

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
DOUTORADO EM EDUCAÇÃO

JOÃO COSTA GOUVEIA NETO

**O ENSINO DE MÚSICA E AS VIVÊNCIAS MUSICAIS EM SÃO LUÍS DO
MARANHÃO (1852 – 1909)**

BELÉM/PARÁ

2022

JOÃO COSTA GOUVEIA NETO

**O ENSINO DE MÚSICA E AS VIVÊNCIAS MUSICAIS EM SÃO LUÍS DO
MARANHÃO (1852 – 1909)**

Tese apresentada ao Programa Pós-Graduação em Educação, da Universidade Federal do Pará como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Educação.

Orientador: Prof. Dr. Cesar Augusto Castro.

BELÉM

2022

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará

Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

G719e GOUVEIA NETO, JOÃO COSTA.
O ENSINO DE MÚSICA E AS VIVÊNCIAS MUSICAIS EM SÃO
LUÍS DO MARANHÃO (1852 -1909) / JOÃO COSTA GOUVEIA
NETO. — 2022.
219 f. : il. color.

Orientador(a): Prof. Dr. Cesar Augusto Castro
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de
Ciências da Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Belém,
2022.

1. ENSINO DE MÚSICA. 2. CULTURA MATERIAL
ESCOLAR. 3. VIVÊNCIAS MUSICAIS. 4. HISTÓRIA DA
EDUCAÇÃO MUSICAL. I. Título.

CDD 370.98121

JOÃO COSTA GOUVEIA NETO

**O ENSINO DE MÚSICA E AS VIVÊNCIAS MUSICAIS EM SÃO LUÍS DO
MARANHÃO (1852 – 1909)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, da Universidade Federal do Pará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Educação.

Orientador: Prof. Dr. Cesar Augusto Castro.

Data da aprovação 11/08/2022

Banca Examinadora

Prof. Dr. Cesar Augusto Castro
(UFMA/UFPA- Orientador)

Prof. Dra. Sônia Maria da Silva Araújo
(UFPA – Avaliadora interna)

Prof. Dr. Samuel Luis Velázquez Castellanos
(UFMA/UFPA – Avaliador interno)

Prof. Dr. Daniel Fils Puig
(UFSB – Avaliador externo)

Prof. Dr. Ednardo Monteiro Gonzaga do Monti
(UFPI – Avaliador externo)

Dedico minha tese à minha única e suficiente irmã Amanda Costa Gouveia que, pela decisão soberana de Deus, não pôde compartilhar comigo a realização deste sonho. Saudades indeléveis, até nos encontramos outra vez no céu, lindo céu.

AGRADECIMENTOS

“Até aqui me ajudou o Senhor” (1 Samuel 7:12), não penso em outra maneira de iniciar os agradecimentos desta tese. Em meio a tantas perdas sofridas nos últimos meses, este trabalho é uma grande bênção que Deus me concede, por isso a Ele o meu louvor e gratidão.

Aos meus pais Liniete Costa Gouveia e José Ribamar Fernandes Gouveia pelo acompanhamento e amor constantes.

À minha irmã Amanda Costa Gouveia, *in memoriam*, pelo amor incondicional dedicado a mim durante os 37 anos de vida que Deus lhe concedeu nesta terra. Nenhuma palavra existente na língua portuguesa ou qualquer outra língua será suficiente para descrever todo o cuidado, afeto, carinho, aconchego, atenção, defesa ardorosa, proteção e as alegrias que recebi da minha irmã nesses anos. Obrigado, irmã. Obrigado. Amar-te-ei para sempre. Saudades indeléveis.

Aos três agradeço pelo apoio e compreensão em meio a tantas atividades realizadas ao mesmo tempo nos últimos três anos e meio, e peço desculpas pelo estresse quadruplicado, pelos livros espalhados pela casa inteira e pelos silêncios dados para perguntas tão simples, mas feitas em momentos tão difíceis para eu responder. Terminar esta tese antes do prazo é também resultado de todos os investimentos que vocês três fizeram e fazem em mim e uma resposta, consciente e inconsciente, que ao longo da minha vida continuo dando a vocês – a de cumprir os compromissos, os deveres e as obrigações que eu mesmo me imponho. Obrigado. Vocês sabem que os amo. E como sempre dizemos após as vitórias e os estresses – vocês sabem que nos amamos!

