senhora dos Remédios e o São João Batista; nos demais, se o aluno desejasse estudar música, a mensalidade viria acrescida dos valores descritos no Quadro 1. A respeito do valor cobrado, os menores eram os do Perdigão, o das Humanidades, o do São João Batista e o dos Remédios. A diferença de preço entre esses e os demais era significativa, o que, de certa forma, propiciava aos alunos o estudo de música.

A idade mínima dos alunos para frequentarem a escola era de quatro a sete anos e a máxima entre quatorze e dezoito anos. Poucas escolas anunciavam a quantidade de alunos(as) inscritos nessas aulas, com exceção do Colégio Nossa Senhora da Glória, variando entre 97 (1868), 99 (1869) e 128 (1861) alunas; o Asilo Santa Theresa, de 60 (1866) a 76 (1869) alunas; e o Colégio Perdigão, em torno de 100 (1869) alunos.

<sup>34</sup> Os diferentes valores correspondiam à quantidade de aulas semanais de música que o aluno faria. Essas poderiam ser até três vezes na semana, o que daria o maior valor estipulado.

Nota-se pela documentação pesquisada a predominância do uso de piano, principalmente nos colégios para meninas, posto que na segunda metade do oitocentos este se transformou no instrumento do século, principalmente para o sexo feminino. Andrade, C. (2013) comenta a crônica de Antonio Cardoso de Menezes na *Gazeta Musical*, de 1892, que chamava a capital federal de “Pianópolis”. Ainda a esse respeito, é publicada uma crítica na *Gazeta Musical* (1892, p. 25) sobre os cursos do Instituto Nacional de Música, em que “[...] consta-nos que o diretor d’aquelle estabelecimento não sabe como haver-se com os pedidos para a inclusão no curso de piano. É lastimável esta nossa piano-mania, que deixa vazias muitas outras aulas do Instituto e impossibilita a imediata organização da sua orchestra”.

Lacroix (2012, p. 279), ao discorrer sobre o lazer praticado em São Luís na segunda metade do oitocentos e nos primeiros anos do novecentos, afirma que “[...] noções de piano davam status as moças de família e o instrumento, peça obrigatória na sala de elite”. Sobre isso, temos um exemplo no próprio Palácio do Governo, por meio da Figura 8.

FIGURA 8 – 2º Salão do Palácio do Governo.



Fonte: Cunha (1908).

O piano era um instrumento utilizado pela classe abastada e era de “bom tom” que as moças de família aprendessem a tocá-lo.

Em relação à educação feminina, têm-se que as filhas das elites geralmente recebiam uma instrução voltada para as atividades do lar e para os círculos de convivência social. Para tanto contavam com o concurso das preceptoras estrangeiras e/ou dos colégios femininos leigos ou religiosos, cujo ensinamento via de regra se resumia às primeiras letras, francês, música, piano e prendas femininas. Já às mulheres das camadas populares restava a possibilidade de frequentar as aulas de instrução elementar, as escolas normais e também cursos profissionalizantes (VEIGA, 2007, p. 191).

Na Revista do Norte, de janeiro de 1903, Hygino Cunha escreveu um texto que tratava da reverência ao piano pela sociedade ludovicense, e de como no meio culto ele estava sendo relevante para a aproximação das famílias, assim como para o prazer e o espírito altruísta nos salões. No exemplar de 1905 (p. 100) desse mesmo periódico, foi publicada a poesia *O piano*, de Luiz Guimarães, que ilustra o anseio feminino por esse instrumento.

Febril, nervosa, exausta, ella cosia  
 Ferindo os dedos no trabalho insano;  
 Tinha um só desejo; era um piano:  
 Por isso a pobre nem sequer dormia.

Ganhou chorando a insólita quantia,  
 Depois de dias longos como um anno,  
 Que lhe exigiu a usura de um tyranno  
 Judeu que n'essas illusões não cria.  
 Quando afinal a escura agua furtada  
 Veio adornar o mimo cubiçado,  
 Como a rosa n'um tumulo plantada,

Com o seio ardente, o rosto desmaiado,  
 Ella pousou-lhe a mão enregelada  
 E morreu a sorrir sobre o teclado.  
 (REVISTA DO NORTE, jan. 1905, p. 100).

Ressalta-se o predomínio do sexo masculino no ensino de música em diferentes instrumentos. Entretanto, as mulheres – quando aparecem – restringiam-se ao ensino do piano e de canto. As duas únicas escolas citadas que ministravam o ensino de outros instrumentos eram o Colégio Perdigão e o Colégio Episcopal Nossa Senhora dos Remédios<sup>35</sup>, ambas fundadas por Domingos Feliciano Marques Perdigão, que estudara canto e violino em Coimbra. Talvez, essa sua experiência musical fosse o diferencial ao preferir incluir instrumentos de sopro e outros de cordas, além do piano, nas aulas de música. Os anúncios nos *Almanak* de aulas particulares na Província de vários instrumentos não justificam o predomínio do piano nos currículos das escolas maranhenses do período.

Podemos observar no Quadro 1 que, no período de 1861 a 1869, somente o Colégio Nossa Senhora da Glória e o Colégio Nossa Senhora da Soledade ofereciam o ensino de música de maneira regular. Provavelmente, nos anos intercalados em que há ausência de dados nesse Quadro, houve a permanência dessas aulas. Dentre os únicos dois colégios públicos citados, o Asilo de Santa Theresa anunciava somente aulas de música no ano de 1861. No entanto, as aulas de desenho e música foram suspensas no ano de 1866, pela Lei nº 787, inferindo-se que a mesma permaneceu ativa até esse ano (ABRANTES, 2004; CASTRO, 2009).

<sup>35</sup>As aulas de música nessa instituição, nos anos de 1863 e 1866, eram oferecidas no horário do recreio.

Para obtenção de dados referentes às décadas de 1870 e 1880 e do início da República, prescindiu-se de uma pesquisa nos jornais o Diário do Maranhão e a Pacotilha, em busca de anúncios que pudessem fornecer mais informações quanto a esses anos.

QUADRO 2 – Instituições escolares maranhenses com ensino de música – décadas de 1870 a 1910.

Instituição/ Endereço	1878		1879		1881		1884		1885		1900		1907		1908-1920		Valor <sup>36</sup>
	Prof.	Aula	Prof.	Aula	Prof.	Aula	Prof.	Aula	Prof.	Aula	Prof.	Aula	Prof.	Aula	Prof.	Aula	
Colegio Nossa Senhora dos Remédios Rua 28 de julho	----	----	----	----	---	----	----	Música Piano	----	Música Piano	----	----	----	----	----	----	----
Colegio Santo Alexandre Rua Formosa, 37 Rua Grande, 92	----	----	----	----	----	----	----	Música	Alexandre Rayol	Música	----	----	----	----	----	----	6\$000 8\$000
Collegio Rayol Rua Grande, 69 Rua São João, 18	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	Antonio Rayol e João Nunes	Canto Piano Inst. de corda e sopro	----	----	----	----	15\$000 Canto e piano 5\$000 Cordas e sopro
Seminário Episcopal de Nossa Senhora das Mercez	----	----	----	Música vocal	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----
Colégio São Paulo Rua dos Afogados, 31	----	Música	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----
Colégio São Benedito Rua São João canto com Rua da Inveja	----	----	----	----	----	----	----	----	----	Música	----	----	----	----	----	----	----
Instituto Nascimento Moraes Rua da Cruz, 61	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	José Alípio de Moraes	Música 1º	----	----	----
Externato da Imaculada Conceição (SILVA, P., 2013)	----	----	----	----	----	Música Piano	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----
Colégio São Francisco de Paula (NUNES, 2000)	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	Música Piano Flauta	----

Fonte: Quadro elaborado pela autora a partir dos jornais A Pacotilha e o Diário do Maranhão das décadas de 1870 a 1910, e das obras de Silva, P. (2013) e Nunes (2000).

Nunes (2000), em seu trabalho sobre a obra dos Irmãos Maristas no Maranhão, de 1908 a 1920, relata a preocupação em haver atividades de artes em suas escolas e casas de formação, citando algumas existentes, tais como tertúlias, grupos lítero-musicais e canto orfeônico. A autora informa que o Colégio São Francisco de Paula, uma escola dessa ordem em São Luís, publicava o jornal “O Labor” e seu exemplar de abril de 1915 explicava a quantidade das aulas de música ministradas por semana. Embora o ensino dessa matéria não

<sup>36</sup> Como visto, a moeda vigente no século XIX no Brasil era o réis. Um conto de réis equivalia a um milhão de réis. Um real atual valeria: 2.750.000.000.000.000 réis.

apareça discriminado entre as disciplinas oferecidas em seus cursos, é possível vê-la presente nesses relatos apresentados.

Acredita-se que essas poucas informações de quais escolas primárias particulares ou públicas ensinavam música, durante as décadas de 1870 e 1910, não caracterizem necessariamente uma ausência dessa cadeira nas escolas, uma vez que a música e o músico faziam parte da vida da sociedade na época. Havia ainda a presença dessa disciplina nos programas, regulamentos, decretos e leis, como citado acima. Essas normas, portanto, regiam toda a instrução na Província/Estado.

O diretor do Collegio Rayol, citado no Quadro 2 e fundado em 1897, era Alexandre Rayol. Seu irmão Antonio é citado como parte do corpo docente. Em abril de 1900, Alexandre comunicou na imprensa maranhense uma viagem a Manaus, onde vivera por certo tempo, deixando sua esposa D. Anna Rayol como diretora. Nesse período, seu irmão Antonio continuava como professor. Pelos anúncios encontrados no Diário do Maranhão, de 1898 a 1910, a respeito dessa instituição, o mesmo funcionou em São Luís nos anos de 1897, 1898 e 1900, e na cidade de Viana em 1899, e no segundo semestre de 1900 até o ano de 1910.

Nessas fontes foi encontrado, a partir de 1901, o Collegio Rayol, sendo subvencionado pelo Estado, mas também cobrando pensões mensais aos alunos internos, semi-externos e externos. O exemplar do Diário do Maranhão, de 6 de junho de 1904, informou que essa instituição está estabelecida em um excelente prédio, em uma das ruas principais de Viana, e que as informações na Capital deveriam ser conseguidas com Augusto Rodrigues, Rodrigues & C., e Armando Rayol. A esposa do diretor era responsável pelas primeiras letras e o próprio diretor pelo primário.

Dando continuidade aos registros encontrados, trata-se a seguir sobre o contexto do ensino primário no início da República. No Decreto nº 21, de 15 de abril de 1890, o Governador do Maranhão reorganizou o ensino público do Estado, e o curso primário ainda era gratuito e facultativo, sendo de 1º grau nas povoações, 2º grau nas vilas e 3º grau nas cidades. No Decreto nº 94 de 1891, o curso também foi dividido em 1º, 2º e 3º graus, e no Regulamento do ensino primário, de 24 de novembro de 1894, especificava-se que esse seria um curso elementar nas vilas e povoações, e um curso integral nas cidades, incluindo neste último a disciplina de música. De igual modo, apresenta-se o Regulamento de 1896, mas com a complementação deste ser obrigatório. Na Lei Municipal de nº 11, de 03 de janeiro de 1895, o ensino de música apareceu nos três graus do ensino primário, sendo discriminada como leitura à música no grau elementar, música-côro no grau médio e leitura elementar de música

no grau superior.

O Regimento para as escolas estaduais da capital, no Decreto de nº 16, de 4 de maio de 1901, distribuiu os alunos do ensino primário em quatro classes, possuindo dentre os exercícios escolares a música e o canto. Da mesma forma, Licar (2012, p. 43)<sup>37</sup> relata que as escolas isoladas estaduais em São Luís deveriam assemelhar-se à Escola Modelo, sendo, portanto, elaborado pelo diretor da Escola Normal um programa de ensino e um horário, com a indicação dos métodos intuitivo e analítico, buscando que fossem “travestidas de modernidade”. O programa incluía o canto, dentre as disciplinas da primeira à quarta classe, e a música, na terceira e quarta classe, e era seguido no Colégio Rayol.

Na implantação dos Grupos Escolares no Maranhão (FIGURA 9), em 1903, houve uma continuidade do ensino de música na capital no período republicano. A respeito desses Grupos, Silva, D. (2015, p. 45) esclarece que,

Uma das principais características que a diferenciava de outras instituições com a mesma modalidade de ensino, era a construção de prédios próprios, com espaço reservado às salas de aula, sala de professores, diretoria, secretaria, pátios, cantinas ou refeitórios, além de contar com um corpo docente especializado, de boa reputação moral e prestígio público. No caso dos professores, estes deveriam ser formados pelas escolas normais e receberiam melhores salários. A graduação do ensino em séries fortalecia ainda mais sua eficiência. Tais aspectos ressaltavam a superioridade educacional em relação às antigas instituições, conhecidas como isoladas, preliminares, domésticas ou unitárias, também existentes em Portugal.

FIGURA 9 – Prédio do 1º Grupo Escolar.



Fonte: Cunha (1908).

<sup>37</sup>Essa autora explica que, no início do novecentos, as instituições escolares que recebiam verbas do Estado do Maranhão eram o Liceu, a Escola Normal, a Escola Modelo, os Grupos Escolares e as Escolas isoladas estaduais. Não havia na documentação sobre orçamento alguma verba para as escolas primárias municipais. Por meio dessa observação, é possível identificar as instituições públicas de ensino que existiam no período.

As matérias do programa desses Grupos deveriam ser as mesmas da Escola Modelo, assim como o método de ensino. Dentre os conteúdos oferecidos estava a música para a primeira e segunda classe, e o canto e a teoria musical para a terceira classe (MOTTA; NUNES; SILVA; AMORIM, 2012). O curso dividia-se entre elementar, médio, superior e um especial de trabalho manual. Em 31 de março de 1905, pela Lei nº 363, o Governo autorizou a criação de Grupos Escolares no interior do Estado. Silva, D. (2014) explica que esses grupos tiveram duas fases no Maranhão: uma de implantação com várias dificuldades entre os anos de 1903 a 1912, quando foram extintos, e outra de 1919 a 1970, quando os governantes asseguraram recursos para um melhor funcionamento. A partir da década de 1970, os Grupos Escolares passaram a ser chamados de Unidades Escolares. Tal qual nas instituições primárias, nas que ofereciam o ensino secundário, notadamente o Liceu Maranhense, e o profissional, o ensino musical se fazia presente.

## **2.2 Ensino secundário e o ensino musical**

Nos Quadros anteriores foram informadas as escolas particulares de ensino secundário que ofereciam aula de música no seu currículo. Nesse item, portanto, será discorrido sobre o ensino secundário público que era oferecido pelo Liceu Maranhense (FIGURA 10). O Liceu Maranhense foi criado em 24 de julho de 1838, pela Lei Provincial nº 77, embora a mesma só tenha sido executada em 1839, “quando era Presidente da Província o Comendador Vicente Tomás Pires de Figueredo Camargo” (MARQUES, 1870, p. 403). A instituição era responsável pelo ensino secundário público do Estado do Maranhão, “cujo fim [era] proporcionar a cultura intelectual precisa para a matrícula nos cursos superiores da Republica e dar educação e instrução integraes necessárias ao cidadão” (MARANHÃO, 1896, p. 1).

Em 1893, o plano de estudos do Liceu ficou em harmonia com o do Gymnasio Nacional pela Lei nº 56, e em 1916, foi reorganizado para ser equiparado ao Colégio Pedro II, pela Lei nº 729. Moacyr (1936) relata que no ano de 1846 foi criado o Liceu Nacional para alunos externos, com ensino das letras e dos elementos da ciência, por acharem que o Colégio Pedro II não bastaria para o ensino secundário no Rio de Janeiro. Não havia música no programa do Liceu em seu primeiro ano de existência, mas no segundo ano foram acrescentados exercícios de canto e música devido a uma reforma do ensino primário e secundário na capital do Brasil. Quando o autor se refere ao ensino secundário citando o Colégio Pedro II, criado em 1837, aparece o estudo de música vocal em meio ao programa do

curso. Veiga (2007, p. 249) esclarece que, em 8 de novembro de 1890, essa instituição se transformou em *Gymnasio Nacional* (embora volte novamente ao nome anterior mais tarde), continuando com o regime de internato e externato, com ensino enciclopédico e propedêutico. O curso seria de sete anos e tinha a música entre as disciplinas ministradas.

FIGURA 10 – Lyceu Maranhense.



Fonte: Cunha (1908).

O Estatuto de 1838 do Liceu Maranhense descreveu as disciplinas ministradas, mas não incluiu o ensino musical. Durante o Império, a única referência encontrada mencionando aula de música foi um projeto de reforma<sup>38</sup> apresentado pelo deputado Rev.<sup>mo</sup> Pe. Brito à Assembleia Provincial, em 1876, descrito no *Diário do Maranhão* de 3 de agosto do mesmo ano. A primeira menção efetiva ao ensino de música nessa instituição surge, conforme os relatórios do Congresso Pedagógico (1922), já na República, com a nomeação do

<sup>38</sup>Nesse projeto, o Liceu ofereceria internato e semi-internato; acresceria disciplinas novas (história do Brasil e do Maranhão, ciências físicas e naturais, noções de agricultura e economia rural, religião, música e desenho) que formariam o curso de letras de cinco anos (cujos formandos teriam preferência aos cargos públicos e matrícula franca no nível superior) e algumas delas, juntamente com a pedagogia, constituiriam o curso normal; eliminaria a gratuidade, pois os alunos pagariam uma taxa módica; tiraria o feriado das quintas-feiras; faria conferências pedagógicas e uma biblioteca; e criaria laboratórios. Não sabemos se o projeto teve a aprovação da Assembleia, mas no estatuto de 1877 já aparecia à cobrança de matrícula.

professor Luís Medeiros em 1 de setembro de 1890, embora essa disciplina não seja citada para o Liceu no Decreto nº 94, de 1 de setembro de 1891, quanto à reorganização do ensino público.

O Decreto nº 129, de 16 de março de 1892, em seu artigo 5º, considera comum a cadeira de música ao Liceu e à Escola Normal, devendo seu lente ter o vencimento equiparado ao de desenho. Esse ensino foi incluso porque fazia parte do programa do Gymnasio Nacional, conforme a ressalva de uma comissão avaliadora formada para emitir pareceres sobre a instrução pública. Na Lei nº 56, de 15 de maio de 1893, já consta a cadeira de música entre as disciplinas ministradas. O Regulamento do Liceu, de 8 de fevereiro de 1896, esclareceu que o curso integral de “sciencias e letras” seria de sete anos, sendo que nos primeiros quatro anos havia a cadeira de música, e na Lei nº 226 de 1899, essa cadeira seria oferecida até o quinto ano.

Na Mensagem do Governador de Estado de 1901, João Gualberto Torreão da Costa, referente ao ano de 1900, havia a menção ao professor Luís Medeiros, que requereu vitaliciedade na cadeira de música dessa instituição, sendo atendido pelo ato de 23 de março do mesmo ano. No entanto, em 22 de maio de 1900, foi nomeado como professor de música o maestro Antonio Rayol, pois o professor Medeiros falecera nesse ínterim. Acredita-se que Luís Medeiros tenha sido professor de música do Liceu e da Escola Normal, em toda a década de 1890, já que seu nome foi mencionado no início e no final da mesma.

Como foram encontradas referências às aulas de música no Liceu somente a partir de 1890, na República, pensa-se que a música ganhou maior espaço no ensino público dentro dos ideais republicanos e positivistas, uma vez que já existia no ensino primário e no secundário particular. Isso talvez tenha acontecido devido às autoridades maranhenses considerarem relevante essa disciplina para a nação nesse novo regime. Andrade, C. (2013, p. 110), ao discorrer sobre as contribuições do positivismo presentes na *Gazeta Musical* para a implantação do projeto musical no Brasil, proposto por músicos e intelectuais republicanos do Rio de Janeiro ligados ao Instituto Nacional de Música, afirma que:

Os autores da *Gazeta Musical* acreditavam que ‘o grau de adiantamento’ de um país podia ser aferido pelo seu estágio de refinamento artístico. Nesse processo, a música tinha um especial destaque e serviria para educar o gosto musical do povo. A educação musical era vista, na *Gazeta Musical*, como uma engrenagem essencial ao processo de civilização do país, auxiliando na consolidação do sistema político republicano e de enaltecimento do mesmo, na afirmação de um patriotismo exacerbado e no desenvolvimento da educação moral e cívica. Muitas das ideias filosóficas que fundamentavam o pensamento dos autores da *Gazeta Musical* vinham de uma longa tradição ligada à filosofia francesa.

Desse ideário francês, como a autora se refere, fazem parte o pensamento

filosófico republicano, positivista e da literatura musical. Ao observar o programa para o curso na Escola Normal de 1890, elaborado pelo professor Medeiros, tem-se na indicação da bibliografia a ser utilizada nas aulas a totalidade de livros franceses, livros que serão tratados no Item 3 (MEDEIROS, 1890). Portanto, é possível que esse ideário também fosse presente na propagação do ensino da música do novo governo maranhense.

### **2.3 A música no ensino profissional**

Nos regulamentos gerais de instrução do Maranhão, o ensino público estava dividido em primário, secundário, normal, profissional ou técnico, e superior. Entretanto, nesta dissertação não será tratado sobre o ensino superior e, por uma questão de organização funcional, será discutido dentro de ensino profissional sobre a Escola Normal, já que nessa escola eram formadas profissionais do magistério, sobre a Casa de Educandos e Artífices, onde os alunos aprendiam um ofício e as primeiras letras, e sobre a Aula Noturna de Música e a Escola de Música, instituições voltadas para a formação de músicos.

Outras instituições profissionalizantes existiam, mas o foco deste estudo é somente nas instituições citadas acima, as quais foram relevantes no ensino de música desse Estado. O ensino profissionalizante no Rio de Janeiro Imperial foi citado por Veiga (2007), como sendo formado por cursos dos arsenais militares, que compreendiam o aprendiz de marinheiro, o aprendiz de artilharia e de soldado. São citados também os cursos de agricultura, artes e ofícios, comercial, desenho e astronomia, dentre outros.

Moacyr (1936), ao esclarecer sobre o ensino profissional, cita os institutos agrícolas, de artes e ofícios e aulas de comércio. Faz considerações na década de 1830 sobre a Aula de Comércio no Rio de Janeiro, da Escola de Geometria aplicada às artes e ofícios na Bahia e do curso de estudos mineralógicos em Minas Gerais, que, apesar de estruturado, não chegou a ser instalado. No início da República, formaram-se institutos profissionais masculinos e femininos, onde funcionavam as escolas para desvalidos, escolas de aprendizes e artífices com ensino primário. Um instituto de preparação para o trabalho agrícola, com ensino primário, aprendizagem agrícola e oficinas profissionalizantes, surgiu em Belo Horizonte no ano de 1909 (VEIGA, 2007).

Faria (2004) discorre sobre os projetos propostos pela elite maranhense em relação aos livres pobres, aos “índios civilizados” e “domesticados”, e aos libertos que faziam parte da população no final do oitocentos, uma vez que os mesmos tinham resistência ao trabalho subordinado a um patrão. Ele relata ainda a inclusão do ensino profissionalizante

nessas medidas.

[...] os projetos voltados para esses segmentos sociais partiam da ideia de ser necessário moralizá-los, isto é, dar-lhes valores civilizados: trabalho sistemático, propriedade da terra, religião católica e família legalmente constituída. Era necessário proporcionar-lhes, também, o ensino profissionalizante, pois a manutenção das técnicas de trabalho tradicionais dificultaria o progresso. E, principalmente, era urgente compeli-los ao trabalho através de leis contra a vadiagem e contra a posse ilegal das terras, caso contrário, se entregariam à indolência, vivendo parasitariamente da natureza (FARIA, 2004, p. 108).

No Maranhão Imperial, tinha-se a Casa dos Educandos e Artífices, a Escola de Aprendizes Marinheiros, a Escola Agrícola de Cutim, e como formadoras de moças para atividades domésticas o Recolhimento de Nossa Senhora de Anunciação e Remédios, e o Asilo de Santa Teresa (CASTRO, 2011). Entretanto, neste trabalho, preferiu-se não abordar essas duas últimas instituições nesse tópico e sim no anterior. Havia também o Curso do Comércio anexo ao Liceu, com duração de dois anos. Assim, discorre-se a seguir sobre as escolas selecionadas, iniciando com a Escola Normal.

Veiga (2007) esclarece que as leis para que escolas de formação do professor fossem criadas se concretizaram após 1834, e que o funcionamento das mesmas foi mais efetivo a partir de 1870. Os professores também poderiam se formar em aulas de mestres avulsos, seminários religiosos e liceus, sendo que a primeira escola normal no Brasil foi fundada em Niterói, no ano de 1835. No Rio de Janeiro, em 1879, dentre as disciplinas prescritas pela reforma de Leôncio de Carvalho para fazerem parte do currículo das escolas normais, havia a música vocal.

Na República, a regulamentação de 1890 “define o professor como regenerador da escola pública primária”, e as cadeiras foram distribuídas em cinco séries, “organizadas em dois cursos – de artes e de ciências e letras”, onde a música fazia parte do núcleo de artes. Após as cinco séries concluídas, o aluno tornava-se um professor primário; com mais cinco anos de função era catedrático, com cargo vitalício; e se fizesse somente três séries com mais um ano de função, era professor adjunto (para substituir o catedrático) ou interino (para substituir o primário) (VEIGA, 2007, p. 247). Essa autora informa que em São Paulo, no final do século XIX, havia duas formações docentes, a escola normal primária e a secundária, que permitia ao formando lecionar nos liceus, ginásios, escolas preliminares e complementares. A música fazia parte das matérias da escola normal secundária.

Oliveira (2003), ao tecer as bases para as escolas normais, defende a ideia de que fossem escolas mistas, externatos, com professores homens ou mulheres, sendo o diretor do sexo masculino, e que deveria haver uma escola pública do município junto à normal para os

exercícios práticos do ensino. Sugere ainda uma formação de três anos, incluindo no último a música vocal.

A Escola Normal Pública no Maranhão foi fundada em 15 de abril de 1890<sup>39</sup>, por meio do Decreto nº 21, na gestão do Dr. José Tomaz da Porciúncula, então segundo Governador Provisório do Estado, que ficou no exercício do cargo somente por seis meses. Para assegurar o funcionamento dessa escola, ele determinou algumas medidas, dentre elas o local onde ficaria instalada e a formação do corpo docente. Devido aos poucos recursos estaduais, a Escola funcionaria junto ao Liceu, situado à Rua Formosa em um prédio alugado, que, posteriormente, por falta de pagamento, transferiu-se para o Convento do Carmo e teria como professores os próprios lentes do Liceu (MOTTA; NUNES, 2008).

Essas autoras acrescentam ainda que os únicos docentes à parte, nomeados pelo Governador, foram os das cadeiras de desenho, o Dr. Cândido Jorge Barbosa; de pedagogia, o Dr. Agripino Azevedo; e o de música, o Sr. Luís Medeiros. Contudo, o salário desses professores era bem inferior aos do Liceu Maranhense. Motta e Nunes (2008, p. 300) comentam essa disparidade, assim como a tardia fundação da Escola Normal no Maranhão, sendo salientado que “durante o Primeiro e o Segundo Reinados (1823-1889), o Maranhão teve em exercício 92 governantes, entre presidentes e vice-presidentes, ocasionando uma grande instabilidade político-administrativa, descontinuidade nas questões públicas, inclusive as educacionais”. A Escola Normal (FIGURAS 11 e 12) se desvinculou do Lyceu Maranhense em 28 de abril de 1898, pela Lei nº 207.

---

<sup>39</sup>Castellanos (2011) e Neres (2011), Motta e Nunes (2008) informam tentativas anteriores de criação de uma Escola Normal gratuita no Maranhão, uma em 1838, que fechou na década de 1840, e outra em 1872, extinta em 1882. A primeira era uma aula ministrada no Liceu por Felipe Benício d’Oliveira Condurú, especializado em pedagogia na Europa, e a segunda funcionou na Sociedade 11 de Agosto. Conforme Viveiros (1953), essa última continha no seu programa de pedagogia o ensino de canto coral.

FIGURA 11 – Escola Normal.



Fonte: Cunha (1908).

FIGURA 12 – Sala de desenho da Escola Normal.



Fonte: Cunha (1908).

Em 6 de maio de 1896, pela Lei nº 155, criou-se a Escola Modelo anexa à Escola Normal, para que os alunos normalistas pudessem exercitar sua prática de ensino para menores de ambos os sexos (FIGURA 13). Essa instituição ministrava aula de música.

FIGURA 13 – Sala de aula do 6º ano da Escola Modelo.



Fonte: Cunha (1908).

No programa de ensino da Escola Normal para o ano de 1890, impresso pela Tipographia Frias e apresentado pelo lente<sup>40</sup> da cadeira, Luís Medeiros, a aula de música fazia parte do 1º, 2º e 3º ano<sup>41</sup> do curso, havendo também a indicação dos livros a serem usados, todos estrangeiros. Esse programa foi publicado no jornal Diário do Maranhão, de 22 de julho de 1890, em meio à exposição do Regulamento da Instrução Pública, que abrangia o Liceu e a Escola Normal, informando também o local de funcionamento dessas instituições, um prédio alugado por 75\$000 réis ao mês, localizado na Rua Formosa. Essa matéria sobre o Regulamento foi concluída no exemplar de 24 de julho do mesmo ano, onde o Artigo de nº 231 tratou da possibilidade de organização de um pequeno concerto pelo lente da disciplina de música, para que os alunos mostrassem seu progresso. O mesmo seria anunciado no Jornal Oficial.

Nos Regulamentos da Escola Normal em São Luís, de 1894 e 1896, entre as matérias a serem oferecidas no curso, encontrava-se a música. Já no ano de 1891, ela não é citada, porém, conforme mencionado anteriormente, supõe-se que o professor Luís

<sup>40</sup>Bittencourt (2008) esclarece que lente designa o professor concursado do ensino secundário das escolas públicas, e o assistente era chamado de mestre. O professor do ensino primário era denominado mestre de primeiras letras e na República de professor primário.

<sup>41</sup>Castellanos (2010) informa que uma quarta classe foi criada no ano de 1903, embora já existisse no regulamento desde 1899. Nela, os alunos eram ouvintes devido aos atrasos em cumprir as disciplinas e exames ao longo do curso.

Medeiros<sup>42</sup> ocupou essa vaga de 1890 a 1900, quando foi nomeado para a cadeira de literatura, sendo substituído por Antonio Rayol na de música (CONGRESSO PEDAGÓGICO, 1922; MARANHÃO, 1901).

Na Lei nº 348, de 17 de maio de 1904, que orçou a receita e fixou a despesa do Estado para o exercício de 1905, foi discriminada a relação de professores da Escola Normal com os respectivos vencimentos, na qual era estipulado para o professor de música 3.600\$000 réis anuais. Importante ressaltar que os salários dos docentes variavam entre 1.200\$000, pagos à professora de prendas femininas e economia doméstica, e 4.800\$000. A Lei nº 398, de 28 de abril de 1905, dentre outras determinações, autorizou a contratação de uma professora de piano para a Escola Normal e a Escola Modelo.

Em relação à Casa dos Educandos Artífices, criada em 23 de agosto de 1841, uma das instituições educacionais mais antigas em São Luís, sabe-se que cuidava da instrução das primeiras letras e de princípios religiosos de moços pobres da Província. Eram também ministradas oficinas de alfaiate, sapateiro, capina, marceneiro, pedreiro, cutileiro e ferreiro (AMARAL, S. 2001).

Para os meninos desvalidos havia a alternativa da formação educacional e profissional oferecida pelos órgãos militares. A partir da segunda metade do século XIX foram criadas em várias províncias as chamadas companhias de aprendizes artífices, que proporcionavam ensino de primeiras letras, de instrumentos musicais e diversos ofícios. Outra modalidade foram os internatos, também denominados seminários ou casas de educandos artífices, onde se aprendia inclusive o manejo de armas, apesar dessas entidades não serem filiadas a órgãos militares (VEIGA, 2007, p. 163).

Em 29 de agosto de 1849, na Casa dos Educandos, foi criada pela lei Provincial nº 197, uma banda de música que permaneceu funcionando durante todo o tempo de existência da Casa, sendo extinta em 13 de dezembro de 1889. Teve como regentes dois professores, Sérgio Augusto Marinho e Leocádio Ferreira Souza<sup>43</sup>. A banda serviria para ajudar os alunos a terem uma fonte de renda futura e colaborar no aumento do número de músicos na cidade (CASTRO, 2007). A aula de música<sup>44</sup> nessa instituição foi oferecida posteriormente, em 10 de novembro de 1851, através da Lei nº 301:

<sup>42</sup>Nas informações dadas pela Mensagem de 1901 e pelo Congresso Pedagógico (1922) não ficou muito claro se o professor Luís Medeiros continuou na cadeira de música da Escola Normal no ano de 1900 (até o mês de sua morte) ou se ficou com essa cadeira só no Liceu. Em alguns relatos, ele continuava como professor de música na Normal e em outro havia a comunicação sobre seu pedido de transferência como professor vitalício dessa cadeira para cargo idêntico no Liceu.

<sup>43</sup>Conforme Castro (2007), Leocádio era educando contramestre da Banda e passou a dirigi-la do final de 1857 até a sua extinção em 1889, tendo solicitado, logo que assumiu a compra de novos instrumentos de sopro.

<sup>44</sup>Para início das aulas de música na Casa dos Educandos, Marques (1870) cita a Lei nº 197, a mesma que trata da criação da banda de música da instituição, provavelmente por considerar as aulas de instrumento de sopro e prática de banda já como aulas de música.

Art. 1. Fica definitivamente criada na Casa dos Educandos Artífices a Cadeira de Música, de que trata o artigo 10 da Lei nº 197 de 29 de agosto de 1844, com ordenado fixo de quinhentos e cinquenta mil réis por ano; Art. 2. A dita cadeira compreenderá o ensino tanto da Música vocal como da instrumental e o seu professor será provido na conformidade do artigo 1º do Regulamento Provincial de 5 de novembro de 1849 (CASTRO, 2009, p. 101).

Entretanto, o autor relata que apenas em maio de 1854 foi criada a aula de instrumento de cordas, pela Lei nº 345. O instrumento ensinado foi basicamente a rabeca, devido à falta de condições financeiras para a compra de outros. Teve como professores João Pedro Ziegler e depois José de Carvalho Estrela, que foi exonerado da instituição em 1859 por falta de recursos. Castro (2007) ainda esclarece que a aula de cordas foi extinta em 1866, mas reativada em 1871, tendo como docente novamente João Pedro Ziegler, o qual foi substituído em 1881, por motivo de doença, pelo professor Leocádio Alexandrino dos Reis Rayol. No *Almanak* de 1872, de 1880 e de 1881, foi encontrado o nome de João Pedro Ziegler, como professor de instrumento de cordas, e Leocádio Ferreira de Sousa, como professor de música. Mesmo com as dificuldades citadas, constou-se a participação dos alunos de instrumentos de corda dessa instituição na orquestra do Teatro São Luiz, por ocasião da apresentação da Companhia Teatral Italiana (CASTRO, 2007).

O *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial* de 1866 informou um número de cento e vinte sete educandos na Casa, e o de 1869 relatou que havia quarenta e sete alunos de música, dentre os quais vinte e cinco formavam a banda. Nos *Almanak* pesquisados de 1861 a 1869 foram discriminados os valores cobrados pela banda da escola para tocar em diferentes eventos na cidade (ver TABELAS 1 e 2). Os preços dos toques que não eram especificados nos serviços da banda de música ficavam a cargo do diretor.

TABELA 1 - Preços dos serviços da Banda de Música da Casa dos Educandos.

VÁRIAS FESTAS	VALOR (réis)
Uma tarde de festa de igreja até Ave-Maria	20\$000
Idem até às 9 horas da noite	25\$000
Acompanhar procissão	30\$000
Uma véspera de festa com toque ao meio-dia	25\$000
Novenário, com toque ao meio-dia no último dia da novena, tocando também a banda no dia da festa, das 4 1/2 horas da tarde às 10 da noite	175\$000 a 200\$000
Qualquer formatura em algum dos batalhões da guarda nacional da capital	40\$000

<b>PASSEATAS</b>	<b>VALOR (réis)</b>
De dia – uma manhã ou tarde com pessoas honestas cujo ajuntamento não tenha fins políticos	40\$000
De noite – da mesma forma até às 11 horas	50\$000

Fonte: Tabela elaborada pela autora a partir do Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial (1866).

TABELA 2 - Preços dos serviços da Banda de Música da Casa dos Educandos.

<b>BAILES</b>	<b>VALOR (réis)</b>
Sendo toda a banda de música até às 2 horas da noite	55\$000
Por cada hora que exceder	7\$000
Por cada educando sem ser em banda até às mesmas horas	5\$000
Por cada um, cada hora que exceder	1\$000
<b>ENTERROS</b>	<b>VALOR (réis)</b>
De anjo – Até a linha – Norte – Sul, formada pelo Largo do Carmo desde a praia do Cajú até o Portinho, pelas ruas João Lisboa e Formosa para – Leste – da mesma linha	25\$000
Da mesma linha para – Oeste	30\$000
De adultos – da linha acima declarada para – Leste	30\$000
Da mesma linha para – Oeste	35\$000
Acompanhar enterros de anjos ou adultos, indo também o corpo dos educandos	100\$000

Fonte: Tabela elaborada pela autora a partir do Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial (1866).

Os valores recebidos, conforme Castro (2007, p. 282), seriam repartidos da seguinte forma: “[...] um quarto dessa paga seria do professor, se tivesse tocado com a banda na festividade. O restante seria dividido em duas partes; sendo uma atribuída aos educandos que tocarem e a outra seria recolhida aos cofres da Casa”. Observando esses relatos apresentados, percebe-se que os alunos de música atuavam profissionalmente em diferentes atividades artísticas e sociais da cidade, desde que, conforme Regulamento da Casa, fosse um ambiente decente para não corrompê-los, e recebendo uma paga por isso. No entanto, Castro (2007) informa que, muitas vezes, eles eram solicitados a tocarem gratuitamente com a justificativa de serem mantidos pelo governo.

No jornal Diário do Maranhão de 24 de julho de 1885, constatou-se que por determinação da Presidência da Província do Maranhão, a Banda Música dos Educandos e a Banda do 5º Batalhão de Infantaria deveriam alternar-se no serviço de tocar das 5 às 6:30 horas da tarde, em frente ao Jardim Público, e das 8 às 9 horas da noite, em frente ao Palácio da Presidência, além dos domingos.

A seguir, será tratado sobre as escolas especializadas para o ensino de música. A primeira instituição dessa categoria criada no Brasil foi o Conservatório de Música do Rio de Janeiro, em 1841<sup>45</sup>. Almeida, R. (1942, p. 343) relata que após o Decreto nº 238, de 27 de novembro de 1841, que concedeu à Sociedade de Música do Rio de Janeiro duas loterias anuais para se estabelecer o Conservatório, essa se obrigou a cumprir algumas condições, dentre elas:

Art. 1º - a criação de um conservatório de música com o fim de atrair as pessoas de um e outro sexo nas quais se conheça disposição e talento, a fim de as instruir e formar artistas abalizados que possam satisfazer às exigências do culto, às necessidades do teatro e aos encantos da cena italiana.

Art. 2º - o conservatório em seu começo será composto de seis mestres ou lentes, a saber: um de princípios de música, um de canto, um de instrumentos de corda, um de instrumentos de sôpro, um de contraponto, além destes terá um outro para lecionar em qualquer lugar ou estabelecimento público àquelas jovens que se quiserem dedicar à musica, uma vez que possam preencher o fim do conservatório.

Mello (1908) relata o tributo feito em homenagem ao Rei D. Pedro II pela Sociedade de Música do Rio de Janeiro, e entregue pelo sócio e diretor Francisco Manoel da Silva. Nesse documento foi feito o agradecimento pela criação do Conservatório, justificando-o por ser uma instituição que promoveria o ensino da música, uma arte que contribuiu para a civilização dos povos, que influiu para o bem-estar moral da humanidade, e deveria ser para todas as classes da sociedade, complementando ainda que:

[...] a instituição de um Conservatório na Côrte do Rio de Janeiro pressagia grandes e salientes vantagens; já proporcionando mais um meio de se desenvolverem os talentos dos *Brasileiros*, que mostram tanta aptidão e tão pronunciada tendência e vocação para as artes de imaginação, já facilitando a todas as classes da sociedade o ensino regular e methodico de uma arte, cujas fruições puras e agradáveis dão vigor ao operário em suas fadigasas tarefas, minoram as privações do pobre, dando-lhe uma profissão útil e lucrativa, expellem o tédio do abastado, e embelezam a existência do genero humano (MELLO, 1908, 230).

Foi observada nessas citações uma preocupação em formar profissionais para serem mestres, para servirem às exigências da elite, e em educar o gosto do povo. Augusto (2014, p. 161) esclarece que o fundador do Conservatório, Francisco Manoel da Silva, qualificava-o “como um estabelecimento moral, por cultivar as belas-artes, que tornava o ‘indivíduo mais feliz e melhor cidadão’”. Kiefer (1976, p. 71) transcreve comentários feitos no jornal *O Brasil* de 1841, sobre a iniciativa da criação do Conservatório. Dentre eles, tem-se

---

<sup>45</sup>Segundo Loureiro (2003), o projeto do Conservatório Musical do Rio de Janeiro foi aprovado em 1841, mas devido à falta de recursos, as aulas começaram somente em 1848, com seis professores. No entanto, Almeida, R. (1942) relata que de 1847 a 1852 o Conservatório só pôde trabalhar com um lente, o de rudimentos de solfejo, devido às condições financeiras (somente uma loteria concedida). A partir de 1855, aumentaram-se esses meios e puderam-se nomear sete professores para as disciplinas propostas desde a sua criação.

o seguinte:

A conveniência da instituição de um conservatório de música sob o ponto de vista econômico e político é incontestável: sob este ponto de vista ele deve ser considerado como uma indústria, e assim produzindo todas as vantagens de outra qualquer, prestando uma ocupação honesta, civilizando por via do trabalho. A concepção, pois, de uma instituição que tem por fim favorecer os progressos da música, difundir os conhecimentos dessa arte pela população, deve merecer toda a atenção do Governo e das Câmaras.

No entanto, a difusão dessa arte e a colocação de “profissionais no mercado” tinham o objetivo de atender mais à elite e não aos pobres ou aos escravos, conforme Kiefer (1976), apesar do discurso em prol da abertura desse ensino a todos as pessoas. O conservatório passou por várias reformas ao longo dos anos: foi o Instituto Nacional de Música no início da República, a Escola Nacional de Música em 1937 e hoje é a Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Tem-se a informação, por Almeida, R. (1942), de outras instituições especializadas no Rio, como a Escola Vocal e Instrumental (1839), o Liceu Musical (1847), a Escola de Bento Fernandes das Mercês, o Conservatório de Música do Colégio Marinho (1843), o Conservatório a Música Religiosa, a Escola de Música do Instituto de Meninos Cegos (1845).

Esse movimento musical no Rio de Janeiro fez surgir pelo país, durante o oitocentos, outros conservatórios como o da Bahia e o do Pará, e diversas Academias. No Maranhão, a primeira iniciativa em relação a esse ensino, mais de meio século depois da realizada na capital do país, foi a Aula Noturna de Música<sup>46</sup>, criada em São Luís em 19 de março de 1900, pela Lei nº 244, tendo como diretor o maestro Antonio Rayol, que foi nomeado no dia 27 e assumiu no dia 30 do mesmo mês e ano, com um salário de duzentos mil réis mensais.

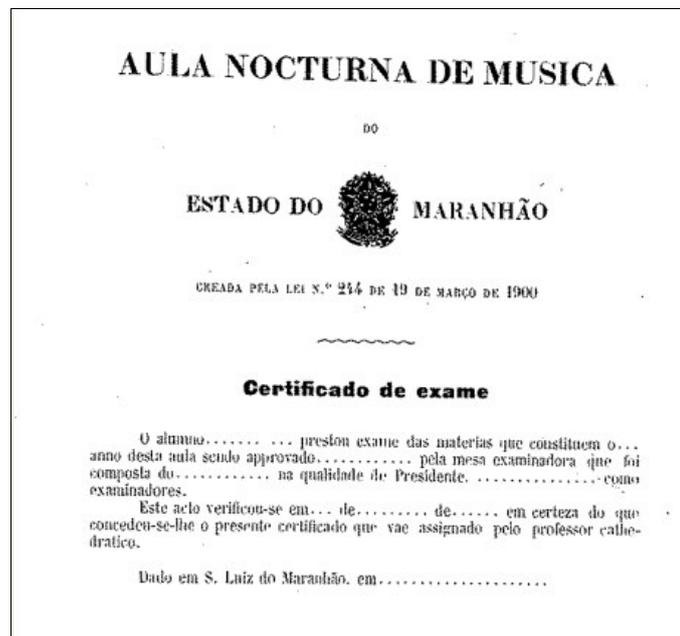
Na Mensagem do Governador de Estado de 1901, foram encontradas as seguintes informações a respeito da Aula Noturna: o então Governador João Gualberto Torreão da Costa, que criou a referida aula, instalou-a no dia 1 de abril de 1900 na Escola Pública da Rua do Sol. As aulas tiveram início em 15 de abril, após um prazo de quinze dias para a realização de matrículas, noticiado no jornal oficial. Foi determinado também que as aulas funcionassem as segundas, quartas e sextas-feiras, das seis às oito horas da noite. Os candidatos à matrícula deveriam ser maiores de dez anos, vacinados e não sofrerem de moléstia contagiosa.

---

<sup>46</sup>Na Mensagem do Governador de Estado, de 1902, sobre as atividades de 1901, o Governador João Gualberto, ao relatar sobre a Escola de Música, criada em 1901, refere-se à extinta aula de música (Aula Noturna) como pertencendo ao Liceu Maranhense, o que sugere que a cadeira de música do Liceu passou a ser oferecida na Aula Noturna. Em Corrêa (1922), há a informação de que, após a criação da Escola de Música, a cadeira de música da Escola Normal e do Liceu foi suprimida para ser ministrada somente nessa nova instituição, embora as fontes pesquisadas relatem que a Escola Normal continuou a oferecê-la.

O diretor do estabelecimento informou na Mensagem supracitada que 48 alunos de ambos os sexos haviam sido matriculados, mas que, posteriormente, outros se interessaram como ouvintes, totalizando 92 alunos. Rayol também esclareceu que duas professoras normalistas, alunas da Aula Noturna, ajudaram-no com as classes inferiores, e que a professora de piano, D. Maria Regina P. Nina, ofereceu-se para fazer o acompanhamento dos coros e lições de solfejo individual. Ao aluno aprovado no exame, após um ano de estudo nas cadeiras existentes, era entregue um certificado (FIGURA 14).

FIGURA 14 – Certificado de exame da Aula Noturna de Música.



Fonte: MARANHÃO, 1901.

É relatado ainda não ter havido nenhuma situação de desordem entre os alunos, embora estes fossem de diferentes sexos, classes e idades. Apesar disso, o diretor solicitou um vigilante (havia um servente contratado), e devido às condições precárias do prédio da Escola Pública onde estavam instalados, inclusive com falta de mobília decente, pediu ao Governo as necessárias providências.

Dentre os alunos que por lá passaram, identificou-se o nome do flautista Adelman Corrêa, cujas diversas composições encontram-se hoje no Acervo João Mohana. Logo, “nessa época, o salão da Aula Noturna era preferido pelos concertistas que aqui se vinham exhibir. Muitos artistas de merecimento se fizeram ouvir em sólos, com acompanhamento de grande orquestra, sob a regência de Raiol” (CORRÊA, 1922, p. 412). A extinção da Aula Noturna ocorreu após a concretização de um pedido veemente feito por Antonio Rayol em seu Relatório ao Governador João Gualberto, para formação de uma Escola de Música no Estado.

[...] Enfim quase todos os Estados teem *escolas, conservatórios, etc, etc.*, porque rasão não temos aqui também uma escola de musica, embora modesta e que mais tarde possa ter a grandeza de um conservatório? Depende tudo da bôa vontade do Governo. É preciso pois, quanto antes, a criação de quatro cadeiras – *Canto* (solo), *Violino, Flauta e Piano-elementar*. Essas cadeiras são de grande necessidade e os alunos saberão agradecer ao benemérito Governo do Estado, esse ramo do estudo, com que muitos, mais tarde poderão ganhar a vida. Em mim o Governo encontrará sempre a melhor disposição para elevar a terra natal, digna por todos os princípios do acolhimento de todos nós. Espero, pois, que o Governo, tomando em consideração o que acabo de expor, dê-me elementos com que eu possa fazer da Aula Noturna de Música a escola que precisa ter o Maranhão (MARANHÃO, 1901, p. 6).

O Governador atendeu ao apelo de Rayol e estava assim fundada a Escola de Música<sup>47</sup>, em 1 de abril de 1901, pela Lei nº 280, tendo como primeiro diretor o próprio solicitante. A Escola começaria a funcionar em horário noturno com o diretor, que seria também professor, um vigilante, um servente e com professores que receberiam seus vencimentos calculados pela importância de cada matéria. As cadeiras propostas na lei eram as seguintes: música (teoria musical) e solfejo, canto coral e canto a solo, violino, flauta, clarinete e oboé, piano elementar. A duração de cada curso é demonstrada no Quadro 9 do próximo item. Os candidatos à matrícula deveriam ter menos de 25 anos, não sofrerem de moléstia contagiosa, serem vacinados e terem instrução primária necessária.

Inicialmente, a escola foi instalada em um prédio da Rua Madre Deus, número 28, esquina com a Rua das Laranjeiras, passando ao prédio estadual (próprio) da Rua Grande, número 90, cerca de dois meses depois. O material que pertencia à Aula Noturna foi cedido para a nova escola. Ficaram limitadas as cadeiras que deveriam ser preenchidas, sendo oferecidas somente as cadeiras de música e solfejo, canto coral e canto solo. Todas essas eram ministradas pelo professor Rayol, e a cadeira de piano elementar por D. Almerinda Ribeiro Nogueira (MARANHÃO, 1902; CORRÊA, 1922).

Segundo o Relatório do diretor sobre o ano letivo de 1901, em anexo à Mensagem do Governador de Estado de 1902, Dr. João Gualberto Torreão da Costa, matricularam-se 158 alunos de ambos os sexos, ficando vinte alunos na cadeira de piano, dois na cadeira de canto solo, oito na cadeira de canto coral e o restante nas cadeiras de teoria e solfejo individual. Por falta de instrumento, a cadeira de piano funcionou praticamente dois meses depois de começadas as aulas. Rayol terminou o Relatório ao Governador pedindo que as vagas de

---

<sup>47</sup>Pesquisadores, tais como Ferreira, E. (2010), Dantas Filho (2007) e Amaral, S. (2001), denominam-na de Escola de Música da Capital, e Ferreira, A. (2014) de Escola de Música do Estado do Maranhão. Essa última nomenclatura é também usada por Amaral, S. (2001) e por Silva, P. (2013) quando se referem a essa mesma instituição reorganizada em 1907. No entanto, neste trabalho preferiu-se tratá-la como Escola de Música, conforme consta na Lei de sua criação.

professores das cadeiras em aberto, ou seja, violino, flauta, clarineta e oboé, fossem preenchidas para o bom funcionamento da instituição.

O primeiro diploma de habilitação nos cursos de teoria e solfejo foi concedido à Adelman Brasil Corrêa, em 27 de fevereiro de 1902, que já havia estudado música na Academia de Belas Artes de Manaus e na Aula Noturna de Música em São Luís, realizando-se um concerto com a presença do Governador. Nesse mesmo ano, Rayol tirou uma licença de saúde por três meses, embora tivesse se ausentado somente por trinta e oito dias, ficando em seu lugar o professor João José Lentini. No Relatório, referente ao ano de 1902, anexado à Mensagem do Vice-Governador de Estado de 1903, Coronel Alexandre Collares Moreira Júnior, Rayol solicitou um piano próprio, um vigilante e novamente um professor de violino e flauta, não incluindo mais no pedido o oboé e a clarineta.

No Relatório sobre as atividades de 1903, anexado à Mensagem do Vice-Governador de Estado de 1904, Coronel Alexandre Collares Moreira Júnior, Rayol informou a compra de um piano em boas condições com um agente de leilões, mas não fez mais o pedido de contratação de professores para os instrumentos de cordas e sopro. Provavelmente, após ter ficado três anos solicitando essas contratações sem obter resultados, o diretor deve ter-se limitado ao que era possível naquele momento. Os alunos até então se formavam somente em teoria e solfejo.

No ano de 1904, com as licenças de saúde e, por fim, o falecimento de Antonio Rayol, ficou na direção da escola a professora Almerinda Nogueira (MARANHÃO, 1905). Após a morte de Rayol, a escola foi reorganizada em 26 de Julho de 1907 pelo Decreto nº 69, e ficou estabelecido novo Regulamento, em que as cadeiras oferecidas seriam teoria, solfejo e piano, sendo instalados os demais cursos à medida que se tornassem oportunos.

No Regulamento da Escola, de 30 de junho de 1909, apareceram na estrutura de ensino cursos de vários instrumentos de cordas e sopro. O curso de piano foi dividido em elementar e superior, além de estipulada também a idade necessária para a frequência de cada um deles. No entanto, nos exemplares do Diário do Maranhão de 1908 a 1911, havia a divulgação de matrículas abertas, exames finais e entrega de diplomas realizados pela escola, referindo-se somente aos cursos de piano, teoria musical e solfejo, o que sugere que a escola continuava ainda sem os cursos completos, sendo ministrados somente os mesmos desde a época de Rayol.

O Decreto nº 112, de 6 de abril de 1911, suprimiu a cadeira de piano elementar da Escola. Assim, mais uma disciplina foi retirada do seu programa de ensino. Em 1912, pela Lei nº 623, de 17 de abril, a instituição novamente foi reorganizada, e em 6 de maio de 1912, ela

foi fechada definitivamente pelo Decreto nº 146, até que fosse remodelada na conformidade da Lei 623. Nessa lei, o pagamento do valor de matrícula poderia ser distribuído trimestralmente durante o ano, sendo que o valor estipulado para cada trimestre não deveria exceder a quantia de 12\$000 réis para aluno de solfejo e 30\$000 réis para aluno dos outros cursos. Também dispunha que o valor do aluguel do salão de música deveria ser estipulado em Regulamento.

Nas Mensagens de Governador de Estado referentes aos anos de 1906 a 1912, ano de fechamento da escola, só apareceu uma referência a essa instituição. Amaral, S. (2001) esclarece, a partir de informações do Diário Oficial de 1910, que no cargo de diretor da Escola de Música de 1909 a 1911, estava João Sebastião Rodrigues Nunes, pianista e compositor maranhense, embora tenha encontrado a assinatura de duas vigilantes da instituição, Remidia Coqueiro da Silva e Joanna de Deus Oliveira, em alguns documentos expedidos pela escola.