Ao meu amigo, prof. Dr. Alexandre Guida Navarro, pela leitura cuidadosa, pelos autores indicados e sugestões dadas para que este texto chegasse a este termo e, principalmente, pela amizade e acompanhamento nos momentos mais difíceis que já enfrentei em toda minha vida; pela compreensão e cuidado comigo, Amanda, mamãe e papai. Nada o que escrever aqui será suficiente para agradecer tudo que fizeste por nós nos últimos meses. Obrigado.

Às minhas mães do coração Sílvia Solange Amaral e Sílvia Helena Ramos Guimarães dos Santos, pelas orações, cuidado e amor constantes. Obrigado.

À professora Zafira da Silva de Almeida, *in memoriam*, pró-reitora de Graduação da UEMA (2019- dezembro 2021), pelo apoio incondicional dispensado a mim durante o tempo que precisei me deslocar semanalmente até Belém (PA) para cursar os créditos das disciplinas do doutorado em 2019. Além dos ajustes nos horários da função administrativa na PROG, que atualmente exerço na IES, agradeço pela confiança ao apostar e pontuar junto à Pró-Reitoria de

Pesquisa e Pós-Graduação (PPG) e a Pró-Reitoria de Gestão de Pessoas (PROGEP) que eu conseguiria cumprir tanto as atividades do doutorado quanto as administrativas sem precisar de afastamento. Não pelos meus esforços, mas pela graça de Deus, consegui completar esta tese seis meses antes do prazo estabelecido, sendo o primeiro aluno da turma do DINTER UFPA-UEMA, a qualificar e defender a tese. Obrigado. Saudades!

À professora Dra. Fabíola de Jesus Soares Santana, pró-reitora adjunta de graduação da UEMA (2019-dezembro de 2021) e pró-reitora de graduação (dezembro de 2021- 2022), pelo apoio e compreensão durante os setenta e oito dias que precisei me afastar presencialmente do trabalho administrativo da Prog para dedicar-me aos cuidados de minha irmã Amanda. Por em nenhum momento sentir-me cobrado ou ameaçado de perder a função devido ao afastamento citado. Muito obrigado.

À amiga, professora Ma. Marília de Carvalho Cerveira, também pelo apoio e amizade consolidada em meio à dor e o sofrimento, conforme a Bíblia diz; por ter carregado sozinha as atribuições da assessoria da Prog, mas principalmente pelo cuidado e atenção durante o tempo que precisei afastar-me para cuidar de Amanda, e pelo abraço e conforto que recebi no dia 16 de março de 2022 quando inesperadamente chegou ao hospital UDI. Jamais esquecerei. Obrigado.

Ao meu orientador Prof. Dr. Cesar Augusto Castro pela orientação clara e alegre deste trabalho. Aos professores que compuseram a banca da qualificação e defesa, Prof. Dr. Daniel Puig, Prof. Dr. Ednardo do Monti, como avaliadores externos, e Profa. Dra. Sônia Araújo e Prof. Dr. Samuel Castellanos, como avaliadores internos, pelas contribuições, correções e indicações precisas para que este trabalho chegasse a este termo.

À Universidade Federal do Pará – UFPA, por meio do Programa de Pós-Graduação em Educação, do Instituto de Ciências da Educação, por acreditarem na parceria e importância do convênio firmado com a UEMA.

À Universidade Estadual do Maranhão – UEMA, nas pessoas do seu Reitor, Prof. Dr. Gustavo Pereira da Costa, e do vice-reitor, professor Dr. Walter Canales Sant'ana, pelo convênio firmado com a Universidade Federal do Pará – UFPA, continuando a política de qualificação profissional dos docentes da UEMA.