Entretanto, na Lei nº 360, de 28 de março de 1905, o Vice- Governador Alexandre Colares Moreira Júnior autorizou enviar João Nunes por dezoito meses à Europa<sup>48</sup>, com ajuda de custo de dois contos de réis mais a mensalidade de quinhentos mil réis, para terminar seus estudos de música. Terminando o prazo, ele deveria assumir a direção da Escola de Música por cinco anos, bem como a cadeira de música que existisse nos estabelecimentos do Estado por seiscentos mil réis mensais. Sendo assim, provavelmente, ele deve ter assumido a direção da escola já em 1907, por ocasião da primeira reformulação após a morte de Rayol, mesmo porque o Diário do Maranhão, durante o ano de 1908, mencionou seu nome inúmeras vezes como diretor da Escola. Quanto ao corpo docente, as fontes pesquisadas<sup>49</sup> referem-se somente ao nome de João Nunes, em especial relatando os exercícios práticos executados por seus alunos de piano, e, em fevereiro de 1910, à nomeação da normalista Nila Gonçalves de Araújo como professora interina de teoria e solfejo. Esses exercícios práticos eram realizados ao longo do ano letivo, onde os alunos apresentavam-se para o público, inclusive com a presença do Governador.

Percebe-se pelos dados encontrados que a Escola de Música, desde a sua criação até a sua extinção, em 1912, não pôde efetivar a contratação do quantitativo docente

<sup>48</sup> Alguns músicos maranhenses iam estudar na Europa. Rayol estudou na Itália à custa do Conde de Leopoldina. Elpídio Pereira estudou na França com a ajuda do governo de Manaus. Também outros estudantes eram enviados à Europa. Castro (2009) informa duas leis aprovando esse auxílio no ano de 1866: uma que permanentemente enviaria grupos de quatro estudantes à França, três para escolas de agricultura e um para o Conservatório de Artes e Ofícios, e a outra enviando Francisco Peixoto de Sá para estudar desenho e pintura na Europa por três anos.

<sup>49</sup> As Mensagens de Governador do Estado do Maranhão, as Leis e Decretos do Estado do Maranhão, os jornais Diários do Maranhão e A Pacotilha.

necessário para oferecer o número de cadeiras presentes na documentação oficial, apesar da significativa quantidade de alunos matriculados, da demanda existente e dos recitais e concertos realizados. Assim, funcionou de maneira limitada frente ao que era impresso nos Regulamentos e ao que desejava o corpo docente e discente da mesma, embora os resultados apresentados suscitasse elogios públicos tanto das autoridades, quanto da comunidade. Em diferentes exemplares do jornal Diário do Maranhão, do ano de 1902, foram encontradas referências aos recitais e concertos realizados nessa escola e por essa escola, inclusive com orquestra regida pelo maestro Rayol. Ao término da geração de músicos da época em questão, até meados do século XX, não houve mais aparição expressiva de compositores de música de concerto e de orquestras.

Apesar da Escola de Música não ter tido a chance de ensinar instrumentos de orquestra, como foi deduzido das fontes encontradas, das escolas do ensino primário e secundário priorizarem o piano, da Casa dos Educandos conseguir um êxito maior com os instrumentos de banda, da Escola Normal ter somente o ensino de violino em seu programa e com a duração de dois anos, existiam orquestras na cidade e músicos que participavam junto às companhias líricas que aqui vinham se apresentar, assim como em outros eventos. Como exemplo, cita-se a Orquestra da Companhia Lírica do Sr. Ramonda em 1857, cujos integrantes fixos que a formavam e seus respectivos instrumentos, assim como seus ordenados, são apresentados na Tabela 3. Havia ainda a contratação de sete músicos que eram alunos da Casa dos Educandos.

TABELA 3 – Orquestra da Companhia Lírica do Sr. Ramonda.

MÚSICO	INSTRUMENTO	ORDENADO (mensal)
Francisco Xavier Beckman	1º violino de ópera	(70\$)
Luís Scandolari	1º violino de baile	(100\$)
Francisco Antonio Colás	1º clarinete	(60\$)
Sérgio Augusto Marinho	1º flautista	(57\$)
Antonio Freitas Ribeiro	1º violoncelo	(45\$)
Antonio José F. Valença	1º contrabasso	(50\$)
Ricardo José de O. e Silva	1º viola	(40\$)
Carlos Antonio Colás	1º piston	(35\$)
Leocádio Ferreira de Souza	1º oficleide	(40\$)
Policarpo Joaquim de Lemos	1º trompa	(30\$)
José Afonso Pereira	1º trombone	(35\$)
Domingos C. de Vasconcelos	Chefe dos 2º violinos	(60\$)
Antonio Pacífico da Cunha	2º violino	(35\$)

José Vicente da C. Bastos	2º violino	(30\$)
Joaquim Antonio L. Paricá	2º violino	(30\$)
Antonio Raimundo Marinho	2º violino	(30\$)
Bernardino do Rêgo Barros	2º clarinete	(30\$)
Ezequiel Antonio Colás	2º flauta	(35\$)
Antonio Gonçalves da Silva	2º oficleide	(30\$)
José Antonio de Miranda	2º trompa	(35\$)
André Soares Falcão	2º trombone	(30\$)
João Evangelista Belfort	2º trombone	(30\$)
João E. do Livramento	Timbales	(36\$)

Fonte: Tabela produzida pela autora baseada em Jansen (1974, p. 74-75).

Jansen (1974) relata que, em 17 de julho de 1889, o Cassino Maranhense, que tinha como diretores Álvaro Machado e Luís Medeiros (esse professor de música do Liceu e da Escola Normal) organizou seu primeiro concerto com uma orquestra de quarenta professores, dos quais vinte e cinco eram violinistas, sob a regência de Joaquim Franco. No Diário do Maranhão, de 21 de dezembro de 1888, foi encontrado outro dado que é o anúncio de um concerto que se realizaria no dia seguinte, no Theatro São Luiz, em benefício à cantora Laura Caracciolo, onde, acompanhando as peças vocais, haveria uma orquestra composta por 24 professores e também regida por Joaquim Franco. Esse número significativo de instrumentistas, na sua maioria, provavelmente obteve conhecimento prático em aulas particulares, tornando-se posteriormente também professores, assunto que será tratado no item a seguir.

## 2.4 Aulas particulares de música

Embora se tenha dedicado este trabalho ao estudo das instituições escolares, faz-se menção às aulas particulares, uma vez que elas foram importantes para a formação dos profissionais que seriam os futuros docentes, tanto no ensino formal, objeto deste estudo, como no informal, contribuindo assim para o crescimento musical não só na capital, mas em outras cidades do Maranhão, visto que o número de instituições que ensinavam instrumentos de cordas e sopro era reduzido. Dentre esses músicos, havia alguns naturais de São Luís, ou de outras cidades do Estado, e alguns estrangeiros que permaneciam por mais tempo na cidade, após as temporadas de óperas. Será abordado aqui sobre esses professores, que anunciavam seus serviços nos *Almanak* pesquisados e nos jornais da cidade.

As aulas particulares faziam parte da cultura da época, pois havia a possibilidade das famílias educarem seus filhos em casa e depois estes prestarem exames para poderem ingressar no ensino secundário ou superior. As famílias mais abastadas muitas vezes preferiam essa alternativa de instrução e também de ensino musical, embora se saiba que muitos não se dedicariam profissionalmente a música devido a outros interesses, ou, mesmo que o fizessem, não tirariam seu sustento econômico exclusivamente dessa arte.

Nesse sentido, Lacroix (2012, p. 281) afirma, assim como outros autores, que “[...] médicos, engenheiros, advogados, comerciantes, funileiros, alfaiates, pedreiros, ferreiros, pescadores produziram trabalhos artísticos, porém jamais viveram como músicos ou compositores. A grande maioria viveu de outra profissão, aliada à música”. Entretanto, cabe ressaltar aqui que os verbos “viveram” e “viveu” devem ser entendidos apenas no aspecto financeiro, uma vez que pelos relatos lidos, acredita-se que eles poderiam não viver somente “da” música financeiramente, mas eram músicos e compositores que viviam “na” e “para” a música, independente do lugar. A seguir, apresenta-se o Quadro 3 com os nomes dos professores que ofereciam aula particular na cidade.

QUADRO 3 – Professores particulares de música em São Luís – décadas de 1860 a 1880.

PROFESSORES	ANO DO ANÚNCIO/ ENDEREÇO/ INSTRUMENTO
Alexandre dos Reis Rayol	1874- Rua Santo Antonio, 18 1880, 1881 <sup>50</sup> Violoncelo
Andre Soares Falcão	1861, 1863- Largo do Quartel 1866, 1868, 1869, 1870- Rua do Alecrim, 56. Trombone e Ophicleide <sup>51</sup>
Antonia Gertrudes Martins	1871, 1872, 1873- Rua Grande, 73 1879- Rua do Sol. 1880, 1881 Piano
Antonio de Freitas Ribeiro	1861, 1863, 1866- Rua da Paz, 12 1868, 1869- Rua da Formosa, 3. 1870- Rua da Formosa, 3. 1871, 1872, 1873- Rua da Formosa, 3. Flauta, Violão, Rabeca, Violoncelo (dirige orquestras para bailes e soirées) Rabeca e Violoncelo Violoncelo
Antonio Pacifico da Cunha	1861- Rua Sanct' Antonio, 37 Rabeca
Antonio Pedro Petroni	1861- Rua de San' João. 1863- Rua da Paz, 21. Rabeca
Antonio Raymundo Marinho	1861, 1863- Largo de Sanct' Antonio, 2 1868, 1869- Rua das Barrocas, 21. 1869, 1870, 1871- Rua do Craveiro, 14. 1872, 1873- Rua da Palma, 14. Rabeca
Antonio Rayol	1880, 1881- Violeta <sup>52</sup>
Antonio Ribeiro de Mendonça	1866- Rua Gonçalves Dias. Clarineta
Bernardino Feliciano Marques de Souza	1874- Rua da Estrella, 62. Canto
Bernardino do Rego Barros	1861- Praia de Sanct' Antonio, 2. (dirige orquestra para bailes, festividades religiosas, copia e organiza músicas) 1863, 1866, 1868- Praia de Sancto Antonio, 15 (dirige orquestra para bailes. festividades religiosas, e a Banda Militar do 2º Batalhão da Guarda Nacional, copia e organiza músicas) 1869, 1870- Rua Sancto Antonio, 22. 1871, 1872, 1873- Rua de Antonio, 9. 1874- Praia de S. Antonio, 9. Clarineta (encarrega-se de orquestras para festividades religiosas e bailes)

<sup>50</sup> Os *Almanak* dos anos de 1880 e 1881 não informam os endereços dos professores.

<sup>51</sup> Oficleide é um instrumento de sopro do naipe dos metais, não mais utilizado atualmente. Machado (1842) explica haver na época três tipos: o alto, o baixo (mais usado entre nós) e o monstro, de enorme dimensão.

<sup>52</sup> Termo que era usado no período para a nossa moderna viola (SADIE, 1994).

Braulino Antonio de Faria	1861- Rua da Forca Velha, 38.	Ophicleide
Bruno José Teixeira	1870- Rua do Norte, 12.	Ophicleide
Candido Francisco de Assis Tavares	1866- Rua da Paz. 1868, 1869, 1870- Rua do Mocambo, 24.	Trombone Ophicleide
Candido Gonçalves Martins	1869, 1870- Rua do Machado, 3.	Trompa
Carlos Antonio Colás	1868- Rua do Alecrim, 57. 1869- Rua João Lisboa, 16. 1870- Rua de S. João, 16. 1871, 1872- Rua da Paz, 40.	Piston <sup>53</sup> e Trompa  Trompa
Celestino Alves da Silva	1866- Rua Gonçalves Dias.	Ophicleide
Cesar Savio	1861, 1863, 1866, 1868- Rua do Sol, 12.	Piano e Canto
Claudio José Coutinho	1866- Rua Sancta Rita. 1870- Rua da Inveja, 12.	Clarineta
Clemente Maranhense Freire de Lemos	1863- Rua da Inveja. (não informa o instrumento)	
Desiré Trubert	1866- Rua do Nazareth. 1868- Rua da Palma, 1.	Piano
Dionisio de Oliveira e Silva	1870, 1871, 1872, 1873- Rua Grande, 90. 1880, 1881	Rabeca
Domingos Thomaz Vellez Perdigão	1870- Rua do Egypto. 1874- Rua dos Afogados 8.	Rabeca
Euclýdes Ludgero Corrêa de Faria	1869, 1870- Rua do Alecrim, 19. 1880, 1881	Canto
Eleuterio Alves Luiz Cavalcante	1871- Rua de Santa Rita. (dirige a Banda de Musica do Corpo Provisório) 1872- Rua das Cajazeiras, 24.	
Emilia Moura Rayol	1879- Largo dos Remédios.	Piano
Ezequiel Antonio Colás	1861, 1863- Rua dos Remédios, 27. 1866- Rua dos Remédios, 27. 1868, 1869, 1870- Rua dos Remédios, 41. 1871, 1872, 1873, 1874- Rua dos Remédios, 41	Flauta Flauta e Clarineta  Flauta
Faustino da Cruz Rabello	1861- Rua de San'João, 1. 1863- Rua de San'João, 26. 1866- endereço ausente. 1874- Beco do Seminário. 1880, 1881	Rabeca
Francisco Antonio Colás	1861- Rua das Violas, 98. 1863- dirige orquestra para festividades religiosas. 1866- endereço ausente.	Clarineta
Francisco Antonio da Silva	1866- Rua Odorico Mendes, 62. 1870- Rua de São João, 82. 1874- Rua S João, 91. 1880, 1881 (sem indicação de instrumento)	Flauta Flauta e Flautim Octavino <sup>54</sup>
Francisco de Seixas Dutra	1866- Praia do Desterro. 1868, 1869- Rua Tamandaré. 1870, 1871- Rua da Madre de Deus, 93. 1872, 1873- Rua da Paz. 1874- Rua de Sant' Anna, 132.	Piston Piston e Contrabaixo Piston, Ophicleide e Contrabaixo  Ophicleide e Contrabaixo
Francisco Do Rego Barros	1874- Praia de Santo Antonio.	Octavino
Francisco Ferreira Pontes Jr	1868- Rua dos Remédios.	Piano
Francisco Libânio Colás	1866- endereço ausente.	Flauta e Rabeca
Francisco Maranhense Freire de Lemos	1861- Rua de Sanct' Anninha, 32. (dirige orquestra para bailes e soirées, copia e organiza músicas)	Piston
Francisco Xavier Beckman	1861- Rua da SAVEDRA, 12. 1866, 1868- Rua Santo Antonio, 4.	Rabeca e Violão Rabeca e Viol[ão]
Henrique Jose da Costa Junior	1861- Rua de Sancta Ritta, 4. 1863- Rua das Viollas, 72. 1866- endereço deteriorado.	Rabeca
Isidoro José dos Anjos	1866- endereço deteriorado.	Bombardão
Isidoro Lavrador da Serra	1879- Rua do Alecrim. 1880-	Flauta Piston
Jesuino da Conceição Rodrigues Cutrim	1866- Rua Gonçalves Dias, 77. 1868- endereço deteriorado. 1869- Rua Odorico Mendes, 66.	Ophicleide
João Evangelista Belfort	1861- Travessa da Passagem, 14. (dirige orquestras para bailes e festividades religiosas) 1863, 1866- Rua do Ribeirão, 15. 1868- Rua do Ribeirão, 22. 1869- Rua de São Pantaleão.	Rabecão e Trombone   Rabecão e Ophicleide

<sup>53</sup> Como é chamada a parte móvel da válvula de pistão dos instrumentos de metais (sopro) e também a corneta de pistões ou o trompete (SADIE, 1994).

<sup>54</sup> Conforme Machado (1842), octavino é uma flauta pequena de timbre áspero, tocada à época por meninos, pois tiravam um som mais suave. Sinônimo de flautim.

	<b>1870-</b> Becco do Portão.	
João Evangelista do Livramento	<b>1861-</b> Rua de San' Pantaleão 52. <b>1874-</b> Rua de San' Pantaleão 52. <b>1879, 1880, 1881-</b>	<b>Timbales<sup>55</sup>, Violão e Música Timbales Violão</b>
João Fasciolo	<b>1861-</b> Rua do Ribeirão, 49. <b>1866-</b> Largo do Palácio.	<b>Piano</b>
João Manoel da Cunha Junior	<b>1863-</b> Rua de San' João, 21. <b>1866-</b> Rua Gomes de Souza, 53. <b>1868, 1869-</b> Rua do Pespontão, 6 <b>1870-</b> Rua de Santo Antonio. <b>1874-</b> Rua do Sol, 45. <b>1880, 1881</b>	<b>Rabeca</b>
João Pedro Ziegler	<b>1861-</b> Rua do Egypto, 43. <b>1863, 1866-</b> Rua do Quebra-Costa, 7. <b>1868-</b> no Quartel. <b>1874-</b> Rua do Quebra-Costa, 10. <b>1879, 1880, 1881-</b>	<b>Piano e Canto Piano e Rabeca  Rabeca Piano</b>
João Saturnino de Sousa Leão	<b>1861-</b> Rua de San' João, 37. <b>1863-</b> Rua de San' João, 37.	<b>Ophicleide Rabecão e Ophicleide</b>
Joaquim Antonio de Lemos Paricá	<b>1861-</b> Rua das Violas, 136.	<b>Rabeca</b>
Joaquim Teixeira de Souza	<b>1868-</b> endereço deteriorado. <b>1870-</b> Becco da Lapa, 17. <b>1874-</b> Rua da Palma, 76.	<b>Rabeca</b>
Joaquim Zeferino Ferreira Parga	<b>1866-</b> Rua Odorico Mendes, 41. <b>1868-</b> endereço deteriorado. <b>1869, 1870-</b> Rua do Riachuelo, 20. <b>1874-</b> Rua da Cascata, 4. (organiza orquestra para festividades religiosas e bailes) <b>1880, 1881-</b>	<b>Flauta  Flauta</b>
Jose Antonio de Miranda	<b>1866, 1868, 1869-</b> Rua Gomes de Souza, 155. <b>1870, 1871, 1872-</b> Rua das Violas, 155. <b>1873, 1874-</b> Rua dos Afogados 155.	<b>Trompa</b>
Jose de Carvalho Estrela	<b>1861, 1863-</b> Rua das Barrocas, 26. <b>1866, 1868, 1869-</b> Rua Odorico Mendes, 45. <b>1870, 1871, 1872, 1873-</b> Rua S. João, 45. <b>1874-</b> Rua S. João, 45.	<b>Rabeca Violino Concertante  Rabeca</b>
Jose Eduardo Abranches moura	<b>1880, 1881-</b>	<b>Rabeca</b>
José Eduardo Teixeira de Souza	<b>1870-</b> Becco do Lapa, 17.	<b>Clarinetista</b>
Jose Manoel da Cunha Junior	<b>1861-</b> Rua Grande, 59.	<b>Rabeca</b>
Jose Maria Bragança	<b>1861, 1863, 1866-</b> Becco do Seminário, 2. <b>1868-</b> Rua do Seminário, 18. <b>1869, 1870-</b> Rua da SAVEDRA, 34. <b>1871-</b> Rua da SAVEDRA, 34. <b>1872-</b> Rua da SAVEDRA, 34. <b>1873, 1874-</b> Rua do Sol, 59. <b>1880, 1881-</b>	<b>Piston  Piston e Trompa Piston Piston e Trompa</b>
José Maurício da Silva	<b>1868, 1869-</b> Rua Formosa, 48. <b>1870-</b> Rua da Palma, 58.	<b>Rabeca</b>
José Paulino Ribeiro de Moraes	<b>1866-</b> Largo de Santo Antonio.	<b>1º Basso</b>
Ladislao Benevenuto de Castro Romeu	<b>1874-</b> Rua de S. Joao, 31.	<b>Contrabaixo</b>
Leandro Manoel de Jesus	<b>1868-</b> Praça do Mercado, 48.	<b>Ophicleide</b>
Leocadio Ferreira de Sousa	<b>1861, 1863-</b> Rua da Inveja, 21. (dirige a Banda Militar dos Educandos) <b>1866-</b> Rua da Madre Deus. <b>1868-</b> Rua São Pantaleão, 64. <b>1869-</b> Rua São Pantaleão, 64. <b>1870-</b> Rua São Pantaleão, 64. <b>1871, 1872, 1873-</b> Rua S. Pantaleão, 64. <b>1874-</b> Rua de S. Pantaleão, 64. <b>1879-</b> (encarrega-se de orquestras para festividades religiosas e teatro) <b>1880, 1881</b>	<b>Piston e Ophicleide  Ophicleide e Contrabaixo Ophicleide Contrabaixo Contrabaixo e Fagote</b>
Leocadio Alexandrino Rayol	<b>1868-</b> Rua da Palma, 50. <b>1869-</b> Rua da Paz, 81. <b>1870-</b> Rua do Craveiro. (dirige orquestra para festividade religiosa) <b>1874-</b> Rua Santo Antonio, 18. <b>1879-</b> Rua da Paz. (encarrega-se de orquestras para festividades religiosas e teatro) <b>1880, 1881</b> (encarrega-se de orquestra para teatro)	<b>Rabeca  Violino Concertante  Rabeca</b>
Libania Amelia dos Reis Carvalho	<b>1869, 1870-</b> Rua dos Remédios, 31. <b>1872, 1873-</b> Rua das Hortas. <b>1879-</b> Rua da Paz.	<b>Piano</b>
Lino Jose da Silva Guimaraes	<b>1869-</b> Rua do Mocambo, 31.	<b>Canto</b>

<sup>55</sup> Leonard (1996) explica que timbales são tímpanos.

	<b>1870, 1871, 1872, 1873-</b> Madre de Deos, 77. <b>1874-</b> Praça d'Alegria, 2.	
Luiz Gaspar Tribuzy	<b>1874-</b> Rua da Misericórdia, 14.	<b>Ophicleide</b>
Luiz José da Silva Guimarães	<b>1868-</b> Rua São Pantaleão.	<b>Piston</b>
Luiz Manoel da Cunha	<b>1874-</b> Rua Sant'Antonio, 22. (copista)	<b>Clarineta</b>
Manoel da Luz Ferreira	<b>1866-</b> Rua da Cruz. <b>1868, 1869-</b> Rua da Cruz, 23. <b>1870-</b> Rua de Sant'Aninha, 39.	<b>Clarineta</b> <b>Flauta</b>
Manoel Joaquim da Silva	<b>1866-</b> Rua da Misericórdia.	<b>Clarineta</b>
Manoel Leandro da Silva	<b>1866-</b> Praça do Mercado.	<b>Trombone</b>
Margarida Pinelli da Costa	<b>1879, 1880, 1881-</b> Campo do Ourique	<b>Piano e Canto</b>
Maria G. Teixeira	<b>1868-</b> Rua Quebra-Costa, 17 – 2º andar. <b>1869-</b> Collegio de Sant'Anna. <b>1870, 1871-</b> Rua da Formosa. <b>1872, 1873-</b> Rua de S. Antonio, 26.	<b>Piano e Canto</b>
Maria Jose Leal Guimaraes	<b>1861-</b> Rua da Estrela, 32	<b>Piano</b>
Pedro Alexandrino de Souza	<b>1874-</b> Rua Santo Antonio, 4. <b>1863, 1866, 1868, 1871-</b> Rua Santo Antonio, 4. <b>1869, 1870-</b> Rua Santo Antonio, 4.	<b>Flauta e Timbales</b> <b>Tympano</b> <b>Tympano e Flauta</b>
Pedro Antonio de Souza	<b>1880, 1881-</b>	<b>Timbales</b>
Polycarpo Joaquim de Lemos	<b>1861, 1863-</b> Rua da Fonte das Pedras 19. <b>1866, 1868, 1869, 1870, 1871-</b> Rua do Sol, 119.	<b>Trompa</b>
Conego Raimundo Alves dos Santos	<b>1868, 1869-</b> Rua Odorico Mendes, 78. <b>1870, 1871-</b> Rua de S. Pantaleão, 65. <b>1874-</b> Rua S. Pantaleão, 63.	<b>Canto</b>
Raimundo Ferreira de Souza	<b>1863-</b> Rua da Inveja, 21. <b>1866-</b> Rua São Pantaleão. <b>1868-</b> Rua do Mocambo, 33. <b>1869-</b> Rua do Sol. <b>1870-</b> Rua S. Pantaleão, 14. <b>1874-</b> Praia de S. Antonio, 16. <b>1880, 1881</b>	<b>Clarineta e Flauta</b> <b>Clarineta</b>
Raquel Ziegler	<b>1879-</b> Rua do Quebra-Costa. <b>1880, 1881</b>	<b>Piano</b>
Raymundo José de Sanct'Anna	<b>1866-</b> Rua da Forca Velha.	<b>Trombone</b>
Frei Ricardo do Sepulchro	<b>1874-</b> Convento de Santo Antonio.	<b>Canto</b>
Ricardo Jose d'Oliveira e Silva	<b>1861, 1863, 1866-</b> Rua Grande, 82. <b>1868, 1869, 1874-</b> Rua Grande 90. <b>1870, 1871-</b> Rua Grande 90.	<b>Rabeca e Violeta</b>  <b>Rabeca</b>
Roza Pereira dos Santos	<b>1881</b>	<b>Piano</b>
Sergio Augusto Marinho	<b>1861-</b> Rua da Paz, 12. (dirige orquestras para bailes) <b>1863-</b> Rua da Palma, 21.	<b>Flauta</b>
Severiano José Corrêa	<b>1869, 1870-</b> Rua de São Pantaleão, 28.	<b>Canto</b>
Sanelli	<b>1861-</b> Convento de Sanct'Antonio.	<b>Piano e Canto</b>
Theodoro Guignard	<b>1874-</b> Rua do Pespontão 13. <b>1866, 1868, 1869-</b> Seminário Santo Antonio. <b>1870-</b> Seminário Santo Antonio (Figura 15). <b>1879, 1880, 1881-</b>	<b>Órgão e Piano</b> <b>Organista e professor de música</b> <b>Organista</b> <b>Piano</b>
Tito Pagani	<b>1861-</b> Rua Grande, 97.	<b>Piano e Canto</b>
Timoleão Carlos da natividade-	<b>1863-</b> Rua da Cascata, 11. <b>1866-</b> Rua da Fonte das Pedras.	<b>Rabeca</b>
Vicente Antonio de Miranda	<b>1861-</b> Praça da Alegria. <b>1863-</b> Rua das Viollas, 78. <b>1866-</b> Rua Gomes de Souza, 103. <b>1868, 1869-</b> Rua Gomes de Souza, 117. <b>1870, 1871-</b> Rua das Viollas, 117. <b>1873-</b> Rua dos Barqueiros, 7. <b>1874-</b> Rua dos Barqueiros, 17.	<b>Trompa</b>  <b>Trompa e Canto</b>  <b>Trompa</b> <b>Canto e Trompa</b>
Vicente Clementino Pires de Amorim	<b>1861-</b> Rua do Pespontão, 18.	<b>Rabeca e Violão</b>
Virgilio Marciano Pereira	<b>1863-</b> Rua da Concordia. <b>1871, 1874-</b> Rua de S. Ritta, 68.	<b>Rabeca</b>
Virgino de Albuquerque	<b>1870-</b> Rua de Sant'Rita, 44.	<b>Trompa</b>

Fonte: Quadro elaborado pela autora a partir dos dados presentes no *Almanak* de 1861-1881.

FIGURA 15 – Seminário Santo Antonio.



Fonte: Cunha (1908).

Alguns desses professores davam aulas também nas instituições escolares estudadas anteriormente, existindo a predominância masculina. Da mesma forma que no Quadro 1, as mulheres aparecem somente como professoras de piano e canto, sendo sua presença mais frequente a partir da década de 1870. Segundo Perrot (1990, p. 503),

Os homens do século XIX europeu tentaram, efetivamente, conter o poder crescente das mulheres – tão fortemente sentido na época do Iluminismo e nas Revoluções, cujas infelicidades se lhes atribuíam facilmente – não só fechando-as em casa e excluindo-as de certos domínios de atividade – a criação literária e artística, a produção industrial e as trocas, a política e a história – mas, mais ainda, canalizando-lhe as energias para o doméstico revalorizado, ou mesmo para o social domesticado.

Os dados sobre aulas particulares, referentes às datas subsequentes das relatadas no Quadro 3, foram procurados nos jornais Diário do Maranhão e A Pacotilha. Não foram obtidos muitos registros, mas eles estão discriminados no Quadro 4 abaixo.

QUADRO 4 – Professores particulares de música em São Luís – décadas de 1870 a 1910.

PROFESSORES	ANO DO ANÚNCIO/ ENDEREÇO/ INSTRUMENTO
Zezinho Correa	1874 - ---- Música e Canto
Sally	1874 - ---- Rabeca
Theodoro Guignard	1874- Travessa da Passagem Piano e Canto
Carlos Augusto Nunes Paes	1875- Travessa do Theatro Música, Canto, Violão, Flauta, Rabeca
Libania dos Reis Carvalho	1883- ---- Música e Piano
-----	1883- Rua do Seminário, 10 Música vocal
João Evangelista do Sacramento Júnior	1884 – Rua S. Pantaleão Violão, Flauta, Clarinete e outros instrumentos (faz cópia de música: barato, com prontidão e asseio)

Madame Desirée Fisher Vieira	1886 – Rua Grande, 101	<b>Piano e Canto</b> (vende partituras de piano)
Antonio Rayol	1881/1882/1883 – Rua Grande, 94 1884- Rua Formosa, 31  1885- Praça da Alegria, 04 1887- Rua da Cruz, 20 1888 – ---- 1894 – ---- 1900 – Rua S. João, 76	<b>Rabeca e Violeta</b> <b>Violino</b> (afina pianos, vende material de música para violino) <b>Violino</b> <b>Regras de harmonia e contraponto</b> <b>Música e Violino</b> <b>Música</b> <b>Canto</b>
Antonio Raymundo de Lima Gomes	1889- Rua Santo Antonio, 44	<b>Música</b>
Evaristo Antonio da Silva Serra	1895- Rua das Creoulas, 85	<b>Música</b>
João José Lentini	1902 – Rua S. Pantaleão, 83	<b>Música e Piano</b> (afina pianos)
Virginia Pinheiro	1905 – Rua Grande, 235	<b>Música e Piano</b>
-----	1905- Madre Deus, 41 (Figura 17)	<b>Música instrumental e vocal</b>
Raimundo Mendes	1906- Rua do Passeio, 4	<b>Piano, Bandolim, Violão, Flauta, Clarinete</b> (solfejo, instrumentação)
Moraes Filho (José Alípio)	1907- Rua da Palma, 16	<b>Música, instrumentos de cordas e de sopro</b>
-----	1910- Rua Grande, 47	<b>Piano</b>

Fonte: Quadro elaborado pela autora baseado nos dados presentes no Diário do Maranhão e A Pacotilha das décadas de 1870 a 1910.

Almeida, R. (1942, p. 336) explica a relevância das aulas particulares de música.

Foi ela considerável e superou em parte a ausência dos conservatórios. Estimularam esses mestres o gosto pela música na sociedade, sobretudo na classe média, em cujo círculo o estudo do piano iria constituir prenda necessária para todas as moças, hábito que se manteve inalterável até a invasão moderna da música mecânica.

Mohana (1995) reforça essa categoria de ensino, a qual chamava de “escolas domiciliares”, para o desenvolvimento musical das cidades maranhenses. Além da Capital, o autor cita “escolas domiciliares” nas cidades de Viana, Caxias, Penalva, dentre outras. Alguns desses cursos eram oficializados, como o caso do Instituto Musical São José de Ribamar, de Sinhazinha Carvalho.

Assim, nesse item, foram abordadas as diferentes instituições que ministravam música em seus programas de ensino no período delimitado – 1860 a 1912 –, abrangendo desde a instrução primária até a profissional, incluindo as aulas particulares e os lugares que dizem respeito à vida musical de um local. Como vimos, essa vida envolve muitos setores, muitos agentes, muitos sujeitos, muitos interesses e ideologias, em um contexto onde coexistem as estratégias do poder - esteja ele na mão de uma autoridade governamental, de um professor, de um monitor ou de qualquer outra pessoa em uma função de comando - e as táticas de quem está em uma posição de utilizá-las, manipulá-las e alterá-las, conforme Certeau (2012).

As operações existentes nessa dinâmica oferecem uma produção no campo musical que pode ser ouvida, cantada, tocada, ensinada e comercializada em diferentes espaços. Neste estudo, esses espaços dizem respeito à produção formal das últimas décadas do oitocentos e início do novecentos, conforme foi investigado. Portanto, a partir desses espaços,

podemos ter um vislumbre, um mero vislumbre do mapa, da trilha do som e do impresso da vida musical desse período, tão rico para a história da música no Maranhão (FIGURA 16).

FIGURA 16 – Mapa da vida musical pesquisada em São Luís entre 1860 e 1912.



Fontes: Desenho elaborado a partir da fotografia de Edgar Rocha do mapa de Justo Jansen (IPHAN); Sinalizações pretas e vermelhas, com base nos Quadros 1, 2, 3, 4 deste trabalho; Sinalizações verdes, conforme referências utilizadas neste trabalho sobre a vida musical de São Luís.

A legenda para as indicações coloridas no mapa é a seguinte:

1. Instituições escolares com ensino de música ●
2. Aulas particulares de música ●
3. Espaços de difusão da música (imprensa, sociedades, clubes, igrejas) ●
4. Igrejas<sup>56</sup> ◻

<sup>56</sup> Algumas igrejas católicas romanas do mapa não foram marcadas como espaços de difusão da música, pois não foram encontrados registros nas fontes pesquisadas de suas atividades musicais, o que não significa a ausência delas nesses locais, uma vez que a música sacra era bem presente nesse período.

A seguir, serão tratados os elementos pedagógicos que estão envolvidos nesse ensino, tais como os métodos, o material impresso e os conteúdos ministrados em aula, as avaliações, além do pensamento dominante à época.

### 3 PRÁTICAS DO ENSINO DE MÚSICA

Nesse item será apresentado como o ensino musical era realizado no passado, o modo de ensinar, os conteúdos selecionados que integravam os conhecimentos necessários da disciplina que era ministrada, as avaliações realizadas, os impressos utilizados e o pensamento dominante da época em relação ao ensino, tanto pelas autoridades quanto pelo professorado. Em relação ao material escolar, não foram encontrados documentos discriminando partituras, estantes para partituras, instrumentos musicais que fossem pertencentes às instituições<sup>57</sup> e outros acessórios<sup>58</sup> que poderiam ser utilizados em sala de aula.

No entanto, antes de especificar os assuntos deste item, será feita referência, de maneira sucinta, sobre a comercialização de alguns desses materiais, os quais eram necessários ao movimento musical, tais como o comércio de instrumentos, de partituras e o concerto de instrumentos, divulgado nos jornais<sup>59</sup> da cidade. No *Publicador Maranhense*, de 24 de março de 1868, foi encontrado um anúncio de venda de instrumento musical, cordas e rabeça, na Livraria Popular. Nesse mesmo jornal, de 05 de janeiro de 1869, repetindo-se em outros dias, foi divulgada a venda de instrumentos na Livraria Econômica (FIGURA 17).

No *Diário do Maranhão*, de 8 de janeiro de 1878, a Livraria Universal, de propriedade de Ramos d'Almeida & Cia, anunciou a venda de músicas novas para piano: *Les cent vierges; La fille de M.me Angot; Mandolinata; La estrela matutina; Paul e Virginie*. Nessa mesma Livraria, vendia-se uma marcha fúnebre para piano, composta por Mathias G. Lima, de Pernambuco, intitulada *A morte de A. Herculano ou o luto das letras*, assim como instrumentos e cordas, conforme o *Almanak do Diário do Maranhão* de 1879 (FIGURA 18). No *Almanak* de 1861, havia um anúncio de que nela se encontravam à venda: papel, tintas,

<sup>57</sup> As únicas instituições em que se encontraram relatos sobre o assunto foram a Casa dos Educandos e a Escola de Música. Desta última, tem-se a referência da aquisição de um piano, e da primeira, Castro (2007) informa uma solicitação de compra em que são discriminados diversos instrumentos de banda. O autor faz um comentário de que a banda angariou recursos durante muitos anos para a Casa, tocando em eventos com esses instrumentos.

<sup>58</sup> No *Catálogo do Museu Escolar Nacional* (1887) foi identificada a descrição do Aparelho escolar múltiplo do Barão de Macahubas, todo feito em madeira e composto de doze partes, sendo que a sexta parte era riscada em pautas musicais, sendo apropriadas, conforme o autor, para o ensino de solfejo e de canto. Os exercícios graduados, como foram chamados, eram escritos a giz e apagados, quando sabidos, para se escreverem os novos.

<sup>59</sup> Citam-se alguns desses jornais em São Luís (ou periódicos, como eram chamados nos *Almanak*). Foram encontrados no *Almanak* para o ano de 1863 o *Publicador Maranhense*, a *Coalição*, o *Conservador*, o *Porto Livre*, o *Forum*, o *Artista*. Em 1873, o *Paiz*, o *Publicador Maranhense*, o *Liberal*, o *Telegrapho* (folha política e comercial de Ricardo Alves de Carvalho), o *Constitucional* (folha política de Ricardo Alves de Carvalho) e o *Apreciável*. Já em 1874, têm-se o *Paiz*, o *Publicador Maranhense*, o *Liberal*, o *Telegrapho*, o *Diário do Maranhão* (do Frias), o *Apreciável*, o *Domingo* (folha literária de redator incógnito) e *A Brisa* (Jornal Literário).

encadernação, letras e instrumentos: músicas, flautas, flautins, clarinetas, violões, rabecas e encordoações (encordoamentos).

FIGURA 17 – Anúncio da Livraria Econômica.

**Violões.**  
Violões francezes, de feição hespanhol, marchetados, e de excellente son.

**Rabeca.**  
Rabecas de Breton, muito acreditadas.

**FLAUTAS.**  
Flautas inteiras e terças, do obano e de buxo, de uma e cinco chaves, com caixa e sem ella.

**CLARINETAS.**  
Clarinetas de baixo, de 9 a 13 chaves.

Vendem-se estes instrumentos, mais barato do que em outra qualquer parte na

**LIVRARIA ECONOMICA.**  
32—Rua de Nazareth—32

Fonte: Publicador Maranhense de 05 de janeiro de 1869.

FIGURA 18— Anúncio da Livraria Universal.

LIVRARIA E PAPELLARIA UNIVERSAL DE

**ANTONIO PEREIRA RAMOS D'ALMEIDA & C<sup>a</sup>**

Louvados na Exposição da Festa Popular do Trabalho em 1871 e premiados com a medalha de bronze na de 1872, distinguidos com o diploma de Progresso na Exposição do Centro Promotor de Exposições Industriais em 1877.

RUA DA PALMA N. 3  
MARANHÃO.

Nesta casa encontrarão sempre os freguezes o que ha de melhor, modicidade em preços e boa vontade de os servir.

Livros em branco para escripturação, riscados e numerados.

Tintas de escrever e impressão—ouro, prata, encarnada, azul e preta.

Letras, conhecimento, estampas e vistas diversas.

Deposito homœopatico de M. Weber, em tinturas e globulos.

Papel de Hollande, de peso, desenho, musica, impressão, flores, balões.

Officina de encadernação em todas as qualidades.

Typographia e Stereotypia—Imprime-se qualquer obra com promptidão e nitidez.

Instrumentos para musica de corda e sopro, papel para ditas, cordas, musicas etc.

Malas e saccos para viagem.

Bilbetes para participação de casamento e visita, de porcelana, marfim, e gelatina com letras de ouro, tinta e relevo e sobrescriptos bordados de 75000 a 185000 o cento.

Albums para desenho e retratos.

Pauta se papel, riscão-se e numerão-se livros.

Marca-se papel com letras iniciaes e nomes por extenso

Fonte: Almanak do Diário do Maranhão (1879).

No Diário do Maranhão, de 15 de maio de 1878, anunciava-se a venda de dois pianos usados em bom estado. Em julho do mesmo ano, foram mencionados os serviços disponíveis do afinador de piano Alfredo de la Marcelle, conforme Figura 19, sendo que, em alguns exemplares, o jornal discriminava inclusive os preços, como, por exemplo: afinação de um piano por 4\$000 réis e subir de um tom a outro por 5\$000 réis. Em seguida, Alfredo resolveu fixar moradia em São Luís e anunciou a abertura de uma loja para vender ou alugar pianos, e músicas novas que receberia dos vapores da Europa; consertar e afinar; comprar pianos velhos; além de oferecer-se também para tocar em *soirée* e reuniões familiares, informando o endereço – Rua de Nazareth. Anunciou durante todo mês de setembro sobre sua nova loja aberta.

FIGURA 19– Anúncio de afinador de piano.



Fonte: ALMANAK do Diário do Maranhão, 5 jul. 1878.

Em outubro daquele mesmo ano, Frias anunciou no Diário a venda de um método usado de piano, o F. Hünten. Esse movimento, envolvendo na maioria das vezes o piano, pode ser observado mais a partir da metade do século. Na Lei nº 283, de 3 de dezembro de 1850, o Presidente da Província do Maranhão autorizou o estabelecimento de uma oficina de construção de piano na Casa dos Educandos Artífices, contratando Francisco Ferreira da Ponte (CASTRO, 2009).

Nos *Almanak* também foram anunciados os profissionais que afinavam piano. Como exemplo, cita-se o ano de 1861, onde aparecem: Antonio de Freiras Ribeiro - Rua da Paz, 12; Joao Evangelista do Livramento - Rua San’Pantaleao, 52; Joaquim Ferreira da Ponte (afina e conserta pianos, órgãos, acordeons e realejos, e fabrica pianos) - Rua Fonte das

Pedras 14; Tilo Pagani - Rua Grande, 97. Na década seguinte, em 1874, têm-se: Joao Baptista Ferreira Pontes, sito a Rua Grande, 37 e Jose Firmino Ewerthon Vieira, na Rua da Viração, 32. Já para os anos de 1880 e 1881, foram encontrados os nomes de outros profissionais, tais como Faustino C. Rabello e João Pedro Ziegler.

Em todos os meses de 1878, do Diário do Maranhão, foram identificados anúncios de partituras vendidas por Ramos de Almeida (FIGURA 20) e de venda de piano usados. Especificamente no mês de outubro desse ano, José da Cunha Santos Filho divulgou a venda de violas e cavaquinhos em seu estabelecimento. A Livraria Universal anunciou métodos de violão no Diário de novembro de 1885.

FIGURA 20 – Anúncio de venda de partituras.



Fonte: ALMANAK do Diário do Maranhão, 5 de julho de 1878.

Nesse mesmo jornal, em 16 de janeiro de 1886, Ramos de Almeida comunicou a chegada em sua loja de quatro magníficos pianos da famosa marca francesa Boisselot, adotados nos Conservatórios de Milão, Nápoles e Paris. O comerciante divulgou que os modelos recebidos eram fabricados especialmente para o clima brasileiro e que, no Maranhão, deram os melhores resultados. Em janeiro de 1890, essa Livraria já anunciava a venda de pianos de Pleyel, muito aperfeiçoados, e, em outubro de 1891, o comércio de um modelo da Boisselot<sup>60</sup> foi premiado na última exposição de Paris.

Poder-se-iam apresentar vários desses exemplos de anúncios em diferentes jornais e datas, assim como nos *Almanak*, no entanto, acredita-se que com o intuito de demonstrar a relevância desse comércio, o aqui tratado possibilita conhecer a circulação desses objetos e a prestação de serviços existentes. Por isso, será discorrido a seguir sobre o **método** enquanto maneira de ensinar, os **conteúdos** ministrados, as **avaliações** realizadas, o **pensamento**

<sup>60</sup> Na fonte original estava escrito Poisselot, mas foi corrigido para Boisselot, pois é a nomenclatura correta dessa marca famosa, que perdurou durante o século XIX até as três primeiras décadas do século XX.

dominante no meio educacional e o **material escolar impresso**, como os livros ou guias com exercícios progressivos para o estudo de instrumento, canto, harmonia<sup>61</sup>, solfejo ou ritmo<sup>62</sup>.

### 3.1 Métodos de ensino

A definição de método encontrada em Houaiss e Villar (2004, p. 494) corresponde a um “procedimento, técnica ou meio para se atingir um objetivo [ou] processo organizado de ensino [...]”, assim como “livro, apostila, etc. que apresenta esse processo”. Este, no caso, será tratado como material escolar impresso exposto em 3.4. Portanto, será abordado a seguir o método como procedimento de ensino. Para Barbosa (1947, p. 119), “[...] o método é inseparável do mestre; porque o mestre é o método animado, o método em ação, o método vivo. O método é um conjunto de leis naturais, que ao mestre incumbe a missão de por em jogo.”

Veiga (2007, p. 134) esclarece que, após a expulsão dos jesuítas, retomou-se, no Brasil e em Portugal, a prática de aulas avulsas que existiam antes dessa companhia se estabelecer, e que eram chamadas de aula, aula régia, escola ou cadeira, significando,

Um mesmo modelo: estudos avulsos ministrados por um professor régio – isto é, autorizado e nomeado pelo rei. Somente no século XIX, com a criação dos liceus e de novos colégios, retoma-se a reunião dos estudos, que convive por um bom tempo com a estrutura de aulas avulsas.

Esses grupos ou classes poderiam ser formados somente por meninas, por meninos, ou ainda misto, se a quantidade mínima de cada sexo estipulada por lei não fosse preenchida. Esse modelo trazia, implicitamente, a necessidade de escolher um método de ensino que pudesse atender à quantidade de alunos presentes na sala. Veiga (2007, p.149) explica a presença dos métodos discutidos na época, como: o individual, o simultâneo, o misto e o mútuo (de Lancaster), e, no final do século XIX, o intuitivo e lição de coisas<sup>63</sup>. O mútuo “apresentou inovações no sentido de atender à crescente necessidade de racionalizar o tempo e disciplinar as condutas”, era mais uma forma de organização da aula do que um novo método de aprendizagem.

---

<sup>61</sup>É o estudo que se faz da produção dos acordes (notas tocadas simultaneamente) e de como eles serão conduzidos dentro da música.

<sup>62</sup> Prática de executar a duração correta das figuras e das pausas escritas na grafia musical.

<sup>63</sup> Veiga (2007) trata da confusão existente em torno da lição de coisas junto ao método intuitivo, e explica que, na reforma de 1879, de Leôncio de Carvalho, para o ensino na Corte, a lição de coisas não se caracterizava como método de ensino e sim como disciplina escolar. No entanto, a autora apresenta também um parecer de Rui Barbosa de 1882, defendendo lição de coisas como um método de estudo que deveria abranger o programa inteiro, e não um lugar separado no horário para sua aplicação.

Oliveira (2003) esclarece – denominando método de modo – que no individual, o professor ensina seus alunos um após o outro, sendo inviável para uma classe grande; no simultâneo – de autoria de Jean-Baptiste de La Salle –, o professor ensina todos os alunos de uma classe ao mesmo tempo, não podendo passar de 60 alunos por turma; no mútuo, o professor ensina os mais adiantados (monitores) e esses instruirão as demais classes; no misto, há a utilização do simultâneo e do mútuo, pois o professor divide os alunos em classes e ensina a todos, sendo que, depois, os mais adiantados (repetidores) se ocuparão de repetir aos alunos. O autor acredita no poder milagroso do modo mútuo, onde um professor poderia ensinar 300 alunos, mas ressalta o cuidado de não deixar tudo aos monitores.

Esse método “criou um procedimento escolar que previa a ocupação de todos os alunos a um só tempo, a introdução de princípios hierárquicos e baseados no mérito pessoal, além da abolição de castigos físicos<sup>64</sup>”. Foi adotado no Brasil por D. João VI, pois não gerava tanta despesa e era racional, fazendo uso da memorização excessiva (VEIGA, 2007, p. 149). Moacyr (1936, p. 181) relata que a Lei de 15 de outubro de 1827 determinava que,

Em cada capital de província haverá uma Escola de ensino mutuo; e naquelas cidades, vilas e lugares mais populosos, em que haja edifício público que se possa aplicar esse método, a escola será de ensino mutuo, ficando cada professor obrigado a instruir-se na capital respectiva, dentro de certo praso, e à custa do seu ordenado quando não tenha a necessária instrução deste método.

Em seu trabalho, Moacyr (1936) faz várias observações negativas sobre o método mútuo. Por não obter os resultados esperados, foi ao longo do tempo substituído pelo simultâneo, e este pelo intuitivo. Veiga (2007, p.160) afirma que “na década de 1840 o método caiu em desuso tanto no Brasil quanto em outros países, principalmente em razão da crítica pedagógica à utilização dos monitores e à importância do ensino direto por professores qualificados”.

Silva, J. (1999), em seu trabalho sobre as escolas de primeiras letras na Bahia, explica que nesse estado, no início da década de 1830, foram designados dois advogados para estudarem o método mútuo na Escola Normal de Paris, e que o *Manual das Escolas Elementares D’Ensino Mutuo* e o *Manual Completo do Ensino Simultâneo*, trazidos por eles, foram usados na Escola Normal da Bahia por muitos anos, tendo sido impressos até a década de 1860. Esse autor acredita que o método simultâneo tenha sido uma adaptação do mútuo, e que os manuais citados tratavam ainda da divisão da carga horária (para o melhor

---

<sup>64</sup>Silva, J. (1999), baseado em análises de Foucault, explica que, a partir do oitocentos, o corpo deveria ser privado de castigos físicos, por ser considerado nessa sociedade um veículo de produção. As punições deveriam ser de caráter mais constrangedor e o corpo preservado.

aproveitamento possível do tempo), da disciplina exigida no uso desses métodos, do silêncio em sala de aula, dos comandos para cumprimento das ordens e do controle.

Esses comandos revelam a íntima relação que os métodos de ensino (mútuo e simultâneo) tinham com o advento da produção industrial na Europa e a necessidade de formação de uma mão de obra mais bem qualificada, por um lado, tendo relativo domínio sobre as bases da leitura, da escrita, da aritmética e do desenho linear, e, por outro lado, mostrar-se dócil, eficiente e disciplinada para a rotina fabril. Logicamente esse discurso se estabeleceu também aqui no Brasil. [...] Ainda que agrícola, monárquica e escravista, a nação brasileira, pelo menos nas palavras de suas autoridades, reproduzia um discurso liberalizante, típico das nações europeias em um franco processo de desenvolvimento industrial. (SILVA, J., 1999, p. 111-112).

No Maranhão, a Lei nº 76, de 24 de julho de 1838, autorizava o envio de um sujeito hábil para a França. No caso, o escolhido foi Felipe Condurú, a fim de aprender o método lancastrino durante dois anos e, ao regressar, deveria reger uma Escola Normal na Capital da Província. Os professores dessa escola aprenderiam o método e quem ficasse apto em menos tempo receberia uma quinta parte do ordenado acrescido no salário (CASTRO, 2009). Esse autor descreve a lei nº 267, de 17 de dezembro de 1849, que permitia aos professores públicos de primeiras letras da Província a escolherem entre o método individual, o simultâneo ou o lancastrino, conforme a quantidade de alunos a seu encargo. Assim, a escolha pelo método era feita da seguinte forma: de dez a trinta e nove alunos o individual, de quarenta a setenta e nove o simultâneo, e de oitenta a cento e sessenta alunos o mútuo ou lancastrino. Os professores receberiam uma gratificação adicional ao salário por cada aluno acrescido, a partir do mínimo até o máximo exigido em cada um dos métodos. Entretanto, a Lei nº 282, de 28 de novembro de 1850, revogava essa anterior e delegava a escolha do método a ser usado ao Inspetor da Instrução Pública, que julgaria o mais adequado.

O Colégio de Sanct'Anna, no *Almanak* de 1866 (p. 182), informa que “[...] as senhoras professoras são repetidoras das aulas de francez, desenho, musica e pianno”. O uso do termo “repetidoras” em uma aula de música, que era ministrada pelo professor César Sávio, leva a crer que utilizavam o método misto.

Já na década de 1870, Veiga (2007) explica que o método intuitivo, proposto por Herbart, e o procedimento didático lição das coisas foram amplamente divulgados. Silva, D. (2014, p. 44), em seu trabalho sobre grupos escolares no Maranhão nas primeiras décadas do século XX, afirma que “Justo Jansen, um dos intelectuais maranhenses da época, propunha a adoção desse método em voga na Alemanha. Ele enfatizava que o mesmo seria capaz de superar as práticas tradicionais consideradas atrasadas e sem utilidade prática”. Em exemplares dos jornais *Diário do Maranhão* e *A Pacotilha* do final do século XIX e início do

XX, foram encontrados vários anúncios de aulas particulares em São Luís especificando o uso do método intuitivo.

Da mesma forma, foram encontradas referências nesses jornais do uso do método João de Deus, que, conforme Licar (2012), era um poeta português cujo método foi muito utilizado no final do oitocentos e início do século seguinte, tanto em Portugal quanto no Brasil, e era baseado no método intuitivo, abandonando a soletração e silabação, e adotando a palavração no ensino das primeiras letras. Um exemplo encontrado de seu emprego no ensino da capital maranhense foi o Colégio Rayol, citado no Quadro 2, que especificava para as primeiras letras o uso do método João de Deus, ensino teórico e prático. Nos anúncios desse colégio aparecia abaixo de seu nome a observação “Educação em família”.

Nesse método, o intuitivo, o professor era o guia da intuição e os alunos eram agentes passivos, “portadores de ímpetos selvagens”, onde, “por meio da educação dos seus sentidos e da intuição”, formariam seu caráter, ou seja, seriam governados pela educação. Nele, as etapas eram a preparação e apresentação de conteúdos, a associação, a sistematização, a aplicação (VEIGA, 2007, p. 269). Sobre isso, Licar (2012, p.69) destaca que:

O ensino intuitivo foi outra ferramenta importante para o projeto de civilidade da sociedade no início do século XX. Aliando a observação e trabalho, a escola preparava as crianças para a sociedade industrial por meio da realização de atividades concretas similares às que viriam a exercer na vida adulta como reprodução de formas geométricas do cotidiano das crianças. Por intermédio do exercício da percepção, análise, abstração, comparação, generalização e síntese, o método intuitivo conduzia ao trabalho através do raciocínio.

No entanto, essa pedagogia é criticada posteriormente pela escola nova, que acreditava no aluno como agente ativo e não passivo. Para eles, a educação seria realizada

[...] de dentro para fora. É nesse aspecto que a escola ativa pretendeu ultrapassar o método intuitivo. Ou seja, para seus precursores o interesse se forja pela necessidade e não pela imposição. É preciso então produzir situações-problema desafiadoras, de forma a mobilizar a criança para a sua resolução (VEIGA, 2007, p. 271).