RESUMO

O ambiente espacial deste estudo é São Luís, capital do Maranhão, entre os anos de 1852 e 1909, isto é, durante 37 anos do período monárquico, que terá seu apogeu e decadência, e nos primeiros 20 anos do período republicano, em que ainda se lidava tanto com a implementação da liberdade de todas as pessoas que viviam no Brasil, quanto com a reconfiguração das questões políticas, econômicas, sociais e culturais do país. Nesse sentido, a linha melódica desta tese é o ensino de música em São Luís e suas funções sociais no dito período. Assim, este trabalho visa entender como acontecia o ensino de música, a quem se destinava e em quais condições materiais era realizado. Para tanto, o objetivo geral deste trabalho é analisar como o ensino de música contribuiu para a consolidação das vivências musicais escolares em São Luís e, ainda mais traçar um panorama da presença da música na sociedade ludovicense, a partir dos espetáculos que aconteciam no Teatro São Luís; analisar o processo de construção de uma sociabilidade elegante, baseados nos ideais franceses de refinamento e elegância; identificar tanto as instituições escolares particulares onde existiam aula de música como os/as professores/as de música que atuavam nesses estabelecimentos de ensino e discutir a presença dos instrumentos musicais como cultura material escolar. Em termos de fontes, a pesquisa está ancorada nos jornais e almanaques do acervo da Biblioteca Benedito Leite e da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, e na coleção de Leis e Regulamentos da Instrução Pública do Maranhão. Para articular as questões postas em discussão nesta tese com as informações contidas nas fontes, o caminho teórico-metodológico é o apontado pela História Cultural e pela Cultura Material Escolar. A escolha desses ramos teóricos se dá devido à possibilidade de várias análises a partir de fontes diversas, coadunando-as com as necessidades de articulação das informações nelas contidas com interseções da política, da economia, da sociedade e da própria cultura. Nesse sentido, a presença do ensino de música é analisada como um paradoxo, pois estava presente como um ofício manual, institucionalizado pelo governo e destinado a meninos desvalidos, e ao mesmo tempo presente nas instituições escolares particulares como sinônimo de refinamento e elegância para os membros das elites. Desse modo, esta tese tem como resultados a existência de colégios particulares onde havia aulas de música, de professores particulares ministrando aulas de música, que a legislação, tanto do império quanto da república, não deu a devida atenção ao ensino de música, que os instrumentos musicais, as partituras e métodos de ensino de música faziam parte da cultura material escolar e a importância de se analisar o ensino de música a partir das discussões de gênero.

Palavras-chave: Ensino de Música. Cultura Material Escolar. Vivências Musicais. História da Educação Musical.

ABSTRACT

The place of this study is São Luís, capital of Maranhão, between the years 1852 and 1909, that is, during 37 years of the monarchic period, in which it will have its apogee and decadence in the first 20 years of the republican period, in which it dealt both with the implementation of freedom of all people who lived in Brazil, and with the reconfiguration of the country's political, economic, social and cultural issues. Thus, the melodic line of this study is the teaching of music in São Luís and its social functions in that period. In this way, this work aims to understand how music teaching happened, to whom it was intended and in what material conditions it was carried out. Therefore, the general objective of this work is to analyze how music teaching contributed to the consolidation of school musical experiences in São Luís and, even more, to draw an overview of the presence of music in Ludovicense society, from the shows that took place at São Luís Theater; analyze the process of building an elegant sociability, based on French ideals of refinement and elegance; identify both the private school institutions where there were music classes and the music teachers who worked in these teaching establishments and discuss the presence of musical instruments as a material school culture. In methodological terms, the research is anchored in newspapers and almanacs from the collection of the Benedito Leite Library, as the Leis e Regulamentos do Maranhão, beyond the collection at National Library in Rio de Janeiro. To articulate the issues discussed in this thesis with the information contained in the sources used, the theoretical-methodological path is the one pointed out by Cultural History and by School Material Culture. The choice of these theoretical branches is due to the possibility of several analyzes from different sources, in line with the needs of articulating the information contained therein with the intersections of politics, economy, society and culture itself. In this sense, the presence of music education must be analyzed as a paradox, as it was present as a manual craft, institutionalized by the government and aimed at underprivileged boys, and at the same time, present in private school institutions as a synonym of refinement and elegance for the members of the elites. In this way, this thesis has as a result the existence of private schools where there were music classes, of private teachers giving music classes, that the legislation, both of the empire and the republic, did not give due attention to the teaching of music, that the musical instruments, scores and music teaching methods were part of school material culture and the importance of analyzing music teaching based on gender discussions.

Keywords: Music Teaching. School Material Culture. Musical Experience. History of Music Education.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura	Legenda	Página
1	Aluguéis de escravos	49
2	Vendas de escravos	50
3	Teatro São Luís	59
4	Illm. Snr.	60
5	Theatro Nacional de S. Luiz (Sabbado 8 de novembro)	66
6	Theatro Nacinal de S. Luiz (Companhia Lyrica Italiana)	67
7	Theatro de S. Luiz (Companhia lyrica italiana)	68
8	O Grande Rei do Fogo	70
9	Publicação Pedida (Recreio Thaliense)	70
10	Theatro S. Luiz (Grupo lyrico-comico...)	71
11	Theatro S. Luiz (Companhia Lyrica Italiana de operas...)	73
12	Theatro S. Luiz (Grande Concerto Instrumental)	77
13	Cassino Maranhense	77
14	Theatro S. Luiz (Grupo Lyrico Italiano)	78
15	Centro Caixeiral	79
16	Governo da província – Expediente do dia 16.	92
17	Professores	93
18	Professor de música e piano	94
19	Casa dos educandos	95
20	Aula particular de N. S. da Soledade	99
21	Collegio de N. S. dos Remédios	99/100
22	Collegio de N. S. da Glória	100/101
23	M. E. Carmini, acaba de contractar...	102
24	Collegio de N. S. da Soledade	103
25	Anúncio do Colégio de Nossa Senhora da Glória	103
26	Collegio de S. Caetano	104
27	Collegio de S. João Baptista	105
28	Internato e Externato de San Paulo	106
29	Collegio de N. S. Nazareth	107