No ensino musical formal, o modelo vigente no oitocentos era o tradicional<sup>65</sup>, também denominado “conservatorial” (presente nos conservatórios), o qual era calcado na memorização, no virtuosismo, na repetição, muitas vezes aplicados de maneira irrestrita, e dando prioridade ao repertório da cultura europeia. No período colonial no Brasil, o ensino de música pelos jesuítas tinha esse caráter tradicional, pois, conforme Fonterrada (2005), o rigor

<sup>65</sup>Os termos “pedagogia tradicional” e “pedagogia nova”, usados na educação, são muitas vezes criticados por denotarem que algo “novo” estaria surgindo do nada, sendo a transição do ultrapassado, do conservador para um “novo” que atenderia as necessidades, que resolveria os problemas de aprendizagem, sendo o “antigo” então considerado ineficiente, ultrapassado, embora tenha, no caso da música, formado mundialmente músicos, compositores e concertistas.

do ensino era militar, com muita ordem, baseado em repetições, memorizações e avaliações dentro dos padrões europeus, sem a valorização da cultura local, apenas apropriando-se dela como estratégia para a catequese.

O método cartesiano, que influenciou os métodos de ensino, foi incluído também no musical, principalmente se for observado o segundo e terceiro preceitos - a análise e a síntese. Sendo assim, “no estudo de instrumento, o uso de exercícios técnicos para mãos separadas, o tocar por trechos e o estudar devagar fazem parte de uma metodologia comumente usada no contexto do ensino musical formal, mas não em escolas não formais, tais como escola de samba, folclore, etc.” (informação verbal)<sup>66</sup>. As dificuldades técnicas existentes devem ser resolvidas racionalmente, buscando-se uma execução mais aprimorada, superando para isso as limitações tanto físicas, quanto psicológicas.

Esse método começou a ser questionado por educadores musicais, surgindo assim, entre o final do século XIX e o início do XX, as primeiras mudanças nesse sentido com o suíço Émile-Jacques Dalcroze (1865-1950), um precursor dos métodos ativos musicais e que tinha interesse pela educação das massas. Seu sistema está organizado “em movimentos e atividades destinados a desenvolver atitudes corporais básicas, necessárias à conduta musical” (FONTERRADA, 2005, p. 122). Estava mais voltado para o método intuitivo, pois acreditava que os alunos deveriam compreender os assuntos ensinados e não simplesmente memorizá-los e repeti-los. Logo, “o método intuitivo propunha um ensino racionalizante, que permitisse a reflexão e, por fim, a compreensão dos conteúdos estudados” (LICAR, 2012, p. 102).

Nesse método, a aprendizagem ocorreria a partir do conhecido (da prática) para o novo a ser compreendido (teoria), ou seja, “do mais simples ao mais complexo, [...], das coisas às palavras” (VEIGA, 2007, p. 269). Esse princípio começou também a ser pensado para o ensino musical. Outros modelos discutidos no período e implícitos aos já informados eram o método sintético e o método analítico. O método sintético partia do particular para o geral, isto é, no caso específico da alfabetização, o processo viria das letras para as palavras e as frases. Na música, podemos entendê-lo como a aprendizagem partindo “da teoria para a prática, ensinando-se os conceitos gerais primeiro, para depois aplicá-los em cada caso concreto” (GILIOLI, 2003, p. 184). Dessa forma, a escrita e a leitura musical antecederiam a prática, a execução vocal ou instrumental.

---

<sup>66</sup>Palavras proferidas pelo prof. Dr. José Nunes Fernandes, do Departamento de Música da UNIRIO, ao ministrar uma Oficina de Música durante a III Semana de Música da Universidade Estadual do Maranhão, em São Luís (2011).

No caso do método analítico, o processo ocorreria ao contrário, isto é, a aprendizagem viria do geral para o particular. Usando o mesmo exemplo anterior, na alfabetização, o entendimento seria das frases até chegar às letras. No ensino de música, o método analítico, conforme Santos, E. (2012, p.56), embasado em Gilioli (2003), “aproximava-se dos princípios pedagógicos defendidos pelo método intuitivo [...], a teoria musical e a partitura eram conteúdos de caráter secundário”. No Maranhão, é possível citar um comentário de Pais (1922, p. 57) sobre o assunto, apresentado no Congresso Pedagógico realizado em São Luís, pela Faculdade de Direito do Maranhão

A música, que Platão denomina a educação da alma, contribue poderosamente para a educação, adoçando os costumes, inspirando os bons sentimentos e despertando o patriotismo, quando aplicada aos hinos cívicos. Até agora, tem sido ensinada por método bem diverso do que deve ser ensinado nas nossas escolas. Assim como fazemos o ensino da leitura pelo método analítico, partindo da sentença para o vocábulo, da mesma fôrma devemos ensinar a música, partindo do prático para o teórico, isto é, educando primeiro o ouvido, depois a vista, que dará ao aluno o conhecimento daquilo que ele ouviu. Para isso devemos fazê-lo ouvir frases melódicas já conhecidas, repetidas vezes, levando-o, em seguida, a solfejá-las, às quais iremos relacionando outras mais complicadas e novas, que serão também solfejadas. Depois de bem familiarizado o aluno com a audição e solfejo das melodias que se lhe forem apresentando, é que deve passar ao estudo da teoria que elas encerram.

Nessa citação, vê-se um exemplo de aplicação do método analítico em uma aula de música e uma defesa do mesmo, em detrimento dos que eram até então utilizados, provavelmente os tradicionais que faziam um caminho inverso no processo de aprendizagem. Observa-se também uma ênfase ao civismo e ao moralismo, pontos comuns ao processo civilizatório do período.

Posteriormente, desenvolve-se a escola nova, com os métodos denominados ativos, nos quais o aluno deixa de ser passivo. Esse modelo foi utilizado na educação musical e buscava, dentre outros procedimentos, o ensino da prática musical antes da teoria, defendia a capacidade de qualquer indivíduo em aprender música (como a língua materna), a observação do desenvolvimento do conhecimento musical do aluno (baseado nos estágios de Piaget), o ensino musical explorando a criatividade e a improvisação (era presente já no Barroco), bem como o movimento corporal, a utilização da associação de palavras da linguagem para entendimento rítmico e a notação musical não tradicional. Sendo assim, o aluno deixaria de ser um simples receptor de informações.

Após a escola nova, outras tendências pedagógicas surgiram nas últimas décadas do novecentos, agregando diferentes princípios aos já existentes. Conforme Fernandes (2001), são elas: a criativa, a pró-criativa (polivalente) e a contextualista na educação musical no país, buscando cada vez mais um aluno participativo, um desenvolvimento da criatividade e uma

utilização maior de músicas que fizessem parte da cultura dos alunos, de suas vivências musicais, pretendendo uma aprendizagem mais significativa e resgatando a relevância do valor da música para o ser humano.

Durkheim (2011, p. 89), ao escrever sobre o método de pedagogia em sua época (que abrange a delimitação temporal desse trabalho), aborda essa questão das diferenças entre o tradicional, que perdura pelos tempos, e o contexto vivido por cada um, muitas vezes não havendo harmonia em relação às ideias e necessidades existentes. Frente a isso, ele apresenta dois caminhos a seguir: ou manter-se nas práticas tradicionais, mesmo que não satisfaçam ao que a realidade exige, ou então se fazerem as mudanças necessárias. Ele acreditava que “em vez de aplicar a todos, invariavelmente, o mesmo regulamento impessoal e uniforme, ele deveria, ao contrário, variar e diversificar os métodos de acordo com os temperamentos e a disposição de cada inteligência”.

Adelman Corrêa, aluno de Antonio Rayol, em sua palestra durante o Congresso Pedagógico, expressou sua opinião sobre o panorama do ensino de música por ocasião da criação da Aula Noturna, em 1900, e o anseio por uma nova metodologia musical.

O ensino musical, nesta nossa terra, outrora cognominada a Atenas Brasileira, pedia ou, mais propriamente, exigia reformas sérias, amparadas por métodos novos, tendo como modelo os que acompanhassem o movimento moderno, relativo a arte e a pedagogia. Era tão palpável essa falta que o principal poder estadual, num desses gestos amplos, significativos, criou, [...] o estabelecimento que se denominou Aula Noturna de Música (CORRÊA, 1922, p. 410).

Apesar dos diferentes modelos de ensino existentes, sabe-se que eles não surgiram na história de forma linear, progressiva, ou seja, a utilização de uma tendência nova com a eliminação da anterior. Eles coexistiram e permanecem coexistindo até os dias atuais, e o emprego depende do contexto no qual está inserido o ensino e da formação dos professores. Não se entrará na questão de qual deve ou não ser usado, de qual é o correto, ou de qual atinge melhores resultados, pois se acredita no equilíbrio necessário para uma aprendizagem eficiente. A decisão da utilização incondicional de determinada técnica, sem uma análise do contexto educacional em que a instituição se encontra, assim como uma errada e supérflua interpretação das concepções vigentes, provavelmente resultarão em insucesso. Por isso, ressalta-se novamente que no período pesquisado, o método de ensino de música que preponderava era o tradicional, com algumas aberturas ao intuitivo.

Não foram encontradas informações sobre o modo de ensino de Rayol e Perdigão, professores que este trabalho oferece destaque. Entretanto, pelo período e contexto em que desenvolveram suas práticas educativas, supõe-se um modelo mais tradicional. No caso de Perdigão, no fim de cada lição de seu livro, é apresentado um questionário, e essa escolha por

perguntas somente teóricas permite pensar numa ênfase à memorização. Bittencourt (2008), ao explicar o valor das obras didáticas em sala de aula, reforça a ideia de que os exercícios e as ilustrações presentes nelas, bem como a prática do decorar mecanicamente, demonstram qual metodologia de ensino essa obra pode conter. Em relação à Rayol, este foi professor do Colégio Rayol, que empregava o método intuitivo. Então, ele tinha contato com o mesmo, possivelmente como na Escola Modelo. No entanto, daí a confirmar sua utilização no ensino da música, que há pouco tempo tinha seus adeptos, ficará uma interrogação.

### 3.2 Conteúdos

Em relação aos conteúdos<sup>67</sup> trabalhados em sala de aula, são referenciadas inicialmente as sugestões de alguns pensadores durante a história, e depois os dados encontrados no período estudado, que não foram muitos. Aristóteles (2001), que já incluía a música no ensino geral, esclarece no livro VIII (ou V) da *Política*, sobre como esse ensino deveria se dar. Em vários capítulos, o autor argumenta sobre sua real necessidade na educação para formação do caráter, sobre o cantar ou o tocar música e quais instrumentos utilizar, sobre quais ritmos, melodias e harmonias aplicar na educação. No capítulo III deste livro, ele coloca que, nessa educação, a prática deveria vir sempre antes da teoria, uma metodologia defendida por vários educadores ao longo da história, ou seja, “o tocar antes de ler”.

Para Comenius<sup>68</sup> (2006, p. 328; 335; 343), a criança na escola materna “adquirirá os primórdios da música aprendendo os salmos e hinos sagrados mais fáceis, tais como os que se encontram nos exercícios religiosos diários”; já na escola vernácula, o jovem deverá aprender a “cantar qualquer melodia comum: a quem tiver aptidão, poderão ser ensinados os primeiros elementos da escrita musical”; e na escola latina, os jovens, se fossem bem instruídos, estariam aptos a serem músicos, teóricos e práticos.

Rousseau (2004), ao apresentar seu pensamento sobre a educação para crianças na idade de dois a doze anos, defende o ensino do canto com canções simples e interessantes para essa faixa etária, preocupando-se, de início, mais na audição dos sons das músicas do que na leitura das notas nas partituras, evitando tanto que o aprendizado seja penoso, quanto à

---

<sup>67</sup>Para maiores informações quanto aos termos específicos de música que fazem parte do conteúdo das aulas (Item 3) e dos livros (Item 4), ver em Med (1996), Machado (1842), Sadie (1994), Leonard (1996), Isaacs e Martin (1985) e Kennedy (1994).

<sup>68</sup>Comenius (2006) acreditava em um modelo de ensino dividido em quatro períodos, conforme a idade do aluno, e cada uma dessas etapas tinha uma escola definida. Para a infância, a escola materna; para a meninice, a escola vernácula pública; para a adolescência, a escola latina ou ginásio; e para a juventude, a academia e as viagens.

prioridade dos sinais convencionais. O autor também defende a ideia dos alunos aprenderem a executar e compor ao mesmo tempo, explicando as etapas de como esse exercício de composição deveria ser feito. Ele recomendava ainda que fosse praticado o solfejo, usando-se para cantar os intervalos, as sílabas correspondentes às notas musicais, e não somente as letras, como faziam os franceses, que, segundo o autor, aprendiam música com maior dificuldade<sup>69</sup>. Por fim, escreve que a música deveria ser ensinada como os professores quisessem, desde que fosse apenas uma diversão.

Observa-se que Comenius (2006) cita em suas recomendações a formação de músicos teóricos e práticos. Essa classificação diz respeito ao tipo de estudos realizados. Os que se dedicavam à música teórica ou especulativa, ou contemplativa, como eram denominadas, estudavam a

[...] parte da Musica que se ocupa em a averiguação curiosa das causas e propriedades dos sons; e considera a natureza e perfeição das consonancias e dissonancias, e dos seus admiráveis efeitos; he a parte que, segundo o parecer de todos os Autores, rigorosamente deve chamar-se sciencia (MACHADO, 1842, p. 70).

Conforme Binder e Castagna (1998), esses estudos eram realizados em Universidades e Catedrais como disciplina do *quadrivium*. A parte da música prática, ou executiva, ou ativa, tratava do instrumento ou do canto. Outros autores, de acordo com Fagerlande (2011), descrevem essas categorias da mesma forma, como Walther (1732), Rousseau (1768), Solano (1790) (apud MELLO 1908 e FAGERLANDE 2011), que também cita Santo Agostinho. Rayol (1902) refere-se de maneira sucinta a essas duas definições: a primeira como sendo a música científica e a segunda que trata da parte artística.

Na obra *Tratados e métodos de teclado*, Fagerlande (2013, p. 10) esclarece que no período barroco os tratados poderiam se destinar ao estudo da música teórica, já que “estudam a natureza do som e da música, os estudos estéticos sobre a situação e a função da música no centro do conjunto do conhecimento humano e das especulações metafísicas sobre a harmonia do universo”; a música poética, que “contêm regras práticas de contraponto, baixo contínuo e da composição, de modo mais ou menos sistemático”; ou a música prática, destinada “ao ensino e à execução”. Conforme visto, essas classificações determinavam os conteúdos a serem estudados, e segundo Binder e Castagna (1998), esses estudos que eram feitos separadamente foram reunidos no ensino dos conservatórios do oitocentos em diante.

Em relação aos conteúdos ministrados no âmbito brasileiro, tem-se referência ao

<sup>69</sup>Rousseau (2004) acreditava que o mais natural é solfejar por transposição, ou seja, cantar as músicas independentemente de sua tonalidade original, com as notas da escala de Dó, que são *dó, ré, mi, fá, sol, lá e si*, ordenadas conforme a melodia criada.

Decreto Federal nº. 981 de 8 de novembro de 1890, que aprovava o Regulamento da Instrução Primária e Secundária do Distrito Federal, e apresentava os conteúdos das disciplinas da escola primária do 1º e do 2º grau (QUADRO 5). Acredita-se que os conteúdos referentes à música tenham sido estabelecidos por Leopoldo Miguez, pois este foi o responsável pela reforma do ensino musical no início da República.

QUADRO 5 – Conteúdos do Ensino de Música na Instrução Primária e Secundária do Distrito Federal.

GRAU	CURSO	CLASSE	CONTEÚDO
1º	Elementar	1ª	Cânticos escolares aprendidos de outiva (ou seja, de ouvido).
		2ª	Cânticos; conhecimento e leitura das notas.
	Médio	1ª	Conhecimento das notas; compassos; claves; primeiros exercícios de solfejo; cânticos.
		2ª	Revisão; exercício graduado de solfejo; cânticos.
	Superior	1ª	Revisão, com desenvolvimento dos elementos de arte musical; exercícios de solfejo; ditados; cânticos a uníssono e em coro.
		2ª	Desenvolvimento do programa precedente; solfejos graduados; ditados; coros.
2º	---	1ª	Elementos da arte musical; solfejos graduados; coros (3 horas).
		2ª	Solfejos; coros; ditados (1 hora).
		3ª	Não apresenta os conteúdos.

Fonte: Quadro elaborado pela autora baseado no Decreto Federal nº. 981.

Observando os conteúdos da instrução primária e da secundária no Quadro acima e relacionando-os aos conteúdos de escolas profissionalizantes maranhenses, como a Escola Normal e a de Música, percebem-se vários assuntos em comum, o que é natural, pois afinal eles fazem parte da linguagem musical, e são trabalhados até os dias atuais. Vê-se também uma semelhança na ordem dos assuntos, no entanto, há um aprofundamento maior da matéria nos cursos profissionalizantes.

Ainda em relação ao ensino primário, no Decreto nº 46 A, de 13 de abril de 1905, foi publicada a redução da quantidade de anos do curso primário da Escola Modelo para seis e alterado o programa de ensino, que tem incluído as aulas de música (ver QUADRO 6). Como

mencionado anteriormente, as escolas isoladas estaduais seguiam o programa de ensino da Escola Modelo.

QUADRO 6 – Conteúdos de música ministrados na Escola Modelo.

ANO	CONTEÚDOS
1º ano	Educação de ouvido; audição de hinos, cuja poesia tenha sido memorizada e compreendida; a execução somente em coros uníssonos ou solos com coros. Representação da pauta, chaves e figuras (entenda-se por chaves as claves).
2º ano	Repetição do ano anterior e notação na clave de sol.
3º ano	Iniciação da teoria musical; leitura rítmica na clave de sol, além de coros uníssonos ou solos com coros.
4º ano	Entonação na clave de sol, além dos exercícios do ano anterior.
5º ano	Desenvolvimento da teoria, sendo a divisão a primeira vista apenas de compassos simples. Coros a duas vozes na clave de sol.
6º ano	Como no ano anterior e leitura rítmica na chave de fá na 4ª linha.

Fonte: Quadro elaborado pela autora baseado no Decreto nº. 46A de 13 de abril de 1905.

Nesses dois últimos programas citados eram trabalhados o ouvido, a percepção, o cantar e depois a leitura (da mesma maneira que o programa do Decreto nº 21, de 1890, para o Distrito Federal, apresentado anteriormente), como defendido no método analítico e, posteriormente, na Escola Nova. Na tabela de horários desse Regimento, foi observado que eram reservados cinco minutos, todos os dias da semana, para o canto da primeira à terceira classe, e o conteúdo de teoria musical estava presente somente na terceira classe, tendo quinze minutos de duração em dois dias da semana. Um tempo muito curto em relação às outras disciplinas ministradas e às outras instituições, como a Escola Normal e o Liceu, onde os horários encontrados da aula de música eram geralmente de uma hora à uma hora e meia de duração.

O solfejo e o canto eram considerados aspectos importantes dentro do ensino de música. Em cada um desses programas havia a presença do canto, outros ainda do coral ou coro, como denominavam na época. Antes da implantação do canto orfeônico por Villalobos, no governo de Getúlio Vargas, Borja Reis, colaborador da revista *Gazeta Musical*, fazia campanha em 1892 “para o ensino de canto nas escolas primárias e para a implantação do canto orfeônico” no país (ANDRADE, C., 2013, p. 59).

O projeto do orfeão no Brasil, defendido por Borja Reis, buscava o seguinte:

[...] vejamos qual o meio prático de crearmos o *orpeon* brasileiro tão necessário, com temos dito, ao desenvolvimento do nosso gosto musical, à educação artística do nosso povo, à moralização das camadas inferiores da nossa sociedade. Está provado que o ensino oficial da matéria não pode dar expansão imediata ao canto em coro, e nós precisamos tratar imediatamente da nossa música. [...] Precisamos então criar pequenos grupos choraes, sob a direção de professores hábeis, onde se agremiem boas vozes e onde se cantem peças de gênero livre perfeitamente harmonizadas. [...] não cessaremos porém de dizer: cantemos em português e com música apropriada ao

nosso temperamento musical (*GAZETA MUSICAL*, 1892 apud ANDRADE, C., 2013, p. 230-231).

Nesse discurso entusiasta, em prol do canto orfeônico, existe o intuito de civilidade do povo, de direcionamento do que é entendido como evolução na música e que deveria ser buscado pela população. Andrade, C. (2013, p. 233) esclarece que esse projeto do orfeão era de autoria dos “intelectuais e músicos vinculados ao Instituto Nacional de Música, que, no início da era republicana brasileira, tencionaram realizar, por meio da música, o ideal positivista de educação moral e cívica, a fim de promover a ordem e o progresso do Brasil”. Licar (2012) explica o pensamento de Barbosa de Godóis, professor maranhense e diretor da Escola Modelo, que acreditava no canto como meio para estabelecer a disciplina, um tônico intelectual e uma disposição para o trabalho.

Quanto aos Grupos Escolares, o Decreto nº 38 de 19 de julho de 1904 aprovava o seu Regimento, organizado pelo diretor da Escola Normal, Antonio Baptista Barbosa de Godois, apresentando o programa da aula de música para as três classes que faziam parte do curso para o ensino primário, assim como para as outras disciplinas. Na primeira classe, a aula de música trabalharia educação do ouvido; audição de hinos, cuja poesia tivesse sido memorizada e compreendida; a execução por imitação somente em coros uníssonos ou solos com coros. Para a segunda classe, havia os tópicos da classe anterior mais iniciação na teoria musical com leitura e entonação. A terceira classe abordaria os temas da segunda classe, com desenvolvimento maior na teoria e complemento do curso com coros a duas ou mais vozes.

A respeito das aulas particulares, não são especificados os conteúdos trabalhados e tampouco os materiais impressos utilizados. Foi encontrado um anúncio, no Diário do Maranhão de 24 de janeiro de 1902, de João José Lentini (FIGURA 25), oferecendo seus serviços como professor de piano e de música, em colégios e casas particulares, quando era apresentado o sistema de ensino adotado, como ele o chamava. O músico estabeleceu a seguinte ordem:

1. 1ª matéria – princípios elementares de música;
2. 2ª matéria – divisão rítmica;
3. 3ª matéria – solfejo aproximado a canto;
4. 4ª matéria – noções gerais de harmonia;
5. 5ª matéria – piano dividido em três graus.

FIGURA 21 – João José Lentini.



Fonte – Revista do Norte (1906).

Em relação ao ensino profissionalizante tratado nesta dissertação, não se tem informação dos conteúdos trabalhados na Casa dos Educandos e Artífices do Maranhão, apenas o relato de que ao professor de música caberia ensinar aos alunos com habilidade as regras de como executar um instrumento musical e reger a banda de música nas apresentações, garantindo a disciplina dos educandos (CASTRO, 2007, p. 283).

No programa de aula de música da Escola Normal de 1890, foram discriminados os conteúdos que seriam ministrados, documento assinado pelo lente da cadeira Luís Medeiros (QUADRO 7). O Artigo nº. 222, do Regulamento da Instrução Pública do Estado do Maranhão, esclareceu que o programa do curso seria “organizado pelo Conselho Superior de Instrução Pública em harmonia com os programas apresentados pelos lentes das diferentes cadeiras da Escola, mas com as modificações que a boa pratica e normas de ensino exigirem” (DIÁRIO DO MARANHÃO, 1890).

QUADRO 7 – Conteúdos da aula de música da Escola Normal do Maranhão.

ANO	CONTEÚDO
Primeiro	Preliminares de música; exercícios de leitura e intonação; claves de sol e fá na 4ª linha; compassos simples e compostos; exercícios na pedra; acidentes; emprego dos acidentes; formação das gamas diatônicas e chromaticas; dos intervalos; tons e modos; do rythmo.
Segundo	Desenvolvimento dos princípios elementares de música; emissão do som; solfejo; leitura progressiva; claves de dó na 1ª, 2ª, 3ª e 4ª linha; exercícios na pedra; cânticos escolares; dictados de intonação; transposição; aprendizagem do violino ou harmonium.

Terceiro	Solfejo; leitura e solfejo em todas as claves, chòral; formação dos acordes; acordes perfeitos, maiores, menores, e suas inversões; exercícios na pedra; esthetica musical; musica clássica, romântica e realista, musica do futuro; synopsis da historia da musica; aprendizagem do violino ou harmonium; acompanhamentos.
----------	---

Fonte: Quadro elaborado pela autora baseado em Maranhão, 1890.

O programa se assemelha em muito ao de teoria (incluindo solfejo e ritmo) das escolas especializadas de música, tanto que na Mensagem do Governador de Estado de 1901, sobre as atividades de 1900, é encontrada a sua determinação à Rayol de que o programa do primeiro ano da Aula Noturna deveria aproximar-se o quanto possível do programa da Escola Normal, o que foi acatado por este professor e aprovado pelo Governador. Nessa mesma Mensagem, Rayol relatou ter dividido o Curso de Teoria elementar e Solfejo em quatro anos, e ter feito exercícios práticos públicos (apresentações musicais), o que teve excelente resultado.

Acredita-se que a semelhança de conteúdo entre esses dois tipos de instituições pretendia uma formação musical um pouco mais aprofundada das normalistas, mesmo porque elas seriam professoras. Entretanto, será que essa profissionalização não seria mais na parte teórica, uma vez que no caso do instrumento musical, o período de dois anos do curso de violino ou de harmonium (ver QUADRO 6) poderia ser um tempo curto frente ao que era disponibilizado nas instituições especializadas?

No jornal *A Pacotilha* de 28 de maio de 1900 (p. 2), encontrou-se o relato sobre o primeiro exercício escolar, relativo à primeira época do ensino, feito na Aula Noturna por Rayol, em que eram discriminados os exercícios feitos pelos alunos da classe inferior e da superior. Na classe inferior, as alunas “mostraram conhecer os principios rudimentares até os *tempos ordinarios*, calligraphia e leitura metrica systema francez usado nas escolas desse genero”. O diretor citou o exemplo de dois alunos que entraram na instituição sem nenhum conhecimento musical, conseguindo nessa ocasião responder todas as questões e escreverem “com facilidade as figuras e demonstrando praticamente os seus valores”. Na classe superior, os alunos responderam sobre intervalos simples e compostos, e fizeram à primeira vista uma “divisão rythmica em um dictado dado pelo professor”. Foram ainda entoados 40 solfejos bem afinados. Depois, encerrando as atividades, os alunos cantaram dois cânones e duas obras de Rayol, acompanhadas de instrumentos tocados por alunos da Aula.

No volume X das *Obras Completas* de Rui Barbosa, escrito em 1883, o autor relata a experiência do ensino da escola normal, pública e privada, em diversos países,

detalhando o programa utilizado por elas. Na Áustria, a escola dos homens ensinava violino e canto, e na escola das mulheres o canto; na Hungria, canto e música; em Württemberg havia na escola de homens aula de canto, piano, órgão, violino, instrumentos de harmonia, e na de mulheres canto e piano; na Suécia, aula de música instrumental e canto; na Holanda, canto e música; na Bélgica, música; na França, o canto; na Inglaterra, música vocal; na Itália, o canto; na Grécia, havia música vocal e instrumental (BARBOSA, 1947). No Quadro 8 são apresentados os conteúdos trabalhados na Escola Normal de Nova York.

QUADRO 8: Conteúdos da disciplina de música da Escola Normal de Nova York.

ANO	CONTEÚDOS
Primeiro	<ul style="list-style-type: none"> <li>- primeiro termo: elementos da música; notas; pausa; graus do diapasão; claves; notas em triple, baixo, contralto (alto), tenor e soprano; sinais de expressão; compasso.</li> <li>- segundo termo: relação de sons musicais; escalas.</li> </ul>
Segundo	<ul style="list-style-type: none"> <li>- primeiro termo: intervalos dos tons; exercícios de ler e escrever música.</li> <li>- segundo termo: harmonia (começo); acordes da escala maior; exercício de ler e escrever música.</li> </ul>
Terceiro	<ul style="list-style-type: none"> <li>- primeiro termo: harmonia (continuação); acordes na escala em tom menor; continuação dos acordes; métodos de ensinar a música nas escolas primárias; prática na escola de aplicação.</li> <li>- segundo termo: harmonia (continuação); transformação de acordes; exercícios de ler e escrever música; métodos para a escola (continuação); prática na escola de aplicação.</li> </ul>
Quarto	<ul style="list-style-type: none"> <li>- primeiro termo: harmonia (conclusão); acordes de nona e suas inversões; ler e escrever música; continuação do estudo dos métodos e prática na classe (quatro horas semanalmente na escola de aplicação).</li> <li>- segundo termo: harmonia (continuação); acordes de sétima e suas inversões; ler e escrever música; método de ensiná-la às classes mais adiantadas; prática do ensino na classe (quatro horas por semana na escola de aplicação).</li> </ul>

Fonte: Quadro elaborado pela autora baseado em Barbosa (1947).

Percebem-se semelhanças entre os conteúdos trabalhados na aula de música da Escola Normal de Nova York e da Escola de São Luís. Os conteúdos comuns e diferentes dessas duas instituições são apresentados no Quadro 9.

QUADRO 9 – Comparativo entre os conteúdos das Escolas Normais de São Luís e de Nova York.

LOCAL	CONTEÚDOS COMUNS	CONTEÚDOS DIFERENTES
Escola Normal de São Luís	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Claves de sol e fá na 4ª linha; Claves de dó na 1ª, 2ª, 3ª e 4ª linha;</li> <li>➤ Compassos simples e compostos;</li> <li>➤ Formação das gamas diatônicas e chromáticas;</li> <li>➤ Leitura;</li> <li>➤ Dos intervalos;</li> <li>➤ Formação dos acordes; acordes perfeitos, maiores, menores, e suas inversões.</li>   <li>➤ Acidentes; emprego dos acidentes; tons e modos; do rythmo*</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Intonação, emissão do som, solfejo, solfejo em todas as claves;</li> <li>➤ Exercícios na pedra;</li> <li>➤ Cânticos escolares, Chòral;</li> <li>➤ Dictados de intonação;</li> <li>➤ Transposição;</li> <li>➤ Aprendizagem do violino ou harmonium;</li> <li>➤ Esthetica musical; musica clássica, romântica e realista, musica do futuro; synopsis da historia da musica;</li> <li>➤ Acompanhamentos.</li> </ul>
Escola Normal de Nova York	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Claves;</li> <li>➤ Compasso;</li> <li>➤ Escalas;</li> <li>➤ Exercícios de ler;</li> <li>➤ Intervalos dos tons;</li> <li>➤ Acordes da escala maior, acordes na escala em tom menor, acordes de nona e suas inversões, acordes de sétima e suas inversões.</li>   <li>➤ Notas; pausa.*</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Notas em triple, baixo, contralto (alto), tenor e soprano;</li> <li>➤ Sinais de expressão;</li> <li>➤ Relação de sons musicais;</li> <li>➤ Escrever música;</li> <li>➤ Métodos de ensinar a música nas escolas primárias; prática na escola de aplicação, método de ensiná-la às classes mais adiantadas.</li> </ul>

Fonte: Quadro elaborado pela autora baseado em MARANHÃO, 1890; Barbosa, 1947.

\* Apesar desses assuntos não serem citados igualmente nas duas escolas, consideram-se os conteúdos comuns, pois são pré-requisitos para os outros subsequentes, portanto, devem ter sido ministrados nas duas instituições.

Os conteúdos em comum não eram necessariamente ministrados na mesma sequência em cada escola. Há a possibilidade de que o assunto “exercício na pedra”, em São Luís, tenha sido semelhante ao assunto “escrever música”, em Nova York, mas sem a devida comprovação, eles foram deixados em conteúdos diferentes. Observa-se também que a Escola no Maranhão não contemplava assuntos referentes à prática docente e ao método de ensino, como a de Nova York. No entanto, esta, por sua vez, não trabalhava os assuntos de história da música presentes no programa da instituição maranhense. Castellanos (2010) relata que havia somente uma disciplina no curso normal da escola de São Luís voltada para a formação docente dos alunos, apesar de que, conforme o seu Regulamento, os discentes deveriam ter o conhecimento da metodologia peculiar a cada disciplina para o exercício prático de ensinar, o que, na realidade, não acontecia como observado acima. Entretanto, era algo detalhado na escola americana.

Quanto à Escola de Música em São Luís, o seu programa de ensino foi designado no Regimento Interno, aprovado pelo Governo de João Gualberto Torreão da Costa, conforme determinado no Artigo nº 49 do Decreto nº 15, de 1901, que expediu o Regulamento dessa

instituição. Nesse Regimento foi encontrado o programa organizado pelo diretor Rayol, no jornal Diário do Maranhão de 10 de maio de 1901. Esse documento, assinado por ele em 29 de abril de 1901, tratava “Do ensino” em cinco artigos, sendo o 1º Artigo dividido em três seções: a Elementar, a Vocal e a Instrumental, apresentadas no Quadro 10.

QUADRO 10 - Regimento da Escola de Música – 1º artigo.

SECÇÃO	CURSO	TEMPO	HORAS DE LIÇÃO	NUMERO DE ALUNOS	CONDIÇÕES DE ADMISSÃO	PROGRAMA
Elementar	Theoria musical	Uma época de dous anos	Duas por semana	Ilimitado	Idade maior de 9 anos e elementos de instrucção primaria	Rudimentos de theoria, solfejos collectivos nas claves de sol para o 1º anno e para o segundo anno recapitulação da theoria musical, solfejos nas claves de sol e fá na 4ª linha, calligraphia musical e dictados de rythmos fáceis.
	Solfejo individual	Dous annos	Duas por semana	De 20 a 30	Habilitação em theoria elementar	1º anno: entoação, exercícos de intervalos, solfejos em todas as claves, combinações rythmicas variadas, dictados de entoação e rythmos separadamente; 2º anno: rudimentos de theoria de harmonia, solfejos gradativos, transposição, dictados de entoação e rythmos simultâneos, leitura a primeira vista.
Vocal	Canto coral	Duas epochas de dous anos cada uma	Duas por semana	Ilimitado	Habilitação em theoria musical	Doutrina elementar de musica, emissão da voz, entoação, exercícos de côros a duas partes para a 1ª época; recapitulação da doutrina musical, rudimentos de harmonia, pronuncia, canto a varias vezes de estylo rigoroso e livre, leitura a primeira vista, côros antigos e modernos dos gêneros sacro e profano.
	Canto a solo	Três epochas de dous annos cada uma	Quatro por semana	08 a 12	Habilitação no 1º anno do curso de solfejo, conhecimento de teclado e das línguas franceza e italiana	1ª epocha: emissão, formação e desenvolvimento da voz, respiração, exercícos de vocalizações fáceis, exercícos de articulação e pronuncia; 2ª epocha: exercícos de vocalização e ornamentos, colorido trecho de canto fáceis dos melhores autores; 3ª epocha: estudo de todos os estylos no gênero sacro e profano, grandes arias e trechos classicos, peças de conjuncto.
Instrumental	Teclado ou Piano elementar	Quatro annos	Quatro por semana	16 a 20	Habilitação no 1º anno de solfejo ou canto coral	Desenvolvimento technico do piano, desde os estudos elementares até a execução da pequena sonata clássica.
	Violino	Três epochas de dous annos cada	As mesmas do piano elementar	Idem (ao piano)	Idem (ao piano)	Desenvolvimento technico de instrumento até o aperfeiçoamento da musica de concerto. Na 3ª época exercícos na violeta.
	Flauta	O mesmo do violino	Idem (ao violino)	----	Idem (ao violino)	Desenvolvimento technico de instrumento até o aperfeiçoamento da musica de concerto.
	Oboé e clarinete	O mesmo da flauta	Idem (a flauta)	----	Idem (idem a flauta)	Idem a flauta

Fonte: Quadro elaborado pela autora baseado no Diário do Maranhão 10 de maio de 1901.

Nota-se que o programa de ensino de música da Escola Normal no Maranhão especificava mais os conteúdos trabalhados na parte teórica, enquanto que os mesmos na Escola de Música eram mais generalizados, como exemplo, rudimentos de teoria musical.

Esse termo englobava diversos assuntos que não são detalhados no programa, assim como no de instrumentos e canto. No Diário do Maranhão de 6 de novembro de 1902, em uma nota sobre os exames realizados por alguns alunos, identificou-se alguns dos conteúdos que eram tratados em aula e que correspondiam, em sua maioria, aos assuntos abordados no livro de Antonio Rayol – *Noções de Musica*. Até mesmo o título do tema pedido na prova escrita foi como se apresentava um dos títulos desse impresso, “Música, sua origem e importância”.

Foi muito apreciado ontem o exame de D. Paschoa Galvão, que, com a precisa calma, respondeu a todas as arguições que lhe foram dirigidas, explicando claramente a *theoria do som, etynologia das notas, origem das claves e sua formula antiga* e escrevendo com precisão o *dictado* de entoação executado no violino por um dos examinadores. O ponto da prova escripta foi o seguinte: *Musica, sua origem e importância*, merecendo todos os examinandos o grau 10 nessa prova da parte histórica da musica.

Rayol ainda determinou no 1º Artigo do Regimento que nos Cursos de Canto a solo e nos de Instrumentos fosse obrigatório os alunos frequentarem os cursos paralelos, que eram: para a 1ª época o solfejo do 1º ano; para a 2ª e a 3ª épocas o canto coral e teclado. Percebe-se que não é mencionada a quantidade de alunos para o Curso de Flauta, Oboé e Clarinete, mas, provavelmente, fosse a mesma do teclado ou piano, uma vez que o violino se assemelha a este. Nesse programa foi também informado o tempo necessário para completar cada curso, sendo o de teoria e solfejo de dois anos, canto coral e piano complementar de quatro anos, e de instrumentos de cordas e sopro, assim como o de canto solo, de seis anos. Estes últimos eram somados a um ano de solfejo como condição de admissão, e com o pré-requisito ao solfejo da habilitação à teoria – presume-se que totalizariam cerca de 7 a 9 anos, pois não se sabe quanto de teoria o aluno deveria ter para poder cursar o solfejo. Em relação à quantidade de horas-aula por semana, é interessante notar que, diferentemente da maioria dos cursos na atualidade, o número de horas proposto para a prática de instrumento e canto solo (4h) era o mesmo do curso elementar, somados à teoria (2h) e ao solfejo (2h).

Adelman Corrêa (1922) relatou que havia também aula de harmonia e composição, mas não foi encontrada nos Relatórios de Rayol, apresentados ao Governador, qualquer menção a essas disciplinas. No entanto, rudimentos de harmonia foram citados como conteúdo na aula de solfejo individual. O 2º Artigo do Regulamento citado determinava que quando o curso de teclado ou piano ultrapassasse vinte alunos, o professor indicaria um adjunto dentre os alunos mais adiantados, que seria nomeado pelo diretor, mas sem remuneração. O 3º Artigo permitia ao diretor nomear um adjunto quando o curso de teoria e solfejo excedesse o limite de alunos, entretanto, a quantidade determinada no Regimento era ilimitada para o caso da teoria.

O primeiro parágrafo do 4º Artigo proibia ao aluno de tomar lições fora da Escola e o segundo parágrafo proibia-o de cantar ou tocar em concerto público, ou de sociedade particular, isso caso não houvesse a devida autorização do diretor. Observa-se aqui, provavelmente, uma preocupação em não expor tanto os alunos quanto a instituição à sociedade, sem a avaliação da direção sobre o real desempenho do aluno. O 5º Artigo estabeleceu que, quando por ocasião da chamada aos exames dos alunos de canto a solo ou instrumento, o professor entregasse ao Diretor uma relação de doze exercícios ou estudos que o aluno tivesse estudado durante o ano letivo, para que a Mesa Examinadora escolhesse um deles como ponto de exame.

No Regulamento da Escola de Música de 1909, a duração de alguns cursos mudou: um período de três anos para teoria e solfejo, três períodos de dois anos cada para canto solo, um período de três anos para piano elementar. Para os cursos de instrumento (que provavelmente não se efetivaram, conforme mencionado no item anterior), a divisão seria: dois períodos de três anos e um período de dois anos para os instrumentos de cordas, e três períodos de dois anos para os instrumentos de sopro. Não consta a duração de canto coral. Os limites de idade estipulados foram: 9 a 20 anos para violino e piano, 12 a 30 anos para os outros instrumentos de cordas e os de sopro, 14 a 30 anos para o sexo feminino no canto solo e 16 a 30 anos para o sexo masculino no canto solo, 9 a 30 anos para teoria e solfejo. Os alunos deveriam cursar um ano de teoria e solfejo, e serem aprovados antes de cursarem algum instrumento.

Moacyr (1936) informa os programas de ensino de música que eram ministrados no Conservatório de Música do Rio de Janeiro. Constavam: aulas de rudimentos preparatórios e solfejos; canto para o sexo masculino; rudimentos e canto para o sexo feminino; instrumentos de corda; instrumentos de sopro; harmonia e composição. Mello (1908) cita esse programa sendo aprovado por um Decreto de 21 de janeiro de 1847. Almeida, R. (1942) explica que em 1855, esse programa sofreu algumas alterações, permanecendo as seguintes disciplinas: rudimentos de música, solfejos e noções gerais de canto para o sexo masculino e para o feminino; canto para os alunos de ambos os sexos; regras de acompanhar e de órgão; instrumentos de sopro e instrumentos de cordas. Percebe-se que o programa era semelhante à Escola de Música em São Luís, especialmente quanto às disciplinas escolhidas, assunto tratado no item 2.3 sobre ensino profissional.

### 3.3 Avaliações

Nesta parte serão abordadas as avaliações realizadas na Escola de Música, uma vez que a maior quantidade de dados encontrados referentes aos exames da disciplina de música correspondia a esta instituição, por meio dos Relatórios anexados às Mensagens de Governador de Estado e dos jornais de São Luís no período pesquisado. Nesses Relatórios, referentes aos anos de 1901 a 1904, constavam a quantidade de alunos matriculados na Escola de Música, o número correspondente dos que prestaram exames e os seus resultados. Esses dados são apresentados na Tabela 4, e para o ano de 1904 são discriminados também os nomes dos alunos (ver FIGURA 21). Quanto à Aula Noturna de Música, dos 48 alunos matriculados no ano de 1900, 22 alunos foram aprovados no primeiro ano, sendo dentre eles 4 com distinção e 17 plenamente; 14 alunos no segundo ano, sendo 5 com distinção e 2 plenamente; e 3 aprovados no terceiro ano, 2 com distinção e 1 plenamente.

TABELA 4 – Quantidade de alunos matriculados e avaliados na Escola de Música.

ANO LETIVO	1901		1902		1903		1904	
ALUNOS MATRICULADOS	158 alunos		Não informado		108 alunos		Não informado	
	Nota*	Alunos	Nota	Alunos	Nota	Alunos	Nota	Alunos
EXAME DE TEORIA – 1º ANO	APD	7	APD	1	APD	6	APD	3
	APL9	4	APL9	6	APL9	5	APL9	4
	APL8	6	APL8	3	APL8	3	NC	5
	APL7	7	APL7	5	APL7	8	----	----
	AP6	1	AP6	2	AP6	2	----	----
	NC	14	<b>Total</b>	17	AP5	1	----	----
	<b>Total</b>	39	NC	22	AP4	4	----	----
	----	----	----	----	RP	2	----	----
	----	----	----	----	NC	13	----	----
	----	----	----	<b>Total</b>	44	----	----	
EXAME DE TEORIA – 2º ANO	APD	2	APD	1	APD	4	APD	8
	APL9	1	APL9	2	NC	6	APL9	1
	APL8	2	APL8	1	<b>Total</b>	10	APL7	1
	APL7	2	APL7	2	----	----	NC	4
	<b>Total</b>	7	<b>Total</b>	7	----	----	----	----
	----	----	NC	16	----	----	----	----
EXAME DE SOLFEJO – 1º ANO	APD	4	APD	2	APL9	2	----	----
	APL9	1	APL9	3	APL8	2	----	----
	APL8	2	AP6	1	APL7	1	----	----
	APL7	1	AP5	1	NC	19	APD	9
	AP6	1	AP4	1	<b>Total</b>	24	APL9	3
	AP4	1	<b>Total</b>	8	----	----	APL7	2
	RP	1	NC	22	----	----	NC	19
	NC	9	----	----	----	----	----	----
<b>Total</b>	21	----	----	----	----	----	----	
EXAME DE SOLFEJO – 2º ANO	APD	1	APD	3	APD	1	APD	1
	----	----	----	----	APL9	1	NC	3

	----	----	----	----	APL8	1	----	----	
	----	----	----	----	NC	5	----	----	
	----	----	----	----	<b>Total</b>	8	----	----	
EXAME DE CANTO CORAL – 1º ANO <sup>70</sup>	APD	1	APL 8	22	----		APD	8	
	APL9	3	-----	-----	----		----	----	
	NC	4	-----	-----	----		----	----	
	<b>Total</b>	8	-----	-----	----		----	----	
EXAME DE CANTO CORAL – 2º ANO	----		APD	1	----		----	----	
	----		APL7	3	----		----	----	
	----		<b>Total</b>	4	----		----	----	
	----		NC	5	----		----	----	
EXAME DE CANTO A SOLO	----		NC		----		----	----	
EXAME DE PIANO ELEMENTAR – 1º ANO	----		APD	2	APL9	1	APD	2	
	----		APL9	1	APL8	2	APL9	1	
	----		APL8	2	NC	9	AP6	1	
	----		APL6	1	<b>Total</b>	12	NC	13	
	----		<b>Total</b>	6	----	----	----	----	
----		NC	6	----	----	----	----		
EXAME DE PIANO ELEMENTAR – 2º ANO	----		APD	3	NC		APL9	1	
	----							NC	9
EXAME DE PIANO ELEMENTAR – 3º ANO	----		----	----	APD	2	APD	2	
	----					NC	1	APL9	1
	----					<b>Total</b>	3	NC	1

Fonte: Tabela elaborada pela autora baseada nos Relatórios anexados às Mensagens de Governador de 1902 a 1905.

\*Abreviaturas das notas: APD - Aprovado com distinção (com nota 10); APL - Aprovado plenamente (com nota 9, 8 ou 7); AP - Aprovado (com nota 6, 5 ou 4); RP - Reprovado; NC - Não compareceram.

<sup>70</sup> Em 1902, o termo empregado foi de 1ª e 2ª época (época) em lugar de ano.

FIGURA 22 – Resultados dos Exames finais da Escola de Música realizados em 1904.

MAPPA demonstrativo dos exames procedidos na Escola de Musica do Maranhão, nos dias 3, 5 e 6 de Dezembro

NOME	ANNO	DESIGNAÇÃO DO EXAME	GRÃO
Maria J. Costa Moreira	1.º	Theoria	10
Iracema Xavier	"	"	10
Anacleto Bacellar	"	"	10
Dália Valente	"	"	9
Candida Reis	"	"	9
Adler Mercier	"	"	9
Antonio Ramos	"	"	9
Enedine Pereira da Silva	"	Solfejo	10
Maria P. Bahia Santos	"	"	10
Naisa Pereira da Silva	"	"	10
Maria J. Costa Moreira	"	"	10
Almerinda Lemos	"	"	10
Ayrine Oliveira	"	"	10
Polydettes Oliveira	"	"	10
Accyline Sampaio	"	"	10
Laodices Mello	"	"	10
Sylvina Neves	"	"	9
Nadeije Roxo	"	"	9
José T. Neves	"	"	9
Amenaide Mercier	"	"	7
Anna I. Brandão	"	"	7
Almerinda Lemos	2.º	Theoria	10
Naisa Pereira da Silva	"	"	10
Ayrine Oliveira	"	"	10
Anna Neves	"	"	10
Enedine Pereira da Silva	"	"	10
Polydettes Oliveira	"	"	10
Maria P. Bahia Santos	"	"	10
Maria J. Costa Moreira	"	"	7
Laodices Mello	"	"	10
Sylvina T. Neves	"	"	9
Pedro Gromwell dos Reis	"	Solfejo	10
Maria P. Bahia dos Santos	1.º	Piano	10
Almerinda Lemos	"	"	10
Polydettes Oliveira	"	"	9
Antonio Ramos	"	"	6
Thereza Azevedo	2.º	"	9
Ayrine Oliveira	3.º	"	10
Filomena Castro	"	"	10
Henna Lima	"	"	9
Maria J. C. Moreira	1.º	Canto coral	10
Maria P. Bahia Santos	"	"	10
Iracema Xavier	"	"	10
Laodices Mello	"	"	10
Ayrine Oliveira	"	"	10
Polydettes Oliveira	"	"	10
Naisa Pereira da Silva	"	"	10
Enedine Pereira da Silva	"	"	10
OBSERVAÇÕES			
Não compareceram no 1.º anno de theoria			5
" " " 1.º " " solfejo			19
" " " 2.º " " theoria			4
" " " 2.º " " solfejo			3
" " " 1.º " " piano			13
" " " 2.º " " "			9
" " " 3.º " " "			1

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

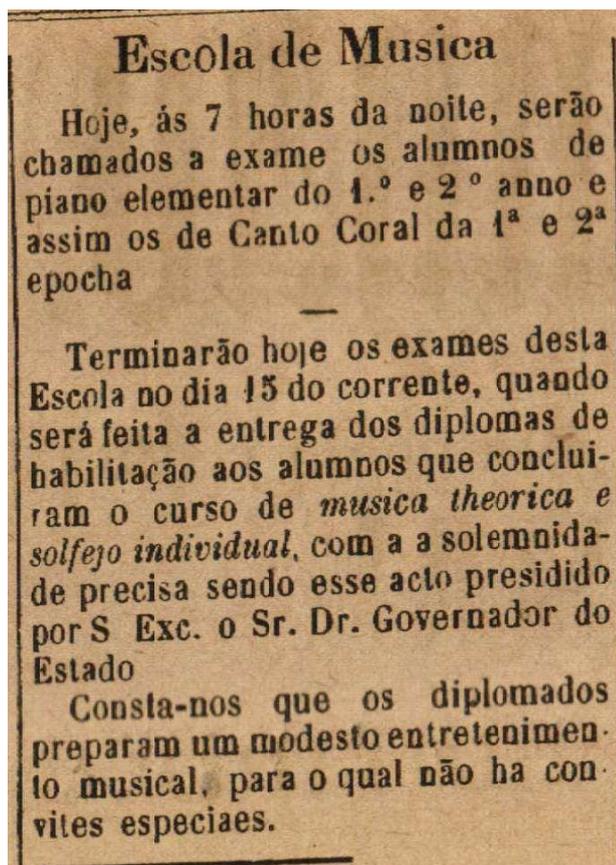
A Directora interina,  
Almerinda Nogueira.

Fonte: MARANHÃO, 1905.

Nota-se também que desde o ano de fundação da Escola, em 1901, já havia alunos matriculados no 2º ano de teoria e solfejo, o que denota a presença na comunidade de alunos com conhecimento prévio dos conteúdos referentes ao 1º ano dessas disciplinas, adquiridos provavelmente na Aula Noturna de Música, nas escolas primárias ou em aulas particulares. Em relação aos formandos, havia informação nos Relatórios de que, no ano de 1901, prestou exame final o aluno Adelman Brasil Corrêa, que já havia cursado a Aula Noturna em 1900. Conforme o Diário do Maranhão de 27 de fevereiro de 1902, Adelman foi diplomado no curso de música e solfejo nesse mesmo dia, no prédio da própria Escola, em cerimônia

presidida pelo Governador do Estado, com elogios ao seu brilhante talento. Após a entrega, foi realizado um concerto com os três irmãos Rayol: Antonio, Leocadio e Alexandre. O Regulamento da Escola, expedido no Decreto nº 15, de 27 de abril de 1901, já determinava que a cerimônia de entrega dos diplomas fosse presidida pelo Governador do Estado. Um exemplo a mais disso é apresentado na Figura 23.

FIGURA 23 – Entrega de diplomas da Escola de Música com a presença do Governador.



Fonte: ALMANAK do Diário do Maranhão, 11 de novembro de 1902.

Para o ano de 1902, foram citados como formandos os alunos Dona Paschoa Galvão Advincula, Samuel Luz de Araujo Cezar e Daniel Luz de Araujo Cezar, novamente em teoria e solfejo. No Diário do Maranhão de 6 de novembro de 1902, foi identificada uma nota sobre os exames desses alunos,

Resultado dos exames de hontem: 2. ANNO DE SOLFEJO INDIVIDUAL. Aprovados com distinção-grau 10. Paschoa Galvão Advincula, Samuel Lenz de A. Cezar e Daniel Araujo Cezar. Esses alumnos concluíram o curso de *theoria e solfejo* e de acordo com o Regulamento da Escola teem direito ao diploma de habilitação. [...] Assistiram ao acto o sr. Dr. Inspector Geral da Instrução Publica, muitas senhoras e cavalheiros. A meza examinadora compôs se do Exmº Sr. Dezembargador Sebastião Braga, presidindo-a, do maestro Rayol, diretor da Escola e do jovem professor Adelman Correia, diplomado no anno passado por aquelle estabelecimento. Sérvio de secretario ad-hoc para lançar a acta o sr. A. Nunes

Gomes, amanuense da Secretaria da Escola Normal, a convite do diretor da Escola de Musica. [...] hoje serão chamados todos os alunos do 1º ano de theoría.

Quanto ao ano letivo de 1903, relatou-se a entrega de diplomas do curso de teoria e solfejo aos alunos José da Silva Serra, Honorio José Rodrigues e Zila Angela Pires, com a presença do Governador nessa festa escolar. Já em 1904, foi diplomado Pedro Gromwell dos Reis, e várias de suas composições encontram-se no Acervo João Mohana do Arquivo Público do Estado, assim como as de Adelman Corrêa. Outro ponto a ser observado nessa Tabela 4 é o número de alunos que não compareciam aos exames finais. Não se sabe os motivos que levaram a essa ocorrência, que provavelmente terminava em evasão, nem tampouco se o corpo docente e a diretoria tentaram resolver esse problema. No entanto, essa questão é ainda pertinente no tempo presente, sobretudo no que se refere às escolas especializadas no ensino de música.

As avaliações, desde a sua fundação (assim também como a Aula Noturna), eram feitas com banca de geralmente três professores, da mesma forma que no Liceu e na Escola Normal para as provas orais, sendo que, tanto a chamada para os exames (geralmente feita no mês de novembro de cada ano), quanto à nota final, eram publicadas em jornais da época, conforme apresentado nas Figuras 23 e 24. Poucas referências foram encontradas nos jornais sobre as provas de música na Escola Normal e nenhuma do Liceu Maranhense.

FIGURA 24 – Divulgação dos resultados dos exames de solfejo da Escola de Música.

<b>Escola de Musica</b>	
Resultado dos exames de hontem:	
SOLFEJO INDIVIDUAL DO 1.º ANNO	
<i>Approvadas com distincção — grau 10</i>	
Heuna Mendonça Lima	
Welmine Araujo Cezar.	
<i>Approvadas plenamente — grau 9</i>	
Thereza Azevedo	
Parisina Trindade	
Juliana Galvão.	
<i>Approvada — grau 6</i>	
Accyolina Sampaio	
<i>no grau 5</i>	
Julieta Sampaio	
<i>no grau 4</i>	
Luzanira Sampaio	
8 não compareceram.	
—	
A meza examinadora compoz-se do desembargador Sebastião Braga como presidente, e examinadores D Paschôa Galvão e o professor Adelman Brazil Corrêa.	
—	
Hoje serão chamados os alumnos do 2.º anno de theoria, e na segunda-feira proxima os de piano elementar.	
—	
Uma das examinadas de hontem, cujo nome sabiu Syrine, é D. Ayrine Oliveira, com a approvação plena grau 9.	
<b>Escola Normal</b>	
Resultado do exame de musica do 2.º anno, realizado hontem:	
<i>Approvados plenamente</i>	
Celeste Bayma	8
Acrisio Muniz	7
Orithya Santos	7
<i>Approvadas</i>	
Omphale Pereira	6
Maria Daltro	6
Amelia Carvalho	5
Lucia Lima	4
Laura Souza	4
Maria Machado	4
1 retirou se da prova e 2 não	

Fonte: ALMANAK do Diário do Maranhã, 8 nov. 1902.

FIGURA 25 – Divulgação de resultados dos exames de piano da Escola de Música.

**Escola de Musica**

Resultado dos exames de hontem:

Piano elementar

1.º ANNO

Aprovadas no grão 10

Honna de Mendonça Lima  
Ayrine Oliveira  
Zuila Nogueira

1.º ANNO

Aprovadas no grão 10

Thereza Azevedo  
Theodolinda Fonseca

No grão 9

José da Silva Serra

No grão 8

Filomena Silva  
Raimunda Baptista

No grão 6

Almerinda Lemos

—

Compuzeram a mesa examinadora as exm<sup>as</sup>. sr<sup>as</sup>. d d. Rosa Pereira dos Santos Helena Reis P. de Jesus e Almerinda Nogueira.

Canto coral

Foram aprovados no grão 8 todos os alumnos, sendo a mesa examinadora composta do maestro Rayol, da exm<sup>a</sup>. sr<sup>a</sup>. d Helena Reis Palhano de Jesus e do professor Aelman Brazil Corrêa.

—

Findos os exames fizeram se ouvir as alumnas Ayrine Oliveira e Zuila Nogueira em uma peça para piano a seis mãos sobre o *hymno brasileiro*, com a respectiva professora exm<sup>a</sup>. sr<sup>a</sup>. d Almerinda Nogueira, e assim a eximia pianista exm<sup>a</sup>. sr<sup>a</sup>. d. Helena Reis P. de Jesus que executou dois bellissimos trechos e compaubon um *romance* que cantou o tenor Rayol

A Escola esteve concorrida terminando os exames do corrente anno.

—

No dia 15 serão distribuidos os diplomas dos alumnos que concluíram o curso de theoría e solfejo.

Fonte: ALMANAK do Diário do Maranhão, 12 nov.1902.

A realização dos exames e o resultado destes, por serem de conhecimento público, provavelmente causavam uma situação de constrangimento para os que não alcançavam as notas mais altas na avaliação. Veiga (2007) esclarece que a prática de elogiar, premiar os melhores e os bem-comportados, começou desde os jesuítas, e que, ao longo do tempo, os

castigos físicos foram abandonados<sup>71</sup>. Porém, outras medidas disciplinares predominaram, colocando os alunos em condições de constrangimento público. Elias (1993) afirma que o autocontrole foi necessário para um processo civilizador, fato que era almejado pela elite brasileira. Esse autor esclarece que,

Em parte automaticamente, e até certo ponto através da conduta e dos hábitos, os adultos induzem modelos de comportamento correspondentes nas crianças. Desde o começo da mocidade, o indivíduo é treinado no autocontrole e no espírito de previsão dos resultados de seus atos, de que precisará para desempenhar funções adultas. Esse autocontrole é instilado tão profundamente desde essa tenra idade que, como se fosse uma estação de retransmissão de padrões sociais, desenvolve-se nele uma autosupervisão automática de paixões, um “superego” mais diferenciado e estável, e uma parte dos impulsos emocionais e inclinações afetivas sai por completo do alcance direto do nível de consciência (ELIAS, 1993, p. 202).

Veiga (2007, p. 176) explica que a premiação com medalhas<sup>72</sup>, livros e a realização dos exames em público, seriam “[...] novos procedimentos disciplinares [que] integraram o ideal civilizador de formar o sentimento de honradez e de dignidade, mas também o de experimentar constrangimento perante os outros – uma estratégia fundamental para induzir a autodisciplina”, o autocontrole. Para Licar (2012, p. 60), “a escola moderna tinha como objetivo a formação de indivíduos dóceis, úteis e economicamente produtivos”.

### 3.4 Pensamento à época

A delimitação temporal nessa pesquisa abrange o final do Império e o início da República. Por isso, o questionamento faz referência à identificação de qual era pensamento dominante que fazia parte da população culta, dos músicos e dos professores que atuavam nesse período histórico. Portanto, neste item será ressaltado o pensamento que permeava o ensino de maneira geral, incluindo, neste caso, o de música.

Nos pontos abordados anteriormente foi destacado que, tanto no Império quanto no início da República, havia um propósito civilizatório no ensino formal, com princípios de moralidade. Ao observar os conteúdos trabalhados no ensino primário do Império, percebe-se

---

<sup>71</sup>No Diário do Maranhão de 26 de setembro de 1890, publicou-se uma matéria (subscrito por Y. Z.) a respeito do artigo 72 do Regulamento de Instrução Pública do Estado do Maranhão, que proibia os castigos corporais nas escolas públicas e particulares, e colégios. O autor declara que com essa proibição, a tarefa do professor se tornaria mais difícil e penosa, assim como delongaria os progressos literários dos alunos, e cita o nome de alguns professores que usavam a palmatória e seus alunos conseguiam fazer excelentes exames. Dentre eles, tem-se o professor Perdigão (provavelmente Domingos Feliciano Marques Perdigão).

<sup>72</sup>No Diário do Maranhão, de 22 de dezembro de 1884, encontrou-se uma relação de alunos da Casa dos Educandos que receberam medalha de prata, conferidas por três juízes, como prêmio de diversas categorias. São elas: capacidade moral, capacidade intelectual, aula de desenho, aula de música marcial, aula de música e instrumentos de cordas, capacidade industrial, oficina de capina, oficina de alfaiate, oficina de sapateiro, oficina de pedreiro.

a presença do ensino de elementos de civilidade, princípios de civilidade e moral, princípios de moral, como eram discriminados nos programas. O modelo do ensino de música “conservatorial”, que ainda persistiu durante o século XX - e talvez até hoje -, enfatizando a cultura europeia, também tinha um caráter civilizatório por parte da cultura dominante, pois para Bourdieu e Passeron (2008, p. 28-30),

Numa formação social determinada, a AP [ação pedagógica] que as relações de força entre os grupos ou as classes constitutivas dessa formação social põem em posição dominante no sistema das AP é aquela que, tanto por seu modo de imposição como pela delimitação daquilo que ela impõe e daqueles a quem impõe, corresponde o mais completamente, ainda que sempre de maneira mediata, aos interesses objetivos (materiais, simbólicos e, sob a relação considerada aqui, pedagógicos) dos grupos ou classes dominantes. [...] Numa formação social determinada, o arbitrário cultural que as relações de força entre os grupos ou classes constitutivas dessa formação social coloca em posição dominante no sistema dos arbitrários culturais é aquele que exprime o mais completamente, ainda que sempre de maneira mediata, os interesses objetivos (materiais e simbólicos) dos grupos ou classes dominantes.

A despeito de haver intenções civilizatórias, os princípios elementares da música foram ensinados às crianças e jovens. Além disso, as culturas populares menos valorizadas pela elite se mantiveram ao longo do tempo. No século XIX, a música dos africanos era vista como não civilizada e, conseqüentemente, deve ter sido excluída dos conteúdos do ensino público. Apesar destas estratégias do governo, as táticas usadas pela população contribuíram para que a música dos “não civilizados” permanecesse presente e, posteriormente, chegasse aos salões nobres, fazendo parte atualmente do que é determinado como música brasileira e, conseqüentemente, também das salas de aula.

Outro ponto a considerar é abordado por Cavazotti (2003), a partir dos estudos de Fernando de Azevedo, que dentre a elite brasileira, o pensamento para uma unidade do ensino nacional vinha sendo destacado desde a segunda metade do oitocentos por intelectuais, tais como Gonçalves Dias, Tavares Bastos, Rodolfo Dantas, Rui Barbosa e José Veríssimo. Em suma, estes intelectuais defendiam uma centralização do ensino. No regime republicano, essas ideias se mostravam ainda mais presentes, pois se acreditava que era pela via da educação (e essa centralizada) que se conseguiria o desenvolvimento e progresso do país, da civilização. No entanto, a educação, chegando até o ensino superior, era mais voltada à elite, enquanto que para o povo, que precisava ser “civilizado e moralizado”, restava o ensino primário e, conseqüentemente, a formação de mão de obra. Durkheim (2011) já diferenciava o ensino secundário para a elite e o primário para a massa.

Fernando de Azevedo defendia que o ensino jesuítico havia mantido uma unidade no seu sistema, e que a desagregação educacional no país começou com as Reformas Pombalinas, tendo seu ponto culminante com o Ato Adicional de 1834. Assim, esse

intelectual propunha, em seu tempo, uma renovação da educação, “constituindo como carência do passado aquilo que, no presente, era prioridade política: a unidade orgânica de um sistema que fornecesse o suporte institucional de uma política nacional de educação que se autoconcebia civilizadora” (CARVALHO, 2003, p. 337).

No período republicano, incentivou-se a educação, o civismo, o higienismo<sup>73</sup>, o moralismo e o caráter nacional. Dentre as tendências filosóficas presentes nesse período, citam-se o liberalismo, o evolucionismo, o darwinismo e o positivismo, que proclamavam uma ordem e progresso da nação. Dentre essas, uma que conseguiu grande êxito entre os intelectuais da educação e republicanos foi o positivismo de Comte. Para Alonso (2002, p. 44), baseado em Swindler (1986), “o repertório político-intelectual europeu funcionou como um conjunto de recursos intelectuais mobilizados conforme as necessidades dos agentes na luta política”. Com o positivismo

Tudo passou a ser pautado na razão, na ciência, não deixando espaço para o afetivo e o subjetivo. Até a religião que já havia sido combatida pelo Marxismo, considerada como ópio da pobreza, uma maneira de não se pensar nos problemas materiais. Com o Positivismo o culto seria à ciência, o conhecimento estaria fundamentado no império da razão, o restante seria subterfúgio da realidade. O pensamento era rigorosamente científico, o homem sofre a história e o pesquisador é absolutamente objetivo, nada interfere no conhecimento, que por si só explica a realidade (FRANCISCO FILHO, 2005, p. 55).

Francisco Filho (2005, p. 73-74) relata ainda que a reforma educacional feita por Benjamim Constant, em 1890, “rompeu com a tradição humanista, adotando em sua reforma princípios positivistas; começou a implantar um ensino enciclopédico, seriado, com obrigatoriedade e gratuidade”. Cavazotti (2003, p. 51) expõe, embasada na literatura de José Veríssimo, que “o positivismo dota seus adeptos de convicção científica, dá-lhes critério moral, artístico, regulamenta-lhes desde a família até a atividade econômica e política”. Complementa ainda que este era o pensamento que regia grande parte da população urbana de pequenos proprietários, profissionais liberais, jornalistas, professores e estudantes.

---

<sup>73</sup>Podemos observar esse ideal ao ser exigido, nos regulamentos de ensino das escolas por ocasião da matrícula, um atestado médico informando que o aluno não tinha doença contagiosa e era vacinado. Morila (2006) apresenta a “música higiênica” como sendo a música, o canto e a dança executados nos horários vagos entre as atividades da escola como meio de ajudar a desenvolver e prevenir a saúde da audição, da respiração e dos músculos. Da mesma forma o autor expõe a relevância da marcha, uma canção escolar, para esses ideais em prol da saúde.

Com a dificuldade para vislumbrar a efetivação concreta da República, foi a versão positivista, em suas diversas correntes, que lhes ofereceu algumas alternativas de resposta. Nesse sentido, a condenação da monarquia em nome do progresso correspondia à superação da fase teológica pela fase positiva, que determinava a superação deste regime pela implantação da república. A separação da Igreja e do Estado era bandeira de luta principalmente dos professores, estudantes e militares (CAVAZOTTI, 2003, p. 65).

Para Durkheim (2011, p. 53-54), um expoente do positivismo,

A educação é a ação exercida pelas gerações adultas sobre aquelas que ainda não estão maduras para a vida social. Ela tem como objetivo suscitar e desenvolver na criança um certo número de estados físicos, intelectuais e morais exigidos tanto pelo conjunto da sociedade política quanto pelo meio específico ao qual ela está destinada em particular.

Uma educação moral laica e racionalista é defendida por esse sociólogo. Para ele, existe uma civilização moral que é transmitida para a criança através da educação, e uma natureza própria de cada criança, que assimilará essa moralidade por meio de alguns elementos, que são: espírito de disciplina, de abnegação e de autonomia. Em sua opinião, identificar os princípios da razão, da ciência e das ideias e sentimentos que sustentam a moral, e fazer com que sejam ensinados na escola, é papel do Estado.

Comte (1983, p. 69; 74) acreditava que “as principais dificuldades sociais não são hoje essencialmente políticas, mas, sobretudo, morais, de sorte que sua solução possível depende realmente das opiniões e dos costumes, muito mais do que das instituições”, e que se a moralidade prática melhorou, deve-se à “crescente ação do espírito positivo, já eficaz sob sua forma espontânea, a saber, o bom senso universal, cujas sábias inspirações secundaram o impulso natural de nossa civilização progressiva”. O espírito positivo de Comte (1983) faz da ordem a condição do progresso e o progresso a meta da ordem.

Essas convicções da moral, da ordem e do progresso estavam presentes no positivismo, e eram defendidas pelos seus adeptos ou simpatizantes. A música, conforme visto na Introdução deste trabalho, era utilizada como um meio civilizador, e também atendia aos ideais positivistas e republicanos, pois se buscava uma “melhor” música na visão de seus defensores, assim como um efeito moralizador, de ordem e progresso.

Esses discursos que elevavam a música à qualidade de civilizadora, de essencial a uma nação moderna (republicana), conseguiram seus objetivos, se observarmos os programas das Escolas Preliminares e Normal. Assim, a música, além de amenizar e equilibrar o ambiente escolar – *a música higiênica* – e de servir como *educação sensorial*, adquire uma posição de educadora *moral e estética*, indispensável para a civilização moderna, segundo os seus interlocutores. E ainda, *espetáculo escolar*, servindo para irradiar e propagandear a escola republicana para toda a sociedade (MORILA, 2006, p. 87-88).

Não foram encontrados relatos sobre o posicionamento de Perdigão a respeito desses assuntos, mas, quanto à Rayol, podem-se observar em seus escritos alguns pensamentos, no mínimo simpáticos, relacionados aos ideais positivistas e republicanos. Dentre eles, segue um comentário que demonstra sua opinião sobre o efeito da música junto às pessoas, seu efeito civilizatório: “não é só o homem civilizado que ella domina por seus efeitos admiráveis; ate o proprio selvagem para quem a sciência e as outras artes não teem encantos, sente-se animado por ella – a musica adoça-lhe os costumes e modifica os seus mais barbaros instinctos” (RAYOL, 1902, p. 8).

No Relatório ao Governador de 1901, referente às atividades desenvolvidas na Aula Noturna no ano de 1900, foi observada a seguinte afirmação de Rayol, então diretor da instituição: “da bôa educação musical de um povo depende o seu desenvolvimento moral e intelectual e o progresso de uma Nação gradua-se pelo seu adiantamento nas bellas artes, especialmente na musica – a arte por excellencia” (MARANHÃO, 1901, p. 6).

O Diário do Maranhão de 08 de dezembro de 1902 publicou um convite do Diretório do Partido Republicano aos seus correligionários e amigos para a celebração de exéquias (homenagem fúnebre) na Catedral (FIGURA 27), no dia 10 do mesmo mês, pelo falecimento do Dr. Prudente José de Moraes Barros, em São Paulo. Não se sabe se Antonio Rayol era republicano, mas ele aceitou o convite do partido para cantar, homenageando o falecido. Nessa mesma cerimônia, uma orquestra regida pelo professor Thomé Lisboa acompanharia a missa e as orações.

Foram encontrados também outros posicionamentos quanto à abrangência da música para o homem. Rayol acredita que “a musica é a arte mais enérgica que se conhece para despertar a sensibilidade e encaminha-la pelo surto da phantasia na esphera da elevação dos sentimentos” (MARANHÃO, 1901, p. 6). Em seu livro *Noções de Música*, ao definir música, situando-a na história e fazendo considerações sobre sua importância na vida do ser humano, ele declara que a mesma “excita todas as paixões e inspira os mais nobres sentimentos” (RAYOL, 1902, p. 8). Sobre este assunto, especificamente, será tratado rapidamente a seguir. Duas tendências existiram ao longo da história da música, mas estas se mostraram mais acirradas no período romântico, principalmente no final: “[...] a que vê a música como linguagem expressiva e a que a compreende como forma pura” (FONTERRADA, 2005, p. 61).

Em relação à última tendência citada, o principal defensor<sup>74</sup> é Hanslick, denominado de formalista e defensor da música absoluta. Segundo Videira (2007, p. 157-158), para ele, o conteúdo da música não é uma representação de sentimentos e nem é seu objetivo suscitar algum sentimento, pois o conteúdo da música são “formas sonoras em movimento” e “a obra de arte é concebida de forma puramente musical, como expressão da racionalidade”. Seu pensamento, exposto por Videira (2007, p. 161), é de que a criação,

Não é um extravasar de sentimentos subjetivos e pessoais do compositor, tampouco representação objetiva de afetos estereotipados; também não é imitação da natureza, uma vez que a música não possui modelo na natureza. O tema é uma construção racional, configuração de uma ideia especificamente musical, desenvolvimento das possibilidades intrínsecas ao próprio tema. [...] Não é tradução em sons de um objeto exterior à música, mas exteriorização de um pensar em sons, que não pode ser expresso por meio de conceitos.

Era também pensamento naquele período, embora não comum a todos, a filosofia hegeliana denominada por Ludwig Feuerbach (que a desaprovava) como “filosofia absoluta”: “[...] era uma filosofia totalmente abstrata que parecia funcionar independentemente das realidades empíricas da existência humana” (GREY, 1995, p. 265). A música abstrata, música pura fazia referência, dentre o exposto acima, à música instrumental livre de algum sentido discursivo.

Segundo Fonterrada (2005), a respeito da primeira tendência citada (linguagem expressiva), a estética do sentimento tinha como seu principal representante Wagner, que usou muitas vezes o termo “absoluta” em seus escritos, mas de forma contrária às “[...] noções de transcendência, pureza e idealismo - aspectos esses que também pertencem ao sentido hegeliano do ‘absoluto’” (GREY, 1995, p. 265). Assim, “Wagner retoma o pensamento de Rousseau de uma união originária da poesia com a música para chegar ao conceito de obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*)” (FUBINI, 2008, p. 127, grifo do autor).

Para Rousseau (1973, p. 200; 198; 197), a melodia era a parte da música que a elevaria a uma arte de imitação, fazendo-a figurar entre as belas-artes. A letra e o canto tinham supremacia sobre outros elementos como a harmonia, contrapondo-se, de certa forma, à supremacia da música instrumental eleita por outros. Para ele, os músicos “que só consideram poder dos sons segundo a ação do ar e o vibrar das fibras nervosas, estão longe de saber em que consiste a força dessa arte”. Ele ainda acrescenta que “conjuntos de sons e acordes talvez me distraiam por um momento, mas, para encantar-me e comover-me, esses

---

<sup>74</sup> A quem se associou o termo “música absoluta”, embora o tenha utilizado somente uma vez em seu panfleto “Do belo em Música”, de 1854 (GREY, 1995).

conjuntos precisam oferecer-me algo que não seja nem acorde nem som e que, apesar de mim mesmo, me emocione”. O autor também complementa que “os sons, na melodia, não agem em nós apenas como sons, mas como sinais de nossas afeições, de nossos sentimentos”.

No livro *Mozart, a sociologia de um gênio*, Norbert Elias, abordando a resposta individual do consumidor de arte frente a uma obra, expressa que “também os ouvintes de música ‘subjativa’ têm a preocupação, mais do que na época dos estilos musicais ‘objetivos’, de que a música desperte, dê voz a seus sentimentos muito pessoais, e talvez reprimidos” (ELIAS, 1995, p. 51).

De acordo com a citação anterior de Rayol, ao definir música e sua importância, infere-se que ele se posiciona mais a favor da primeira tendência apresentada, acreditando também na música para despertar a sensibilidade, elevar sentimentos e influenciar a civilização, conforme descrito em seu livro. Entre os autores que Rayol consultou para escrever sua obra, é citado o nome de Rousseau, por isso acredita-se que a sua maneira de ver a música é compartilhada com as ideias desse teórico. A respeito do posicionamento do professor Perdigão quanto a esse assunto, não foi encontrada nenhuma referência.

### **3.5 Material escolar impresso**

Apesar de ser utilizado o termo “material escolar impresso”, provavelmente nem todas as obras aqui citadas foram usadas em âmbito escolar. No entanto, mesmo assim, elas serão comentadas neste tópico. Os impressos utilizados no ensino de música podem ser denominados de tratados, métodos, manuais, assim como, dentro de uma classificação geral, de livros, artinhas, compêndios, compilações. No Quadro 11 são apresentadas as diferentes definições desses termos.

QUADRO 11 – Definições de material impresso.

TERMO	FONTE	DEFINIÇÃO
Tratado	Houaiss e Villar (2004)	Obra ou estudo extenso sobre um tema científico, de artes, etc.
	Ferreira (2006)	Estudo ou obra desenvolvida sobre uma ciência, arte, etc.
Método	Houaiss e Villar (2004)	Livro, apostila, etc., que apresenta esse processo (processo organizado de ensino, pesquisa, apresentação, etc.).
	Ferreira (2006)	Tratado elementar.
Manual	Houaiss e Villar (2004)	Livro pequeno que contém as noções de uma matéria, técnica, uso de um produto, etc.
	Ferreira (2006)	Livro que traz noções essenciais de uma matéria.
Livro	Houaiss e Villar (2004)	Coleção de folhas escritas, coberta com capa, com páginas ordenadas, que são coladas ou costuradas; obra de cunho literário, científico, técnico etc. composta por mais de 48 páginas, além da capa.
	Ferreira (2006)	Reunião de folhas impressas presas por um lado e enfileiradas ou montadas em capa; a obra intelectual publicada sob a forma de livro.
Compêndio	Houaiss e Villar (2004)	Resumo de uma teoria, ciência, etc.; livro que contém esse resumo.
	Ferreira (2006)	Resumo de teoria; livro de textos para escolas.
Compilação	Houaiss e Villar (2004)	Reunir numa obra (textos de origens diversas).
	Ferreira (2006)	Coligir, reunir (textos de vários autores, ou de natureza ou procedência vária).
Artinha	Mello (1908)	Poucas páginas, somente as regras mais elementares da música.

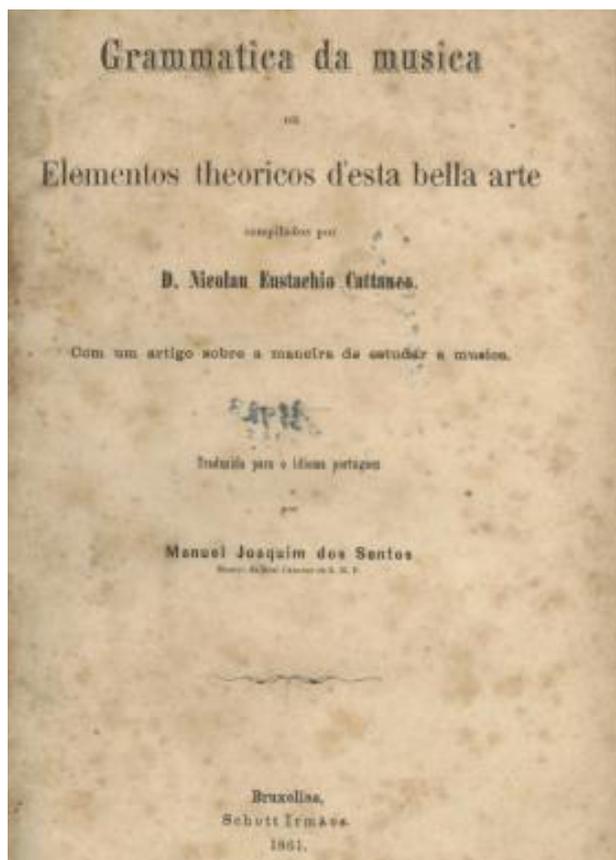
Fonte: Quadro elaborado pela autora baseado em Houaiss e Villar (2004); Ferreira (2006); Mello (1908).

Nesta dissertação é utilizado o termo ‘livro escolar’ quando se faz referência às obras selecionadas de Rayol e Perdigão, devido ao seu formato e à finalidade de uso, em primeiro lugar, em uma instituição escolar, apesar da possibilidade de as mesmas se adequarem em outras definições apresentadas acima. Essas obras se encontram, como mencionado anteriormente, no Acervo de Obras Raras da Biblioteca Pública Benedito Leite, em São Luís: *Princípios Elementares de Música em 10 Lições* (1869), de Domingos Thomaz Vellez Perdigão, para as aulas de música do Colégio Perdigão, e *Noções de Música: extrahidas dos melhores auctores* (1902), de Antonio Claro dos Reis Rayol destinadas aos alunos da Escola de Música e da Escola Normal. Durante a pesquisa o acesso à obra de Rayol foi somente por arquivo digitalizado, uma vez que o original se encontra deteriorado. Esses materiais serão estudados com mais detalhes no quarto item deste trabalho.

No século XIX, a literatura musical utilizada no Brasil era basicamente de livros estrangeiros, em especial franceses e portugueses, pois os livros nacionais não eram bem conceituados por alguns educadores. Como exemplo, pode-se citar o programa da aula de música da Escola Normal de São Luís, assinado em 12 de junho de 1890 por Luís Medeiros, lente da Cadeira (dez anos antes de Rayol assumir), em que ele indicava alguns livros que seriam usados no curso, a maioria em francês, e explica essa preferência por não haver bons

livros em português, em sua opinião. São eles: *Gramatica Musical*, de Nicolo Cattaneo<sup>75</sup>, cuja contracapa se encontra na Figura 26; *L'ecole primaire, solfège*, de A. Panseron<sup>76</sup>; *Solfège gradue*, de Mousin; *Nouveau recueil des chants*, de Mousin; *Education musicale*, de Dauphine; *La musique à la portée des gens du monde*, de Tétis; *Histoire de la musique*, de Alph. Royer; *Methode de violin*, de D. Alard<sup>77</sup> (MEDEIROS, 1890).

FIGURA 26 – Livro *Grammatica da musica*.



Fonte: Cattaneo (1861).

<sup>75</sup>No Diário do Maranhão de 31 de julho de 1890 foi encontrado um anúncio de venda do livro *Gramatica da musica*, de Nicolau Cattaneo, que pode ser a *Gramatica Musical* do mesmo autor, na Livraria Universal de Ramos de Almeida. Nos exemplares desse jornal correspondentes aos dias 19 de agosto, 19 de setembro e 12 de novembro do mesmo ano, foi publicada uma lista de livros de instrução, adotados no Liceu e Escola Normal do Maranhão. Dentre eles está a *Grammatica*, de Cattaneo.

<sup>76</sup>Segundo Corte e Gatti (1945), Auguste Mathieu Panseron (1796-1859) foi professor de solfejo, em seguida de vocalização e, por fim, de canto no Conservatório de Paris. Não foi encontrado o livro recomendado por Luís Medeiros entre suas obras citadas pelos autores, mas sim: *A.B.C. musical, 50 solfèjes d'artiste, Solfèje d'ensemble à 2, 3 et 4 voix, Méthode complete de vocalisation* (in 3 vol.), *Traité de l'harmonie pratique et de modulation* (1855). O *A.B.C musical* encontra-se na Biblioteca Nacional e, por ser um livro só de solfejos, com noventa exercícios para duas e três vozes na clave de sol, em diferentes ritmos e tonalidades, e adotado nas Escolas Complementares do Estado de São Paulo, é possível ser este o mencionado por Luís Medeiros, embora denominando-o de maneira diferente.

<sup>77</sup>Corte e Gatti (1945) explicam ser Delphin Alard (1815-1891) um famoso violinista francês e professor do Conservatório de Paris. Foi encontrado o anúncio de Antonio Rayol utilizando esse método em suas aulas particulares de violino em exemplares do jornal A Pacotilha, de 1884 e 1885.

Por outro lado, nesse período, o espírito nacionalista se desenvolvia e havia uma defesa em prol da produção de livros “genuinamente nacionais” (BITTENCOURT, 2008, p. 25), voltados à realidade brasileira. Embora a música de concerto europeia tenha uma linguagem comum ao continente americano em relação aos conteúdos, termos e grafia, o repertório selecionado poderia ser o diferencial para atender a esse espírito nacionalista. Em relação à predominância da literatura portuguesa no Brasil até o século XIX, Fagerlande (2011, p. 41) relata que,

As razões tanto políticas quanto econômicas comprovam o vínculo forte entre os dois países; este elo é refletido também culturalmente, tanto pelo fato de que aqui as atividades musicais de origem europeia foram muito mais intensas do que em outras colônias portuguesas, mas principalmente porque a maior parte das informações sobre música europeia no Brasil passava por Portugal.

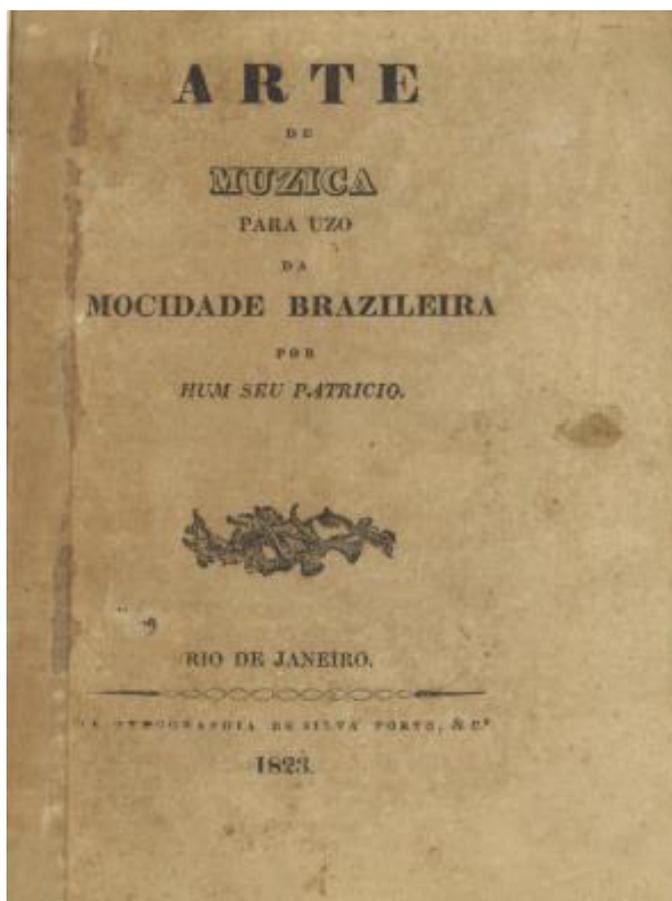
Para Bittencourt (2008, p.68-69), “as editoras portuguesas tiveram uma participação singular. [...] Houve autores portugueses publicados por editoras nacionais, assim como textos de brasileiros que foram editados em Portugal”. Quanto aos franceses, a mesma autora evidencia que “a aceitação e opção pela França entre setores de nossas camadas dominantes devem ser entendidas na trama de interesses econômicos e culturais estabelecida entre os dois países” (BITTENCOURT, 2008, p. 71). Ela fala então em processo civilizatório ao povo brasileiro, baseado na cultura oriunda da França.

O ideário francês, quase um sinônimo de cosmopolitismo no século XIX, contribuiu de maneira substancial para a formação do pensamento musical brasileiro do período. Impressiona o número de publicações de autores franceses ou de autores europeus em traduções para o francês que circulavam no Rio de Janeiro em livros, revistas e periódicos (MAGALDI, 1994 apud ANDRADE, C., 2013, p. 111).

Entretanto, no final do século XVIII e no século XIX já circulavam obras didáticas nacionais, tais como: *Arte da Muzica para uso da mocidade brasileira por hum seu patricio* de 1823, de autoria anônima<sup>78</sup> (contracapa na FIGURA 27); *A arte de solfejar*, de 1761, *Muzico e moderno Systema para solfejar sem confusão*, de 1776, ambos de Luís Alvares Pinto; *Compêndio de música e método de pianoforte*, de 1821, de Pe. José Maurício Nunes Garcia (FAGERLANDE, 2011; LANDI, 2006).

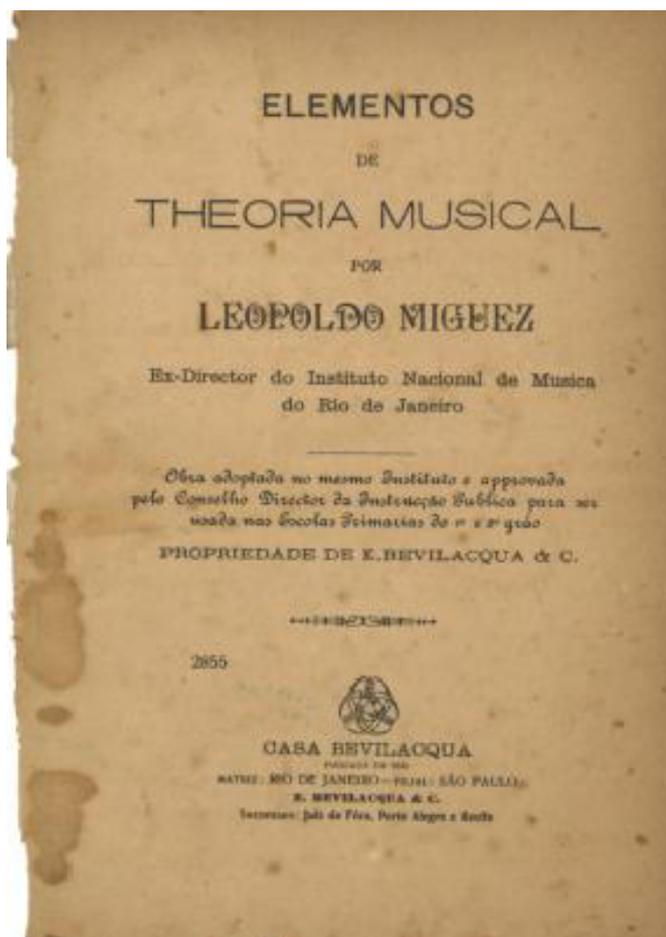
---

<sup>78</sup>Conforme Landi (2006), alguns musicólogos brasileiros estão atribuindo essa obra a Francisco Manoel da Silva, autor do Hino Nacional Brasileiro.

FIGURA 27 – Livro *Arte de Muzica*.

Fonte: Anônimo (1823).

São citadas outras obras desse período por Binder e Castagna (1998): *Escola de canto de órgão*, de 1759-1760, e *Tratado dos tons*, da primeira metade do setecentos, ambos de Caetano de Mello Jesus; *Arte de acompanhar*, de José de Torres Franco, de 1790; *Arte explicada do contraponto*, de André da Silva Gomes, de 1830. Do início do século XX, são citados *Elementos de Theoria Musical*, de Leopoldo Miguez (contracapa exposta na FIGURA 28) e a obra de Adelelmo Nascimento, *Compêndio de Música Elementar*, ambas indicadas para o ensino regular em seus respectivos estados, Rio de Janeiro e Amazonas (OSIS, [20--]).

FIGURA 28 – Livro *Elementos de theoria musical*.

Fonte: Miguez ([1---]).

É possível ainda citar algumas obras raras da Biblioteca Nacional: *Artinha Mussurunga* – Compêndio de Música para uso das escolas –, de Domingos da Rocha Mussurunga, Nova edição de 1905, de Virgílio Pereira da Silva, conforme Figura 29; *Memorial Theorico-Musical* (1894), de Ignacio Porto-Alegre; *Compêndio de Música* - para os alunos do D. Pedro II (1838) e *Compêndio de Música Pratica* (1832), de Francisco Manoel da Silva. A contracapa deste primeiro livro de Francisco Manoel se encontra na FIGURA 30.

FIGURA 29 – Livro *Compendio de Música*.

Fonte: Mussurunga (1905).

FIGURA 30 – Livro *Compendio de Música*.

Fonte: Silva (1838).

Encontra-se também nesse arquivo duas obras sem data de edição: a *Artinha de Theoria Musical - Novo Compêndio Theorico e Pratico*, de Luiz Silva, e o *Compêndio de Música*, de Francisco Manoel da Silva. Almeida, R. (1942) cita ainda outras duas obras desse último autor, *Compêndio de princípios elementares de música* – para o Conservatório do Rio de Janeiro, e *Lições elementares de solfejo*, que, conforme o autor, juntamente com o livro dedicado ao Colégio Pedro II, tiveram ampla divulgação e muita utilidade.

Mello (1908, p. 256), ao referir-se ao contexto musical baiano, cita a *Artinha Mussurunga (Compendio de Musica)*, que, em sua opinião, apresentava alguns erros, mas era relevante por conter “todas as leis musicaes admitidas na sua epoca” e por não existir no período quase compêndios em português. Em seguida, ele relaciona alguns métodos antigos, de autores portugueses, pelos quais se aprendia música quando da elaboração da referida *Artinha*: *Arte de musica*, de Manoel Fernandes, de 1626; *Arte de cantochão*, de Pedro Thalesio, de 1617; *Arte mínima*, de Nunes Silva, de 1685; e *Artinha*, de Francisco Solano, este sem data. No entanto, há referência a outras três obras de Solano originais de Lisboa que datam de 1764, 1779 e 1790 em Fagerlande (2011).

Em Binder e Castagna (1998) são apresentadas outras obras portuguesas, dentre as várias mais divulgadas entre os séculos XVI e XIX e encontradas por eles: *Arte de canto llano*, de Juan Martinez, de 1512; *Arte de mvsica de canto dorgam e canto cham*, de Antonio Fernandes, de 1626; *O Methodo de música*, de José Maurício, de 1806; *Principios de musica*, de Rodrigo Ferreira da Costa, de 1820. Fagerlande (2011) ainda cita *Compêndio musico ou arte abreviada*, de Manoel de Moraes Pedroso, de 1751, e *Compêndio de música teórica e prática*, de Domingos de São José Varella, de 1806.

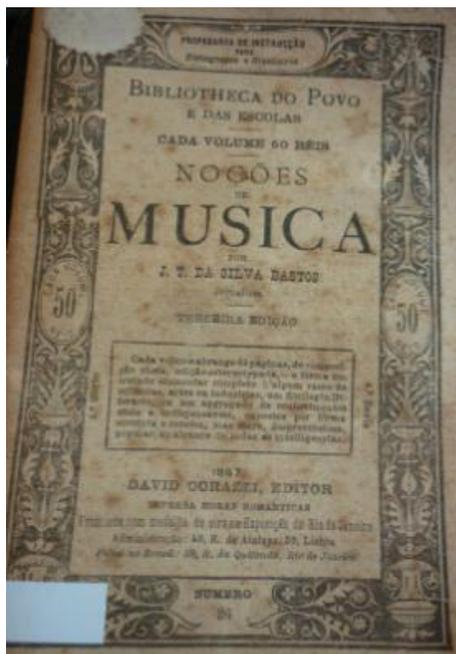
Arte era como chamavam aos compêndios de música antigamente. Magalhães (2011, p. 226), em seu trabalho a respeito dos manuais escolares em Portugal, relaciona cinco obras, editadas em Lisboa, do final do século XIX à segunda década do XX, no campo da música. Segundo ele, “pela sua qualidade e por se tratar de uma matéria onde a auto-aprendizagem do aluno era difícil, estes volumes funcionaram praticamente como únicos durante boa parte do período em observação”. São eles: *Compendio elementar da musica*, de Eugenio Ricardo Monteiro de Almeida, de 1881; *O canto coral nas escolas. I. Canções a uma voz*, de 1913, *O canto coral nas escolas. II. Canções a duas vozes*, de 1914, *O canto coral nas escolas. III. Canções a três vozes*, de 1915 e *O canto coral nas escolas. Canções a quatro vozes*, de 1918, todos de autoria de Tomás Borba.

Ainda sobre a Bahia, Mello (1908) informa sobre um grande compêndio de sua autoria que estava para ser publicado. Nele, o autor ensinava as regras musicais pelo método

intuitivo, e dos livros didáticos de Barreto de Aviz, que foram elogiados por mestres europeus, dentre eles Basin, embora não cite os seus títulos. Almeida, R. (1942), situando-se no século XVIII, relata que todos os colégios de padres ministravam aulas de música usando a *Artinha* que acompanhava a *Cartilha do A.B.C.* Seria essa *Artinha* a de Solano citada acima? O autor também se refere às duas artinhas musicais escritas por Luís Alvares Pinto, provavelmente as mesmas que foram mencionadas anteriormente, e à obra de Mussurunga, embora se refira à ela como *Compendio de Musica*, e não *Artinha Mussurunga*, citando ainda suas duas edições encontradas, uma de 1834 e outra de 1846.

No site Livres, um Banco de Dados de Livros Escolares Brasileiros da Faculdade de Educação, da Universidade de São Paulo – FEUSP, disponibiliza o acesso a livros do oitocentos até a atualidade. Lá foram encontrados alguns livros de música, cujo público-alvo eram as escolas. Serão destacados aqui aqueles que se enquadram dentro do período estudado nesta dissertação (1860-1912), como: *Noções de música*, de David Corazzi, editado em Lisboa, em 1882, e destinado às escolas portuguesas e brasileiras; *Novo methodo de musica vocal*: para collegios e casas de educação, contendo também os princípios elementares do canto-chão para os seminários, foi editado no Rio de Janeiro, em 1890, destinado às escolas confessionais e dedicado à mocidade católica brasileira; *Principios elementares de musica*: para uso nas escolas de ensino primário de um e outro sexo – coligidos segundo o programma oficial de autoria de Eduardo Macedo, destinado às escolas brasileiras e portuguesas, e editado no Porto, em 1886, sua 2ª edição; *Solfejo para as escolas com acompanhamento de piano*: para uso nas escolas primárias, escolas normais, colégios, etc., de Lázaro Rodrigues Lozano, editado em Leipzig – Alemanha, em 1912.

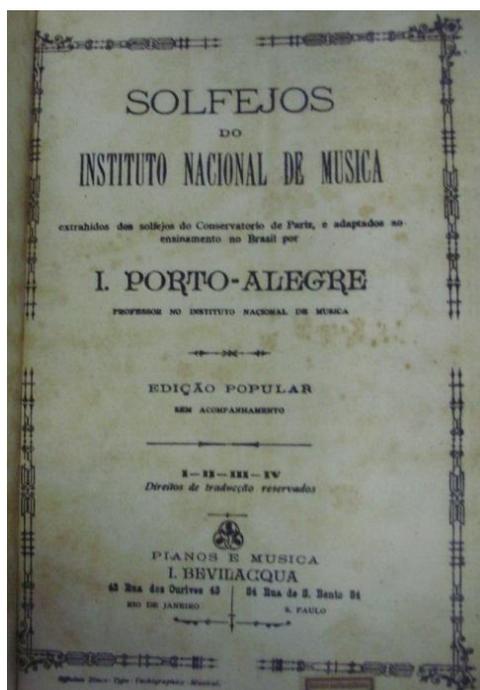
Também foi possível ter-se acesso ao material digitalizado de alguns livros de música de Portugal, cedidos pelo professor e músico Elias de Souza Santos (materiais adquiridos por ele para fins de sua pesquisa – Santos, E. (2012): *ABC musical e cancionero*: para o ensino da musica e do canto coral, de Antonio Eduardo Costa Ferreira e Ilídio Gomes de Sousa Cirilo, sem indicação de data mas em seu sétimo milhar; *Escola primaria de canto coral para o ensino da musica* (creanças d’ambos os sexos), de Cesar Neves, em 1891; *Noções de musica*, de J.T. da Silva Bastos, em 1887, em sua terceira edição (contracapa na FIGURA 31); *Principios elementares de musica*, de Eduardo Macedo, já citado acima.

FIGURA 31 – Livro *Noções de musica*.

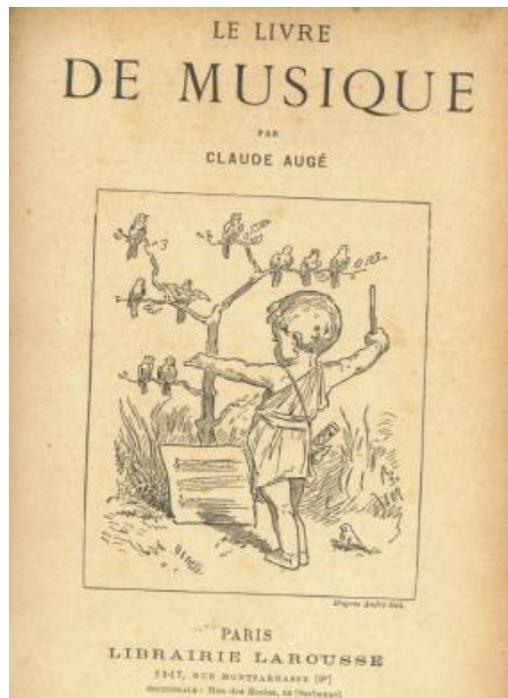
Fonte: Bastos (1887).

O livro *O que se deve ler: Vade-Mecum Bibliographico*, de Domingos Perdigão, filho de Domingos Thomaz Perdigão, publicado no Maranhão, em 1922, pela Imprensa Oficial, traz a recomendação das obras literárias locais, nacionais e estrangeiras que deveriam ser lidas por um público de faixa etária entre oito e dezoito anos, e que frequentava a Biblioteca Pública do Estado, da qual ele era diretor. Na parte que diz respeito ao estudo da música, foi encontrada, para a idade de doze a dezoito anos, a indicação do livro de Rayol e a de cinco livros estrangeiros, dos quais quatro são franceses – *Histoire de la musique en Russie* e *Histoire de la musique Allemande*, ambos de Albert Saubies; *Musica sacra*, de Mario de Arthogão; *La musique française*, de H. Lavoix Fils; *Dictionnaire des operes*, de Feliz Clement e Pierre Larousse –, além do livro de seu pai, *Principios Elementares de Música*, e artigos musicais tratados no Congresso Pedagógico Maranhense, de 1922.

Foi obtido o relato de mais três obras didáticas utilizadas no Brasil para o ensino de música, por meio da advertência escrita por Rayol (1902), no início do seu livro. Lá ele explica que sua obra era destinada a facilitar o uso do ensino pela arte de Leopoldo Miguez, a qual foi trabalhada nesta pesquisa como sendo o livro *Elementos de Theoria Musical* (FIGURA 28). Já os estudos de solfejo deveriam ser feitos com os Compêndios de Ignacio Porto-Alegre, quatro volumes destinados aos alunos do Instituto Nacional de Música, e o Compêndio de Claude Augé, que foi trabalhado como *Le Livre de musique*, de 1896. As contracapas destes livros são apresentadas nas Figuras 32 e 33, respectivamente.

FIGURA 32 – Livro *Solfejos*.

Fonte: Porto-Alegre ([189-]).

FIGURA 33 – Livro *Le Livre de musique*.

Fonte: Augé (1896).

Conforme Binder e Castagna (1998, p. 13), a primeira notícia “que sugere a presença de uma obra musical teórica no Brasil provém do inventário de Pascoal Delgado, que viveu em Santana do Parnaíba (SP) na primeira metade do século XVII”. Nesse

inventário foram avaliadas três obras de canto de órgão, porém, os autores observam que “somente os próprios tratados musicais brasileiros poderão nos informar quais obras teóricas foram realmente conhecidas pelos escritores brasileiros”. No quarto item do presente trabalho serão abordadas as obras conhecidas por Rayol e citadas em seu livro, além das que foram mencionadas na advertência de sua obra. De Perdigão não foi encontrada nenhuma especificação da bibliografia por ele consultada.

Embora somente dois livros escolares de música de autores maranhenses foram encontrados, não se pode desconsiderar a existência de outros, uma vez que várias escolas ofereciam o ensino de música e havia muitos professores particulares. Elpídio Pereira, compositor e violinista maranhense, em seu livro *A música, o consulado e eu*, relata ter elaborado um tratado de teoria musical, coligando à *Artimanha de Música*, de Rossini:

Dentro de poucos meses era professor de violino e de música teórica, também, à medida que ensinava e adquiria prática. E aproveitava a oportunidade para escrever, então, um tratado de teoria musical. Quando êste terminado, um amigo meu, tendo de ir ao Rio, encarregou-se de apresentá-lo ao Instituto Nacional de Música. Na sua volta foi-me ele devolvido com plena aprovação desse estabelecimento de ensino (PEREIRA, 1957, p. 36).

Frente a essa afirmação e à possibilidade da existência de outros materiais, indaga-se: por que são mencionados nas fontes pesquisadas somente os livros de Rayol e de Perdigão? Provavelmente pela relevância musical de Rayol, assim como pela relevância das instituições da qual foi professor, ou seja, o Liceu, a Escola Normal e a Escola de Música. Perdigão, por sua vez, era de uma família reconhecida no meio educacional, pois seu pai era professor e fundador de duas escolas, e um de seus filhos foi diretor da Biblioteca Benedito Leite, o que pode ter possibilitado a divulgação e a manutenção do seu livro.

Em relação a essas táticas empregadas, vencendo-se, nesse caso, a barreira do tempo, cita-se Certeau (2012, p. 97-98), ao expor sobre as “maneiras de pensar as práticas cotidianas dos consumidores” e como essas maneiras parecem “corresponder às características das astúcias e das surpresas táticas”, quais sejam os “gestos hábeis do ‘fraco’ na ordem estabelecida pelo ‘forte’, arte de dar golpes no campo do outro, astúcia de caçadores, mobilidade nas manobras, operações polimórficas, achados alegres, poéticos e bélicos”.

No próximo item será analisado o material escolar impresso selecionado para esta dissertação, bem como será apresentada a vida de seus autores e as tipografias envolvidas em sua publicação e divulgação.

## 4 OS LIVROS ESCOLARES DE PERDIGÃO E RAYOL

Neste item serão abordadas as obras selecionadas nesta pesquisa, *Principios elementares de música em 10 lições e Noções de música*, dos músicos Domingos Thomaz Vellez Perdigão e Antonio Claro dos Reis Rayol, respectivamente. Serão feitas algumas considerações sobre o livro escolar e as tipografias à época da pesquisa, e, em seguida, é relatado sobre a vida profissional e social dos autores escolhidos. Por último, serão analisados os livros de Perdigão e Rayol, quanto aos conteúdos, à forma de apresentação (com ou sem ilustrações da grafia musical), ao público e aos fins a que foram destinados.

### 4.1 Os livros escolares impressos

O livro é um material que faz parte do cotidiano do ser humano, seja em seus momentos de lazer, de trabalho ou de estudo. Rouveyre (2000, p. 15), um bibliófilo, livreiro e editor que nasceu no século XIX e viveu até 1930, define-o como “uma obra escrita por qualquer pessoa esclarecida sobre qualquer assunto da ciência, para a instrução e entretenimento do leitor”. Para esse autor, os livros mais antigos são, dentre os sacros, os livros de Moisés, e dentre os profanos, os poemas de Homero, embora existam relatos de outros anteriores aos citados, mas não foram considerados porque nenhum documento foi encontrado.

Dentre o material ou suporte no qual os textos podiam ser escritos ao longo dos tempos, têm-se o papiro, o pergaminho, o rolo, o códice, as tabuinhas de argila, os tecidos, as conchas, a cerâmica, o marfim, as folhas de palmeira, as tabuinhas de cera, o papel. Até mesmo o termo ‘livro’, do latim *liber*, significa um material usado outrora como suporte para a escrita, o alburno, a parte que se encontra entre a casca e o miolo de uma árvore (BELO, 2013).

A divulgação dos livros no decorrer da história foi feita por meio da oralidade, em leituras coletivas, pela via manuscrita, e, posteriormente, pela imprensa, de forma artesanal e depois industrial. Belo (2013) informa que essas diferentes formas empregadas mantiveram-se lado a lado, pelo menos até o início do oitocentos. O autor ainda relata que as pautas musicais, assim como outros objetos além do livro, eram reproduzidas por tipografias artesanais ou por via manuscrita.

Qualquer livro, em qualquer época, seja ele impresso ou manuscrito, traz em si, para além das marcas de um trabalho intelectual, marcas de práticas artesanais ou

industriais, marcas de uma relação com o poder ou com outros indivíduos, marcas de um produto destinado a ser vendido ou trocado, marcas do estatuto social dos seus autores, marcas da relação do texto com o leitor, marcas de um uso da língua, enfim marcas de um proprietário ou mesmo de um ato de leitura. Tudo o que está no livro, em qualquer livro, nos reenvia para fora dele (BELO, 2013, p. 104).

Como o foco deste trabalho é o livro escolar impresso, são abordados a seguir alguns pontos a seu respeito. Os materiais escolares se tornaram imprescindíveis para a realização das práticas educativas, sendo assim, a cultura material escolar, que engloba o livro didático, o caderno, os móveis de uma sala de aula, a arquitetura dos prédios escolares, define a forma escolar. São também incluídos nessa relação materiais didáticos para o ensino de diferentes disciplinas, tais como compassos, globo terrestre, bússolas, microscópios, esquadros, sendo que o método intuitivo foi um dos responsáveis por despertar a necessidade do uso desses materiais em sala de aula, na transição do oitocentos para o século seguinte (SOUZA, 2007). Defensores do método intuitivo questionavam o uso do livro didático, tentando deixá-lo em plano secundário em relação aos materiais didáticos, que eram priorizados por eles. No entanto, os professores de maneira geral discordaram, achando impossível prescindir-se desses compêndios em sala de aula (BITTENCOURT, 2008).

O livro escolar<sup>79</sup>, na visão de determinados autores, não trata exclusivamente de conteúdos que fazem parte dos programas de ensino, mas também são divulgadores de uma cultura, de uma ideologia, de valores em que vivem os escritores e/ou os leitores, podendo ser assim propagadores dessas expressões e terem o controle do ensino nas escolas (MORGADO, 2004). Ou seja, “os livros eram fundamentais porque evitariam que os professores usassem quaisquer textos impressos ou mesmo manuscritos que poderiam tratar de assuntos ‘subversivos’ aos desígnios educacionais, além de causarem problemas metodológicos”. As obras deveriam “expressar os valores e a moral de sua época, evitando, assim, qualquer desvio de natureza ‘espiritual’ em sala de aula” (BITTENCOURT, 2008, p. 53).

Desde a Real Mesa Censória pombalina que o livro, muito particularmente o livro escolar, esteve sujeito à ação descendente de órgãos altamente posicionados, nos planos políticos, científico, cultural, sob pretexto de “iluminarem” e tornarem beneficiários da inteligência e da ciência de cada época os setores alfabetizados e escolarizados. Era um processo dedutivo e programático, de adaptação do conhecimento, orientação e controle sociocultural. O ofício do aluno era caminhar para a luz, assimilando uma informação básica e cumprindo uma pragmática, de que

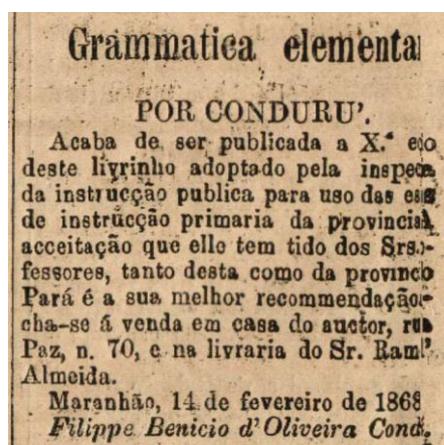
---

<sup>79</sup>Chopin (2004, p. 553) defende quatro funções essenciais exercidas pelos livros didáticos, conjuntamente ou não: a função referencial (ou programática ou curricular), quando o impresso é uma fiel tradução do programa de ensino; a função instrumental, quando coloca em prática métodos de aprendizagem; a função ideológica e cultural, quando, a partir do oitocentos, o livro “se afirmou como um dos vetores essenciais da língua, da cultura e dos valores das classes dirigentes”; e a função documental, quando, por meio de seu texto ou documento, pode desenvolver o espírito crítico do discente.

o livro escolar era razão, método e suporte. A escola foi condição para a universalização do processo cultural impresso (MAGALHÃES, 2011, p. 76).

Para Certeau (2012, p. 215), a escritura “se torna poder nas mãos de uma ‘burguesia’ que coloca a instrumentalidade da letra no lugar do privilégio do nascimento, ligado a hipótese de que o mundo dado é a razão”. Sendo assim, os textos escritos sempre sofreram certo controle ao longo da história, seja pelos poderes instituídos pela religião ou seja pelo Estado, família ou escola, procurando classificar o que seria recomendável ou não. Assim, “todas as atitudes de censura dos poderes manifestam a vontade de impedir ou enquadrar a leitura e, como tal, podem transformar-se numa fonte para a sua história [...]” (BELO, 2013, p. 56). Os livros utilizados nas escolas no período delimitado nesta pesquisa tinham que ser aprovados por órgãos do Governo<sup>80</sup>, sendo sua vigilância executada pela Inspeção de Instrução Pública de cada local. No Publicador Maranhense de 22 de fevereiro de 1868, tem-se um exemplo com o anúncio de venda da décima edição da Gramática de Condurú, que era aceita pela Inspeção tanto no Maranhão quanto no Pará, e, portanto, recomendado o seu uso nas escolas (FIGURA 34).

FIGURA 34 – Anúncio de venda do livro *Grammatica Elementar* de Filipe Condurú.



Fonte: Publicador Maranhense, 22 fev. 1868.

<sup>80</sup>Bittencourt (2008) esclarece que a adoção e proibição dos livros caberia ao Conselho de Instrução ou Conselho Superior, e que os inspetores da Instrução e diretores das escolas fariam a fiscalização necessária. Nas informações anexadas à Mensagem do Vice-Governador do Maranhão de 1894, referente ao ano de 1893, é comunicado pela Inspeção Geral quem são os membros do Conselho Superior de Instrução Pública do Estado, os que foram eleitos pelos lentes do Liceu e da Escola Normal, em sessão de 14 de junho de 1893, e os nomeados pelo Governo. Os eleitos eram o Cônego Leopoldo Damasceno Ferreira, Manoel Bethencourt e Domingos Affonso Machado; os nomeados, Monsenhor Dr. João Tolentino Guedelha Mourão, Dr. Affonso Sauluier de Pierrelevée e Dr. Raymundo Honorio da Silva, todos lentes catedráticos. Nas informações dos anos seguintes, de 1895 a 1900, encontramos referências ao Conselho informando seus componentes, escolhidos anualmente. Alguns dentre os mencionados acima continuavam no cargo e outros novos eram acrescentados, tais como Justo Jansen Ferreira e Luiz Serra de Moraes Rego.

No final do Império, os professores poderiam escolher os livros que usariam em seu ensino, dentre os aprovados pelas autoridades. No entanto, essa liberdade, onde existia, tinha limites, pois uma comissão avaliava suas escolhas. O professor poderia receber punição, admoestação, suspensão e multa, caso usasse algum livro dentre os proibidos. A Inspetoria intervinha pouco nas escolas particulares, embora estas não tivessem também permissão de usar as obras proibidas (BITTENCOURT, 2008). Chopin (2002) acredita que o livro de classe se encontra na articulação entre a imposição dos programas oficiais e o discurso do professor em sala de aula, discurso este singular e concreto, embora de natureza efêmera.

Citam-se alguns exemplos de livros aprovados pela Inspetoria para o ensino no Maranhão. O Relatório apresentado ao Presidente da Província pelo Desembargador Franklin A. de Menezes Doria, em 1867, referente às atividades de 1866, apresenta dois livros adotados nas escolas públicas: *Grammatica da língua portuguesa*, de Francisco Sotero dos Reis, e *1º e 2º livros de leitura*, de Abilio Cesar Borges, para as aulas de gramática geral do Liceu e das escolas do 2º grau da Província. O referido Relatório também informa a distribuição de 50 exemplares do *Curso pratico de Pedagogia*, de Daligault; 200 ditos da *Grammatica da língua portuguesa*, de Filippe Condurú; 25 ditos da *Collecção de discursos proferidos no Gymnasio Bahiano*; e 278 ditos do *Livro do Povo*, de Antonio Marques Rodrigues, em escolas públicas primárias da Província.

No Relatório de 1869, apresentado pelo Desembargador Ambrosio Leitão da Cunha ao Vice-Presidente da Província, sobre as atividades de 1868, são descritas outras obras adotadas na Instrução: *Atlas Geographico do Imperio do Brasil*, de Candido Mendes de Almeida; *Elementos de geografia*, de Jorge Maria de Lemos e Sá; *Compendio de Arithmetica*, de João Antonio Coqueiro; *Joãozinho*, de Charles Jeanuel (tradução de Antonio Rego). Foi informada novamente a distribuição de mais 284 exemplares do Livro do Povo. Em 1871, o Relatório do Presidente Dr. A. O. Gomes de Castro, quanto às atividades de 1870, registra a distribuição de 180 exemplares do *Curso elementar de mathematica*, de João Antonio Coqueiro, e a ordem do Presidente de adotar o *Alforge da bôa razão*, de Bruno Henriques de Almeida Seabra, nas escolas primárias da Província.

Não foi encontrado em nenhum documento referência de autorização pela Inspetoria do uso dos livros de Perdigão e Rayol, mas acredita-se que eram aprovados por esse órgão, uma vez que o do Rayol era aplicado nas Escolas Normal e de Música, ambas instituições pertencentes ao Estado, e o do Perdigão foi reproduzido em duas edições, sendo uma autografada e doada por seu filho, Domingos Perdigão, à Biblioteca Pública do Estado, em 1899.

Conforme Bittencourt (2008), os Governos Provinciais e, principalmente, o Estado na República, além de determinarem as obras didáticas que deveriam ser utilizadas, também se tornavam o principal comprador das mesmas para poder distribuí-las aos alunos pobres, fazendo disso um alarde em seu proveito como propaganda (política clientelista), embora essa prática não fosse constante, sistemática, pois dependia das verbas disponíveis e interesses políticos. Os livros eram emprestados e deveriam ser devolvidos ao final do ano, ficando então sob a guarda dos docentes. A autora acrescenta que,

Os livros didáticos foram concebidos para que o Estado pudesse controlar o saber a ser divulgado pela escola. [...] A política do livro escolar representou um dos traços característicos da produção cultural feita por uma elite que procurava se inserir no mundo “civilizado”, preservando, de maneira intransigente, privilégios de uma sociedade hierarquizada e aristocrática. A manutenção desse controle exigiu a criação de uma legislação para evitar “desvios”, comprovando que o projeto concebido pelo poder estatal sofria “distorções” em seu processo de elaboração (BITTENCOURT, 2008, p. 61).

Certeau (2012, p. 218), ao discutir sobre os elementos retirados ou acrescentados em um corpo, como ele chama o livro, acredita que essa atividade “remete a um código” e “mantém os corpos submetidos a uma norma”. E, que isso acontece, por que os corpos confirmam esses códigos, “pois onde é que há, e quando, algo do corpo que não seja escrito, refeito, cultivado, identificado pelos instrumentos de uma simbólica social?”. Esse controle se enquadra dentro do processo civilizador, presente tanto no Império quanto na República no Brasil, determinando o que seria “melhor” para a população, assim como nos ideais positivistas ao tentar se eleger o que seria “bom” para o progresso e evolução do povo. Contudo, é possível ver, no decorrer dos tempos as táticas do povo, uma reação a essa imposição das autoridades, com a circulação de textos tidos como proibidos por elas. Como exemplo, tem-se a preservação da Bíblia Sagrada até os dias atuais, apesar da proibição na Idade Média pela Inquisição de seu uso e circulação.

#### **4.2 As tipografias como meios de divulgação e comercialização dos impressos musicais**

A divulgação e a manutenção da música em um meio social dependem de estruturas que as executem. Dentre elas, são tratadas neste item as tipografias maranhenses, que divulgavam as atividades realizadas no meio musical em diferentes instituições, ou por músicos individualmente, e a comercialização de materiais necessários ao movimento musical no período delimitado em nossa pesquisa.

No livro *Memória sobre a tipografia maranhense*, de José Maria Corrêa de Frias (2001), publicado em 1866, foram encontradas informações sobre as tipografias existentes no

oitocentos, no Maranhão. O autor explica sobre a primeira tipografia aqui existente, em 1821, a Imprensa Nacional, pois anteriormente havia somente a tipocaligrafia que escrevia *O Conciliador do Maranhão*. A Nacional possuía um prelo de ferro Águias, que entrou em desuso e continuou publicando o jornal mencionado. Posteriormente, surgiram as tipografias que funcionavam com prelos de pau de parafuso e comprida barra.

Hallewell (2012) informa os destaques da tipografia de Ricardo Antonio Rodrigues Araujo, a *Typographia Melandiana* de Daniel G. de Mello, a *Typographia Constitucional* de Clementino José Lisboa, a de Inácio José Ferreira, anteriormente de João Francisco Lisboa e Frederico Magno d'Abranches. O autor ainda relata a de Francisco de Sales Nunes Cascaes, que, segundo Frias, possuía um prelo de ferro Stanhope.

No final da década de 1840 chegou para a J. G. Magalhães um prelo de ferro de Washington & Smith, que tinha maior aceitação no norte do Brasil. Nesse mesmo período surgiu a tipografia de Manoel Pereira Ramos, a da sociedade da Temperança, e houve também atualização no processo “de dar tinta nas formas”, na tipografia de Aires de Vasconcelos Carneiro Homem (FRIAS, 2001, p. 19). Sobre a qualidade das impressões, esse autor faz sérias observações quanto ao material produzido. Hallewell ainda cita outra *Typographia*, a denominada *Monarquica Constitucional*.

Frias (2001), expondo as divergências que ocorriam entre os tipógrafos, narra um episódio em que a Companhia de Miró, músico já citado no texto da Introdução sobre compositores no Maranhão, solicita ao Sr. Torres, proprietário da tipografia que outrora era de Magalhães, onde Frias trabalhava, que fizesse um cartaz seguindo um modelo dado. O tipógrafo, com muita dificuldade, pois não tinha equipamentos à altura, executou a tarefa e o empresário da Companhia ficou satisfeito. Ao serem colocados os cartazes nos cantos das ruas da capital ludovicense, “[...] o público os aplaude e admira como o primeiro que vê; [...] Os colegas, porém, olham e miram e esquadrinham e discutem e dizem: ‘Estão bons, mas enfim sempre são *tipógrafos de enxó e serrote!*’” (FRIAS, 2001, p. 38).

Ainda são citadas as tipografias de Ramos d'Almeida, que tem uma livraria, e a da Situação. Em 1857, Frias comprou a tipografia do Sr. Torres, tornando-se a tipografia do Frias. Juntamente com a tipografia Belarmino de Matos, realizaram diversas impressões para a cidade, como, por exemplo, o *Dicionário histórico-geográfico da Província do Maranhão*, de César Augusto Marques, editado pela Frias em 1870, e as *Obras*, de João Francisco Lisboa, pela B. de Matos – primeira edição na década de 1860. As maiores edições feitas foram do *Livro do povo*, de Antonio Marques Rodrigues, com 16.000 exemplares nas quatro

primeiras edições e com projeção nacional – primeira edição em 1861; e o *Livro dos meninos*, de Antonio Rego, com 6.000 exemplares, editados pelo Frias.

As dificuldades enfrentadas pela tipografia maranhense são discutidas por Frias (2001, p. 62), como a questão do custo elevado, pois precisavam pagar pelo papel, sendo que o Maranhão poderia fabricá-lo a partir da sua produção de algodão. Ou seja, “o Maranhão, o país algodoeiro por excelência, quem melhor do que ele poderia alimentar uma fábrica de papel de impressão, aquele que depende de material menos dispendioso?”. Outro problema relatado por Bittencourt (2008, p. 75) é que eles “dependiam do poder oficial, sendo obrigadas a enfrentar ou a servir os chefes locais em suas lutas políticas internas e regionais”.

Mas, apesar dessas situações, Hallewell (2012, p. 182-185) declara que “em meados do século XIX, a produção de livros, como manifestação incidental da prosperidade maranhense, alcançou um alto padrão de excelência técnica e estética e volume suficiente para novamente chamar a atenção para as edições provinciais”. O autor destaca dois nomes: Belarmino de Mattos (FIGURA 35) e José Maria Corrêa de Frias como “rivais amistosos, cujos contínuos esforços para superar as realizações um do outro foram a causa principal do desenvolvimento técnico e estético da produção de livros no Maranhão”.

FIGURA 35 – Gravura de Belarmino de Mattos.



Fonte: Viveiros (1953).

Leão (2013) ressalta que, devido à qualidade da produção dessas duas tipografias, o preço ficou acessível e o comércio de livros aumentou, atingindo a uma boa faixa da população, o que colaborou para o desenvolvimento das livrarias. Dentre elas, o autor cita a mais antiga, de 1836, de Francisco Frutuoso Ferreira; a de Carlos Seidl, a Francesa-

Portuguesa; a de Oliveira e Moré, depois Feliciano Marques & Cia; a de Magalhães, a Livraria Econômica; a do Frias; e a Livraria Universal de Ramos d’Almeida, considerada a mais próspera do local.

No *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial* de 1861, foram encontradas as seguintes tipografias em funcionamento: Progresso, Constitucional (de Ignacio Jose Ferreira), Comercial (de Antonio Pereira Ramos D’ Almeida), Temperança (de Antonio Jose De Araujo Lima), Observador (de Fernando Mendes D’Almeida), Conservador (de Ricardo Alves De Carvalho), a de Jose Maria Correa de Frias (FIGURA 36). No *Almanak Administrativo da Província do Maranhão*, de 1872, têm-se as tipografias existentes e seus respectivos endereços: Paiz de Themistocles da Silva Maciel Aranha – Largo do Palácio 15; Bellarmino de Mattos – Rua da Paz 5; de Frias - Rua da Palma 6; Imperial e Constitucional de I J Ferreira - Praça do Palácio 5; Comercial de Antonio Pereira Ramos d’Almeida - Rua da Palma 3; de Jose Mathias Alves Serrão - Rua Grande 21; Independente do Major Joaquim Ferreira de Souza Jacarandá - Rua da Paz 25; Liberal – Rua Formosa 4; Conservadora - Rua da Inveja.

FIGURA 36 – Anúncio da Typographia do Frias.



Fonte: Almanak do Diário do Maranhão (1879).

Os jornais da cidade anunciavam a venda de livros escolares, assim como a venda de partituras e de instrumentos, afinação de piano, concertos e recitais no Teatro Arthur

Azevedo e na Escola de Música, assuntos vistos nos itens anteriores. Dos dois livros escolares musicais maranhenses, há algumas referências à obra *Noções de Música*, de Antonio Rayol. A primeira encontrada foi no Diário do Maranhão (jornal impresso pela Tipografia do Frias, a mesma que publicou o livro mencionado), de 25 de novembro de 1902 (p. 2): “vai ser impresso um livrinho – ou arte de musica – para aprendizagem, trabalho preparado e compilado pelo Sr. Antonio Rayol, professor na Escola Normal e director da de musica do Estado. É uma boa noticia, que damos, a quem se dedicar a aprender a divina arte”.

Em A Pacotilha, de 20 de dezembro de 1902, foi divulgado o lançamento do livro *Noções de musica*, tendo em anexo traços biográficos dos melhores compositores brasileiros. No entanto, não foi identificado esse anexo no livro de Rayol. Somente nos exemplares do Diário do Maranhão, de fevereiro até maio de 1903, é que foi encontrado o anúncio da venda do livro de Rayol (FIGURA 37). O Federalista, outro jornal da cidade, de 5 de fevereiro de 1903, publicou um agradecimento à Rayol por este ter enviado um exemplar de seu livro. Conforme Bittencourt (2008), essa era uma prática comum quando os próprios autores se responsabilizavam pela publicação de suas obras.

FIGURA 37 – Anúncio do livro *Noções de Música*, de Rayol.

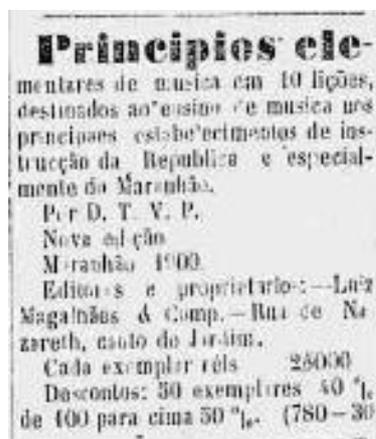


Fonte: Diário do Maranhão, 25 mar. 1903.

Em relação à Perdigão, não foi identificada nenhuma referência à primeira edição do seu livro nos jornais da época e os quais tive acesso nos arquivos, uma vez que os exemplares da década de 1860 e do início de 1870 não estão mais disponíveis. Acredita-se que o Diário do Maranhão de 1869 deve ter feito algum anúncio sobre essa obra, pois o mesmo era da Tipografia Frias, que publicou o livro, e da mesma forma que divulgou o de Rayol, o qual imprimiu, provavelmente deve ter anunciado o de Perdigão. Também se faz essa suposição, pois há uma divulgação do livro nesse jornal por ocasião da sua segunda

edição, em 1900. Em vários exemplares, entre os dias de 25 de abril e 29 de maio desse ano, divulga-se a venda da obra (FIGURA 38).

FIGURA 38 - Anúncio do livro *Princípios elementares de musica*, de Perdigão.



Fonte: Diário do Maranhão 25 de abril de 1900.

Com a relevância dada no Império e principalmente na República ao livro escolar, este se tornou o impresso mais publicado pelas tipografias e o mais comercializado entre a população brasileira, superando os de ficção e os científicos. A informação é ratificada por Bittencourt (2008), quando afirma que: “A circulação de livros escolares superava todas as demais obras de caráter erudito, possuindo um *status* diferenciado e, até certo ponto, privilegiado, considerando-se que a sociedade se iniciava no mundo da leitura” (BITTENCOURT, 2008, p. 83).

### 4.3 Vida dos autores

Ao longo deste trabalho são apresentados alguns dados biográficos de Rayol e Perdigão, porém, neste item será aprofundado mais a respeito de suas atividades profissionais, familiares e sociais.

#### 4.3.1 Domingos Thomaz Vellez Perdigão

Pouquíssimas foram as fontes encontradas sobre a vida desse músico e professor. Em Perdigão (1922a), foram obtidas poucas informações sobre ele e sua família, as quais serão relatadas a seguir. Domingos Thomaz Vellez Perdigão nasceu em 1842, em São Luís, sendo o segundo dentre 21 filhos que seu pai, Domingos Feliciano Marques Perdigão, teve em dois casamentos: o primeiro em 1840, com sua prima Sra. Ana Lourença Velêz de Carvalho

(oito filhos), e o segundo com a Sra. Maria Luiza de Sá (treze filhos). Profissionalmente, é classificado como industrial e artista. Quanto a ser industrial, não tive comprovação em nenhum documento pesquisado, mas quanto a ser artista, encontrei atividades suas como professor de música.

Domingos de Castro Perdigão<sup>81</sup>, seu filho, em *O que se deve ler*, livro de sua autoria, publicado em 1922, menciona que seu pai dava aulas de violino e piano, além de ser musicógrafo. Na relação de aulas particulares, apresentada anteriormente (Quadro 3), Domingos Thomaz aparece como professor de rabeça na década de 1870. Como docente do Colégio Perdigão, ministrava aulas de piano e órgão, e elaborou a obra *Principios elementares de musica* para uso dos alunos desse colégio.

O Colégio Perdigão foi fundado provavelmente em 1866, por Domingos Feliciano, que nasceu em São Luís aos 20 de dezembro de 1808, filho de um português de nome Bento Marques Perdigão. Estudou durante 18 anos em Coimbra, no Colégio de Artes e no Seminário Episcopal, dedicando-se à filosofia, às línguas vernácula, grega e latina, ao violino e à música vocal. De volta à São Luís em 1841, fundou o Colégio dos Remédios, considerado o primeiro colégio regular de instrução da capital da Província, onde, em meio a outras disciplinas, eram ministradas aulas de música vocal e solfejo pelo próprio fundador, de piano por César Sávio, de flauta por Bernardino do Rêgo Barros, e de violino e violão por Francisco Xavier Beckman. A este último, Domingos Thomaz chamava de “meu mestre de música” em um trecho do livro de sua autoria. Não se sabe se o chamava assim por literalmente ter sido seu professor ou porque lhe tinha estima e apreço, considerando-o como mestre.

Em 1854, Domingos Feliciano foi nomeado professor do Seminário Episcopal do Maranhão, e os exames prestados no Colégio dos Remédios eram aceitos como preparatório para o Seminário. Assim, a sua instituição chamou-se Colégio Episcopal de Nossa Senhora dos Remédios. Ficou na direção desse colégio até o ano de 1858. Após um período, voltou a Portugal por motivos de saúde e lá ficou por oito anos. Ao retornar ao Maranhão, fundou o Colégio Perdigão, pois o diretor que havia assumido seu antigo colégio não aceitou lhe restituir mais a direção do mesmo. Nessa nova instituição, compondo o corpo docente que ministrava a disciplina de música, estavam Domingos Feliciano, Domingos Thomaz e também o professor Francisco Xavier Beckman para violino e violão.

---

<sup>81</sup>Domingos de Castro Perdigão foi diretor da Biblioteca Pública Benedito Leite e autor de outras obras, tais como *Álbum do Tricentenário* (1612-1912), *A Biblioteca Pública do Estado do Maranhão em 1912*, *O que se deve comer*.

Domingos Feliciano publicou o livro *Latinidades*, porém não foi encontrado nenhum exemplar. Faleceu em 24 de outubro de 1870 e seus restos mortais se encontram na Igreja de São João, nesta cidade, levados para lá por seu filho Domingos Thomaz. No dia do enterro, seus amigos e discípulos fizeram a seguinte subscrição:

Deu-se hoje sepultura ao cadáver do dr. Domingos Feliciano Marques Perdigão. O ilustre finado foi o fundador do primeiro colégio regular de instrução, que houve na província, e onde se educaram os filhos das principais famílias, que prestam ao paiz relevantes serviços, na magistratura, na administração, no comércio, no exercito. – Consumiu a existência no ensino da mocidade – e, fiel aos princípios da honra, descendo agora ao túmulo, deixou em estrema pobreza a viúva e dezassete filhos, sem arrimo, sem proteção de ninguém. – conhecedores da índole generosa dos maranhenses, os abaixo assinados, discípulos e amigos do dr. Marques Perdigão, pedem auxílio pecuniário, para que a sua família possa adquirir uma casa modesta em que se abrigue e se entregue ao trabalho a que habituou o seu sempre lembrado chefe (PERDIGÃO, 1922a, p. 353).

A extrema pobreza a que se refere à citação acima não deve ter perdurado por muito tempo, pois é relatada a profissão de cada um dos filhos do sexo masculino, que viveram por mais anos, e todos foram bem empregados. Dos 21 filhos de Domingos Feliciano, três se dedicaram à música como seu pai: Domingos Thomaz, Francisco J. Velêz Perdigão e Bento A. Velêz Perdigão.

Domingos Thomaz escreveu o livro que será analisado neste item, *Principios elementares de musica*, além de um manuscrito de sua autoria, intitulado *Album de Músicas*, de 1869 (contracapa do livro na FIGURA 39), encontrado no Museu Histórico e Artístico do Maranhão. Existem dois volumes desse *Album*, mas só um é assinado por ele. No entanto, a caligrafia usada nos dois é muito semelhante, o que nos leva a supor serem de mesma autoria. Nessas obras estão escritas músicas de diversos gêneros, tais como valsas, polcas, masurcas, schottisch, quadrilhas, algumas para voz, outras para violão e outras somente a melodia, sem especificação do instrumento para executá-las.

Na maioria dessas músicas há somente a informação do título, sem identificação do compositor, porém quando esse é nomeado, deparamo-nos com vários nomes conhecidos do meio musical maranhense da época: Bernardino Rego, Francisco Libaneo Colás, Francisco Xavier Beckman, Sérgio Marinho e Miró. Um hino do *Album*, denominado Himno do Normal Theatro (FIGURA 40), aparece como sendo de D. Perdigão, porém, não sabemos para qual dos dois músicos se refere à identificação, se ao pai Domingos Feliciano, ou ao autor do livro, Domingos Thomaz.

FIGURA 39 – Livro *Album de Musica*.

Fonte: *Album de musica* (1869b).

FIGURA 40 – Himno do Normal Theatro.

A photograph of a handwritten musical score. The title "Himno do Normal Theatro" is written in a decorative font at the top. The score consists of several staves of music, including a vocal line and a piano accompaniment. The notation is in a historical style, with various note values and rests. The paper shows signs of age and wear.

Fonte: *Album de Musica* (1869b).

Domingos Thomaz faleceu no ano de 1899, em Portugal. Conforme já mencionado, na documentação pesquisada não foi obtida maiores informações sobre a vida e obra desse músico, entretanto, por fazer parte de uma família cujo pai teve a oportunidade de estudar em Portugal, ser um renomado professor na capital maranhense, diretor de escola e músico dedicado a essa arte, acredita-se que esse autor tenha tido uma vivência musical e uma educação que o possibilitou ter uma representatividade no meio artístico ludovicense.

#### 4.3.2 Antonio Claro dos Reis Rayol

Maranhense, Antonio era tenor, compositor, regente e violinista (uma gravura sua é apresentada na FIGURA 41). Seu pai, Augusto César dos Reis Rayol, natural de Vitória do Mearim das primeiras décadas do oitocentos, foi poeta e funcionário do governo, e sua mãe chamava-se Leocádia A. Belo Rayol. A família Rayol é descendente de espanhóis, sendo Pedro da Costa Rayol o primeiro a chegar ao Brasil, vivendo no período do final do século XVII e início do século XVIII pelo Pará e Maranhão. Conforme genealogia encontrada, Augusto César era filho de Alexandre José dos Reis Rayol e neto de José dos Reis Rayol (CORREA, 2002).

FIGURA 41 – Gravura de Antonio Rayol.



Fonte: Rayol ([18--]).

Diferentes datas do nascimento de Antonio Rayol foram encontradas na literatura consultada. Jansen (1974), Grupo Nuclear Universitário (1972) e Cacciatore (2005) informam o ano de 1855. Em Marcondes (1998), na *Enciclopédia da Música Brasileira*, a data mencionada é 15 de agosto de 1855. Em Amaral, S. (2001) foi encontrada a data de 23 de dezembro de 1864, e esse mesmo ano em Corrêa (2002). Contudo, é deduzida ainda a data de 1863 a partir das reportagens sobre sua morte em jornais locais, pois fazem menção de que Rayol completaria 41 anos de idade em 23 de dezembro de 1904.

A bibliografia pesquisada se refere sempre somente a dois irmãos de Antonio, já mencionados neste trabalho: Leocádio dos Reis Rayol, irmão mais velho, nascido em 1849, compositor, regente e violinista, que viveu a maior parte do tempo no Rio de Janeiro, lá falecendo; e Alexandre dos Reis Rayol, violoncelista e barítono, que morou alguns anos em Manaus. Páscoa (1997, p. 164), em seu livro intitulado *A vida musical em Manaus na época da borracha (1850-1910)*, relata uma reportagem do Diário de Manaus, de 15 de outubro de 1893, em que é citado o nome de Alexandre Rayol como violoncelista de um “[...] grupo que atuaria ao lado do flautista Gervásio de Castro”. No livro de Cernicchiaro (1926) sobre a história da música no Brasil de 1549 a 1925, foi encontrada uma relação de violoncelistas nacionais e estrangeiros atuantes em nosso país, entre os anos de 1844 e 1925, sendo apresentado o nome de Alexandre como um habilidoso violoncelista.

Em A Pacotilha de 15 de outubro de 1886 foi anunciado para o dia seguinte (16 de outubro), na Igreja de Santo Antonio, às 20h, o casamento de Rayol com Zulmira Rubim, filha do Capitão Antonio Rubim, já falecido na época. O celebrante seria o Monsenhor Mourão e como padrinhos o Capitão Saturnino Bello, o Coronel Raimundo Jansen Serra Lima, o Capitão de Fragata José Francisco Pinto e o Capitão Fábio Alexandrino Lisbôa Parga. Nos exemplares seguintes ao da cerimônia informada não foi identificada nenhuma menção ao evento. A Pacotilha de 8 de fevereiro de 1897 comunicou o aniversário, nesse dia, de Zulmira Rayol.

Dos descendentes de Antonio Rayol, têm-se referências a quatro filhos, embora o jornal O Diário do Maranhão, de 23 de novembro de 1904, comente Rayol ter, em sua morte, deixado cinco filhos. Do sexo masculino, Hilton Rayol, pai de Ubirajara Rayol, professor de gramática em São Luís ainda vivo; Adalberto, cujo aniversário em 16 de abril de 1904 foi mencionado no exemplar do mesmo dia do Diário do Maranhão, tratando-o como menino estudioso; e Almir, nascido em 1894 e falecido em 1898, sendo que, por ocasião de sua morte, Rayol compôs uma valsa dedicada a ele, denominada *Mimi*, conforme informações encontradas no jornal A Pacotilha, de 16 de dezembro de 1898.

Em relação ao sexo feminino, temos a Sra. Zenobia Rayol, violinista que, conforme o Diário do Maranhão de 14 de janeiro de 1904, apresentou-se com seu pai em Niterói (RJ), em um concerto no dia 27 de dezembro de 1903, em que cantaram e tocaram na casa do comendador Manoel Rocha, que os hospedava. O evento teve também a participação de Leocádio Rayol e do pianista maranhense João Nunes. Tanto Antonio quanto sua filha foram muito elogiados pelas pessoas que lá compareceram. Outros exemplares desse jornal citam apresentações de Zenobia cantando a *Barcarola Brasileira*, de Rayol, no Maranhão e em outros estados.

Não foi encontrado na literatura a confirmação de como se deu o início da formação musical de Antonio, mas pode ter sido com professores particulares ou em alguma das escolas já citadas que tinham o ensino de música, ou mesmo com seus irmãos. Tem-se como exemplo Leocádio, que, segundo Amaral, J. (1921), estudou com Francisco Xavier Beckman, mas não se sabe de que maneira, pois ele era professor de violino e violão no Colégio dos Remédios, posteriormente no Colégio Perdigão e dava aulas particulares. No Diário do Maranhão de 6 de dezembro de 1879 foi anunciada a venda de várias músicas de Antonio Rayol, denominando-o como novo compositor (FIGURA 42). Se o seu nascimento ocorreu em 1863 ou 1864, as datas que podem ser as mais prováveis, Antonio teria a idade de dezesseis ou quinze anos nesse período e já era compositor.

FIGURA 42 – Anúncio de Músicas de Rayol a venda.

**MUSICAS NOVAS.**  
 Para Piano e orchestra do novo com-  
 positor  
**ANTONIO RAYOL.**  
 Vendo H. Azeyvedo

Azas e flores—walsa	15000
Zuzú—polka	25000
A Brisa—walsa	15000
Oh! Oh!—polka	25000
A Flecha—walsa	15000
Zica—walsa	25000
Entre-rozas—polka	25000
Entre-liz—polka	25000
Entre-lyrios—walsa	25000
A interessante—polka	25000

Quadrilhas, polkas etc. do mesmo autor.  
 Brevemente a grande polka—As moças em confusão!—  
 Rua da Paz n. 58.

Fonte: Diário do Maranhão de 6 de dez de 1879.

Influenciado pelas inúmeras companhias líricas que passaram pelo Estado, Antonio se interessou pelo canto. Conforme as informações coletadas nos exemplares do Diário do Maranhão e A Pacotilha, dentre as primeiras ocorrências encontradas a respeito das atividades de Antonio Rayol, em meio às 540 existentes, tem-se em A Pacotilha a data de 30 de abril de 1881, quando ele fez a tradução de um texto em francês de A. Dumas para o jornal desse dia. Anterior a essa, tem-se o anúncio nos *Almanak* de 1880 e 1881 sobre aula particular de violeta, ministrada pelo maestro (ver QUADRO 3).

A partir desses dois anos citados, foi encontrado, ainda nessa década, menção a dar aulas particulares, participar de concertos, missas, novenas, soirées, matinées, tanto como cantor quanto como compositor e regente, em igrejas, teatros, clubes e residências de São Luís. Em A Pacotilha de 13 de maio de 1884, há o anúncio de que Rayol fora nomeado para o lugar de professor de instrumentos de cordas da Casa dos Educando e Artífices, embora não se tenha encontrado essa informação nas fontes pesquisadas sobre a instituição. Entretanto, Cernicchiaro (1926) relata em seu livro que Rayol foi professor da Casa e Meirelles (1972) informa uma notícia de O Novo Brasil, na qual Rayol solicitou, em 1889, a reabertura da aula de instrumentos de cordas e sua reintegração à Casa, dando a entender de que já havia sido professor da mesma anteriormente. O pedido, no entanto, foi indeferido pelo Governo.

No segundo semestre de 1890, Rayol estava no Rio, onde compôs um hino republicano e ofereceu-o à Junta Provisória do Governo, sendo este executado pela banda do 5º Batalhão. Em janeiro de 1890, esteve novamente no Maranhão e participou de baile carnavalesco e outras atividades. Em maio do mesmo ano retornou ao Rio onde ficou até o final do ano, fazendo parte de concertos e obtendo reconhecimento do meio artístico. Foi nesse período que recebeu o incentivo dos amigos para ir estudar na Europa e a mobilização destes em conseguir recursos para a viagem.

Em dezembro de 1890, retornou a São Luís, e em 31 de janeiro de 1891 foi realizado na Catedral Matriz de São Luís, o batizado de seu filho Hilton Rayol, nascido em 06 de novembro de 1890. Esse fato foi confirmado no livro de batismo dessa data, porém, seu nome foi registrado como Iltão (MARANHÃO, 1889-1899). Foram padrinhos Leocádio Rayol, representado por procuração pela sua filha Cecília Emília de Moura Rayol<sup>82</sup>, e Dona Barbara F. dos Santos. De fevereiro a outubro de 1891 participou de concertos para angariar os recursos necessários para sua viagem ao continente europeu.

Rayol ganhou então uma bolsa de estudos para a Itália, patrocinada pelo Conde de

---

<sup>82</sup> Jansen (1974) cita-a como filha de Antonio Rayol, no entanto, essa informação do batizado e a nota do jornal A Pacotilha, de 3 de março de 1902, relata que Cecília Rayol era sobrinha de Antonio, filha de Leocádio.

Leopoldina<sup>83</sup>, que se entusiasmou pelo seu timbre de voz. Apesar disso, continuou a realizar concertos em São Luís e Belém, com o fim de recolher fundos para a viagem, tendo passado ainda pelo Ceará e Pernambuco. A Pacotilha de 11 de julho de 1891 comunicou que, ao passar pelo Ceará, ele se empregou na estrada de ferro Baturité.

Exemplares dos dias 13, 27 e 30 de outubro de 1891 do jornal A Pacotilha relatam que Rayol seguiu viagem para Milão, conforme informações vindas do Rio, de onde ele partiu para a Europa. O mesmo jornal de 5 de março de 1892 comunicou que Rayol estava estudando com o maestro Giovanini, no Real Conservatório de Milão. Quanto a estudar nessa instituição, Meirelles (1972) informa que o tenor maranhense não conseguiu uma vaga por ultrapassar a idade limite e por ser casado, e que as aulas eram com professores particulares, dentre eles Alberto Giovanini e Bizzogero Carmelo.

Em sua estada na Europa, participou do concurso de canto Giuseppe Verdi (o seu certificado é exposto na FIGURA 43), durante as comemorações ao centenário de Giacomino Rossini, ganhando o quinto lugar (JANSEN, 1974; CACCIATORE, 2005). A Pacotilha de abril de 1892 traduziu uma carta enviada para a mãe do cantor, onde o Vice Cônsul do Brasil na Itália, Carlo Majoni, participou a D. Leocádia que seu filho iria cantar duas músicas no Scala de Milão, dia 8 de abril de 1892, por ocasião do centenário de Rossini, e traçou elogios ao tenor, cuja estima por parte de italianos e estrangeiros já se fazia notória nesse meio musical.

Residindo na Itália, compôs e apresentou a Missa Solene, dentre outras obras musicais, mas esta se tornou a mais famosa de sua carreira, tanto que enviou de presente a sua partitura para Carlos Gomes, que retribuiu agradecendo e enviando a sua partitura do Condor, com dedicatória para Rayol. Retornou ao Maranhão em julho de 1892, sendo recebido com grandes homenagens pelos músicos, familiares e por todas as classes da sociedade local, como relatou o jornal A Pacotilha do dia 18 desse mesmo mês e ano. De julho de 1892 até 1896, retomou as suas atividades em solo ludovicense, participando de apresentações variadas, incluindo a estreia de sua Missa agora em terra natal, assim como atividades em viagens ao Ceará, Pará e Pernambuco<sup>84</sup>.

---

<sup>83</sup>Meirelles (1972) informa que o Conde de Leopoldina era o empresário Henrique Lowndes, e Ferreira, E. (2010) complementa que o mesmo conseguiu sua fortuna por meio de empreendimentos comerciais e ações especulativas, sendo importante no cenário econômico do Brasil no final do oitocentos e início do século XX. Também era filantropo, e dentre suas ações ele concedia bolsas de estudos para jovens artistas.

<sup>84</sup>Jansen (1974) menciona uma notícia em 1894, no jornal A Cidade de Recife, sobre a presença de Rayol nessa capital, ministrando aulas de violino e canto. O mesmo jornal de 1895 anunciou um concerto dele no Club Internacional. A respeito dessa estada em Pernambuco, Meirelles (1972) informa que o cantor morou nessa cidade em 1895, com a sua esposa e cinco filhos. Não foi identificado nada sobre esse assunto nos jornais maranhenses da época.

FIGURA 43 – Documento de participação de Antonio Rayol no concurso G. Verdi.



Fonte: MARANHÃO, 1892.

Em relação à Missa Solene, dedicada à Condessa Leopoldina e – atualmente – uma de suas obras mais executadas no meio da música de concerto em São Luís, Jansen (1974, p. 182) relata o seguinte:

Em julho de 1893, um longo comentário, em três colunas, faz apreciação da Missa Solene de Antonio Rayol cantada na igreja da Imaculada Conceição com massa coral e solo de Rayol que, com voz onipotente, volumosa e extensa, emitida naturalmente, sem esforço todas as notas e seus bem conformados registros.

Em setembro de 1896, Rayol voltou ao Rio e permaneceu lá até janeiro de 1898, quando retornou à São Luís para visitar a família. Durante esse período de sua estada na capital federal, apresentou-se em vários eventos musicais, inclusive no concerto em homenagem à Carlos Gomes pela sua morte, e fez parte de instituições como a Academia Livre de Música e o Club Americano. No Relatório ao Governador do Estado do Maranhão de 1901, referente ao ano letivo de 1900, Rayol esclareceu que foi um dos fundadores e vice-diretor honorário dessa Academia, instalada no Rio, tendo por companheiros Cavalier

Darbilly<sup>85</sup>, Leocádio Rayol, F. Mallio<sup>86</sup>, L. Billoro, V. Cernicchiaro<sup>87</sup> e outros artistas. Pelas notícias publicadas em A Pacotilha de 19 de outubro de 1897, seu nome estava ligado à Academia e ao Club Americano, quando foi informado que, sob a sua iniciativa, essas duas instituições também prestariam homenagem à Carlos Gomes, sendo mencionada a participação de seus alunos da Academia.

Grangeia (2006) relata que essa Academia foi inaugurada em março de 1897, portanto, no período em que Rayol estava no Rio<sup>88</sup>. Dias (2013) acrescenta que, em dezembro desse ano, mudou-se o nome da instituição para Conservatório Livre de Música e o seu endereço para a Praça Tiradentes. Esse autor também informa que o músico F. Mallio assumiu em setembro de 1898 o cargo de vice-diretor, professor de teoria elementar, solfejo e piano. Mallio já fazia parte do Conselho Deliberativo da Academia, justamente no período em que Rayol se mudou para Salvador.

Após voltar a São Luís, em 1898, entre os meses de janeiro a abril, fez parte de apresentações musicais, inaugurando seu retrato no Salão Nobre do Theatro São Luiz (FIGURA 44), ao lado de Carlos Gomes, e participou da Companhia Dramática Dias Braga, com quem viajou em turnê no final de abril para a Bahia e Espírito Santo. Na Bahia, em julho do mesmo ano, executaram sob a regência de Rayol a sua *Missa Solene*, recebendo muitos elogios e homenagens. Nesse período convidaram-no para ser professor de canto do Conservatório da Bahia, o que se concretizou em outubro daquele ano, quando passou a morar em Salvador e fazer parte de seu meio musical, regressando à sua terra natal somente em dezembro de 1899.

---

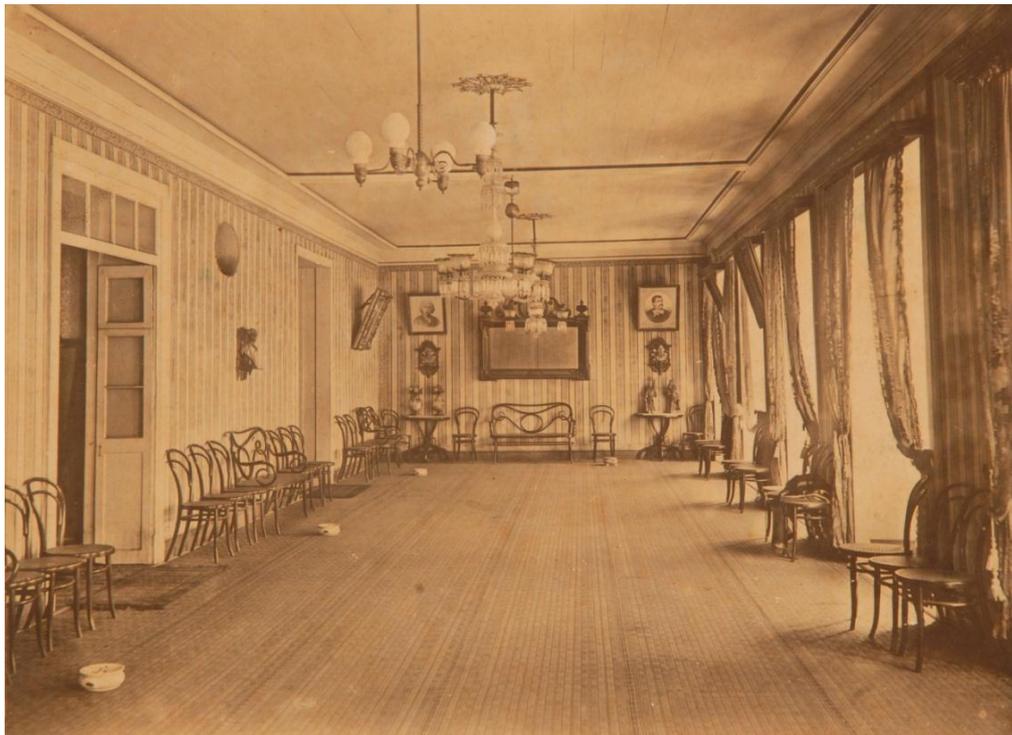
<sup>85</sup>“Carlos Severiano Cavalier Darbilly (1846-1914), prestigiado músico formado pelo Conservatório de Paris, professor do Conservatório de Música do Império e detentor das mais diversas distinções galgadas em sua trajetória social” (AUGUSTO, 2010).

<sup>86</sup> Frederico Mallio (1866-1930), pianista, compositor e poeta. Estudou teoria e solfejo com o maestro Henrique Alves de Mesquita (1830-1914), piano com Cavalier Darbilly, harmonia e composição com Hugo Bussemeyer (1842-1912), no Imperial Conservatório no Rio de Janeiro. Foi fundador da Academia Livre de Música e do Conservatório Livre, o qual teve como diretor o maestro Cavalier. Atuou como diretor e regente da orquestra do Club Mendelssohn, em Minas Gerais (DIAS, 2013).

<sup>87</sup>Vincenzo Cernicchiaro (1858-1928), violinista, compositor, professor e musicólogo, italiano. Patrono da Academia Brasileira de Música. Em 1870 veio morar no Brasil, voltando tempos depois para a Itália, onde formou-se em violino no Conservatório de Milão. De volta ao Rio de Janeiro, apresentou-se como concertista solista no Clube Mozart e no Clube Beethoven, atuando no quarteto deste clube. Por volta de 1880, realizou uma turnê pelo Brasil com o pianista Arthur Napoleão. Cernicchiaro foi professor nomeado de violino do Instituto Benjamin Constant e catedrático no Instituto Nacional de Música no Rio de Janeiro. Publicou sua “*Storia della Musica nel Brasile*” no ano de 1926, em Milão (CACCIATORE, 2005).

<sup>88</sup>A Pacotilha de 05 de junho de 1897 informou que Rayol fora nomeado professor de música do Internato Ginásio Nacional. Não foram obtidas maiores informações sobre essa notícia.

FIGURA 44 – Salão Nobre do Theatro São Luiz (retrato de Rayol à direita do de Carlos Gomes).



Fonte: Cunha (1908).

Mello (1908), ao se referir sobre esse conservatório, chama-o de escola primária de música, por possuir poucas disciplinas e estas serem elementares em seu conteúdo, quais sejam: teoria elementar, solfejo rezado<sup>89</sup> e entoado<sup>90</sup>, violino, piano e canto, cujo professor era sempre contratado devido à permanência de poucos alunos, e por ser uma seção da Academia de Bellas-Artes em Salvador. Esse Conservatório começou sob a direção de Remigio Domenech, que por meio de um concerto público em 1893 conseguiu angariar mais recursos para a instituição. No entanto, segundo o autor, essa escola precisava tratar mais de instrução do que de recreação, e o diretor teve que arcar com as dificuldades que surgiram, chegando a romper com os professores da casa.

Em meio a essa situação, Domenech se sentiu mais desprestigiado ainda com a nomeação de Rayol para ser professor de canto da instituição, considerando-o assim seu antagonista, justamente por ter assumido a cadeira que ele almejava. Tentou então contratar outros professores nacionais, já que Rayol fora contratado por ser artista nacional, e a Congregação de professores, sem argumentos, teve que aceitar. Entretanto, um dos seus convidados acabou sendo nomeado diretor técnico do Conservatório, o que terminou por

<sup>89</sup> Falar o nome das notas no tempo correto, sem cantar na altura da nota.

<sup>90</sup> Significa emitir um som vocal dentro de um padrão cultural de afinação, ou seja, o que é estabelecido como parâmetro de sons musicais.

desestimulá-lo ainda mais, a ponto de deixar a escola.

Outro autor que revela um posicionamento de crítica a Rayol é Guerra-Peixe<sup>91</sup> (2007, p. 219-220), ao abordar o desenvolvimento da música nacional. Ele chama o tenor maranhense de “macarrônico Rayol”, referindo-se ao seu canto como “bem italianizado” e descrevendo-o como “um tipo másculo, usando enorme bigodeira, e o célebre laço no pescoço, à moda dos artistas românticos europeus”. Por meio dessas alegorias, o autor pretende classificar Rayol como amante da música estrangeira, não nacionalista, pois complementa que ele “tinha horror as coisas brasileiras, especialmente música”, e que “queria era saber do canto italiano, ensinar em italiano e compor em italiano. Tudo ele gostava de fazer peninsularmente [...]”. Guerra-Peixe ainda complementa que nem a proclamação da Independência e nem a da República haviam despertado nele o espírito de nacionalidade.

Ao citar duas composições de Rayol, em italiano, critica veementemente o compositor, pois, a seu ver, elas “nada trazem de contribuição à música brasileira ou à cultura artística dos brasileiros – mesmo se concedermos ao termo cultura o convencionalíssimo sentido ocidental europeu”. O autor termina os comentários acreditando que Rayol deixou “uma pequena nódoa na música brasileira – a sua minúscula bagagem”. Gostaria agora de enfatizar um pouco esses comentários.

Conforme apresentado na Introdução deste trabalho, havia no meio artístico dessa época um pensamento republicano de educação musical do povo a partir de determinados padrões estipulados por uma elite musical, dentre eles alguns músicos do Instituto Nacional de Música, antigo Conservatório do período imperial, a exemplo de Leopoldo Miguez, seu diretor. A *Gazeta Musical*, que foi mencionada nesse item introdutório, também se encarregava de defender esse discurso civilizatório. Uma discussão que se travava dizia respeito à preferência musical de alguns profissionais em favor da música alemã, considerada por eles como “superior” às demais, sendo neste caso “idolatrados”, em especial, os compositores Beethoven e Wagner. Havia a preferência de outros pela música italiana, por meio das inúmeras composições existentes e apresentações públicas de óperas, operetas, mágicas e óperas cômicas em todo o país.

Esses últimos gêneros musicais citados eram comuns no contexto musical do Império, tendo sido mais promovidos a partir da vinda da família imperial ao Brasil. Já para

---

<sup>91</sup>Guerra Peixe (1914-1993) – Compositor, violinista, regente, arranjador e musicólogo. Nasceu em Petrópolis, Estado do Rio de Janeiro. Estudou violino com o professor tcheco Gao Omacht e em 1932 estudou harmonia no Instituto Nacional de Música. Em 1941, estudou composição no Conservatório Brasileiro de Música. Foi aluno do professor H.J. Koellreutter, o introdutor do dodecafonismo no Brasil. Em 1993, recebeu o título de “Maior compositor Brasileiro Vivo” (CACCIATORE, 2005).

os republicanos, tudo o que lembrava o período imperial deveria ser abandonado. Como um dos defensores da primeira vertente, a da música alemã, tem-se Leopoldo Miguez, e do outro lado, criticados por esses primeiros, tem-se Oscar Guanabara, Cavalier Darbilly, e o mestre defendido por estes, o maestro Carlos Gomes.

A inclusão de gêneros mais populares também levantava discussões, pois a elite musical não aceitava de bom grado o uso de todos os gêneros na busca por uma identidade nacional nesse campo, excluindo assim as obras classificadas por ela como “sem moral”, no caso, o lundu e o maxixe, obras populares que atraíam cada vez mais o povo e outros músicos, chegando até aos salões de dança. Da mesma forma, a música de salão, valsas, polcas, schottisch e as canções populares, modinhas e serestas eram criticadas por muitos intelectuais, juntamente com a ópera e a mágica.

Aos que se prendiam à música europeia, principalmente à germânica como único meio de educar o povo e compor músicas “elevadas”, estavam eles oferecendo o “passado das nações europeias como futuro da arte brasileira” (AUGUSTO, 2010, p. 50). Sendo assim, existiam nesse período músicos que se posicionavam a favor dos modelos europeus, ou seja, da música alemã, italiana ou francesa, e os que buscavam um caráter mais brasileiro, procurando abolir os moldes puramente europeus. Aqueles que se enquadravam dentro de um posicionamento específico eram criticados pelos músicos adeptos dos posicionamentos contrários.

Dentro desse contexto, é possível entender o porquê das críticas de Guerra-Peixe a Antonio Rayol citadas acima. Rayol havia estudado na Itália, defendia a escola italiana em seu livro, era cantor e compositor de um repertório voltado para a ópera italiana, para as árias, para as missas, pois era natural de uma terra onde a religiosidade do povo era intensa e manifestada por meio de constantes festividades de santos, uma terra cheia de tradições coloniais ligadas à Portugal, tanto que não aderiu prontamente à Independência do Brasil, como aconteceu em outros estados do território nacional. O compositor maranhense era voltado também para a música romântica, como as canções, para a música de salão, uma vez que compôs valsas, polcas, schottisch, quadrilhas, ou seja, aos gêneros que, de uma forma ou de outra, eram criticados pela intelectualidade musical da época.

O escritor Josué Montello, em *Os tambores de São Luís*, faz menção ao nome de Rayol no enredo do romance: “[...] e como estava em moda uma nova valsa dolente do A. Rayol, ressoaram os seus acordes, no ermo das noites frescas, tocadas com alma nos pianos da Praia Grande, da Rua Formosa e do largo do Palácio” (MONTELLO, 2005, p. 515). Rayol, considerado uma das figuras musicais mais ilustres do Maranhão, foi convidado para compor

e reger as músicas de diversos espetáculos apresentados no teatro da capital, fossem eles dramáticos, líricos, cômicos, ou infantis.

Quanto ao se envolver ou não com a proclamação da República, já foram mencionados alguns pontos no item anterior. No jornal *A Pacotilha* de 23 de julho de 1904 havia um comunicado que o Diretório do Partido Republicano faria naquela noite a distribuição das chapas para a eleição do dia seguinte. Essa reunião seria realizada na Escola de Música à Rua Grande. Bem, por que em meio a outras instituições públicas o encontro seria justamente na Escola de Música? Será que essa reunião não teria o apoio do diretor Antonio Rayol? Portanto, também, nesse ponto, Guerra-Peixe talvez estivesse se equivocando em suas acusações.

Outro ponto que poderia ser somado pelos seus opositores era o fato de Rayol ser amigo e admirador de Carlos Gomes, um compositor até hoje criticado por muitos estudiosos, especialmente por acreditarem ter sido mais fiel à música italiana. Kiefer (1976) acredita na mitificação do compositor pelos biógrafos, comentaristas e educadores brasileiros, em busca de um herói para servir de exemplo. A desmitificação seria necessária, embora não destruindo o que de válido existisse de sua obra, operação esta que chamou de saneamento cultural. O autor ainda explica as razões dessa mitificação.

Que a música do compositor paulista fosse essencialmente italiana, que ele vivesse grande parte de sua vida na terra de Verdi, não tinha a menor importância diante do fato do reconhecimento pela velha mão Europa, da qual tanto dependíamos, do talento de um filho nosso. Era a afirmação do Brasil, país jovem, empenhado em autodescoberta, inseguro ainda em relação às suas próprias forças, dependente, em muitos sentidos, de nações fortes. Não há necessidade de muita imaginação para poder conceber que predominassem razões psicológicas e sociológicas na exaltação da figura de Carlos Gomes. Criou-se assim um verdadeiro mito (KIEFER, 1976, p. 84).

Percebe-se nessa fala uma crítica à música italiana e à música não nacionalista. Guerra-Peixe, por sua vez, dedicou-se, após se formar em composição, à música dodecafônica<sup>92</sup>, a partir do contato com o músico alemão residente no Brasil, Koellreutter. Logo, eram vertentes contrárias ao repertório do tenor maranhense. Posteriormente, pesquisou as tradições populares nordestinas e do sudoeste do país, dedicando-se assim mais ao nacionalismo.

Rayol também, por sua vez, era amigo de alguns opositores de Leopoldo Miguez, como Oscar Guanabarro e Cavalier Darbilly, sendo estes dois os criadores da Academia Livre de Música, da qual, como visto anteriormente, faziam parte Rayol e outros músicos.

---

<sup>92</sup>Composição baseada no sistema de organização das alturas dos sons, utilizando doze notas musicais, criado pelo compositor alemão Arnold Schoenberg.

Provavelmente, eles eram alvos de críticas de Miguez, assim como este daqueles pertencentes ao meio artístico do período, possivelmente com consequências para os períodos posteriores. Cavalier era professor de piano do Conservatório Nacional de Música, mas deixou de fazer parte do quadro docente por ocasião da reforma desta instituição no início da República, por decisão de seu diretor na época, L. Miguez, que o acusava de ser incompetente. Guanabarro, no entanto, não perdia oportunidade de fazer boas referências em público ao trabalho de seu amigo Cavalier, assim, um acusava-o e o outro elogiava-o (AUGUSTO, 2010).

Cavalier tentou por diversas maneiras retomar o seu cargo de professor no Instituto, mas não obteve êxito. Enquanto isso, dedicava-se a outras atividades em busca de reconhecimento como artista, a exemplo da Academia e apresentações musicais, dentre elas, destacando-se, conforme Augusto (2010, p. 48), “apresentações públicas ao lado do tenor Antonio Rayol, e sua frequente presença nos concertos da Escola de Música Santa Cecília, em Petrópolis, e no Club Americano, no Rio de Janeiro”. Nessa escola, Guerra-Peixe estudou na juventude, e Rayol fazia parte desse Club.

Augusto (2010, p. 50) ainda explica que o maranhense Arthur Azevedo, em sua coluna em *O Paiz*, festejou a inauguração da Academia, pois era uma criação de amigos seus que ele considerava, incluindo Rayol, e que não via nessa criação uma atitude hostil em relação ao Instituto Nacional, mas uma questão de dissidência, assunto do qual não tomaria partido. Entretanto, o discurso de Guanabarro nessa ocasião, reproduzido no mesmo periódico, agora na coluna deste, “parte para o ataque direto ao Instituto Nacional, logo no primeiro parágrafo. Informa que a Academia era destinada a educar artistas, visando à criação da arte nacional”.

Portanto, se a busca pela “arte nacional” era um dos objetivos principais da Academia da qual Rayol fazia parte e seu rol de amigos dedicava-se a essa busca, não seria muito coerente a crítica de Guerra-Peixe dirigida a ele como tendo “horror” à música brasileira; tampouco suas composições eram escritas só em italiano ou contrárias à música popular urbana. A sua preferência composicional não deveria desqualificá-lo como relevante ao cenário musical, principalmente ao do Maranhão, onde lutou como professor para que o ensino da música alcançasse as diferentes classes sociais.

No Relatório ao Governador de 1901 (p. 05), sobre a Aula Noturna, Rayol declarou que “[...] urge, portanto que o actual Governo, tão solícito em elevar a Instrução Publica, aumente o professorado da aula de musica, que o Congresso creou para beneficio d’aquelles que, sem recursos pecuniários, não podem instruir-se na Arte Divina”. A mensagem do Governador João Gualberto Torreão da Costa ao Congresso do Estado, em

1902, relatou que a Escola de Música progredia em seu objetivo, devido à Rayol, em grande parte, cuja aptidão despertava o gosto da população pelo estudo da música. Como compositor deixou uma herança ao retratar um pouco da história musical do Estado, e como cantor proporcionou à população uma música viva e vibrante.

Dando continuidade à vida profissional de Rayol, voltemos ao seu retorno à São Luís, vindo da Bahia, onde era professor, em dezembro de 1899, para gozar suas férias. No início de 1900, já participava de concertos, missas e em março ficou responsável pela programação musical da reinauguração do Theatro São Luiz. Nesse período, recebeu o convite para dirigir a Aula Noturna na capital maranhense e, conseqüentemente, pediu exoneração de suas atividades na Bahia, ou seja, da cadeira de canto do Conservatório e da direção da orquestra do Theatro São João. Como visto no segundo item, Rayol assumiu também nesse ano<sup>93</sup> a cadeira de música da Escola Normal e foi nomeado lente desta disciplina no Liceu, devido ao falecimento do então professor Luís Medeiros.

No ano de 1901, foi nomeado diretor e professor da recém-formada Escola de Música, e de acordo com o que já foi mencionado no segundo item, esta instituição funcionou de maneira limitada frente ao projeto proposto para a sua formação. No jornal A Pacotilha de 28 de fevereiro desse ano, foi encontrado um posicionamento crítico a respeito desse assunto, pois um autor anônimo do texto declarava que a opinião pública não estava recebendo bem a ideia do projeto de criação da Escola de Música, e que a Aula Noturna já contemplava naquele momento a necessidade do ensino dessa arte. O texto argumentava que a transformação de uma instituição em outra era precipitada.

[...] ou seja porque nossas condições financeiras não são propícias ao aumento de despesas, ou porque o público não estivesse preparado para receber a notícia de transformação que se tem em vista, do instituto de qual falamos, [a Aula Noturna], o certo é que em geral tem impressionado desfavoravelmente a pretendida reforma (A PACOTILHA, 1891, p.03).

Continuando a expor sua opinião, o autor se refere então à questão do quadro docente que seria necessário para o cumprimento do projeto. Nesse caso acredita que,

Reduzido como é o nosso pessoal habilitado para o provimento de cargos que exijam certa capacidade especial, e não se podendo deixar de ter em vista essa circunstância valiosa, ter-se-ha porventura feito uma cousa que satisfaça as exigências de uma regular organização de instituto musical? (A PACOTILHA, 1891, p. 03).

Apesar de todo o contexto musical maranhense relatado ao longo deste trabalho, é possível observar ainda um descrédito quanto à capacidade profissional dos músicos locais por parte de certas pessoas, como esse autor anônimo. Semelhante opinião foi encontrada em

<sup>93</sup>Em 21 de dezembro de 1900, o jornal A Pacotilha anunciou o aniversário da mãe de Rayol, completando nesse dia 78 anos de idade.

A Pacotilha de 14 de novembro de 1903, quando Viriato Correia escreveu uma carta aberta à Corrêa de Araújo, intitulada “Harpas de fogo”, em que elogiava a literatura e os escritores do Maranhão frente ao restante do Brasil, mas declarava não haver nenhum progresso em relação à pintura, à escultura e à música. À música ele se refere como uma lástima dentre as outras artes citadas. Para ele, nesse lugar só “há tocadores de violão cantando em noites luarentas a ‘Rosa formosa, eu te adoro tanto’, arranhadores de violinos, batuqueiros de pianos e sopradores de trombones. Ninguém cultiva carinhosamente a musica. Não ha mestres e nem alumnos”. E acrescenta à sua crítica que,

O homem mais saliente na arte de Vagner ahi no Maranhão é o sr. Antonio Raiol. Mas assim mesmo, quem é o sr. Raiol? Um fazedor de valsas e barcarolas que não tem e não terá nunca valor algum musical. Possui uma bôa voz e nada mais, mas nem a cultiva e nem a melhora e conhece tanto de musica como um atheu a Salve-Rainha. Decorou ha muitos anos uns trez ou quatro pedaços de canto e não mais augmentou o repertorio e nem procurou tirar-lhe os erros. Canta hoje como cantava hontem. Vê-se que elle tem perfeita propensão para a musica, mas não a estudou devido ao seu excesso de charlatanismo (A PACOTILHA, 1903, p. 2).

Viriato era um literato maranhense que viveu a maior parte de sua vida no Rio de Janeiro, e assim como outros intelectuais da época, provavelmente, tinha como parâmetro os grandes profissionais europeus para fazer a avaliação da *performance* de um músico, assim como de sua obra. Mesmo tendo Rayol estudado na Itália, o escritor não o considerava à altura, tanto que julgava que se ele cantasse ao lado de Caruso e Tamagno, dois renomados cantores líricos italianos, daria uma triste ideia do Brasil. Não se sabe também se havia alguma desavença política, social e/ou cultural entre esses dois personagens maranhenses, o que daria um motivo a mais para as observações feitas, mas essas dúvidas necessitariam de uma pesquisa mais aprofundada sobre o assunto, o que não foi possível no momento.

No entanto, apesar dessa descrição “desfavorável”, Rayol foi notícia em jornais de diversas capitais do país de seu tempo e consta atualmente na bibliografia nacional como músico e compositor. Assim, também o Acervo João Mohana, onde encontramos o legado musical maranhense, então criticado por Viriato, é visitado para pesquisa por diversos musicólogos e outros profissionais da área, brasileiros e estrangeiros.

No exemplar de 13 de abril de 1901 de A Pacotilha, após o projeto da Escola ser aprovado e de ser sancionada a sua criação pelos órgãos competentes, novamente apareceu um texto de crítica, provavelmente do mesmo autor anônimo que foi citado, pois havia uma continuidade em seu posicionamento anterior. Nessa nota foi informado que a escola inicialmente não funcionaria com todas as cadeiras que estavam em seu projeto original, oferecendo somente duas disciplinas a mais do que a Aula Noturna, o que, para o autor, significava nas entrelinhas continuar este ensino como era o dessa instituição anterior, com

pequenas alterações. Em nenhum momento ele lançou críticas ao nome de Rayol, mas essas poderiam ficar subentendidas, pois fora o maestro o autor do projeto.

Frente à realidade exposta (e que se sabe que permaneceu igual até a instituição ser extinta), o autor continuava a afirmar ser precipitada a criação dessa escola. Não se pode afirmar que essa decisão foi precipitada, afinal outras capitais, há muito tempo, tinham instituições nessa área. Martins (2006) cita a Escola de Música como uma das instituições que faziam parte das ações dos Novos Atenienses para intervir na realidade vivida por eles, uma fase de decadência moral, intelectual e material do Estado. Esse grupo de intelectuais maranhenses, sem projeção nacional do final do oitocentos até as primeiras décadas do século XX, é denominado pelo autor de *Operários da Saudade*. Ele ressalta que a “esses intelectuais se atribuíam cumprir um papel de relevo no esforço de reação que visava dotar o Maranhão de vida cultural ativa” (MARTINS, 2006, p. 146). Portanto, pode-se afirmar que a situação em que a Escola se encontrou foi devido ao Governo, como é até a atualidade, por não cumprir integralmente com os compromissos assumidos no campo da educação e menos ainda no da arte.

As atividades musicais desempenhadas por Rayol, de 1901 até a sua morte, envolviam concertos, incluindo o de homenagem à Verdi, missas, participação em bancas de exames finais em diferentes instituições de ensino, recitais. Tirou algumas licenças por motivo de saúde e, geralmente, pedia permissão ao Estado, no período em que estava na Escola Normal e de Música, para viajar no final do ano letivo a fim de gozar suas férias no Rio de Janeiro. Nos jornais pesquisados, foram encontradas cinco atividades não ligadas à música que Rayol desempenhou: em junho de 1881, era secretário de “O Futuro”, um órgão de propaganda progressista; atuou temporariamente como subdelegado do 3º Distrito da cidade, em novembro de 1887, até o subdelegado oficial reassumir, pois era o primeiro suplente desse cargo; em janeiro de 1890 foi nomeado Despachante Geral da Alfândega do Estado; em outubro de 1893 assumiu a direção do *New York Life Insurance Company*, durante viagem do gerente da empresa; em junho de 1900 foi nomeado Inspetor do Ensino do 3º Distrito da capital e em dezembro deste ano ficou com cargo efetivo nessa função.

Leocádia Rayol faleceu no dia 22 de julho de 1904, mesmo ano em que seu filho Antonio Rayol faleceu, na data de 21 de novembro, às 23h30min, conforme noticiado no Jornal Pacotilha de 22 de novembro de 1904 (FIGURA 45), embora conste a data de 22 de novembro do mesmo ano no Livro de Óbito da Freguesia de Nossa Senhora da Conceição da Capital (MARANHÃO, 1894 – 1910). A sua morte teve uma grande repercussão e no seu enterro muitas pessoas prestaram suas últimas homenagens (essas notícias se encontram nas

FIGURAS 46 e 47) àquele que era consagrado pelos maranhenses como o 1º tenor<sup>94</sup> do Brasil.

FIGURA 45 – Notícia da morte de Antonio Rayol.

Na sua residencia á rua de S. João, esquina do largo da Fonte das Padras, expirou hontem, ás 11 1/2 horas da noite, o sr. Antonio Rayol, que em setembro ultimo regressara da Capital Federal, gravemente enfermo. De então para cá, com ligeiras alternativas, o seu estado de saude se foi aggravando mais a mais, até ao fatal desenlace de hontem.

Fonte: Jornal A Pacotilha de 22 de novembro de 1904.

FIGURA 46 – Reportagem sobre a morte de A. Rayol.

O illustre Dr. Justo Jansen, Director da Escola Normal, baixou uma ordem, suspendendo as aulas por 3 dias em signal de pezar, mandando que igual procedimento tivessem a Escola Modelo Benedicto Leite, os Grupos Escolares e as Escolas da capital.

Convidou tambem os corpos docente e administrativo e auxiliar da Escola Normal a tomarem lucto, durante esses tres dias, e a comparecerem ao enterro hoje ás 4 1/2 horas da tarde.

—

Pelo mesmo motivo foi suspensa a aula da Escola de Musica.

Fonte: Jornal Diário do Maranhão, 22 nov. 1904.

FIGURA 47 – Reportagem sobre o enterro de A. Rayol.

**Antonio Rayol**

Muito concorrida por pessoas de todas as classes sociaes foi hontem o cortejo funebre do maestro e tenor maranhense Antonio Rayol.

Sobre o caixão que encerrava os seus restos mortaes foram depositadas algumas das corôas que couberam sendo outras levadas por alumnos do Collegio 15 de Novembro, que em alas acompanhavam ao lado.

A's alças do caixão foram os srs. coronéis Colares Moreira e Nuno Pinho, capitão Joaquim Araujo, negociante Manoel Alves de Barros, Adolpho Paraizo e alferes Joaquim Antonio Bello. Ao lado seguiu tambem o amigo e ex-discipulo do finado, o musicista Adelman Correia.

Fonte: Jornal Diário do Maranhão, 23 nov. 1904.

<sup>94</sup>Na *Festa dos sons* é relatado que Rayol ganhou o primeiro lugar em um concurso nacional de canto ainda jovem, por isso ser chamado de 1º tenor brasileiro. Nos jornais não foi encontrado nada a esse respeito.

### 4.3.3 Representação

A vida aqui apresentada desses dois músicos maranhenses foi a partir das leituras sobre as fontes encontradas, que, por sua vez, foram na época construídas pelo olhar de outra pessoa, resultando assim numa representação da representação. Essa representação encontrada nas fontes, que ora reconstruímos, “se inserem em regimes de verossimilhança e de credibilidade, e não de veracidade” (PESAVENTO, 2008, p. 41). A credibilidade que Rayol e Perdigão adquiriram frente às pessoas no passado, sendo essa registrada nas fontes, e às pessoas no presente, que são deixadas também como fonte, permite tentar entender o passado à luz desses olhares.

Sendo assim, observou-se na documentação encontrada que esses professores foram figuras influentes e atuantes em seu tempo. Como, segundo Pesavento (2008, p. 41), “a representação tem a capacidade de se substituir à realidade que representa, construindo o mundo paralelo de sinais no qual as pessoas vivem”, indaga-se a qual realidade Rayol e Perdigão representavam. Conforme exposto acima, eles pertenciam a uma classe que frequentava os lugares em que a elite circulava, tanto a econômica quanto a intelectual. Seriam eles de classe abastada? Pela genealogia apresentada, não eram de uma família de grandes posses, mesmo porque o pai de Perdigão, ao falecer, deixou a esposa e filhos em necessidades financeiras, da mesma forma que Rayol ao morrer<sup>95</sup>.

Porém, podem ter adquirido alguns bens materiais enquanto vivos, mas, como professores, não eram bem remunerados, realidade comum até a atualidade. Bittencourt (2008, p. 187), ao explicar o uso de ilustrações nas obras didáticas, em especial sobre a imagem dos professores nelas representadas, esclarece que ele “era mostrado como uma pessoa devotada a uma causa maior – a instrução – e que deveria ter uma vida pobre, sem preocupações com recompensas materiais, trabalhando pelo prazer de ter instruído muitas gerações de pessoas que se tornaram importantes”. A Fala do Conselheiro João Capistrano Bandeira de Mello à Assembleia Legislativa Provincial do Maranhão, em 13 de março de 1886, referente às atividades da Instrução Pública de 1885, informa que, apesar de ter aumentado o número de escolas e despesas, a quantidade de matrículas, frequências e exames finais prestados não atestam um progresso na instrução do povo. Relata ainda que,

---

<sup>95</sup>O Diário do Maranhão de 23 de novembro de 1904 citou que circulava a notícia de que a Sociedade Bekman, Renascença e Rio Branco nomeariam comissões para promoverem fundos para a família de Rayol. O Federalista desse mesmo dia informou que a comissão a ser formada ofereceria uma casa à viúva, por meio de subscrição, e o exemplar do dia 22 de novembro afirmou terem ficado a viúva e os filhos em extrema pobreza.

A remuneração que recebem os professores de instrução primaria é tão exígua que só as más condições econômicas em que se acha a provincia podem explicar a facilidade com que se preenchem os lugares que vagam. Com efeito, não fossem essas condições, torna-se-hia difícil se não impossível, encontrar quem quisesse exercer um cargo penoso para receber um ordenado que mal chega para as primeiras necessidades da vida, e que menor se torna ainda, pelas delongas no recebimento, devido à má situação do Thesouro. Não é pois, o professorado uma carreira que solicite o talento, ou satisfaça a ambição menos exigente. Aceitam-no como o ultimo recurso sem consultar a vocação e muitas vezes sem outro intuito senão o de vencer tempo para usufruir santo ócio, uma aposentadoria. Há felizmente professores que se recomendam pela aptidão e zelo no cumprimento de seus árduos deveres, mas são excepções: o maior numero adquire apenas a somma de conhecimentos precisa para exame superficial e indulgentíssimo que lhe abre acesso a folha de ordenado. E nem pode ser de outro modo, em quanto mantiverdes em situação tão precária uma classe de funcionários que têm a seu cargo a mais importante das missões, dignos por isso de todas as atenções dos poderes públicos (MARANHÃO, 1886, p. 23).

Como meios para remediar essa situação descrita, o Conselheiro sugeriu que se aumentasse o ordenado dos professores e fosse criada uma escola normal. A partir dessa realidade, supõe-se que o patrimônio cultural foi provavelmente o que lhes permitiu circular pelo meio social e dar-lhes, assim, uma representatividade perante à sociedade. A música a que se dedicavam era a de elite, ou seja, a de concerto, a sacra ou a chamada música ligeira<sup>96</sup>. Quanto à participação em festas populares, têm-se relatos nos jornais pesquisados da presença de Rayol em bailes de carnaval. Mesmo não tendo maiores informações de atividades com a música popular urbana ou a tradicional, não se poderia classificá-los taxativamente como contrários a essa música ou afirmar que não transitavam nesse meio. No caso de Rayol, em seu retorno da Europa e em seu enterro, os jornais locais publicaram que todas as classes sociais compareceram para as manifestações de apreço e homenagens.

Observa-se ainda que, pelo exposto na vida de Rayol, o que poderia ser denominado atualmente de *Marketing*, ou seja, a divulgação da imagem desse músico constantemente nos jornais<sup>97</sup> locais e nacionais, abrangia aspectos sociais, culturais, profissionais e pessoais da vida do tenor. Não se sabe se esse espaço era pago ou concedido por amizade, mas foi importante na construção de sua legitimidade. Essa legitimidade proporcionou a ambos os músicos a oportunidade de elaborarem um livro escolar, dentre, é claro, tantas outras atividades e feitos. A seguir então será tratada da análise dessas obras, começando pela mais antiga, a de Perdigão.

<sup>96</sup> Música ligeira compreende diversos gêneros, tais como modinhas, lundus, maxixes, que formaram a base para a chamada música popular (AUGUSTO, 2010).

<sup>97</sup> Gouveia Neto (2012) discorre em seu trabalho sobre a vida profissional de Antonio Rayol na segunda metade do oitocentos em São Luís, a partir do jornal A Luta.

#### 4.4 A obra *Princípios elementares de música*

De autoria de Domingos Thomaz Vellez Perdigão, essa obra foi publicada pela Typographia do Frias em 1869, com a finalidade de ser usada nas aulas de música do Colégio Perdigão. *Princípios Elementares de Música*: em 10 lições apresenta conhecimentos musicais básicos. Os anúncios no Diário do Maranhão, de abril a maio de 1900, sobre a segunda edição lançada em 1900, por Luiz Magalhães & Comp., já ampliavam os fins pretendidos, destinando-o ao ensino de música dos principais estabelecimentos de Instrução da República e, especialmente, do Maranhão.

Propus-me a analisar essas obras escolares quanto aos conteúdos selecionados, à forma de apresentação, ao público e aos fins a que foram destinadas, nesse caso usando o termo “objetivos”. Conforme citado na Introdução deste trabalho, alguns desses aspectos fazem parte dos parâmetros que constituem a estrutura analítica dos manuais, utilizada por Anne-Marie Chartier (2007, apud MAGALHÃES, 2011), tais como a forma do impresso se apresentar, sendo que, nessa obra, enfoco mais a questão das ilustrações, embora explicando outros pontos salientados pela autora, como os conteúdos, o público a que se destina e, implicitamente, o método de ensino que apresenta. A seguir, destaco os conteúdos abordados no livro e sua forma de apresentação. Depois são discutidos os objetivos e o público que ele pretende atingir.

##### 4.4.1 Conteúdos e apresentação

O exemplar a que tivemos acesso, da primeira edição, encontra-se na Biblioteca Pública Benedito Leite e está em estado inicial de deterioração. Uma vez que não se teve acesso à segunda edição, os comentários feitos aqui se referem somente ao impresso encontrado. As páginas iniciais, contendo a introdução, são mencionadas no próximo tópico, pois dão explicações do motivo de elaboração do livro. Os seus conteúdos são expostos no Quadro 12 e discutidos em seguida. Antes de adentrar às lições, Perdigão (1869a, p. 5) define música como sendo “a arte de combinar os sons pela sua elevação e duração”, uma definição semelhante às outras encontradas em livros que circulavam em sua época.

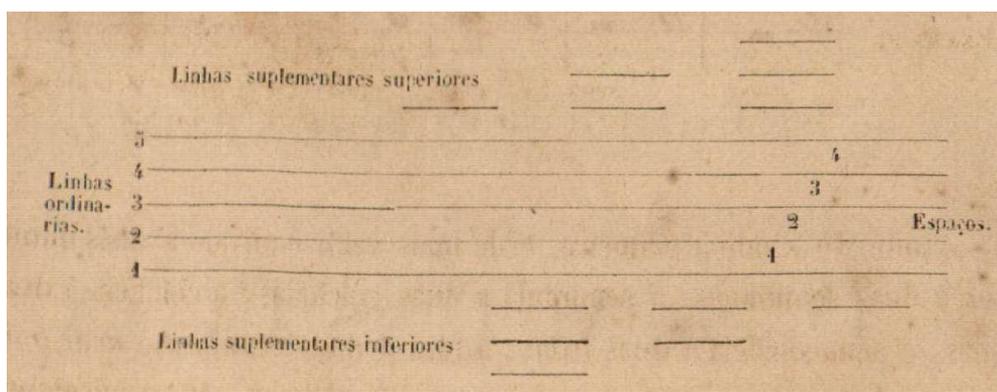
QUADRO 12 – Conteúdos abordados no livro de Perdigão.

LIÇÃO	TÍTULO	ASSUNTO	PÁGINA
1ª	Das linhas e espaços	Pauta; linhas suplementares superiores e inferiores.	5-6
2ª	Das figuras e seus valores	As sete figuras, suas pausas e valores correspondentes entre elas; ponto de aumento; tresquialtera e sexquialtera (diminuição);	6-8
3ª	Dos signos	As sete notas musicais.	8- 9
4ª	Das claves	Clave de sol, dó e fá.	9-10
5ª	Do compasso e dos tempos	Compasso; Os algarismos do tempo do compasso; Compasso binário, ternário e quaternário; Regência dos três tipos de compassos.	11-13
6ª	Dos signaes d'alteração	Sustenido; bemol e bequadro; dobrado sustenido e dobrado bemol.	14-15
7ª	Dos tons	Intervalo entre as notas de uma escala; Tons maiores e menores com sustenidos e com bemóis (escalas).	15-17
8ª	Das notas de ornamento	Apojectura; Grupo; Trinado; Mordente.	18-19
9ª	Da syncopa e ligadura	Sincope e ligadura.	19-20
10ª	De alguns signaes acessórios	Firmata-Ponto d'orgão-caldeirão, Da cappa, Al Segno, Intensidade (p, f, pp, ff), crescendo e diminuindo, articulação, abreviatura, bis, casa 1 e 2, andamento ou movimento	20-23

Fonte: Quadro elaborado pela autora baseado na obra *Princípios elementares de musica* (1869a) de Perdigão.

Na *primeira lição*, Perdigão introduz o assunto da escrita musical explicando sobre a pauta, lugar onde posicionamos as notas ou figuras. O autor chama as linhas da pauta de ordinárias, e as que se acrescentam acima ou abaixo destas de suplementares superiores ou suplementares inferiores. O exemplo dado é apresentado na Figura 48. Ressalta-se que todas as figuras aqui usadas são ilustrações de seu livro, embora não estejam colocadas todas as que ele elaborou. As observações em parênteses são acréscimos próprios quanto à explicação do conteúdo.

FIGURA 48 – Pauta e linhas suplementares.



Fonte: Perdigão (1869a).

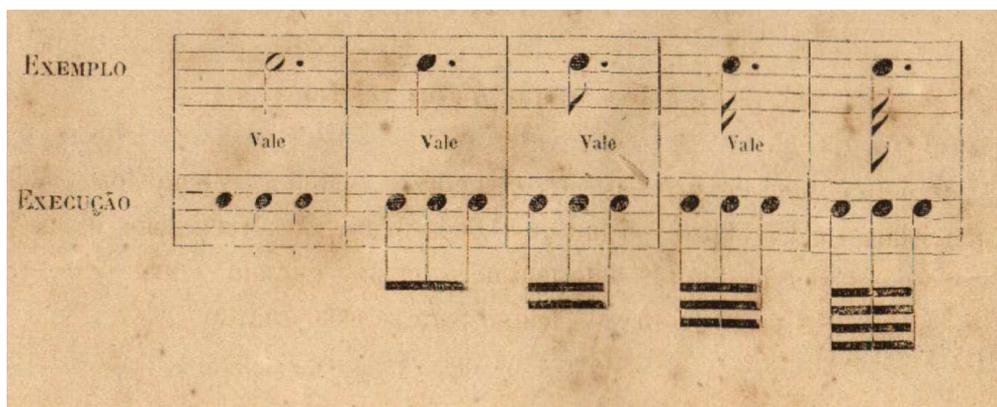
A *segunda lição* apresenta as sete figuras pelas quais se pode escrever as notas musicais, da semibreve à semifusa, e suas pausas correspondentes aos momentos de silêncio (FIGURA 49). Estabelece também a relação proporcional entre as figuras, ou seja, a equivalência da primeira (semibreve) com as outras, e trata do ponto de aumento, um ponto que aumenta o valor da figura. Nota-se que no exemplo dado sobre como seria a execução desse ponto, o autor não coloca a habitual ligadura de prolongamento que permite o som se estender até completar o tempo da figura com o ponto (FIGURA 50). Perdigão se refere ainda à tresquialtera e à sexquialtera, um grupo de figuras com os números 3 e 6 colocados acima delas e que diminuem o valor normal de tempo de cada uma (FIGURA 51).

FIGURA 49 – Figuras e pausas usadas na música.



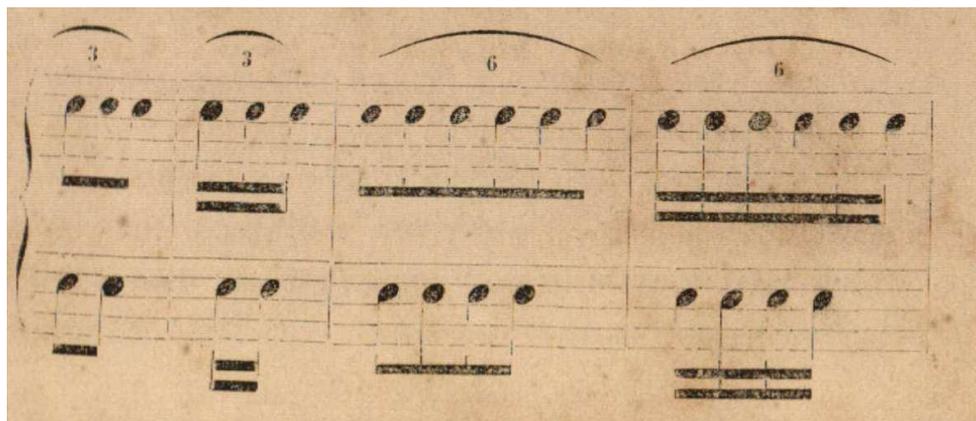
Fonte: Perdigão (1869a).

FIGURA 50 – Ponto de aumento.



Fonte: Perdigão (1869a).

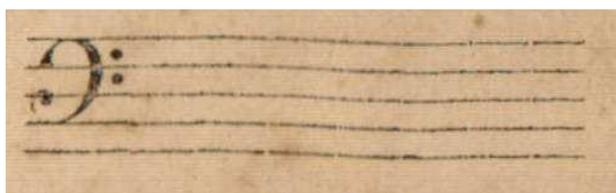
FIGURA 51 - Tresquialtera e sexquialtera.



Fonte: Perdigão (1869a).

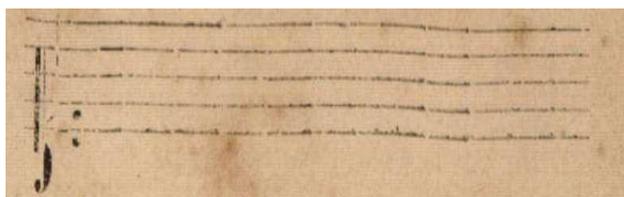
As notas musicais são apresentadas na *terceira lição*, sendo denominadas pelo autor de signos. São, ao todo, sete, podendo ser chamadas por letras (C, D, etc.) ou sílabas (dó, ré, etc.). Na *quarta lição* são mostrados os tipos de claves (sinais desenhados no início da pauta), que são a de Fá (FIGURA 52), de Dó (FIGURA 53) e de Sol (FIGURA 54), e em qual linha da pauta elas ficam, sendo que a nota ali colocada tem o mesmo nome da clave e, conseqüentemente, a partir desta, as outras notas colocadas seguem a seqüência natural (FIGURA 55), subindo ou descendo. O autor especifica também alguns instrumentos ou vozes que as utilizam, ficando os sons médios na pauta, os agudos nas linhas suplementares superiores e os graves ou baixos nas linhas suplementares inferiores.

FIGURA 52 – Clave de Fá.



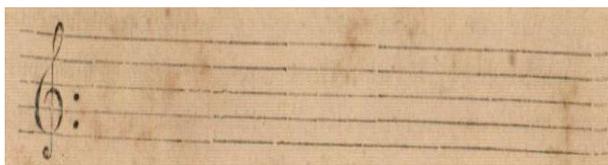
Fonte: Perdigão (1869a).

FIGURA 53 – Clave de Dó.



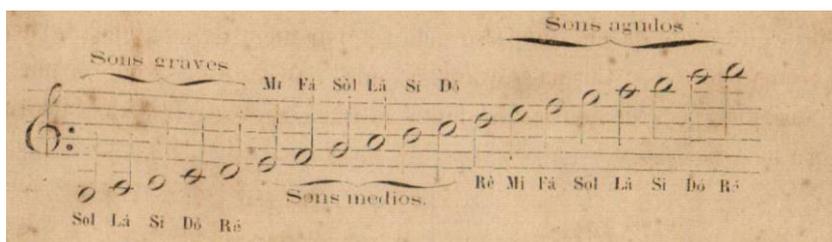
Fonte: Perdigão (1869a).

FIGURA 54 – Clave de Sol.



Fonte: Perdigão (1869a).

FIGURA 55 – Sequência de notas musicais na clave de sol.



Fonte: Perdigão (1869a).

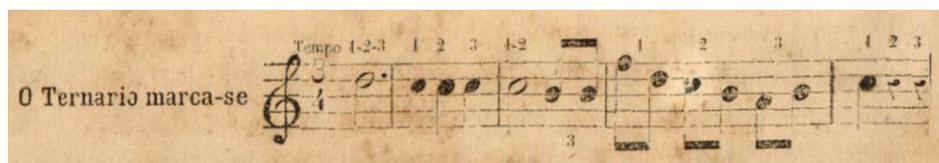
A relação entre compasso e tempo é tratada na *quinta lição*, na qual o autor explica que o compasso se divide em tempos de partes iguais. O tempo, na visão do autor, pode ser classificado como quaternário (FIGURA 56), ternário (FIGURA 57) e binário, sendo designado por algarismos colocados no início da pauta, em que o número superior diz respeito à quantidade de tempo e o inferior ao tipo de figura (4/4 ou C, 3/4, 2/4), utilizado como Unidade de Tempo (figura que vale um tempo).

FIGURA 56 – Compasso quaternário.



Fonte: Perdigão (1869a).

FIGURA 57 – Compasso ternário.

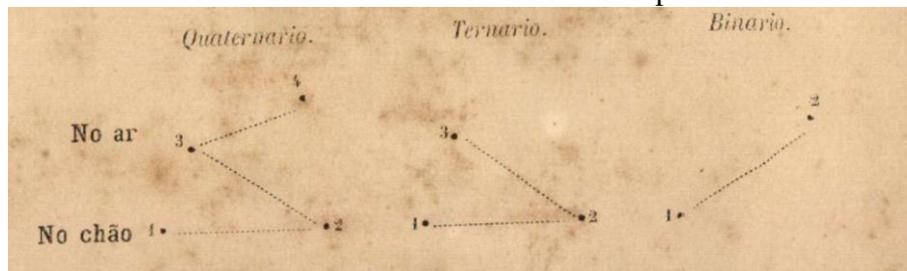


Fonte: Perdigão (1869a).

O quaternário é considerado pelo autor como o compasso principal, servindo para dividir os valores das notas e das pausas, e regulando os demais compassos. São dados exemplos de compassos quaternários, ternários e binários, tanto simples quanto compostos, embora ele não explique essa diferença. Ao final da lição, Perdigão exemplifica como bater (no caso a regência com a mão) os tempos de cada tipo de compasso (FIGURA 58).

Entretanto, observa-se que a ilustração é um pouco confusa para a sua execução se forem consideradas as utilizadas por outros autores do período.

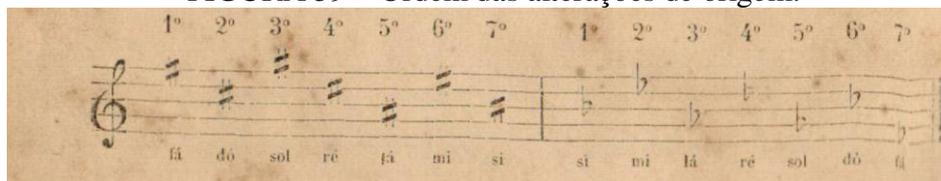
FIGURA 58 - Modo de bater o compasso.



Fonte: Perdigão (1869a).

A *sexta lição* aborda os sinais de alterações usadas na música (elevam ou abaixam a altura da nota): o sustenido  $\sharp$  – levanta meio ponto; o bemol  $\flat$  – abaixa meio ponto; o bequadro  $\natural$  – põe no tom primitivo (volta ao natural); o dobrado sustenido  $\times$  – levanta duas vezes meio ponto; o dobrado bemol  $\flat\flat$  – abaixa duas vezes meio ponto. Esses sinais podem ser colocados ao lado das notas durante a música, chamados acidentais, ou junto à clave, chamados de origem, possuindo uma ordem a ser seguida (FIGURA 59). A expressão ‘meio ponto’, usada por ele, quer dizer meio tom ou semitom, ou seja, o menor intervalo entre duas notas utilizados na música ocidental.

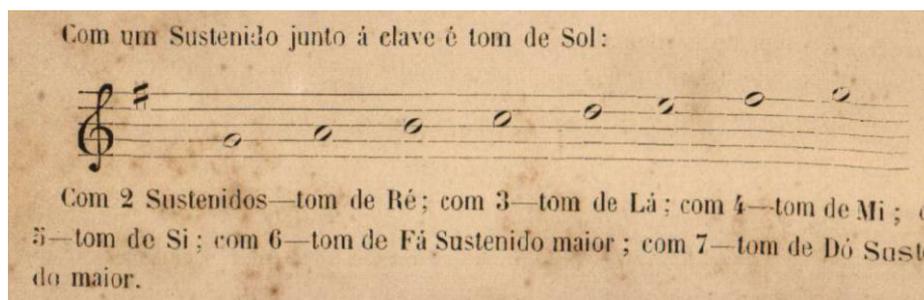
FIGURA 59 – Ordem das alterações de origem.



Fonte: Perdigão (1869a).

Na *sétima lição*, o assunto tratado é o tom, a diferença que há na escala (sequência de notas) entre uma voz (nota) e outra. Essa diferença pode ser de um tom ou meio tom, sendo este último entre as notas mi-fá e si-dó. Explica também que o tom pode ser maior e menor quando se refere às escalas ou diapasão. Portanto, as escalas podem pertencer ao tom maior ou ao tom menor, dependendo da diferença (de altura) entre as suas notas. Essas escalas podem ser naturais, sem alterações, ou possuírem alterações com sustenidos ou bemóis (para que a diferença entre as notas fique conforme a convenção estipulada para a classificação de maior ou menor). O autor dá o nome de todas as escalas formadas com essas alterações, mas exemplifica só algumas (FIGURA 60).

FIGURA 60 – Escala de Sol Maior.



Fonte: Perdigão (1869a).

Algumas notas de ornamentos são tratadas na *oitava lição*. O autor não define o termo, só dá os exemplos. O ornamento, conforme Med (1996), serve para adornar as notas de uma melodia, acrescentando-se a estas algumas outras que enfeitam, embelezam. Perdigão explica algumas espécies de ornamentos, a apojectura (apojatura), o grupo (grupeto), o trinado e o mordente (FIGURA 61), e como devem ser tocados.

FIGURA 61 – Exemplo de mordente.



Fonte: Perdigão (1869a).

A *nona lição* apresenta a syncopa (síncope) e a ligadura (FIGURAs 62 e 63), que são notas ligadas com um traço curvo acima delas. A síncope une duas notas de igual tom e a ligadura une mais notas de várias alturas. Atualmente, as ligaduras são de dois tipos, entre notas iguais, de prolongamento, e entre notas diferentes, de expressão; e a síncope une notas iguais, mas que estão em acentos métricos diferentes.

FIGURA 62 – Syncope.



Fonte: Perdigão (1869a).

FIGURA 63 – Ligadura.



Fonte: Perdigão (1869a).

Na *décima lição*, e última, o autor discorre sobre alguns outros sinais que são usados na música e escritos na partitura. O primeiro a ser tratado é o Ponto d'órgão ou Firmata ou Caldeirão (Fermata) - , que é usado em cima da figura ou pausa, e indica que esse som ou silêncio deve durar mais do que o normal. Em seguida, ele explica sobre o D.C. (*Da Capo*) colocado ao final da música, que significa a repetição de tudo até encontrar a palavra Fim. Sobre o *Al Segno* - , da mesma forma faz com que haja uma repetição do trecho demarcado, pois, ao ser encontrado na partitura, deve-se retornar ao trecho de mesmo signo.

Os próximos sinais tratam da intensidade ao se tocarem as notas. São eles: as dinâmicas de piano - *p*; pianíssimo - *pp*; forte - *f* e fortíssimo - *ff*; o sinal de aumento e diminuição do som colocado em cima da nota -  $<$  e  $>$ , ou escrevendo-se crescendo e decrescendo abaixo da nota. Perdigão trata também dos sinais de articulação usados na execução, indicando que o som pode ser destacado secamente, menos seco ou então ligado marcando ligeiramente. Os exemplos referentes a esses sinais estão na Figura 64.

FIGURA 64 – Sinais de articulação.



Fonte: Perdigão (1869a).

Os sinais de abreviatura representam várias notas em uma só, sendo exemplificado pelo autor o sinal e sua execução (FIGURA 65).

FIGURA 65 – Abreviatura.



Fonte: Perdigão (1869a).

Quanto aos sinais de repetição, estes podem ser de compassos -  $\text{Z}$ , de um trecho que fique entre dois sinais de  $\text{S}$  com a palavra Bis, ou de uma parte que termina com 1ª vez e, ao se repetir, tem a 2ª vez (atualmente são chamados casa 1 e casa 2). O autor encerra a lição e o livro, mencionando os diferentes andamentos utilizados na música, em palavras italianas, os quais podem ser mais lentos ou mais rápidos, com variáveis entre o *Largo*, o mais demorado, e o *Prestíssimo*, o mais acelerado dentre eles. A esses termos podem ser acrescentadas algumas expressões, tais como *Gracioso*, *Expressivo*, *Majestoso*, *Com spirito* (maneira de interpretar a música). Perdigão aborda ainda sobre o metrônomo, uma máquina, como ele a denomina, que dá os andamentos com exatidão.

Nessas lições apresentadas por Perdigão, pode-se observar que os temas são explicados de maneira bem simplificada, sem adentrar muito nas definições, nem tampouco na origem histórica de cada conteúdo. Da mesma forma, não abrange muitos assuntos, tratando dos mais básicos necessários para a leitura e escrita musical tradicional. Em todas as lições foram encontrados exemplos da grafia musical tradicional, ilustrando os assuntos apresentados, o que possibilita um entendimento maior dessa teoria, ficando menos abstrato. Bittencourt (2008, p. 197) informa que essa prática de ilustrar livros escolares foi comum durante o século XIX

As ilustrações dos livros didáticos favoreciam, portanto, de acordo com as concepções de aprendizado, uma forma de o aluno ter contato com situações mais concretas não apenas para crianças, mas também para jovens. Entretanto, pelas condições em que ocorreu o processo de construção da obra didática, as ilustrações serviram como um instrumento a mais na veiculação da cultura européia.

Ao fim de cada lição, Perdigão elaborou um questionário priorizando as definições e as classificações. Viu-se anteriormente, em 3.1, que Bittencourt (2008) reforça a ideia de que os exercícios e as ilustrações das obras didáticas demonstram qual metodologia de ensino essa obra pode conter. Nesse caso, observa-se uma metodologia mais tradicional, comum ao ensino musical da época do autor, e menos intuitiva. Abaixo, segue a transcrição

das questões da primeira lição, como exemplificação do modelo usado para todas as outras lições do livro.

1. O que é música?
  2. Como se contam as linhas?
  3. Como se contam os espaços?
  4. Que nome se dá às cinco linhas?
  5. Além dessas cinco ordinarias não há outras?
  6. Porque se chamão as cinco linhas ordinarias?
  7. Como se chamão as linhas além das ordinarias?
  8. Porque se chamão suplementares, ou acidentaes as linhas, que se acrescentão por baixo ou por cima das linhas ordinárias?
  9. Como se chamão as suplementares que se acrescentão por cima?
  10. Que nome se dá as suplementares que se acrescentão por baixo das linhas ordinárias?

A partir da análise dos conteúdos e dos exercícios propostos, percebe-se uma prioridade dada aos assuntos teóricos, da escrita e da leitura, mesmo de maneira simplificada, para aquisição de alguns conhecimentos de música, como o autor se propõe, denotando uma concepção mais tradicional de ensino, em que esses aspectos são relevantes antes da parte prática. A discussão sobre este ponto retornará no ponto 4.6 deste item.

Não se pretende neste trabalho fazer uma análise comparativa das obras de Rayol e Perdigão com outras conhecidas da época, mas mencionar algumas a título de conhecimento dos conteúdos que eram priorizados nesses livros (essas obras são expostas no QUADRO 14, mas os comentários sobre elas serão feitos ao longo do texto). Dá-se início com o livro *Arte da Muzica para uso da mocidade brasileira* de 1823, onde se observa praticamente os mesmos conteúdos de Perdigão abordados em relação à teoria musical, mas com pouquíssima ilustração da grafia. Refiro-me a essa parte de teoria, uma vez que *Arte da Muzica* vai além desse enfoque, abrangendo aspectos práticos sobre o baixo contínuo (*Do acompanhamento*), que é a escrita para o instrumento que acompanha um ou mais solistas. Fagerlande (2011, p. 56), analisando esse livro, esclarece que:

Seu conteúdo aborda os princípios básicos da teoria musical – signos, claves, linhas e espaços, acidentes<sup>98</sup>, tempos, compassos, figuras, pausas, tons – e inclui também algumas indicações úteis a performance – andamentos e sinais expressivos. Essa seria a matéria também encontrada normalmente nas Artinhas<sup>99</sup>, que proliferaram no século XIX no Brasil, não fosse a inclusão de um item denominado *Do acompanhamento*.

Sendo assim, vê-se que era comum no oitocentos a produção de livros concisos sobre teoria musical, alguns denominados Artinhas. Observa-se nos dois livros uma quantidade de páginas semelhantes, pois essa parte da teoria corresponde às 24 páginas do livro *Arte da Muzica* e às 23 páginas do *Principios Elementares*. Quanto aos títulos apresentados, todos são precedidos pelas preposições “dos” ou “das”, fato presente em outras obras.

No *Compendio de musica pratica*, de Francisco Manoel da Silva, de 1832, nota-se semelhança também nos assuntos abordados, embora este seja bem mais simplificado, com onze páginas, porém com alguns dos mesmos termos, por exemplo, ponto e meio ponto (tom e semitom). Da mesma forma são os outros dois livros a que tive acesso desse autor, *Compendio de musica*, sem data, e *Compendio de musica* para os alunos de Colégio D. Pedro de 1838. Esses três compêndios apresentam praticamente os mesmos assuntos, sendo os dois últimos com ilustração e uma quantidade de páginas em torno de dez.

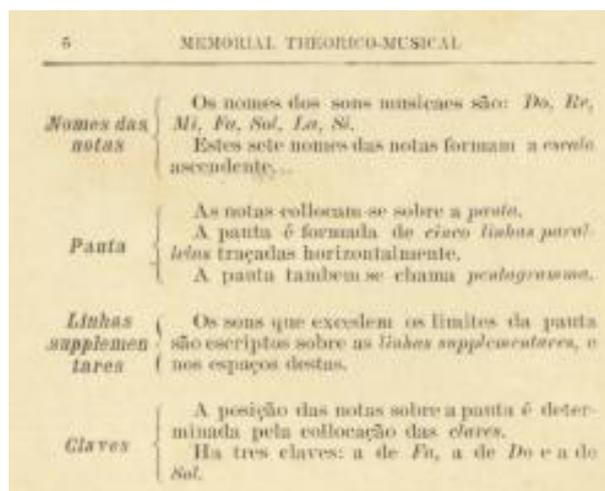
Dantas Filho (2007) faz relação do livro de Perdigão, quanto aos conteúdos, com *A arte de solfejar*, de Luís Alvares Pinto, de 1761, já citado anteriormente, onde vários assuntos são semelhantes, embora este último incluía um número maior de lições. Preferiu-se nesta pesquisa citar as obras semelhantes pertencentes ao século XIX, embora se saiba que os conteúdos dessa disciplina fazem parte de uma linguagem musical tradicional, que perpassa os séculos.

O *Memorial theorico-musical*, de Ignacio Porto-Alegre, sem data, elaborado segundo o programa de ensino do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro e das Escolas Primárias de 1º e 2º grau, também trata desses conteúdos básicos em treze páginas, mas sem ilustrações. A apresentação também é feita de uma forma diferente, com o título do assunto separado da sua explicação por uma chave, em forma de esquema (FIGURA 66).

---

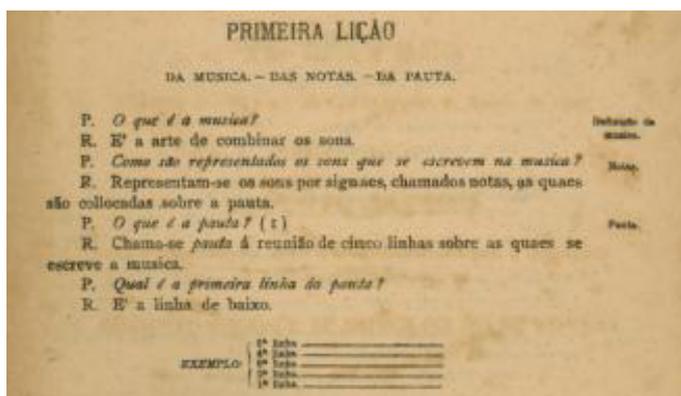
<sup>98</sup> Pode ser tratado também como sinais de alterações, maneira como Perdigão explica, sendo, portanto, o mesmo assunto.

<sup>99</sup> Nomenclatura dada aos manuais de poucas páginas que tratavam das noções elementares de música.

FIGURA 66 – Livro *Memorial theorico-musical*.

Fonte: Porto-Alegre ([18--]).

Em *Primeiras noções de música*, esse mesmo autor extraiu do livro *Principios de música*, de A. Savard, com a permissão do autor e da editora, diversos assuntos organizados em 21 lições, em forma de perguntas e respostas (FIGURA 67), utilizando a terminologia empregada no Instituto Nacional de Música. Essa obra possui o total de 22 páginas, sendo esses estudos análogos aos analisados neste trabalho. Chopin (2004) esclarece que esse modelo de livros escolares laicos, formado de perguntas e respostas, tem sua origem na literatura religiosa, salientando o método do catecismo.

FIGURA 67 – Livro *Primeiras noções de musica*.

Fonte: Savard ([189-]).

Em *Principios elementares de musica*, de Eduardo Mancebo, de 1886, 2ª edição, publicado no Porto, para uso das escolas de ensino primário de ambos os sexos, viu-se muita semelhança de conteúdos com o *Principios* de Perdigão, incluindo a quantidade de lições (10) e de páginas (29). A *Artinha e theoria musical*, de Luiz Silva, sem data, também contempla praticamente os mesmos assuntos com 27 páginas. Estes três últimos possuem ilustrações.

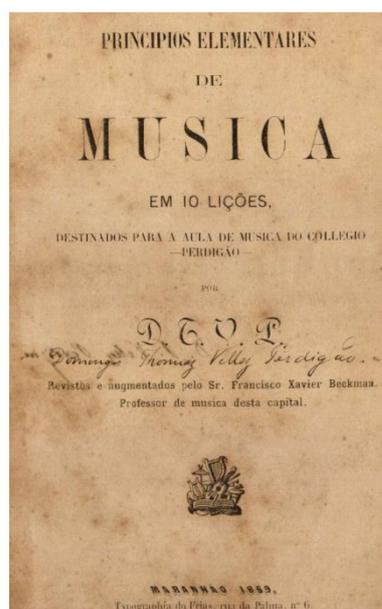
Conforme o exposto acima, quanto aos temas inclusos nos livros de ensino musical anteriores e posteriores ao de Perdigão, mas coincidindo no período de circulação, foi observada a existência de várias obras nesse formato simplificado, chamadas, muitas vezes, de “artinhas”. Mello (1908, p. 277), ao discorrer sobre alguns fatores que ele julga terem cooperado para a degradação da música no Brasil, após a guerra do Paraguai, cita o uso das artinhas, pois, para ele, “estas, restringindo em poucas paginas as regras mais elementares da musica, dificultaram extraordinariamente o seu progresso”.

O autor exemplifica essa crítica citando algumas dessas artinhas, o que, para ele, acabaram por completar de vez a decadência musical: a artinha de Aragão, do padre Sant’Anna e de Santini. Apesar dessa opinião, o autor elogia a Artinha de Mussurunga, pois ela, mesmo apresentando pequenos defeitos justificados e pertinentes à sua época, abordava mais conteúdos necessários. Logo, “ainda assim, se presentemente este compêndio pecca pela forma, no fundo é merecedor de todos os elogios, porque encerra todas as leis musicas admitidas na sua epoca” (MELLO, 1908, p. 256).

Acredita-se que o livro de Perdigão, nesse contexto, possa ser chamado de uma artinha, mas não se entrará nessa discussão de ter sido relevante ou não devido ao seu tamanho e forma. No livro de Domingos Castro Perdigão, *O que se deve ler: Vade-Mecum Bibliographico*, foi encontrada a informação de que *Principios Elementares de Música* possuiu duas edições, o que pode sugerir uma considerável circulação no período. Portanto, mesmo sendo conciso, teve seu papel nesse ensino musical.

#### 4.4.2 Objetivos e público-alvo

Perdigão deixou claro desde a contracapa de seu livro que o mesmo era destinado à aula de música do Colégio Perdigão (contracapa do livro na FIGURA 68), uma instituição privada e voltada principalmente para meninos, que oferecia o ensino primário e secundário em regime de internato, semi-internato e externato. Vale ressaltar que o trabalho foi direcionado para essa perspectiva de público-alvo, pois não se tem como comprovar se o alcance pretendido nos anúncios da segunda edição, apresentados no Diário do Maranhão, de abril a maio de 1900, conforme já mencionado em 4.4, foi somente uma intenção exposta na propaganda ou estava escrito no livro.

FIGURA 68 – Livro *Principios elementares de musica*.

Fonte: Perdigão (1869a).

Quanto à finalidade da obra, o autor explica na introdução que,

Vendo a necessidade que havia d'uns principios fáceis para qualquer adquirir alguns conhecimentos de musica; dediquei-me ao trabalho de arranjar estes **Principios Elementares** para a aula de musica do Collegio Perdigão de meu Pai; o Snr. Dr. Domingos Feliciano Marques Perdigão: depois de ter lido cuidadosamente alguns tratados sobre a matéria; e com alguma pratica, que tenho adquerido ensinando o pouco que sei desta bella arte, organizei-os em dez lições, simplificando tudo o mais que me foi possível. Todavia não pude deixar de mostrar este meo pequeno trabalho ao Sr. Francisco Xavier Beckman, meu mestre de musica, e pedir que o corrigisse; ao que elle anuiu de bom grado, não só fazendo algumas emendas, como também aumentando algum tanto; do que me confesso grato (PERDIGÃO, 1869a, p. 3).

Ele encerrou essa parte deixando explícito o objetivo da publicação do livro, o qual “foi o aproveitamento dos discípulos do Collegio, e o seu adiantamento no mais curto espaço de tempo possível. Se o resultado for tal, como espero, terei conseguido o fim que pretendo, e ficarão os meus desejos plenamente preenchidos” (PERDIGÃO, 1869a, p. 3). Sendo assim, Perdigão não teve pretensões de escrever um livro escolar volumoso, mas sim um material que pudesse ser de fácil entendimento dos alunos e conseguisse um resultado satisfatório ao que a escola se propunha, em um período não muito prolongado. Chopin (2002, p. 21) expõe que “o manual pode divulgar discursos muito diferentes, segundo as épocas e/ou os países: pode ser o produto da livre concorrência entre as empresas privadas [...]; pode, ao contrário, [...] representar e desenvolver, [...] o discurso da instituição”.

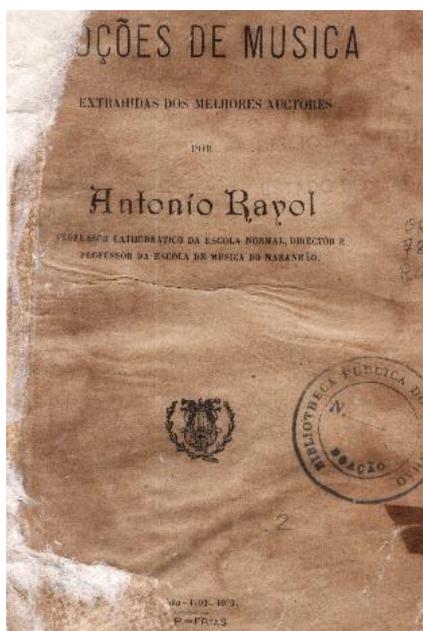
Conforme mencionado, os conteúdos dos livros escolares, em sua grande maioria, tratam dos programas de ensino. Não foi encontrada a relação dos conteúdos de música que, segundo os programas de ensino do governo, deveriam ser trabalhados em sala de aula no

período de Perdígão, mas, através dos assuntos tratados em seu livro, é possível ter a ideia do que era levado em consideração pelos professores como relevante ao ensino de música, e que, conseqüentemente, foi utilizado no Colégio Perdígão.

#### 4.5 A obra *Noções de Música*

Esse livro, impresso em 1902 pela Typographia Frias (MA), e intitulado *Noções de musica: extrahidas dos melhores autores*, foi escrito por Antonio Rayol. O autor elaborou sua “compilação”, como ele o denomina, abordando diferentes temas separados em trinta e quatro títulos, com explicações teóricas de conhecimentos musicais. Esse material se encontra digitalizado na Biblioteca Pública Benedito Leite, pois seu original está deteriorado (contracapa do livro na FIGURA 69). Para a sua análise, o procedimento utilizado foi o mesmo do livro de Perdígão, com estudos sobre os conteúdos e sua apresentação, focando, em seguida, nos objetivos e no público-alvo.

FIGURA 69 – Livro *Noções de musica*.



Fonte: Rayol (1902).

##### 4.5.1 Conteúdos e apresentação

Neste tópico não serão tratadas sobre as páginas iniciais, pois elas serão discutidas em seguida, já que dizem respeito aos objetivos (fins) do livro. Apresentam-se, no Quadro 13, os assuntos tratados por Rayol, que, na sequência, serão detalhados.

QUADRO 13 – Conteúdos abordados no livro de Rayol.

TÍTULO	ASSUNTO	PÁGINA
Música, sua origem e importância	Definição de música, importância da música dentre as artes, e algumas características da música em diferentes períodos.	11-14
Divisão real da música	Música teórica e prática; melodia, harmonia e ritmo.	14-18
Subdivisão	A subdivisão da música (de salão, militar, religiosa, etc.).	18-20
Som	Definição de som, sua classificação, as vibrações.	20-21
Intervalos	Definição e classificação dos intervalos.	22
Acústica	Definição e função de acústica.	22
Diapasão	Definição de diapasão.	23
Pauta ou pentagrama e espaços	Linhas e espaços da pauta, linhas suplementares.	23
Das notas e sua origem	Cita as notas musicais e a origem da sua nomenclatura.	24-25
Claves (sua origem)	Explica a origem e tipos de claves.	26
Accidentes	Explica a função e os tipos de acidentes.	26
Compasso	Definição e tipos de compasso.	26-27
Modos	Definição e tipos de modos.	28
Quiálteras	Definição de quiáltera.	28
Signos	Definição de signos.	28
Generos	Sons diatônicos, cromáticos e enarmônicos.	29
Systemas	Explicação de sistemas.	29
Syncopes	Significado e tipos de syncopes.	30
Tempos	Explica o tempo correto para a execução da música	30-31
Contratempus	Definição de contratempo.	32
Tom	Explicação e classificações de tom (maior, menor, etc.).	32-33
Commas	Definição de coma.	33
Intonação	Definição de entonação.	34
Cantar	Definição e regras para sua execução.	34-35
Solfejar	Definição de solfejo.	35
Ler música	Definição (leitura métrica) e explicação de como executar	35-36
Respiração	Definição de respiração.	36
Transposição	Função da transposição e sua execução.	37
Escala (sua etimologia)	Definição e explicações de escalas.	37
Grammatica de musica	Definição e regras para sua execução.	38-39
Lingua musical	Gramática, poesia e retórica.	39
Composição	Definição de composição.	39
Vozes	Definição, classificação das vozes e exemplos de cantores renomados.	40-45
Explicação: sobre musicas, instrumentos e mais algumas cousas uteis.	Diferentes gêneros musicais, instrumentos musicais, conservatórios, outros termos.	45-56

Fonte: Quadro produzido pela autora baseado nos estudos de Rayol (1902).

Na *primeira parte*, Rayol (1902, p. 11) define música de maneira bem sucinta, como “a arte dos sons”. Traz a discussão entre a música ser ciência ou arte, e as três épocas da história da arte, sendo a primeira a época de Pitágoras e da Música para os gregos; a segunda corresponde à invenção do contraponto ao final do século XVI, com a Música da Idade Média; e a terceira do final do século XVI ao XIX, com a Música Moderna. Expõe sobre os sentimentos e a música, o despertar da sensibilidade, a influência sobre a civilização.

A *segunda parte* trata da música teórica, ou especulativa, e a prática, ou executiva, das partes da música quanto ao som e à duração, que são a melodia, a harmonia e o ritmo. A partir daí, o autor explica cada uma dessas partes essenciais, incluindo a música instrumental

e vocal, as notas de um acorde e suas funções, a duração dos sons e frases musicais, as expressões na música. Os tipos em que a música se subdivide - a figurada, a plana, a de salão, a religiosa, a de capela, a descritiva, a militar, a dramática - estão na *terceira parte*.

A *quarta parte* faz referência ao som. O autor dá sua definição e divide-o em determinado, quando de uma voz, de um sino; e indeterminado, quando de um trovão, de uma pedra caindo. Trata das qualidades do som, que são a força e o timbre, e as vibrações que compõem o som, podendo estas serem mais rápidas, dando o agudo, ou mais lentas, dando um som agradável (grave). Descreve as vibrações das notas musicais, aborda a ressonância do corpo do instrumento musical, dando o exemplo da rabeca e do aparelho que mede o som, chamado de sonômetro.

Em seguida, na *quinta parte*, explica que intervalo é a distância entre duas notas, e que eles podem ser simples, ou seja, de até uma oitava (formado por oito notas), ou compostos, quando passam de uma oitava (de nove notas para cima). Os intervalos são chamados de 2<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup>, etc., conforme a quantidade de notas. O autor não apresenta a classificação qualitativa dos intervalos, que os torna maior ou menor, ou justo, ou aumentado, ou diminuto (essa classificação depende do número de tons e semitons que formam o intervalo). Na *sexta parte*, ele resume acústica como sendo a natureza dos diferentes fenômenos do som e acredita ser ela a base da ciência musical.

Já na *sétima parte*, ele define diapasão como a extensão de um instrumento musical ou voz, e como um instrumento que dá a nota lá para acordar (afinar) os instrumentos musicais. A *oitava parte* trata de pauta, pentagrama e espaços. Rayol esclarece a origem grega da palavra pentagrama (cinco traços) e que o mesmo foi inventado por Guido D'Arezzo (monge músico do século XI). Explica espaços como os intervalos entre as linhas da pauta e que existem as linhas suplementares superiores e inferiores (abaixo ou acima da pauta).

A *nona parte* aborda as notas, citando todas as sete e a sua origem. Explica como foram inicialmente usadas a partir de um hino a São João Batista e a modificação posterior do dó e do si. Também informa que alguns países usam o sistema de letras em vez de sílabas para identificação das notas musicais. Depois, na *décima parte*, o autor apresenta as claves, sem conceituá-las ou explicar sua função, apenas citando os tipos que são: a clave de sol, de fá e de dó. A *décima primeira parte* trata dos acidentes, caracteres que alteram os sons das notas, quais são eles: sustenido, bemol, bequadro, dobrado sustenido e dobrado bemol, e como eles modificam o som, levantando-o ou abaixando-o.

A definição de compasso encontra-se na *décima segunda parte*, a qual Rayol (1902, p. 26) expressa ser a “medida do valor das figuras musicais”, sendo perfeitos os de dois

tempos e imperfeitos os de três tempos. Os compassos são divididos na pauta por barras de separação, traços perpendiculares às linhas, e podem ser binários (dois tempos), ternários (três tempos) e quaternários (quatro tempos). Trata da fração ( $3/4$ ,  $4/4$  ou C,  $3/2$ , etc.) colocada no início da pauta ou durante a música, se houver mudança, definindo o tipo de compasso onde o numerador se refere à quantidade de figuras necessárias (em um compasso) e o denominador à qualidade das figuras (mínima, semínima, colcheia, etc.).

Os compassos ainda podem ser: simples, quando o numerador for 2, 3, ou 4; ou composto, quando for 6, 9, ou 12. Da mesma forma que Perdigão, Rayol define o quaternário como o compasso chefe. Acrescenta que os compassos mais comuns são os que possuem como denominador o quatro, onde a semínima forma o valor do tempo, e que os compassos de numerador cinco (cinquenário), que alguns compositores usavam, provavelmente não se generalizaria devido à dificuldade do ouvido se adaptar a esse ritmo (atualmente faz parte do meio musical naturalmente, embora não frequentemente, assim como o de sete tempos).

Na *décima terceira parte* conceitua modo, como a maneira de entoar, entonação, que caracteriza a escala, podendo ser maior, quando a terceira nota da escala não sofre alteração, ou menor, quando a terceira nota sofre alteração abaixando um semitom. A *décima quarta parte* trata da quiáltera. Não foi possível visualizar na totalidade a sua explicação devido à deterioração da página, mas quiáltera significa uma alteração onde três figuras são tocadas ou cantadas, ocupando o tempo que seria de duas figuras. Assim como esse assunto, o de signos, na *décima quinta parte*, também ficou de difícil entendimento, pois se encontra na mesma página deteriorada. Porém, o que foi possível identificar é que os signos são as linhas e que os espaços são onde se coloca as notas.

A *décima sexta parte* diz respeito aos gêneros, onde os sons, conforme a melodia e entonação, podem ser diatônicos, quando executados naturalmente; cromáticos, quando se faz uso de sustenido ou bemol; e enarmônicos, quando se troca o nome das notas, porém sem mudar o som (nome das notas diferentes com a mesma altura de som, ou seja, tocadas no mesmo lugar). Quanto ao sistema, na *décima sétima parte*, o que se entendeu é que o sistema moderno admitia as sete notas musicais, de dó a si. A síncope, tratada na *décima oitava parte*, Rayol (1902, p.30) conceitua como “as notas que se desencontram com os tempos do compasso” (são notas que modificam a acentuação normal dos tempos do compasso), podendo ser regulares, formadas de partes iguais, ou irregulares, formadas de partes desiguais (por figuras iguais ou por figuras desiguais).

A *décima nona parte* envolve o estudo do tempo, no entanto o início do trecho está ilegível devido ao estado da página. Na parte legível, Rayol (1902, p. 31) assegura que “o

músico, que conhece bem o tempo, e distingue phrases incluídas nos caracteres principaes da musica, pode ter a certeza de interpretar fielmente o pensamento do compositor”, e acrescenta que “aquelle que executa uma Musica sem *tempo*, é o mesmo que, o que recita um discurso sem a prosodia necessaria, e por isso, tanto um como o outro, classificam-se de *sonniferos*”. A *vigésima parte* é bem concisa, pois resume em uma frase a explicação de contratempos, que são, nos tempos do compasso, as oposições às notas.

Sobre o tom na *vigésima primeira parte*, o autor esclarece que o mesmo é dividido em dois semitons, e que o semitom é o menor intervalo executado na música. Aborda as classificações do tom em maior ou menor, regulares ou irregulares, autênticos ou plagais, e sobre os tons relativos entre os maiores e os menores. A *vigésima segunda parte* explica que a coma corresponde à nona parte do tom (menor intervalo na música que não é a ocidental europeia). A entonação descrita na *vigésima terceira parte* é a forma de se atacar a primeira nota de uma música.

Na *vigésima quarta parte* é definido o cantar como usar a voz para executar uma música e, em seguida, apresentadas as 14 regras necessárias para se cantar, conforme Rayol. Dentre elas, manter o corpo ereto, respirar profundamente, abrir a boca e abaixar o queixo sem mexer a cabeça, atacar o som com delicadeza. Solfejar, tema da *vigésima quinta parte*, é cantar uma música com o nome das notas. No entanto, ler música, conforme apresentado na *vigésima sexta parte*, significa falar as notas no tempo correto da música, mas sem entoar (ou seja, sem cantar na altura da nota, só falar o nome dentro do tempo escrito), pois é somente rezado. A isso ele intitula também de leitura métrica. Na *vigésima sétima parte*, o autor conceitua respiração como uma pontuação na música.

A transposição, tratada na *vigésima oitava parte*, quer dizer executar a música em um tom diferente do que está escrito, e são dados três passos para estabelecê-la. Na *vigésima nona parte* a escala é definida como uma progressão das notas do grave para o agudo e vice-versa. A gramática da música, ressaltada na *trigésima parte*, diz respeito às regras que auxiliam na combinação dos sons e acordes. Rayol descreve oito conhecimentos necessários em música para que se use uma boa gramática musical. Na *trigésima primeira parte*, sobre a língua musical, são apresentados alguns princípios elementares dela, dentre eles, a pontuação, as frases, os períodos. O autor acredita que a música pode ser lida, recitada, declamada como qualquer outra língua.

Na *trigésima segunda parte*, Rayol conceitua composição como a arte de inventar uma música, obedecendo às regras necessárias. A voz, discutida na *trigésima terceira parte*, é resultado da vibração das cordas vocais produzida pela respiração, e antes de apresentar os

tipos de vozes humanas existentes, expõe sobre o desprezo de alguns artistas pelo método italiano, acreditando que os que seguem essa escola são dignos de aplausos. Em seguida, descreve a classificação das vozes em soprano, meio soprano, contralto, tenor, barítono e baixo, e detalha mais ainda as subdivisões de cada uma dessas vozes, além da extensão conseguida em todas elas (do som mais grave ao mais agudo). Dentre essas, temos o soprano ligeiro e o soprano dramático, o baixo profundo e o baixo cantante. No final dessa parte, o autor cita diversos nomes de cantores renomados, especificando seu tipo de voz.

Na última parte de seu livro, a *trigésima quarta*, Rayol aborda diversos gêneros musicais, como a valsa, a polca, a mazurca, a aria, a sinfonia, a serenata, o cateretê, diversos instrumentos musicais, e diversos termos como virtuose, mestre de capela. Ele finaliza fazendo referência aos conservatórios, dando ênfase ao de Milão. É possível observar em *Noções de Música* que o autor abrange vários temas e explicações históricas a respeito de cada assunto, mesmo que não sejam muito extensas. Para Dantas Filho (2007), todo o conteúdo do livro poderia ser agrupado nos seguintes segmentos: elementos introdutórios, formação básica e elementos complementares de formação musical.

A falta de ilustrações da grafia musical também é outro diferencial em relação à obra de Perdigão. Em seu livro, Rayol declara que sabe que o trabalho está incompleto, tendo que supri-lo com a sua prática, mas espera que os leitores entendam as falhas. Esclarece que não havia tipografia musical no local, e pedia que os leitores lembrassem que o livro era exclusivamente para seus alunos. Como ele sugere, a ausência de exemplos musicais teria sido por falta de recursos tipográficos à época, apesar de que, aproximadamente, trinta e quatro anos antes, o livro de Perdigão, impresso pela mesma Tipografia, a do Frias, tinha vários exemplos ilustrados. Hallewell (2012) informa que a qualidade dos impressores no Maranhão era superior ao trabalho de qualquer outro realizado pela corte. Bittencourt (2008) relata que *O Livro do povo*, impresso por Frias em 1861, também tinha muitas páginas ilustradas. Provavelmente, no período de Rayol, a tipografia local não apresentava mais as mesmas condições favoráveis que possuía anteriormente.

Outro ponto observado foi que *Noções de Música* não tem exercícios sobre os temas estudados. Teria o autor optado por não colocar exercícios essencialmente teóricos em uma época em que o método intuitivo estava mais presente no ensino? Percebe-se que, apesar de seu livro não ter ilustrações, ele não introduziu os assuntos da obra diretamente com os pontos da grafia musical, como pauta, figuras, claves, o que ocorreu somente na oitava parte. Porém, apresentou alguns aspectos relacionados à percepção, tratando assim do som, da acústica, dos intervalos, temas relevantes de serem tratados antes de se adentrar a parte da

escrita e leitura. Essa visão é atual e era, desde o método intuitivo, preferida pelos educadores menos tradicionais, ou seja, priorizar a percepção antes da escrita. Teria tido Rayol essa intenção?

A *Grammatica da musica*, de D. Nicolau Eustachio Cattaneo (1861), com 92 páginas e 24 lições, apresentado em forma de perguntas e respostas, contém conteúdos semelhantes ao livro de Rayol. Esse livro havia sido recomendado pelo lente de música da Escola Normal e do Liceu na década de 1890, lugar assumido por Rayol em 1900, e seu autor é citado por ele como um dos mestres consultados quando escreveu seu livro. A *Grammatica* possui alguns assuntos que não são tratados no livro de Rayol, e vice-versa, e tem ilustrações. Em *Noções de Música*, de J. T. da Silva Bastos, de 1887, 3ª edição, publicado em Lisboa, os temas são parecidos com os expostos pelo maranhense, tendo um total de 53 páginas.

Em Osís ([20--]) foram encontradas informações sobre o *Compêndio de música elementar*, de Adelelmo Francisco do Nascimento, professor de música de 1883 a 1897 em alguns colégios de Manaus, incluindo a Escola Normal. O livro foi escrito no final da década de 1890, mas editado postumamente em 1904. Pelos conteúdos discriminados, vê-se semelhança com os selecionados por Rayol. Ressalta-se, entretanto, que as obras citadas de Cattaneo e Nascimento abrangem um número maior de assuntos. A *Artinha Mussurunga*, com 78 páginas, também aborda vários pontos além dos trabalhados pelo tenor maranhense. A seguir, serão apresentados mais alguns livros, que, no caso, foram indicados por Rayol para serem utilizados juntamente com o seu.

#### 4.5.2 Objetivos e público-alvo

Da mesma forma que Perdigão, as páginas iniciais Rayol deixam claro o fim de seu livro e a quem se destina (FIGURA 70). Sendo professor da Escola Normal e da Escola de Música, Rayol dedica o trabalho para atender às necessidades dos alunos dessas instituições. No entanto, no jornal o Diário do Maranhão, de fevereiro a maio de 1903, consta uma divulgação do livro e vários anúncios de venda, o que poderia ter favorecido uma abrangência maior de público fora do âmbito das escolas propostas.

As noções que me dei ao trabalho de redigir para iniciar meus discípulos no misterioso alcance da Musica, e que agora ouse sob o título de – *Noções de Musica* –, não são mais que uma ligeira compilação de quanto achei bastante esthetico e indispensável para o fim a que me propuz (RAYOL, 1902, p. 6).

FIGURA 70 – Dedicatória do Livro *Noções de Música*.

Fonte: Rayol (1902).

Na página seguinte a essa, Rayol (1902, p. 6) declara a sua missão por meio de uma frase de Mr. Fetis, também usada no livro de Cattaneo: “Propagar a arte que cultivo – eis a minha vocação e não lhe posso resistir – tudo que se dirige a esse fin é essencialmente bom”. Após essa afirmação, o autor escreve uma advertência e, em seguida, um texto aos leitores. Esses textos introdutórios existentes nos livros, tais como prefácio, advertência, introdução, eram um diálogo que o autor travava com o professor, explicando suas concepções e como seu livro deveria ser utilizado em sala de aula (BITTENCOURT, 2008).

Este trabalho é destinado a facilitar o ensino pela arte de Leopoldo Miguez onde são encontradas as demais explicações necessárias ao estudo theorico elementar. O estudo de solfejo deve ser feito pelos Compendios de Ignacio Porto Alegre, adaptados no Instituto Nacional de Musica do Rio de Janeiro e pelo Compendio de Claude Auge [sic] das escolas de Pariz (RAYOL, 1902, p. 7).

Como informado, nesta pesquisa tive acesso ao livro *Elementos de Theoria Musical*, do brasileiro Leopoldo Miguez (FIGURA 71), assim como ao compêndio do francês Claude Augé e aos quatro livros de solfejos do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, extraídos do Conservatório de Paris e adaptados ao ensino no Brasil por Ignacio Porto-Alegre. Conforme Mello (1908), esse músico e compositor, nascido em 1850 e falecido em 1902, morou alguns anos no Porto com seus pais, onde estudou violino e harmonia. Com vinte e poucos anos, voltou ao Brasil e, alguns anos depois, dedicou-se exclusivamente à música, filiando-se à escola alemã.

FIGURA 71 – Leopoldo Miguez.



Fonte: Revista do Norte (1903).

Almeida, R. (1942) relata que em 1882, Miguez foi para Paris onde ficou estudando por dois anos, aperfeiçoando-se em música. Foi nomeado diretor do Instituto Nacional de Música, antigo Conservatório de Música, no início da República. Em 1895 foi novamente à Europa, onde foi incumbido de estudar a organização dos conservatórios de música de vários países. Ao retornar, um ano depois, organizou um novo projeto para o Instituto, conforme as observações feitas em sua viagem. Também foi solicitado pelo governo republicano para reorganizar o ensino de música no Brasil.

Augusto (2010, p.36) explica a proposta de Miguez ao Governo: unificar no Brasil, senão pelo menos no Rio de Janeiro, o ensino teórico elementar da música. Ele acreditava que todas as escolas deveriam seguir o programa e o método adotado no Instituto Nacional, uma vez que essa Instituição era para ele o modelo de ensino musical, impondo, dessa forma, novos padrões tanto à prática musical quanto ao ensino, além de impedir opiniões contrárias ao seu projeto científicista.

Leopoldo Miguez, erguido à condição de reformador e regenerador dos costumes, reconhecido como aquele que enfrentaria os inimigos caminhando “desassombrosamente” em direção ao glorioso destino reservado à instituição musical oficial da República, impunha-se como a garantia de ordem e progresso necessária para o cumprimento do almejado objetivo. Era a própria personificação do “ditador republicano” propalado pelos positivistas ortodoxos. (AUGUSTO, 2010, p. 36).

Conforme informações contidas no próprio livro, *Elementos de teoria musical*, publicado quando Miguez não era mais diretor do Instituto (por volta de 1900, conforme Osis ([20--])), foi adotado nessa instituição e aprovado pelo Conselho Diretor de Instrução Pública para ser usado nas escolas primárias de 1º e 2º graus. Seu livro apresentava quase todos os

assuntos tratados na obra do tenor maranhense, além de outros, com muitas ilustrações e de uma forma bem didática. Sendo assim elaborado, é intrigante o fato de Rayol ter escrito em seu livro que o mesmo era para “facilitar” o entendimento da obra de Miguez, uma vez que esse era mais didático e tinha mais conteúdo, embora praticamente não tivesse explicações históricas dos assuntos. Teria Rayol então proposto que sua obra servisse de suporte mais histórico ao outro livro?

Não há como responder a essa questão, mas é possível observar que o objetivo de Miguez, de que sua proposta de unificar o ensino no país teve, de certa forma, abrangência no Maranhão, já que a obra dele foi utilizada por Rayol em uma escola especializada de música e na Escola Normal. Anos mais tarde, continuou a ser adotado nessa última, como demonstra o programa de ensino de 1916 da instituição. Viu-se também a substituição, na sua maioria, dos livros de autores estrangeiros adotados por Luís Medeiros, em 1890, para a Escola Normal por autores nacionais, como Rayol, Miguez, Porto-Alegre, embora estes ainda buscassem em suas bases as obras europeias.

*Le Livre de musique* (1896), de Claude Augé, em francês, possui os conteúdos teóricos semelhantes ao de Miguez e ao de Rayol, mas se diferencia por ter alguns exercícios de leitura métrica e vários de solfejo em diferentes tonalidades, ritmos, compassos e claves, a uma e/ou duas vozes, principalmente na segunda parte do livro, em que o autor apresenta canções com letras, e também por ter pequenas biografias de compositores. Sendo assim, seu livro totaliza 176 páginas, enquanto o de Miguez tem 47 e o de Rayol 56 páginas, possuindo, além das ilustrações de grafia musical, outros desenhos de paisagens, crianças, pássaros, soldados, etc., acompanhando a letra das canções ou os assuntos dos títulos, conforme visto na Figura 72.

FIGURA 72 – Canção.



Fonte: *Le livre de musique* (1896).

Bittencourt (2008, p. 197) explica que “as ilustrações serviram como um instrumento a mais na veiculação da cultura europeia”. Observa-se isso na Figura 72, tanto pela letra quanto pelos desenhos. Augé nasceu na França em 1854 e faleceu em 1924. Era pedagogo, editor e lexicógrafo, conforme a Wikipédia, e esse seu livro foi editado até 1954. A versão que conseguimos é a 56ª edição.

Quanto à Ignacio Porto-Alegre, era músico e foi professor de solfejo do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro. Conforme Andrade, C. (2013), Porto-Alegre estudou na Alemanha, França, Itália, Portugal e Espanha. Sua obra<sup>100</sup>, citada por Rayol, é essencialmente de exercícios de solfejo em diferentes ritmos, tonalidades, claves, reunidos em quatro livros que, como mencionado anteriormente, foram extraídos dos solfejos do Conservatório de Paris. O primeiro livro possui 84 exercícios (um exemplo dentre eles na FIGURA 73), o segundo 118, o terceiro 56 lições e o quarto em torno de 60 exercícios de solfejo, em diferentes claves e algumas lições de solfejo de concursos. Na Introdução deste trabalho foi citado esse professor ao esclarecer que ele partilhava dos ideais republicanos para uma mudança na estética musical, os quais também eram defendidos por Miguez.

<sup>100</sup> Sua obra não possui data de publicação, no entanto, como Ignacio era professor do Instituto e esses exercícios foram também lá utilizados, deduz-se que tenha sido editado a partir da República.

FIGURA 73 – Exercícios de solfejo.



Fonte: Porto-Alegre ([189-]).

Antonio Rayol, em seu Relatório ao Governador do Estado de 1901, no final do primeiro e único ano letivo da Aula Noturna, discorreu sobre as mudanças necessárias no ensino de música na capital, expondo sua opinião sobre a situação encontrada: “A musica precisa ser desenvolvida entre nós, pois de certo tempo para cá, nota-se grande atraso especialmente no systema de ensino, despresando-se completamente o estudo de *solfejo* e *leitura rythmica*” (MARANHÃO, 1901, p. 5). Por meio dessa observação, identifica-se sua preocupação e interesse em adotar dois livros de solfejo em sala de aula, sendo que um deles também continha alguns exercícios de leitura métrica (leitura rítmica).



Já foram mencionadas algumas partes do texto “Aos Leitores”, que vem logo após a Advertência, e traz algumas explicações de Rayol sobre como o livro foi elaborado e seus pensamentos a respeito do que é a música. São três páginas, sendo que a segunda está em um estado de deterioração que a torna ilegível pela digitalização do livro. Entretanto, em Dantas Filho (2014, p. 56-57), foi encontrada a transcrição completa das três páginas dessa parte (ver Anexo A). Nela, o autor informa que seu livro é uma ligeira compilação que se apoia em outros autores para a realização do trabalho, citando seus nomes. Ele sabe que sua obra é incompleta, e faz uma apologia à música, como expressão artística, ressaltando seu poder incondicional de elevação do espírito, despertando sensibilidade e fantasia, embora às vezes mais nos “não civilizados”. O autor, utilizando-se ao longo do texto de imagens mitológicas, cita personagens, tais como: Euterpe, Musa da poesia lírica; Orfeu, cuja voz e sua lira encantavam rochedos e árvores.

Que as suas afecções encontram mais sensíveis as fibras do selvagem e mesmo as de alguns irracionais, que as do homem civilizado. E não deixa de haver razão para isso, pois que a doçura deve ser tanto mais sensível e agradável ao paladar acostumado aos amargos, quanto pode até passar despercebida pelo paladar embotado pelo hábito dos doces. São semelhantes inconvenientes da civilização que tornam tão árdua a aquisição da arte musical, e a tarefa dos mestres tão difícil, e as mais das vezes - impossível (RAYOL, 1902, p. 8).

No item 3.2 discorreu-se sobre os conteúdos do programa de ensino para a Escola Normal a partir de 1890, e, posteriormente, o da Escola de Música. O livro de Rayol não possui todos os temas selecionados, mas os livros recomendados por ele para serem trabalhados conjuntamente em sala de aula, o de Miguez, o de Augé e o de Ignacio Porto-Alegre, complementam os assuntos requeridos pelo programa de ensino. Da mesma forma, ao se pensar no sentido contrário, os livros adotados também permitem ver os conteúdos trabalhados naquele período.

Quanto à utilização ou não da obra de Rayol após a morte do autor, ou seja, aproximadamente dois anos depois de sua publicação, os únicos dados obtidos, até então, são a sua indicação de leitura para jovens maranhenses encontradas em *O que se deve ler* (1922b), de Domingos Castro Perdigão, e a sua ausência no programa de ensino da Escola Normal de 1916, que dentre os compêndios adotados, cita somente o de L. Miguez para teoria musical e o de J. Arnoud para solfejo (CONGRESSO PEDAGÓGICO, 1922).

#### 4.6 Discussão complementar

Nesta seção são feitos comentários complementares de alguns assuntos apresentados nos tópicos anteriores e que se achou pertinente. Primeiramente, ressalta-se a questão do ensino de música comum aos conservatórios e o praticado nas escolas regulares, levando em consideração os livros escolares maranhenses aqui estudados. O que os livros de Rayol e Perdigão poderiam nos informar sobre o ensino musical da época nas escolas a que se destinavam? O ensino nos conservatórios tinha como finalidade principal a formação de músicos profissionais, portanto seu ensino priorizava os conteúdos que os habilitassem a uma execução mais técnica e virtuosa possível, de um repertório específico predominantemente europeu.

Para isso, o aluno deveria ter os conhecimentos teóricos necessários, a fim de conseguir interpretar a escrita musical de uma partitura, a maneira de perpetuação de uma herança musical, observando na sua execução todos os códigos determinados pelo compositor. Assim, a teoria musical antecedia a parte prática nas disciplinas oferecidas nessas instituições, para que o aluno pudesse, posteriormente, tocar o instrumento, a exemplo da Escola de Música aqui estudada, onde os discentes deveriam ter primeiro o conhecimento de teoria e solfejo para depois se matricularem em instrumento. Como isso não ocorreu, os mesmos concluíam somente esse curso de teoria. Muitos programas de ensino seguiam esse modelo até pouco tempo nas escolas atuais, e talvez alguns ainda sigam.

Esse método de ensino tradicional ou “conservatorial” relaciona-se com o método sintético, como visto, sendo condizente com os propósitos estabelecidos nesse modelo e atendendo uma clientela que, na maioria das vezes, já possui algum conhecimento musical ao ingressar em um conservatório ou escola de música, tanto que testes de admissão são feitos e estavam incluídos no Regulamento de 1909, da Escola de Música. No entanto, educadores buscaram outros caminhos, em especial para o ensino em escolas regulares, cuja profissionalização não é a prioridade e o público-alvo, na sua maioria, não possui conhecimentos prévios em música.

O método intuitivo, já discutido, buscava a prática antes da teoria. Nesse caso, cita-se o ensino de canções “de ouvido”, do entendimento do som, que é a matéria prima da música, antes de se ver a parte da grafia musical. O método analítico também defende essas práticas, posteriormente os métodos ativos e os subsequentes, cada um agregando novos aspectos em busca de uma aprendizagem mais significativa. Nessas diferentes concepções, os materiais impressos produzidos procuravam seguir as regras determinadas em cada uma delas.

Gilioli (2003) explica em seu trabalho que autores de métodos de canto orfeão divergiam nas suas concepções, uns sendo mais tradicionalistas e adeptos do método sintético, mais voltados para o ensino em escolas especializadas, e outros buscando soluções para as dificuldades apresentadas no contexto das escolas regulares, utilizando o método analítico, levando em consideração a realidade dos alunos.

Observando os livros escolares maranhenses estudados, constatou-se que Perdigão apresentava desde a primeira lição conteúdos da teoria musical, em uma sequência progressiva de assuntos (do particular para o geral), com questionários que favoreciam a memorização, muitas vezes independente da compreensão, seguindo uma concepção mais tradicional de ensino, mesmo que fosse para uma escola regular, sem pretensões profissionalizantes, embora ministrasse aulas de instrumentos. Provavelmente, o livro se propunha para este fim, o de conseguir executar uma leitura no estudo dos instrumentos, pretendendo um resultado rápido, como esclarece o autor.

O livro de Rayol não inicia com assuntos diretos da grafia musical, mas tem uma abordagem mais teórica. Não possui ilustrações dos assuntos tratados, tem uma sequência também progressiva e, embora não aprofunde muito cada conteúdo exposto, apresenta mais temas que o livro do Perdigão. Assim, denota uma concepção mais tradicional, uma vez que a Escola de Música ensinava, em primeiro lugar, a teoria e depois o instrumento, ou seja, o livro se dispunha a este fim. O público-alvo de seu livro pertencia às escolas com diferentes finalidades, de certa forma. A Escola de Música era uma instituição especializada e profissionalizante, e a Escola Normal, profissionalizante também, não em música exclusivamente, mas as normalistas ministrariam aula de música no ensino primário.

Por isso, apesar de provavelmente os públicos serem diferentes, em objetivos finais e em conhecimento os conteúdos e a forma de serem trabalhados em ambos os livros seguiam, a meu ver, o mesmo método de ensino. Morgado (2004, 43) salienta uma realidade ainda presente, de que “tal como acontece com os programas de ensino, existem manuais escolares que são construídos como se todos os alunos fossem iguais, isto é, como se tivessem idênticos conhecimentos prévios, iguais necessidades, características similares e os mesmos interesses”.

Outro ponto que é importante ressaltar quanto aos livros em questão envolve os termos teoria e prática, mas não como apresentado acima, relacionados aos modos de ensino, um indo da teoria para a prática e o outro da prática para a teoria. O aspecto aqui se refere às definições que aparecem em alguns livros de música, incluindo o de Rayol, sobre música teórica ou especulativa, e música prática ou executiva. Pesquisadores brasileiros classificaram

os livros estudados como métodos dirigidos para a música teórica ou para a música prática, tais como Binder e Castagna (1998), e Fagerlande (2011). Poderia, da mesma forma, classificar os livros de Rayol e Perdigão?

Começo então expondo essas definições. Rayol explica a música teórica como científica e a música prática como a parte artística. Raphael Machado, cujo dicionário Rayol utiliza em seu livro, define música especulativa como a parte “que se ocupa em a averiguação curiosa das causas e propriedades do sons; e considera a natureza e perfeição das consonancias e dissonâncias, e dos seus admiráveis efeitos; he a parte que, segundo o parecer de todos os Autores, rigorosamente deve chamar-se sciencia”. Em complemento, ele define a música prática como a “execução dos preceitos theoricos, parte da Musica que consiste na execução vocal ou instrumental segundo os preceitos da Arte” (MACHADO, 1842, p. 70; 174).

Esse mesmo autor retoma o assunto na página 131 de seu dicionário, quando define música e suas divisões. Para a especulativa, ele expõe se tratar “em geral de tudo o que pertence á musica”, e a prática de ensinar a “conhecer todos os caracteres musicaes, suas denominações, valores e finalmente tudo o que pertence á execução”.

Na *Arte de Muzica*, de 1823 (p. 3) foi encontrado que “Muzica theoretica, he a que comprehende os preceitos, e dá a razão: e a Pratica, he a que se faz executando os mesmo preceitos, ou tocando ou cantando”. A *Artinha Mussurunga* (1905, p. 10) define que “Musica Theorica é a que abrange em si as regras e os preceitos. Pratica é a que põe em execução as regras e preceitos cantando, ou tocando”. Fagerlande (2011, p. 50), embasado no Dicionário de Rousseau (1768), autor também estudado por Rayol, entende música especulativa como,

O conhecimento da matéria musical, que inclui além dos elementos básicos, as combinações possíveis de sons e também o que as suas impressões podem causar no ouvido e na alma. Define música prática como a arte de aplicar e colocar em uso os princípios da música especulativa. Inclui na categoria prática tanto a composição quanto a execução. Rousseau cita como fundamentos da composição o conhecimento da harmonia e de suas regras e define execução como a produção de sons pela voz ou por instrumentos, considerando a parte puramente mecânica e operacional, sem a exigência de um rigor de outros conhecimentos.

Assim, como poderiam ser os livros de Rayol e Perdigão classificados? Levando em consideração a maior parte das definições e estudos acima referidos, classificaria as duas obras como dirigidas à música teórica, uma vez que não possuem exercícios práticos para serem executados, isto é, tocados ou cantados. Entretanto, considerando a segunda explicação aqui apresentada, a de Raphael Machado sobre música prática, ou seja, conhecer todos os caracteres musicais (qualquer tipo de notação) e tudo o que pertence à execução, poderia então enquadrá-los como destinados a esse tipo, afinal, os assuntos tratados neles não se

aprofundam no estudo da música como ciência, mas abordam noções e princípios elementares de música para o uso prático da leitura musical no próprio âmbito escolar, fosse este para uma profissionalização musical ou não.

Outra consideração a ser feita, conforme já explicado no item 3.3, é o esclarecimento de Binder e Castagna (1998), de que a música especulativa e a prática, anteriormente separadas, passaram a ser tratadas conjuntamente a partir da criação dos conservatórios. No caso do livro de Rayol que era destinado também à Escola de Música, uma instituição especializada, não poderia este então tentar englobar os dois aspectos? Portanto, frente às diferentes possibilidades de resposta, preferiu-se não classificá-los, mesmo porque isso não é essencial neste estudo, apenas foi para mostrar as discussões existentes a respeito do assunto.

O último aspecto a ser complementado diz respeito aos autores a que Rayol e Perdigão consultaram para escreverem seus livros. Essa prática de uma escrita baseada em outros autores é discutida por Bourdieu (2004) e Certeau (2012, p. 211), dentre outros, quando entendemos o outro em si, ou seja, o que do pensamento do outro adquirido em nossa história de aprendizado permanece na carga intelectual e que se manifesta ao expressarmos o nosso pensamento. Assim, “cada impresso repete essa ambivalente experiência do corpo escrito pela lei do outro”.

Teriam os livros desses autores maranhenses algum ineditismo frente aos outros existentes no período? Afinal, para Certeau (2012, p. 104), “cada estudo particular é um espelho de cem faces (neste espaço os outros estão sempre aparecendo), mas um espelho partido e anamórfico (os outros aí se fragmentam e se alteram)”. Já se discorreu sobre os conteúdos dos dois livros e de outros publicados no oitocentos e início do século XX. Perdigão, na introdução de sua obra, explica que, para poder escrever o seu material, leu outros tratados de música, não especificando quais, e aliou a isso sua experiência como docente, mesmo reconhecendo ser pouco o seu saber. Além disso, também submeteu o trabalho à avaliação do seu professor Francisco Xavier Beckman, que além de corrigi-lo, colaborou acrescentando alguns pontos.

Rayol, por sua vez, na parte dedicada “aos leitores”, refere-se duas vezes à consulta feita a outros autores. Na primeira, ele reconhece que carece de habilitações para produzir uma obra e que conta com os recursos dos gênios transcendentais de quem conseguiu compreender as suas apreciações, e expõe-nas como se acham, esperando que seus alunos aproveitem as mesmas sensações que ele, para a sua felicidade. Na segunda, após reconhecer que considera o trabalho incompleto, tendo que supri-lo com sua prática, complementa que

isso não o impede de escrever o livro porque confia nas autoridades (QUADRO 15) que consultou: Savard, Chorom, Fayolle, Artussi, Rousseau, Cattaneo<sup>103</sup> e Rafael Machado, de cujo dicionário copiou a maioria das definições, e que o possível sucesso dos alunos se deve mais a eles próprios do que a habilidade dele mesmo.

QUADRO 15 – Informações sobre os autores consultados por Rayol.

NOME	PERÍODO DE VIDA	ATIVIDADES	OBRAS
ARTUSI, Giovanni Maria.	1540?- 1613	Canônico de S. Salvatore em Bologna. Forte contrapontista ficou hostil às novidades e a Monteverdi.	<i>L'arte del contrappunto</i> (1586-1589, 2 partes); <i>L'Artusi, ovvero dele imperfettioni dela moderna musica</i> (1600-1603, 2 partes); um livro de Canzonette a quatro vozes;
ROUSSEAU, Jean Jacques.	1712 – 1778 Genebra/ Ermenonville	Filósofo, teve sua primeira impressão musical com dezesseis anos ao ouvir um dos virtuosos da Capela Musical de Sardegnna. Em 1729 entra no Coro da Catedral de S. Pietro. Aperfeiçoa seus conhecimentos musicais por meio de aulas particulares em Losanna, Neuchâtel e Chambéry. Em 1741 se transfere para Paris e a partir daí compõe várias músicas, incluindo uma ópera e escreve obras sobre a música.	<i>Dissertação sobre a música moderna</i> (1743); <i>Lettre d'un symphoniste de l'Ac. Roy. de Musique à ses camarades de l'orchestre</i> (1753); <i>Lettre sur la musique française</i> (1753); <i>Examen de deux princes avancés par M. Rameau dans as brochure intitulée: Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie</i> (1755); <i>Dictionare de musique</i> (1767); e outros.
CHORON, Alexandre Etienne	1772 – 1834 Paris	Em Paris foi membro em 1811 da Academia de arte onde dirigiu a orquestra e em 1816 assumiu o posto da ópera. Trabalhou pela reabertura do conservatório de Paris em 1815 e em 1817 fundou e dirigiu a <i>Institution royale de musique classique et religieuse</i> .	<i>Dictionnaire historique des musiciens</i> (1804); <i>Principes d'accompagnement des écoles de Italie</i> (1804); <i>Principe de composition des écoles d'Italie</i> (1808); <i>Méthode élémentaire de musique et de plain-chant</i> (1811); e outros.
FAYOLLE, François Joseph.	1774-1852 Paris	Viveu em Londres de 1815 a 1829.	Em colaboração com Chorom, escreveu o 2º volume do <i>Dictionnaire historique des musiciens</i> (1810-1811); <i>Notices sur Corelli, Tartini, Gaviniés, Pugnani et Viotti, extraits d'une histoire du violon</i> (1810); <i>Sur les drames lyriques et leur exécution</i> (1813); <i>Paganini et Bériot</i> (1830).
SAVARD, Marie Gabriel Augustin. <sup>104</sup>	1814 – 1881 Paris	Professor de harmonia do Conservatório de Paris.	<i>Cours complet d'harmonie...</i> (1853); <i>Principes de la musique</i> (1861); e outros escritos didáticos.
MACHADO, Raphael Coelho.	1814-1887	Compositor português radicado no Brasil, professor, pianista, organista, flautista, musicólogo.	<i>Dicionário Musical</i> (1842); <i>Breve Tratado d'harmonia</i> (1849).

Fonte: Quadro elaborado pela autora baseado nos estudos de Corte e Gatti (1945, tradução nossa); Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira.

Foram identificadas definições copiadas integralmente do *Diccionario Musical*, de Rafael Machado, de 1842, e da *Grammatica da musica*, de Nicolau Cattaneo, de 1861. O

<sup>103</sup> Não foram encontradas informações biográficas desse autor nas fontes pesquisadas.

<sup>104</sup> Em Corte e Gatti (1945), foram identificados dois músicos com esse sobrenome, Marie Gabriel Augustin e Augustin, filho do primeiro. Entende-se ser Marie o autor citado por Rayol, uma vez que escreveu obras didáticas (incluindo *Princípios de música*, conhecido no Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro) e foi professor do Conservatório de Paris. Já as obras citadas de autoria de Augustin são todas composições vocais e instrumentais.

próprio título da obra inclui a palavra extraída “*Noções de musica: extrahidas dos melhores auctores*”. Cattaneo esclarece em seu livro que copiou quase literalmente algumas lições do *Principios elementares de musica*, de B. Asioli. Conforme Corte e Gatti (1945), trata-se de Bonifazio Asioli, maestro em Milão, que compôs muitas músicas e seu livro citado, de 1809, foi traduzido em muitas línguas. Vê-se, portanto, nesse relato de sucessivas transcrições que “as ‘operações de demarcação’, contratos narrativos e compilações de relatos, são compostas com fragmentos tirados de histórias anteriores e ‘bricolados’ num todo único” (CERTEAU, 2012, p. 190).

Bourdieu (2004), em *Leitura, leitores, letrados e literatura*, expõe, a partir da tradição medieval, sobre lector e auctor, onde o lector discorre a respeito de um discurso já estabelecido e o auctor elabora um discurso novo. O autor ainda faz a relação desses com o profeta e o padre, sendo o profeta como um auctor, ou seja, que tem a legitimidade de sua própria pessoa, e o padre como um lector, cuja legitimidade é delegada pela Igreja, pelo corpo de lectores. Podia-se então enquadrar os autores maranhenses estudados como lectores, pois não criaram um discurso novo e sim têm sua legitimidade baseada na autoridade do auctor original.

Como não se teve acesso aos outros livros que Rayol consultou, não se pode afirmar com clareza o limite entre as citações dos autores e o que ele complementou com suas próprias palavras. Provavelmente, a parte de canto, onde ele detalha a postura física e o uso do aparelho respiratório para que o executor alcance melhor resultado na emissão da voz, deve ter sido o relato de sua prática como tenor lírico, que era a sua especialidade. Observa-se que, apesar de Perdigão e Rayol se acharem sem habilidade para elaborar um livro, e se utilizarem de outros autores, a prática deles se mantém presente nos seus discursos, pois as “táticas formam um campo de operações dentro do qual se desenvolve também a produção da teoria. [...] A narrativização das práticas seria uma ‘maneira de fazer’ textual, com seus procedimentos e táticas próprias” (CERTEAU, 2012, p. 141). Para esse autor,

O laboratório da escritura tem como função ‘estratégica’: ou fazer que uma informação recebida da tradição ou de fora se encontre aí coligida, classificada, imbricada num sistema e, assim, transformada; ou fazer que as regras e os modelos elaborados neste lugar excepcional permitam agir sobre o meio e transformá-lo. [...] As coisas que entram na página são sinais de uma ‘passividade’ do sujeito em face de uma tradição; aquelas que saem dela são as marcas do seu poder de fabricar objetos (CERTEAU, 2012, p. 205).

A partir do exposto nesse item, percebe-se por meio de certas semelhanças entre os livros estudados, de transcrições idênticas entre eles, do uso das práticas dos autores, que “o livro didático e sua história inserem-se, assim, em uma complexa teia de relações e

representações” (BITTENCOURT, 2008, p. 14). Essa teia, envolvendo diferentes autores em um espaço onde modelos deveriam ser seguidos, pode ser entendida em Elias (1993, p. 198), para quem “as sociedades com monopólios mais estáveis da força, [...] são aquelas em que a divisão de funções está mais ou menos avançada, nas quais as cadeias de ações que ligam os indivíduos são mais longas e maior a dependência funcional entre as pessoas”.

Magalhães (2011, p. 15) acredita que os estudos sobre o manual escolar como “centro de um campo científico [...] ganha[m] sentido quando se atribui ao manual escolar o estatuto de representação escrita do educacional escolar”. Pode-se observar esse pressuposto nos livros escolares estudados quando foram analisados vários aspectos nesse item, tais como os conteúdos trabalhados, o provável método de ensino adotado, a difusão da cultura europeia. Nota-se ainda a representação que eles nos dão sobre o contexto do ensino de música à época. Mais uma vez, tenho o olhar sobre essas fontes, elaborando uma narrativa que tenta representar o contexto do período, a partir de outras narrativas e representações.

## 5 CONCLUSÃO

Neste trabalho, propus-me a analisar o ensino de música no Maranhão, de 1860 a 1912, evidenciando as instituições escolares que ofereciam essa disciplina e enfatizando os livros escolares *Principios Elementares de Música: em 10 Lições* (1869a) e *Noções de Musica: extrahidas dos melhores autores* (1902), de autoria de Domingos Thomaz Vellez Perdigão e de Antonio Claro dos Reis Rayol, respectivamente. A partir do estudo, observou-se uma vida musical ludovicense – tanto em relação aos concertos quanto nas festas religiosas –, no interior das residências, nas ruas e, principalmente, no ensino formal e em aulas particulares.

Constatou-se que o direito à instrução pública primária no Brasil se deu no oitocentos, embora a sua obrigatoriedade tenha se expandido nas duas décadas próximas à República. No entanto, esse direito não incluía os escravos e essa instrução tinha um caráter civilizatório e regulador à população menos favorecida. O ensino de música, apesar de existir desde o Brasil colonial em diferentes espaços, foi oficialmente instituído na capital do país na metade do século XIX. No Maranhão oitocentista, anterior ao período abrangido nesta dissertação, foram identificadas instituições escolares que ofereciam aula de música, a exemplo da Casa dos Educandos e Artífices (1841) e o Asilo Santa Theresa (1855).

Quanto às instituições de instrução particular, foram também identificadas diversas escolas em São Luís que incluía o ensino musical em seus programas, como exemplos o Colégio Nossa Senhora da Glória, Nossa Senhora da Soledade e Nossa Senhora dos Remédios. A partir da década de 1860, esse ensino se expandiu, como se pode constatar a partir do Quadro 1. De igual modo, há maior incidência da presença de professores, como João Pedro Ziegler e Francisco Xavier Beckman, e o predomínio do ensino de piano, pois este havia se tornado o instrumento privilegiado para o sexo feminino.

Conforme explicado no decorrer deste trabalho, as poucas informações da presença desse ensino em escolas particulares, nas décadas de 1870 a 1910, não significa que o mesmo não existisse, pois o movimento musical da cidade era vivo. As normas que regiam a instrução no Maranhão à República mencionavam a música e as escolas públicas a ministravam. Na instrução pública imperial, os relatos de ensino musical se referem com mais frequência à Casa dos Educandos e Artífices – com aulas de música, banda e instrumentos de cordas – e ao Recolhimento de Nossa Senhora da Anunciação, com maior incidência nas décadas de 1860 e 1870. Na República, destacavam-se o Liceu Maranhense, a Escola Normal, a Aula Noturna de Música, a Escola de Música e os grupos escolares, conforme constatado a

partir da análise nos anos de 1894, 1895, 1896, 1901 e 1903.

No ensino secundário, notadamente no Liceu Maranhense, essa disciplina provavelmente passou a ser ministrada a partir de 1890 até a criação da Aula Noturna (1900), sendo direcionada para os alunos liceístas e externos ao estabelecimento que assim desejassem. A Escola Normal ofereceu a aula de música desde sua fundação, em 1890, com a nomeação do professor Luís Medeiros, que se acredita tê-la ministrado durante essa década, tendo-se referência dessa disciplina ainda no ano de 1916.

O ensino profissionalizante de música ocorreu na Aula Noturna, que funcionou somente no ano de 1900, tendo prosseguimento na Escola de Música, aberta em 1901, e sendo extinta em 1912, uma implantação tardia frente à criação do primeiro Conservatório no país, o do Rio de Janeiro, na década de 1840. Estiveram na direção dessas instituições maranhenses dois renomados músicos maranhenses: Antonio Rayol, à frente da Aula Noturna e como primeiro diretor da Escola de Música, e João Nunes, como segundo diretor. Da mesma forma, dentre seus alunos, foram localizados os nomes de Adelman Brasil Correa e Pedro Grownvel dos Reis, instrumentistas e compositores de relevância nesse meio musical.

Os interesses civilizatórios por meio da música, em especial na República, tinham como seu principal *locus* os conservatórios e as escolas de música. No Maranhão, essa escola funcionou de maneira limitada, centrando-se em teoria e solfejo, por conta da não contratação de professores de instrumentos. Da mesma forma, não se pode afirmar que todos os “regulamentos” estabelecidos em relação ao ensino musical pelas autoridades foram realmente cumpridos em todas as instituições escolares maranhenses, nem, no caso do ensino secundário, quantos alunos se matriculavam nas cadeiras de música. Apesar dessa realidade, existiam muitos profissionais na capital maranhense, como observado nos anúncios das aulas particulares de instrumentos no período delimitado e nas apresentações de orquestras.

Verificando os aspectos pedagógicos referentes ao ensino de música, foram encontrados programas contendo os conteúdos que deveriam ser trabalhados em sala de aula: o da Escola Normal de 1890, o da Escola de Música de 1901, o dos grupos escolares de 1904 e o da Escola Modelo de 1905, em que se percebem semelhanças entre eles, bem como entre eles e as escolas de outros lugares, uma vez que havia a predominância dos elementos da música tradicional europeia. No entanto, os conteúdos ministrados nas escolas profissionalizantes (Escola Normal e de Música) eram mais aprofundados. Apesar de não se ter uma especificação detalhada de todos os assuntos da Escola de Música em São Luís, pode-se ter uma ideia dessas semelhanças pelos livros lá adotados.

Quanto ao método de ensino, prevalecia no oitocentos o tradicional, o modelo “conservatorial” europeu. As fontes encontradas não possibilitam informar quais os métodos utilizados nos espaços escolares e não escolares maranhenses. No entanto, pela análise dos conteúdos ministrados, supõe-se que o modelo tradicional era mais representativo nas escolas profissionalizantes. Na Escola Modelo, nos grupos escolares e nas escolas estaduais primárias, foi observado um trabalho iniciado pela prática (ouvido), seguindo para a escrita, demonstrando uma preocupação maior do fazer antes do saber, como já defendiam os precursores da escola nova, de certa forma indo de encontro ao método tradicional.

Em relação ao material escolar impresso utilizado em sala de aula, a recomendação se dava, preferencialmente, aos livros estrangeiros, em especial aos portugueses e franceses, pois apesar de haver um movimento em prol de obras nacionais, muitos professores não davam a elas o devido crédito. Essa preferência fazia parte de um discurso da elite em prol de interesses econômicos e culturais, e pelo processo civilizatório, tendo como base o modelo europeu, como evidencia Bittencourt (2008). Todavia, dentre os livros nacionais, os *Elementos de teoria musical*, de Leopoldo Miguez ([1---]); *Compendio de musica*, de Mussurunga (1905); *Compendio de musica – para os alunos do D. Pedro II*, de Francisco Manoel da Silva (1838), tinham boa circulação.

A análise dos livros *Principios Elementares de Música: em 10 Lições* (1869a), de autoria de Domingos Thomaz Vellez Perdigão, e *Noções de Musica: extrahidas dos melhores autores* (1902), de Antonio Claro dos Reis Rayol, considerou os conteúdos, a apresentação, o público e os fins a que se destinavam. O livro de Perdigão, quantos aos conteúdos, é bem sucinto, abordando os elementos básicos da música em dez lições, apresentando ilustrações da grafia musical e um questionário ao final de cada assunto, de modo que os alunos do Colégio Perdigão adquirissem conhecimentos de música em curto período de tempo.

O livro de Rayol, por sua vez, continha mais conteúdos do que o anterior, sendo mais aprofundado nas explicações e origem dos temas, mas sem ilustrações musicais e exercícios. Destinava-se aos alunos da Escola Normal e da Escola de Música, com o fim de iniciá-los nessa arte. Foi observado que o livro de Perdigão era dedicado a um colégio de ensino primário e secundário, por isso, utilizou-se de uma abordagem mais simples, com ilustrações, para um fácil entendimento. O livro de Rayol era destinado às duas escolas profissionalizantes, por isso procurou se aprofundar mais nos assuntos, embora advirta que o seu conteúdo deveria ser trabalhado com outros livros.

Não se verificou nesta pesquisa a dimensão da circulação dessas obras. Entretanto uma vez que esses livros foram divulgados nos jornais, eram destinados às instituições de

ensino relevantes no e para além do Estado, e que o livro de Perdigão foi editado duas vezes, acredita-se que eles tiveram uma circulação maior do que a que se propunham inicialmente. Percebe-se também que essas obras se embasavam em autores nacionais e estrangeiros.

Quanto ao uso de ilustrações, essa diferença entre as obras permite afirmar que o livro de Perdigão tinha um caráter mais autodidata do que o de Rayol. Contudo, foram relevantes para a constituição do ensino de música no Maranhão no oitocentos e no início da República. Considerando que os livros escolares, em geral, obedeciam aos programas de ensino do governo, supõe-se que esses dois impressos atendiam aos conteúdos priorizados em sala de aula, tais como os patrióticos, morais, de ajuda física em prol da ordem e do progresso e a uma missão civilizadora.

Enfim, dentro do recorte de fontes e da temporalidade estabelecida neste trabalho, os objetivos propostos foram alcançados: identificação das instituições que ministravam aula de música em São Luís; verificação dos aspectos pedagógicos desse ensino e o lugar ocupado nesse cenário pelos livros de Perdigão e Rayol. De igual modo, as questões da pesquisa foram respondidas: identificar os professores que contribuíram na constituição da vida musical maranhense, especialmente no período de 1860 a 1912, os instrumentos utilizados, os conteúdos e a apresentação dos materiais escolares impressos que circulavam nesse período, assim como a representatividade desses autores na vida social, cultural e educacional maranhense.

Sabe-se, entretanto, que uma pesquisa nunca esgota todas as dúvidas existentes em relação a um assunto, nem responde plenamente às questões levantadas, sendo assim, muito ainda há que se acrescentar sobre o ensino de música no Maranhão. No que aqui foi feito, espera-se que esta pesquisa ofereça importantes contribuições para o campo da história da educação brasileira, em especial ao ensino de música no final do oitocentos e no início da República.

## REFERÊNCIAS

- ABRANTES, Elizabeth Sousa. A educação feminina em São Luís – século XIX. In: COSTA, Wagner Cabral (Org.). **História do Maranhão: novos estudos**. São Luís: EDUFMA, 2004.
- ABRANCHES, Dunshee de. **O cativoiro**. 3. ed. São Luís: AML, 2012.
- ALMANAK administrativo, mercantil e industrial para o ano de 1861. São Luís: B. de Matos, 1861.
- ALMANAK administrativo, mercantil e industrial para o ano de 1862. São Luís: B. de Matos, 1862.
- ALMANAK administrativo, mercantil e industrial para o ano de 1863. São Luís: B. de Matos, 1863.
- ALMANAK administrativo, mercantil e industrial para o ano de 1866. São Luís: B. de Matos, 1866.
- ALMANAK administrativo, mercantil e industrial para o ano de 1868. São Luís: B. de Matos, 1868.
- ALMANAK administrativo, mercantil e industrial para o ano de 1869. São Luís: B. de Matos, 1869.
- ALMANAK administrativo da Província do Maranhão para o ano de 1870. São Luís: Paiz, 1870.
- ALMANAK administrativo da Província do Maranhão para o ano de 1871. São Luís: Paiz, 1871.
- ALMANAK administrativo da Província do Maranhão para o ano de 1872. São Luís: Paiz, 1872.
- ALMANAK administrativo da Província do Maranhão para o ano de 1873. São Luís: Paiz, 1873.
- ALMANAK do Diário do Maranhão para o ano de 1874. São Luís: Frias, 1874.
- ALMANAK do Diário do Maranhão para o ano de 1879: 2º anno. São Luís: Frias, 1879.
- ALMANAK do Diário do Maranhão: 3º anno – 1880. São Luís: Frias, 1880.
- ALMANAK do Diário do Maranhão: 4º anno – 1881. São Luís: Frias, 1881.
- ALMEIDA, Jose Eulálio Figueiredo de. **O processo das formigas**. São Luís: [s.n.], 2011.
- ALMEIDA, Renato. **História da música brasileira**. 2. ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp. Editores, 1942.
- ALONSO, Angela. **Ideias em movimento: a geração 1870 na crise do Brasil-Império**. São Paulo: Paz e terra, 2002.

AMARAL, José Ribeiro do. **Maranhão no centenário da independência 1822 - 1922**. Maranhão: [s. n.], 1921.

AMARAL, Simão Pedro. **Canto lírico no Maranhão**: descontinuidade de uma arte não consolidada. 2001. 137 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Educação Artística) - Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2001.

ANDRADE, Clarissa Lapolla Bomfim. **A Gazeta Musical**: positivismo e missão civilizadora nos primeiros anos da República no Brasil. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

ANDRADE, Mário de. **Dicionário musical brasileiro**. Coordenação Oneyda Alvarenga, 1982-84, Flávia Camargo Toni, 1984-89. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília, DF: Ministério da Cultura; São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

ARTE da Muzica para uso da mocidade brasileira por hum seu patrício. Rio de Janeiro: Typographia de Silva Porto, & Cia, 1823.

ARISTÓTELES. **Política**. 6. ed. São Paulo: Martin Claret, 2001.

AUGÉ, Claude. **Le livre de musique**. 56. ed. Paris: Librairie Larousse, 1896.

AUGUSTO, Antonio José. **Henrique Alves de Mesquita**: da pérola mais luminosa à poeira do esquecimento. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2014.

\_\_\_\_\_. **A questão Cavalier**: música e sociedade no Império e na República (1846-1914). Rio de Janeiro: Folha Seca: Funarte, 2010.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. **150 anos de música no Brasil (1800-1950)**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1956.

BARBOSA, Rui. Reforma do ensino primário e várias instituições complementares da instrução pública. In: BARBOSA, Rui. **Obras completas de Rui Barbosa**. v. X, 1883. Tomo III. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1947.

BARROS, José D'Assunção. **O projeto de pesquisa em história**: da escolha do tema ao quadro teórico. 7. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

BASTOS, J. T. da Silva. **Noções de musica**. 3. ed. Lisboa: Imprensa Horas Românticas, 1887.

BELO, André. **História & livro e leitura**. 2. ed. 1. reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BINDER, Fernando; CASTAGNA, Paulo. **Teoria musical no Brasil: 1734-1854**. Simpósio Latino-americano de Musicologia, I, Curitiba, jan. 1997. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998. p. 198-217.

BITTENCOURT, Circe. **Livro didático e saber escolar: 1810-1910**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

BOURDIEU, Pierre; PASSERON, Jean-Claude. **A reprodução**: elementos para uma teoria do sistema de ensino. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

\_\_\_\_\_. **Coisas ditas**. Revisão técnica Paula Montero. São Paulo: Brasiliense, 2004.

CACCIATORE, Olga Gudolle. **Dicionário biográfico de música erudita brasileira**: compositores, instrumentistas e regentes, membros da ABM (inclusive musicólogos e patronos). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

CARVALHO, Marta Maria Chagas de. A configuração da historiografia educacional brasileira. In: FREITAS, Marcos Cezar. **Historiografia brasileira em perspectiva**. São Paulo: Contexto, 2003.

CARVALHO SOBRINHO, João Berchmans. **A Novena de Santa Filomena (1877) de Leocádio Rayol**. Teresina: EDUFPI, 2011.

\_\_\_\_\_. **Texto e contexto**: a comédia musical Uma Véspera de Reis de Francisco Libâneo Colás. Teresina: EDUFPI/ Imperatriz, MA: Ética, 2010.

\_\_\_\_\_. A música no Maranhão Imperial: um estudo sobre o compositor Leocádio Rayol baseado em dois manuscritos do Inventário João Mohana. **Em Pauta**, Porto Alegre, v.15, n. 25, p. 5-36, jul./dez. 2004.

CASTAGNA, Paulo. Música na América portuguesa. In: José Geraldo Vinci de Moraes, Elias Thomé Saliba (Org.). **História e música no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2010.

CASTELLANOS, Samuel Luis Velázquez. A institucionalização da Escola Normal no Maranhão: investimento que não obteve o resultado esperado. In: FARIA, Regina Helena Martins de; COELHO, Elizabeth Maria Beserra (Org.). **Saberes e fazeres em construção**: Maranhão, séc. XIX-XXI. São Luís: EDUFMA, 2011.

\_\_\_\_\_. **Práticas leitoras no Maranhão na primeira República**: entre apropriações e representações. São Luís: EDUFMA, 2010.

CASTRO, César Augusto. **Os estudos e as pesquisas sobre instituições escolares no norte e nordeste brasileiro**. In: Encontro de Pesquisa Educacional do Norte e Nordeste, 22. Natal, 2014, **Anais...** Natal, 2014 (mimeo).

\_\_\_\_\_. Os percursos da obrigatoriedade escolar no Maranhão. In: VIDAL, Diana Gonçalves; SÁ, Elizabeth Figueiredo; SILVA, Vera Lúcia Gaspar da. (Org.). **Obrigatoriedade escolar no Brasil**. Cuiabá: EDUFMT, 2013.

\_\_\_\_\_. Ler, plantar e colher: o ensino agrícola no Maranhão Imperial. In: FARIA, Regina Helena Martins de; COELHO, Elizabeth Maria Beserra (Org.). **Saberes e fazeres em construção**: Maranhão, séc. XIX-XXI. São Luís: EDUFMA, 2011.

\_\_\_\_\_. **Infância e trabalho no Maranhão Provincial**: uma história da Casa dos Educandos Artífices (1841-1889). São Luís: EdFunc, 2007.

\_\_\_\_\_. (Org.). **Leis e Regulamentos na instrução pública no Maranhão Império 1835-1889**. São Luís: EDUFMA, 2009.

CATTANEO, D. Nicolau Eustachio. *Grammatica da musica*: elementos theoreticos d'esta bella arte. Bruxellas: Schott Irmãos, 1861.

CAVAZOTTI, Maria Auxiliadora. **O projeto republicano de educação nacional na versão de José Veríssimo**. São Paulo: Annablume; Curitiba, 2003.

CELLARD, André. A análise documental. In: **A pesquisa qualitativa**: enfoques epistemológicos e metodológicos. 3. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

CERNICCHIARO, Vincenzo. **Storia della musica nel Brasile**: dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549-1925). Milano: Fratelli Riccioni, 1926.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. 19. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

CHARTIER, Roger. **A história cultural**: entre práticas e representações. 2. ed. Lisboa: DIFEL, 1990.

CHOPIN, Alain. O historiador e o livro escolar. **História da Educação**, ASPHE/FaE/UFPEL, Pelotas (11):5-24, abr, 2002. Disponível em: <<http://fae.ufpel.edu.br/asphe>>. Acesso em: 25 fev. 2015.

\_\_\_\_\_. História do livro e das edições didáticas: sobre o estado da arte. **Educação e pesquisa**, São Paulo, v. 30, n. 3, p. 549-566, set./dez. 2004.

COMENIUS. **Didática magna**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

COMTE, Auguste. **Curso de filosofia positiva; discurso sobre o espírito positivo; discurso preliminar sobre o conjunto do positivismo; catecismo positivista**. Seleção de textos de José Arthur Giannotti. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

CONGRESSO PEDAGÓGICO. São Luís: Imprensa Oficial, 1922. [Trabalhos apresentados...].

CORTE, A. Della; GATTI, G. M. *Dizionario di musica*. Torino, Itália: G. B. Paravia & C., 1945.

CORREA, Dinacy Mendonça. Somos vivos se somos lembrados. **Revista da Academia Arariense – Vitoriense de Letras**, ano 1, n. 3, jan, p. 11-29. São Luís: Edições AVL, 2002.

CORRÊA, Adelman Brasil. Antonio Rayol e a Escola de Música. In: CONGRESSO PEDAGÓGICO. São Luís: Imprensa Oficial, 1922. [Trabalhos apresentados...].

CUNHA, Gaudêncio. **Álbum do Maranhão**. São Luiz: [s.n.], 1908. (Reprodução de Chico Otoni).

DANTAS FILHO, Alberto P. **A grande música do Maranhão Imperial**: estudo histórico musicológico a partir do acervo Musical de João Mohana. Teresina: Haley, 2014.

\_\_\_\_\_. Dois métodos musicais da São Luís Imperial (1869/1902). In: OLIVEIRA, Alda; CAJAZEIRA, Regina. **Educação Musical no Brasil**. Salvador: Editora P&A, 2007.

DIAS, Alexandre. **Nazareth e sua época** (parte 1): Frederico Mallio. 2013. Disponível em: <<http://ernestonazareth150anos.com.br/posts/index/26>>. Acesso em: 20 nov. 2014.

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/rafael-coelho-machado>>. Acesso em: 25 fev. 2015.

DURKHEIM, Émile. **Educação e sociologia**. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

\_\_\_\_\_. **As regras do método sociológico**. 5. ed. São Paulo: Martin Claret Ltda, 2001.

ELIAS, Norbert. **A sociedade de corte**: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

\_\_\_\_\_. **Mozart**: sociologia de um gênio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

\_\_\_\_\_. **O processo civilizador**: formação do estado e civilização. v. 2. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.

FAGERLANDE, Marcelo (Org.). **Tratados e Métodos de Teclado**: Sancta Maria (1565), Frescobaldi (1637), Couperin (1717) e Rameau (1724). Edição eletrônica de partituras: Maria Aínda Barroso. Rio de Janeiro: UFRJ, Escola de Música. Programa de Pós-graduação em Música, 2013.

FAGERLANDE, Marcelo. **O baixo contínuo no Brasil**: 1751-1851 – os tratados em português. Rio de Janeiro: 7letras. Faperj, 2011.

\_\_\_\_\_. **Padre José Maurício**: o método de pianoforte do Padre José Maurício Nunes de Garcia. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: RioArte, 1996.

FARIA, Regina Helena Martins de. Escravos, livres pobres, índios e imigrantes estrangeiros nas representações das elites do Maranhão oitocentista. In: COSTA, Wagner Cabral (Org.). **História do Maranhão**: novos estudos. São Luís: Edufma, 2004.

FERNANDES, José Nunes. Caracterização da didática musical. **Debates**. Rio de Janeiro, n. 4, p. 49–74, 2001.

FERREIRA, Ana Neuza Araújo. **O ensino de música no Nordeste**: um estudo histórico-organizacional sobre a Escola Lilah Lisboa de Araújo. 2014. 165 f. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2014.

FERREIRA, Antonio Eduardo Costa; CIRILO, Ilídio Gomes de Sousa. **A. B. C. musical e cancionero**: para o ensino da música e do canto coral. 7º milhar. Coimbra: Edições Olimpo Medina, [1---].

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Mini Aurélio**: o dicionário da língua portuguesa. 6. ed. Curitiba: Positivo, 2006.

FERREIRA, Elder Magno Catanhede. **História, música e sociedade: a música erudita maranhense no processo de disciplinamento social em São Luís no século XIX**. 2010. 75 f. Monografia (Graduação em História) – Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2010.

FONSECA, Thaís Nívia de Lima e. História da educação e história cultural. In: \_\_\_\_\_; VEIGA, Cynthia Greive. **História e historiografia da educação no Brasil**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. **De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação**. São Paulo: UNESP, 2005.

FRANCISCO FILHO, Geraldo. **História Geral da Educação**. 2. ed. Campinas: Alínea, 2005.

FREIRE, Vanda Lima Bellard. **A mágica: um gênero musical esquecido**. **Revista Opus**, n. 6, 1999. Disponível em <[http://www.anppom.com.br/opus/data/issues/archive/6/files/OPUS\\_6\\_Freire.pdf](http://www.anppom.com.br/opus/data/issues/archive/6/files/OPUS_6_Freire.pdf)>. Acesso em: 15 jun. 2014.

FRIAS, J. M. C. **Memória sobre a tipografia maranhense**. São Paulo: Siciliano, 2001.

FUBINI, Enrico. **Estética da música**. Lisboa: Edições 70, 2008.

GILIOLI, Renato de Sousa Porto. **Civilizando pela música: a pedagogia do canto orfeônico na escola paulista da Primeira República (1910-1930)**. 2003. 279 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-19122012-143551/pt-br.php>>. Acesso em: 20 dez. 2014.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GOUVEIA NETO, João Costa. **A importância do jornal A Luta na construção da imagem musical de Antônio Rayol como o tenor maranhense na segunda metade do século XIX em São Luís**. Simpósio Nacional de História Cultural, 6. Teresina, 2012. Disponível em: <<http://gthistoriacultural.com.br/VIsimposio/anais/Joao%20Costa%20Gouveia%20Neto.pdf>>. Acesso em: 12 abr. 2015.

GRANGEIA, Fabiana Guerra. **A Crítica de Arte em Oscar Guanabarro: artes plásticas no Século XIX**. 19&20, Rio de Janeiro, v. 1, n. 3, nov. 2006. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/criticas/criticas\\_guanabarro.htm](http://www.dezenovevinte.net/criticas/criticas_guanabarro.htm)>. Acesso em: 10 jan. 2015.

GRANJA, Carlos Eduardo de Souza. **Musicalizando a escola: música, conhecimento e educação**. São Paulo: Escrituras, 2006.

GREY, Thomas S. Um glossário Wagneriano. In: MILLINGTON, Barry (Org.). **Wagner: um compêndio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

GRUPO NUCLEAR UNIVERSITÁRIO. **A festa dos sons**. São Luís: SIOGE, 1972.

GUERRA-PEIXE, César. **Estudos de folclore e música popular urbana**. Organização, introdução e notas de Samuel Araújo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

HALLEWELL, Laurence. **O livro no Brasil: sua história**. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

HOLLER, Marcos. **Os jesuítas e a música no Brasil colonial**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. **Minidicionário Houaiss da língua portuguesa**. 2. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

ISAACS, Alan; MARTIN, Elizabeth (Org.). In: **Dicionário de Música Zahar**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985.

JANSEN, José. **João Nunes: concertista, compositor, professor, cronista**. São Luís: Fundação Cultural do Maranhão, 1976.

\_\_\_\_\_. **Teatro no Maranhão**. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica, 1974.

KENNEDY, Michael. **Dicionário Oxford de Música**. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1994.

KIEFER, Bruno. **História da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX**. Porto Alegre: Movimento, 1976.

LACROIX, Maria de Lourdes Lauande. **São Luís do Maranhão: corpo e alma**. São Luís: [s.n.], 2012.

LAGO, Manoel Aranha Corrêa do; BARBOZA, Sérgio. Introdução: um guia para o Guia prático. In: VILLA-LOBOS, Heitor. **Guia prático para a educação artística e musical: estudo folclórico-musical**. (separata). v. 1. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música; Funarte, 2009.

LANDI, Márcio Spartaco. **Lições de contraponto segundo a arte explicada de André S. Gomes**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora Ltda, 2006.

LEÃO, Ricardo. **Os atenienses e a invenção do cânone nacional**. 2. ed. São Luís: Instituto Geia, 2013.

LEONARD, Hall. **Dicionário musical de bolso**. Rio de Janeiro: Gryphus, 1996.

LICAR, Ana Caroline Neres Castro. **“Escripta Rudimentar”**: uma polêmica entre Antonio Lobo e Barbosa de Godóis. São Luís: Café & Lápis; Fapema, 2012.

LIMA, Carlos de. **História do Maranhão: a colônia**. 2. ed. rev. e ampl. São Luís: Instituto Geia, 2006.

\_\_\_\_\_. **História do Maranhão**. [S. l.: s.n.], 1981.

LIVRES – FEUSP. Disponível em: <<http://www2.fe.usp.br:8080/livres/#>>. Acesso em: 19 dez. 2014.

LOUREIRO, Alícia Maria Almeida. **O ensino de música na escola fundamental**. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

MACHADO, Rafael Coelho. **Diccionario Musical**. Rio de Janeiro: Typographia Franceza, 1842.

MAGALHÃES, Justino. **O mural do tempo: manuais escolares em Portugal**. Lisboa, Edições Colibri, 2011.

MANCEBO, Eduardo. **Principios elementares de musica**: para uso das escolas de ensino primario de um e outro sexo. 2. ed. Porto: livraria Portuense de Lopes & C., 1886.

MARANHÃO. [Desenvolvimento econômico do Maranhão]. Rio de Janeiro: Spala Editora Ltda, [c.1987].

MARCONDES, Marcos Antonio (Org.). **Enciclopédia da música brasileira**: erudita, folclórica e popular. 2. ed. rev. ampl. São Paulo: Art Editora, 1998.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Técnicas de pesquisa**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2007.

MARQUES, César Augusto. **Diccionario histórico-geografico da Província do Maranhão**. São Luís: Typographia do Frias, 1870.

MARTINS, Manoel de Jesus Barros. **Operários da saudade**: os novos atenienses e a invenção do Maranhão. São Luís: Edufma, 2006.

MED, Bohumil. **Teoria de música**. 4. ed. rev. e ampl. Brasília (DF): Musimed, 1996.

MEDEIROS, Luís. Programa da aula de música da Escola Normal. In: MARANHÃO. **Programas do Lyceu Maranhense e da Escola Normal**. São Luís: Typographia a vapor do Frias & Filho, 1890.

MEIRELES, Mário Martins. **História do Maranhão**. São Paulo: Siciliano, 2001.

\_\_\_\_\_. **Símbolos nacionais do Brasil e estaduais do Maranhão**. Rio de Janeiro: CEA, 1972. (2ª. Tiragem).

MELLO, Guilherme Theodoro Pereira de. **A Música no Brasil**: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República. Bahia: Typographia de S. Joaquim, 1908.

MIGUEZ, Leopoldo. **Elementos de teoria musical**. Rio de Janeiro: Casa Bevilacqua, [1---].

MOACYR, Primitivo. **A instrução e o Império** (subsídios para a história da educação no Brasil) 1823-1853. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1936.

MOHANA, João. **A grande música do Maranhão**. 2. ed. São Luis: Edições SECMA, 1995.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.

MONTELLO, Josué. **Os tambores de São Luís**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

MORGADO, José Carlos. **Manuais escolares**: contributo para uma análise. Porto, Portugal: Porto Editora, 2004.

MORILA, Ailton Pereira. No compasso do progresso: a música na escola nas primeiras décadas republicanas. **Revista Brasileira de História da Educação**, jul./dez., n. 12, p. 75-119, 2006. Disponível em: <<http://rbhe.sbhe.org.br/index.php/rbhe/article/view/151/160>>. Acesso em: 28 dez. 2015.

MOTTA, Diomar das Graças. A história da educação na historiografia maranhense. In: FARIA, Regina Helena Martins; COELHO, Elizabeth Maria Beserra (Org.). **Saberes e fazeres em construção**: Maranhão séc. XIX-XXI. São Luís: EDUFMA, 2011.

\_\_\_\_\_. A emergência dos grupos escolares no Maranhão. In: VIDAL, Diana Gonçalves (Org.). **Grupos escolares**: cultura escolar primária e escolarização da infância no Brasil (1893-1971). Campinas (SP): Mercado das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_; NUNES, Iran de Maria Leitão. Escola Normal: uma instituição tardia no Maranhão. In: ARAÚJO, José Carlos Souza; FREITAS, Anamaria Gonçalves Bueno de; LOPES, Antonio de Pádua Carvalho (Org.). **As Escolas normais no Brasil**: do império à república. Campinas, SP: Editora Alínea, 2008.

\_\_\_\_\_. et al. O Estado do Maranhão e a institucionalização da escola graduada na Primeira República. In: ARAÚJO, José Carlos Souza; SOUZA, Rosa Fátima de; PINTO, Rubia-Mar. **Escola primária na Primeira República (1889-1930)**: subsídios para uma história comparada. Araraquara (SP): Junqueira & Marin, 2012.

MUSSURUNGA, Domingos da Rocha. **Artinha Mussurunga**: Compendio de musica. Nova edição correcta e augmentada por Virgilio Pereira da Silva. Bahia, Imprensa econômica, 1905.

NAPOLITANO, Marcos. **História & Música**: história cultural da música popular. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

NERES, Raimundo Luna. Escola Normal no Maranhão no período 1838-1888. In: FARIA, Regina Helena Martins de; COELHO, Elizabeth Maria Beserra (Org.). **Saberes e fazeres em construção**: Maranhão, séc. XIX-XXI. São Luís: EDUFMA, 2011.

NEVES, Cesar. **Escola primaria de canto coral**: para ensino da musica a creanças d'ambos os sexos. Porto: Livraria Portuense de Lopes & C, 1891.

NEVES, José Maria. **Música contemporânea brasileira**. 2. ed. Revista e ampliada por Salomea Gandelman. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2008.

NUNES, Iran de Maria Leitão. **Os primórdios da obra dos Irmãos Maristas no Maranhão (1908-1920)**. 2000. 175 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – American World

University, Iowa, USA, 2000.

OLIVEIRA, A. de Almeida. **O ensino público**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2003.

OSIS, Sibila Lilian. **O Compêndio de música elementar**: de Adelelmo do Nascimento. [20--]. Disponível em <[http://www.revistas.uea.edu.br/old/abore/artigos/artigos\\_1/artigo\\_SibilaOsis.pdf](http://www.revistas.uea.edu.br/old/abore/artigos/artigos_1/artigo_SibilaOsis.pdf)>. Acesso em: 8 maio 2014.

PÁSCOA, Márcio. **A vida musical em Manaus na época da borracha (1850-1910)**. Manaus: Imprensa Oficial do Estado do Amazonas, 1997.

PAIS, Zila. A música. In: CONGRESSO PEDAGÓGICO. São Luís: Imprensa Oficial, 1922. [Trabalhos apresentados...].

PAXECO, Fran. O Maranhão e as suas escolas. In: CONGRESSO PEDAGÓGICO. São Luís: Imprensa Oficial, 1922. [Trabalhos apresentados...].

PEDRASSOLI, Denise Rosseli. **Notas biográficas de Adelelmo do Nascimento**. ([20--]). Disponível em: <[http://www.revistas.uea.edu.br/old/abore/artigos/.../artigo\\_DenisePedrassoli.pdf](http://www.revistas.uea.edu.br/old/abore/artigos/.../artigo_DenisePedrassoli.pdf)>. Acesso em: 8 maio 2014.

PENNA, Maura. Introdução. In: MATEIRO, Teresa; ILARI, Beatriz (Org.). **Pedagogias em educação musical**. Curitiba: Ibpex, 2011. p. 13-24.

PERDIGÃO, Domingos de Castro. **O que se deve ler**: Vade-Mecum Bibliographico. São Luiz: Imprensa Official, 1922b.

\_\_\_\_\_. O Colégio Perdigão. In: CONGRESSO PEDAGÓGICO. São Luís: Imprensa Oficial, 1922a. [Trabalhos apresentados...].

PERDIGÃO, Domingos Thomaz Vellez. **Princípios elementares de música em 10 lições**. São Luís: Typographia do Frias, 1869a.

\_\_\_\_\_. **Album de musica**. São Luís, 1869b. Manuscrito.

PEREIRA, Elpídio de Britto. **A música, o consulado e eu**. Rio de Janeiro: [s. n.], 1957.

PERROT, Michelle. Sair. Tradução de Egito Gonçalves. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. **História das mulheres**: o século XIX. Porto: Edições Afrontamento/ São Paulo: Ebradil, 1990.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & história cultural**. 2. ed. 2reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

PORTO-ALEGRE, Ignacio. **Solfejos do Instituto Nacional de Música**. 4. v. Rio de Janeiro: Bevilacqua, [189-].

\_\_\_\_\_. **Memorial theorico musical**. Rio de Janeiro: Vieira Machado & C. [189-]

RAYOL, Antonio Claro dos Reis. **Noções de música:** extraídas dos melhores auctores. São Luís: Typographia do Frias, 1902.

\_\_\_\_\_. **Humberto** - Valzer brilhante del Tenore brasileiro. Pernambuco: PRÉALLE & COMPANHIA, ([18--]). BIBLIOTECA NACIONAL. p. 9740.

ROCHA, Heloísa Helena Pimenta; SOMOZA, Miguel. Apresentação do dossiê Manuais escolares: múltiplas facetas de um objeto cultural. **Pro-posições**, Campinas, SP, v. 23, n. 3 (69), p. 21-31, set./dez. 2012.

RODRIGUES, Maria José Lobato. **Educação feminina no recolhimento do Maranhão:** o definir de uma instituição. São Luís: Café & Lápis; EDUFMA; FAPEMA, 2012.

ROUYEYRE, Edouard. **Dos livros.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2000.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Emilio ou da educação.** 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

\_\_\_\_\_. **Do contrato social; ensaio sobre a origem das línguas; discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens.** Introdução e notas de Paul Arbousse-Bastide e Lourival Gomes Machado. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

SADIE, Stanley (Ed.). **Dicionário Grove de Música.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SALOMÃO, Kathia. **O violoncelo na música de compositores oitocentistas no Maranhão:** obras selecionadas e sua possível utilização no ensino do violoncelo da Escola de Música do Estado do Maranhão. 2008. 86 f. Monografia (Especialização em Educação Musical) – Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2008.

SANFELICE, José Luís. História das instituições escolares: desafios teóricos. **Série-Estudos...** Campo Grande - MS, n. 25, p. 11-17, jan./jun. 2008. Disponível em: <<http://www.serie-estudos.ucdb.br/index.php/serie-estudos/article/view/212>>. Acesso em: 16 nov. 2014.

SANTOS, Elias Souza dos. **Educação musical escolar em Sergipe:** uma análise das práticas da disciplina Canto Orfeônico na Escola Normal de Aracaju (1934-1971). 2012. 274 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <[www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-29112012-104629/pt-br.php](http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-29112012-104629/pt-br.php)>. Acesso em: 15 dez. 2014.

SANTOS NETO, Joaquim Antonio. **Percepção musical em foco:** relato de experiência de um projeto pedagógico em fase de elaboração para a Escola municipal de São Luís do Maranhão. 2013. 89 f. Monografia (Licenciatura em Música) – Universidade federal do Maranhão, São Luís, 2013.

SAVARD, A. Primeiras noções de musica. In: SAVARD, A. **Princípios de musica.** Tradução de I. Porto-Alegre. Rio de Janeiro: Casa Bevilacqua, [189-].

SILVA, Diana Rocha da. **A institucionalização dos grupos escolares no Maranhão (1903-1920).** São Luís: EDUEMA, 2015.

SILVA, Francisco Manoel da. **Compendio de musica**: para uso dos alunos do Imperial Collegio de D. Pedro II. Rio de Janeiro: Rocha & Corrêa, 1838.

\_\_\_\_\_. **Compendio de musica** pratica. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1832.

\_\_\_\_\_. **Compendio de musica**. Rio de Janeiro: Editores E. Bevilacqua & C., [18--].

SILVA, José Carlos de Araujo. **O Recôncavo Baiano e suas escolas de primeiras letras (1827-1852)**: um estudo do cotidiano escolar. 1999. 209 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1999. Disponível em:

<<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/10174/1/Silva,%20Jose%20Carlos.pdf>>. Acesso em: 10 dez 2014.

SILVA, Luiz. **Artinha e theoria musical**: novo compendio theorico e pratico. [s.n.] [1---].

SILVA, Paula Figueirêdo da. **Uma história do piano em São Luís do Maranhão**. 2013. 188 f. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) - Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2013.

SOUSA, Celita Maria Paes de. Fragmentos da história da educação no Pará no início do século XX: Instituto Gentil Bittencourt, origem, organização e concepções pedagógicas. In: ENCONTRO DE PESQUISA EDUCACIONAL DO NORTE NORDESTE. EPENN, 22, 2014, Natal. **Anais...** [Recurso Eletrônico]. Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2014, p. 1-16.

SOUZA, Rosa Fátima de. História da cultura material escolar: um balanço inicial. In: BENCOSTTA, Marcus Levy Albino (Org.). **Culturas escolares, saberes e práticas educativas**: itinerários históricos. São Paulo: Cortez, 2007.

TINHORÃO, José Ramos. **Música Popular**: um tema em debate. 3. ed. Revista e ampliada. São Paulo: Ed. 34, 1997.

\_\_\_\_\_. A Deculturação da Música Indígena Brasileira, **Revista Brasileira da Cultura**, vol. 4, n. 13. Rio de Janeiro, jul./set., 1972, p. 9-26. Disponível em: <<http://dominiopublico.mec.gov.br/download/texto/me002995.pdf>>. Acesso em: 20 jul. 2014.

UNGLAUB, Eiel; UNGLAUB Delton Lehr. **51 atitudes para a pesquisa inteligente**: guia prático para o pesquisador de sucesso. Tatuí, SP: Casa Publicadora Brasileira, 2010.

VEIGA, Cynthia Greive. **História da Educação**. São Paulo: Ática, 2007.

\_\_\_\_\_. Pensando com Elias as relações entre Sociologia e História da Educação. In: FARIA FILHO, Luciano Mendes de (Org.). **Pensadores sociais e história da educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

VIDEIRA, Mário. Eduard Hanslick e o belo musical. **Discurso**, n. 37, p. 149–166, 2007. Disponível em: <[http://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/62927/pdf\\_45](http://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/62927/pdf_45)>. Acesso em: 20 nov. 2014.

VIVEIROS, Jerônimo de. **História do comércio do Maranhão** 1612-1895. v. 1. São Luís: Associação Comercial do Maranhão, 1954.

\_\_\_\_\_. Apontamentos para a História da Instrução Pública e Particular do Maranhão.  
**Revista de Geografia e História**, São Luís, Ano IV, n. 4, p. 3-43, dez. 1953.

## FONTES HISTÓRICAS

CATALOGO DO MUSEU ESCOLAR NACIONAL. Organizado por Júlio de Lima Franco.  
Rio de Janeiro: Imprensa nacional, 1887.

GAZETA MUSICAL, n. 7, 1891. p.7.

\_\_\_\_\_. n. 2, 1892. p. 25.

JORNAL A PACOTILHA. São Luís, 30 abr. 1881.

\_\_\_\_\_. São Luís, 13 maio. 1884.

\_\_\_\_\_. São Luís, 15 out. 1886.

\_\_\_\_\_. São Luís, 11 jul. 1891.

\_\_\_\_\_. São Luís, 13 out. 1891.

\_\_\_\_\_. São Luís, 27 out. 1891.

\_\_\_\_\_. São Luís, 30 out. 1891.

\_\_\_\_\_. São Luís, 5 mar. 1892.

\_\_\_\_\_. São Luís, 08 abr. 1892.

\_\_\_\_\_. São Luís, 18 jul. 1892.

\_\_\_\_\_. São Luís, 08 fev. 1897.

\_\_\_\_\_. São Luís, 05 jun. 1897.

\_\_\_\_\_. São Luís, 19 out. 1897.

\_\_\_\_\_. São Luís, 28 mai. 1900.

\_\_\_\_\_. São Luís, 21 dez. 1900.

\_\_\_\_\_. São Luís, 28 fev. 1901.

\_\_\_\_\_. São Luís, 13 abr. 1901.

\_\_\_\_\_. São Luís, 03 mar. 1902.

\_\_\_\_\_. São Luís, 20 dez. 1902.

\_\_\_\_\_. São Luís, 14 nov. 1903.

JORNAL A PACOTILHA . São Luís, 23 jul. 1904.

\_\_\_\_\_. São Luís, 22 nov. 1904.

JORNAL DIÁRIO DO MARANHÃO. São Luís, 3 ago. 1876.

\_\_\_\_\_. São Luís, 08 jan. 1878.

\_\_\_\_\_. São Luís, 15 maio 1878.

\_\_\_\_\_. São Luís, 05 jul. 1878.

\_\_\_\_\_. São Luís, 06 dez. 1879.

\_\_\_\_\_. São Luís, 22 dez. 1884.

\_\_\_\_\_. São Luís, 16 jan. 1886.

\_\_\_\_\_. São Luís, 21 dez. 1888.

\_\_\_\_\_. São Luís, 22 jul. 1890.

\_\_\_\_\_. São Luís, 24 jul. 1890.

\_\_\_\_\_. São Luís, 31 jul. 1890.

\_\_\_\_\_. São Luís, 26 set. 1890.

\_\_\_\_\_. São Luís, 25 abr. 1900.

\_\_\_\_\_. São Luís, 10 maio. 1901.

\_\_\_\_\_. São Luís, 24 jan. 1902.

\_\_\_\_\_. São Luís, 27 fev. 1902.

\_\_\_\_\_. São Luís, 06 nov. 1902.

\_\_\_\_\_. São Luís, 08 nov. 1902.

\_\_\_\_\_. São Luís, 11 nov. 1902.

\_\_\_\_\_. São Luís, 12 nov. 1902.

\_\_\_\_\_. São Luís, 25 nov. 1902.

\_\_\_\_\_. São Luís, 08 dez. 1902.

\_\_\_\_\_. São Luís, 25 mar. 1903.

JORNAL DIÁRIO DO MARANHÃO. São Luís, 14 jan. 1904.

\_\_\_\_\_. São Luís, 16 abr. 1904.

\_\_\_\_\_. São Luís, 06 jun. 1904.

\_\_\_\_\_. São Luís, 22 nov. 1904.

\_\_\_\_\_. São Luís, 23 nov. 1904.

\_\_\_\_\_. São Luís, 03 fev. 1910.

JORNAL PUBLICADOR MARANHENSE. São Luís, 22 fev. 1868.

\_\_\_\_\_. São Luís, 24 mar. 1868.

\_\_\_\_\_. São Luís, 05 jan. 1869.

JORNAL O FEDERALISTA. São Luís, 05 fev. 1903.

\_\_\_\_\_. São Luís, 22 nov. 1904.

\_\_\_\_\_. São Luís, 23 nov. 1904.

MARANHÃO. Arquivo Público do Estado. Registro de Batismos da Freguesia de Nossa Senhora da Victoria da Arquidiocese do Maranhão – 1889-1899. fl. 24v.

\_\_\_\_\_. Arquivo da Arquidiocese. Livro de registro de óbito da freguesia de Nossa Senhora da Conceição da capital – 1894-1910. Livro n. 45. fl. 131.

\_\_\_\_\_. Arquivo Público do Estado. Acervo João Mohana. Documento de participação de Antonio Rayol no concurso G. Verdi. 1892.

\_\_\_\_\_. Decreto n. 21, 15 abr. 1890.

\_\_\_\_\_. Decreto n. 94, 1 set. 1891.

\_\_\_\_\_. Decreto n. 129, 16 mar. 1892.

\_\_\_\_\_. Decreto n. 16, 4 maio 1901.

\_\_\_\_\_. Decreto n. 15, 27 abr. 1901.

\_\_\_\_\_. Decreto n. 38, 19 jul. 1904.

\_\_\_\_\_. Decreto n. 46<sup>a</sup>, 13 abr. 1905.

\_\_\_\_\_. Decreto n. 69, 26 jul. 1907.

\_\_\_\_\_. Decreto n. 112, 6 abr. 1911.

MARANHÃO. Decreto n. 146, 6 maio 1912.

\_\_\_\_\_. Fala com que o Exm. Sr. Conselheiro João Capistrano Bandeira de Mello abriu a 1ª sessão da 2ª Legislatura da Assembleia Legislativa Provincial, 13 mar. 1886. San'Luiz do Maranhão: Typ. Do Paiz, 1886.

\_\_\_\_\_. Lei n. 56, 15 maio 1893.

\_\_\_\_\_. Lei Municipal n. 11, 3 jan. 1895.

\_\_\_\_\_. Lei n. 119, 2 maio 1895.

\_\_\_\_\_. Lei n. 155, 6 maio 1896.

\_\_\_\_\_. Lei n. 207, 28 abr. 1898.

\_\_\_\_\_. Lei n. 226, 15 abr. 1899.

\_\_\_\_\_. Lei n. 244, 19 mar. 1900.

\_\_\_\_\_. Lei n. 280, 1 abr. 1901.

\_\_\_\_\_. Lei n. 348, 17 maio 1904.

\_\_\_\_\_. Lei n. 363, 31 mar. 1905.

\_\_\_\_\_. Lei n. 398, 28 abr. 1905.

\_\_\_\_\_. Lei n. 360, 28 mar. 1905.

\_\_\_\_\_. Lei n. 623, 17 abr. 1912.

\_\_\_\_\_. Lei n. 729, 8 abr. 1916.

\_\_\_\_\_. Mensagem apresentada ao Congresso do Estado, 5 jun. 1894 pelo Exmo. Sr. Vice-Governador Dr. Casimiro Dias Vieira Júnior. São Luís, 1894.

\_\_\_\_\_. Mensagem apresentada ao Congresso do Estado, 13 fev. 1901 pelo Exmo. Sr. Governador Dr. João Gualberto Torreão da Costa. São Luís, 1901.

\_\_\_\_\_. Mensagem apresentada ao Congresso do Estado, 10 fev. 1902 pelo Exmo. Sr. Governador Dr. João Gualberto Torreão da Costa. São Luís, 1902.

\_\_\_\_\_. Mensagem apresentada ao Congresso do Estado, 11 fev. 1903 pelo Exmo. Sr. Vice-Governador Coronel Alexandre Collares Moreira Júnior. São Luís, 1903.

\_\_\_\_\_. Mensagem apresentada ao Congresso do Estado, 28 fev. 1904 pelo Exmo. Sr. Vice-Governador Coronel Alexandre Collares Moreira Júnior. São Luís, 1904.

MARANHÃO. Mensagem apresentada ao Congresso do Estado, 16 fev. 1905 pelo Exmo. Sr. Vice-Governador Coronel Alexandre Collares Moreira Júnior. São Luís, 1905.

\_\_\_\_\_. Regulamento do ensino Público do Estado do Maranhão. São Luís: Typographia do Frias & Filho, 1891.

\_\_\_\_\_. Regulamento do Ensino Primário, 24 nov. 1894.

\_\_\_\_\_. Regulamento da Escola Normal, 24 nov. 1894.

\_\_\_\_\_. Regulamento do Ensino Primário, 8 fev. 1896.

\_\_\_\_\_. Regulamento do Lyceu Maranhense, 8 fev. 1896.

\_\_\_\_\_. Regulamento da Escola Normal, 8 fev. 1896.

\_\_\_\_\_. Regulamento Geral da Instrução Pública do Estado do Maranhão. São Luís: Typographia dos Frias, 1896.

\_\_\_\_\_. Regulamento da Escola de Música do Estado do Maranhão, 30 jun. 1909.

\_\_\_\_\_. Relatório com que o Desembargador Ambrosio Leitão da Cunha passou a administração desta Província ao Vice Presidente da Província Doutor Jose da Silva Maia, 4 abr. 1869. São Luís: Tip. Comercial de A. P. Ramos de Almeida, 1869.

\_\_\_\_\_. Relatório com que o Desembargador Franklin A. de Menezes Doria passou a administração desta Província ao Presidente da Província Doutor Antonio Epaminondas de Mello, 28 out. 1867. São Luís: Typ. B. de Mattos, 1867.

\_\_\_\_\_. Relatório lido pelo excellentíssimo Sr. Presidente Dr. A. O. Gomes de Castro por ocasião da instalação da Assembleia Legislativa desta Província em 3 maio 1871. San'Luiz do Maranhão: Typ. B. de Mattos, Imp. Por J.L.C. Barbosa, 1871.

\_\_\_\_\_. Secretaria de Estado da Cultura. Biblioteca Pública Benedito Leite. Revista do Norte, Anno V, n. 5, jan de 1906. Disponível em: <<http://www.cultura.ma.gov.br/portal/bpbl/acervodigital/>>. Acesso em: 15 dez. 2014.

\_\_\_\_\_. Secretaria de Estado da Cultura. Biblioteca Pública Benedito Leite. Revista do Norte, São Luís, Anno 4, n. 84, fev. de 1905. Disponível em: <<http://www.cultura.ma.gov.br/portal/bpbl/acervodigital/>>. Acesso em: 15 dez. 2014.

\_\_\_\_\_. Secretaria de Estado da Cultura. Biblioteca Pública Benedito Leite. Revista do Norte, Anno 2, n. 45, 1 jul. 1903. Disponível em: <<http://www.cultura.ma.gov.br/portal/bpbl/acervodigital/>>. Acesso em: 15 dez. 2014.

\_\_\_\_\_. Secretaria de Estado da Cultura. Biblioteca Pública Benedito Leite. Revista do Norte, Anno 2 n. 33, mar. de 1903. Disponível em: <<http://www.cultura.ma.gov.br/portal/bpbl/acervodigital/>>. Acesso em: 15 dez. 2014.

MARANHÃO. Secretaria de Estado da Cultura. Biblioteca Pública Benedito Leite. Revista do Norte, Anno 1, n. 14, 16, mar. 1902. Disponível em:

<<http://www.cultura.ma.gov.br/portal/bpbl/acervodigital/>>. Acesso em: 15 dez. 2014.

DISTRITO FEDERAL. LEI n. 11.769. Disponível em:

<[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03\\_Ato2007-2010/2008/Lei/L11769.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03_Ato2007-2010/2008/Lei/L11769.htm)>. Acesso em: 21 abr. 2010.

RIO DE JANEIRO. Decreto n. 981, 8 nov. 1890. Disponível em

<[http://www.histedbr.fae.unicamp.br/navegando/fontes\\_escritas/4\\_1a\\_Republica/decreto%20981-1890%20reforma%20benjamin%20constant.htm](http://www.histedbr.fae.unicamp.br/navegando/fontes_escritas/4_1a_Republica/decreto%20981-1890%20reforma%20benjamin%20constant.htm)>. Acesso em: 13 jul. 2014.

\_\_\_\_\_. Decreto n. 7247, 19 abr. 1879. Disponível em

<<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-7247-19-abril-1879-547933-publicacaooriginal-62862-pe.html>>. Acesso em: 25 maio 2014.

\_\_\_\_\_. Decreto n. 1331, 17 fev. 1854. Disponível em

<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-1331-a-17-fevereiro-1854-590146-publicacaooriginal-115292-pe.html>. Acesso em: 20 abr. 2014.

ANEXO

## ANEXO A – Texto Aos Leitores

As noções que me dei ao trabalho de redigir para iniciar meus discípulos no misterioso alcance da Musica, e que agora ousou sob o titulo de – Noções de Musica – não são mais que uma ligeira compilação de quanto achei bastante esthetico e indispensável para o fim a que me propuz.

A produção de uma obra original neste genero demanda muitas e variadas habilitações de que realmente careço. Neste proposito não me lembro desta falta, porque nunca poderia achar em mim recursos melhores que os dos gênios transcendentos, que têm expedidos os seus sentimentos sobre o alcance e verdadeiro fim desta arte. Contento-me pois em ter podido compreender as apreciações destes gênios superiores; e expondo-os taes quaes se acham. Ter-me-hei por muito feliz se as definições, ou, antes os quadros de que sou apenas expositor, produzirem em meus discípulos as mesmas sensações que em mim teem produzido.

A musica é a arte mais energica que se conhece para despertar a sensibilidade, e encaminhá-la pelo surto da phantasia, na esfera da elevação dos sentimentos.

Parece porem que as suas afecções encontram mais sensíveis as fibras do selvagem e mesmo a de alguns irracionais, que a do homem civilizado. E não deixa de haver razão para isso, pois que a doçura deve ser tanto mais sensível e agradável ao paladar acostumado aos amargos, quanto pode até passar despercebida pelo paladar embotado pelos doces. São semelhantes inconvenientes da civilização que tornam tão árdua a aquisição da arte musical, e a tarefa dos mestres tão difícil, e as mais das vezes –impossível. Nada poderão conseguir, senão despertar sentimentos; e a grammatica, com a oratoria, nenhum recurso lhes oferece para isso, pois que os sentimentos, quanto mais elevado for o grao em que se despertem, tanto mais se tornarão indefiníveis. Os sentimentos exprimem pela mimica que revela, já o enlevo, já o arrombamento, já o extase; - da grammatica e da oratoria, apenas tomam algumas vezes as “interjeições” que, como todos sabem, só exprimem sentimentos “indefiníveis”.

Foi, por ter sido dado o sentimento ao ser racional para ser affectado, e não para ser definido, que os antigos recorreram a Fabula para sustentar o credito da Musica,

Entre os povos civilizados. Para que o habito de ouvi-la lhes corrompesse o gosto, tornando-os indifferentes aos encantos da melodia e da harmonia, trataram de lhes transmitir quadros, que por sublimes alegorias, lhes fizessem sentir divinaes efeitos da musica sobre a sensibilidade do selvagem.

É em taes quadros que se vê Orpheo impondo o silencio onde se achava, acalmando os ventos, paralisando as arvores, suspendendo o curso aos rios, e atraindo a seus pés os animaes ferozes, sem exclusão dos tigres e dos leões. É também num quadro semelhante, que se vê Amphion edificando Thebas ao som de sua lyra, dizendo-se que as proprias pedras vinham por si mesmas a construção, para fazer sentir a facilidade, com que ele, pelo prestigio da musica desenvolvia e empregava a atividade dos selvagens. Foi também exaltado por semelhantes quadros de Tyrtêo, pelo poder da Musica, poude impor-se aos Lacedemonios, já dissipando pelo seu canto a impressão desagradavel que n’elles produzira a sua própria deformidade, indispensavel para que dessem a batalha decisiva que os fez triumphar dos Messenienses.

Taes quadros, mesmo os mais fabulosos, ainda não perderam completamente a virtude, pois que os grandes mestres, reconhecendo que não há n’elles exageração senão na forma, ainda d’elles se servem para a omnipotência da Musica sobre a organização moral, logo que se consiga excitar a sensibilidade, e despertar convenientemente o sentimento pelos meios sugeridos pela intelligencia que afinal possam levar o entusiasmo ao espirito e o sutro – á phantasia.

Entendem os grandes mestres que a intelligencia limita a execução, mantendo-se apathica na incalculavel esphera da Musica, e indolente no coro e na orchestra de Euterpe, pode, pelos seus fortuitos desvios, fazer-se estimar ainda muito abaixo do nivel do automatico “realejo”, se este instrumento se achar organizado com a artistica animação e reconhecida regularidade. É compenetrado de semelhantes convicções que aqui reproduzo suas definições e reflexões, associando-os como parte importante, às noções que aqui se acham coordenadas.

Este resumido trabalho sahe, sem duvida, incompleto, pois lhe falta a parte complementar que tenho de suprir pela pratica; mas espero que os leitores me relevem esta falta, atendendo não só – a que esta obra é exclusivamente destinada aos meus discipulos, mas tambem a que, a confessada deficiência de meios intrinsecos, accresce a carencia absoluta de meios extrínsecos, não se achando ainda nem uma typographia musical estabelecida entre nós.

Não julgo, porem, que seja isto que me impeça de conseguir o fim a que me proponho; pois confio muito no prestigio das autoridades que consultei, entre ellas Savard, Choron, Fayolle, Artusi, Rousseau, Cattaneo e Raphael Machado de cujo dictionario copiei grande parte das definições. Com tudo, se o conseguir, nunca deixarei de confessar que isso fora mais devido a aptidão, talento e penetração dos meus discipulos, do que a habilidade de quem só concorre com a sua bôa vontade, achando-se possuido dos mais ardentes desejos de seu aproveitamento.

São Luiz – Novembro de 1902.

Antonio Rayol.