30	Externato de Santa Isabel	108
31	Collegio de N. S. dos Remedios	109
32	Collegio de N. S. dos Remedios	109
33	Collegio de N. S. dos Remedios	110
34	Escola Lopes Trovão	110
35	Externato Santa Cruz	111
36	Externato Gonçalves Dias	111
37	Ao Publico	112
38	Anúncio de Margarida Pinelli	113
39	Anúncio de D. Libania dos Reis Carvalho	114
40	Anúncio de Maria da Glória Ferreira	114
41	Mestra	115
42	Licções de música e piano	115
43	Anúncio de Adelaide Larumbe	116
44	Violão	116
45	Rua 28 de julho (Luiz do Rego...)	117
46	Nomeação de José de Carvalho Estrella	122
47	Músico Bernardino do Rego Barros	123
48	Músico Francisco Maranhense Freire de Lemos	123
49	Musico	124
50	Violeiros	125
51	Professoras de piano e canto	127
52	Musico Francisco Antonio da Silva	129
53	Professores de musica, piano e diversos instrumentos	129
54	Negociantes, Industriaes e Profissionaes	130
55	Notícia sobre os exames dos alunos de música de Antônio Rayol	133
56	Collegio Santo Alexandre	134
57	Collegio Sant' Alexandre	135
58	Collegio S. Alexandre	136
59	Collegio (Rayol) Educação em família	137
60	Collegio Rayol	138
61	Collegio Rayol	139
62	Collegio Rayol	139

63	Aula nocturna de música	140
64	Notícia sobre a aula noturna de Antonio Rayol	141
65	Extrato da Lei n. 280 de 10 de abril de 1901.	141
66	Leilão	155
67	Piano	158
68	Vende-se	159
69	Piano de cauda Carl Strobel cerca de 1800	160
70	Por 200.000 reis	160
71	Pianno	161
72	Piano Blondel	162
73	Piano Neumann de Hamburgo	165
74	Pianos	166
75	Pianos de L. Neufeld	167
76	Piano (Na casa á...)	167
77	Pianos (Fabricante...)	168
78	Piano de L. Neufeld	168
79	Piano Neufeld	169
80	Cordas para violão	171
81	Violão	172
82	Flauta	173
83	Instrumentos	173
84	Indicador dos Accordos para violão	175
85	1892 Kalendarios	176
86	Methodos	177
87	Na livraria no largo de Palacio vende-se o seguinte.	178
88	Carlos Henriques da Rocha, tem á venda...	178
89	Músicas	179
90	Músicas para piano	181
91	Músicas novas	182
92	Alta novidade (Músicas para piano)	182
93	Músicas para piano (A Flor no peito...)	183
94	O recreio dos salões	184
95	A biblioteca do Flautista	186

96	Grande sucesso da actualidade	187
97	Novidade musical	188
98	Músicas	188
99	Polka Francisquina	188
100	Solfejos	189
101	Acabamos de receber...	190

LISTA DE TABELAS

Tabela	Título	Página
1	Leis sobre música publicadas no Maranhão no Segundo Reinado	95
2	Leis sobre música publicadas no Maranhão na República	96
3	Decretos sobre música publicados no Maranhão na República	97
4	Portarias sobre música publicados no Maranhão na República	97/98
5	Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial de Belarmino de Mattos	119/120/121
6	Almanak Administrativo da Província do Maranhão	126/127
7	Almanack do Diário do Maranhão	128

SUMÁRIO

SEÇÃO 1 INTRODUÇÃO.....	15
1.1 Problema de pesquisa, questões norteadoras, objetivos e fontes.....	18
1.2 Motivações da pesquisa.....	21
1.3 Estado da arte sobre o tema: O ensino de música e as vivências musicais.....	23
1.4 Questões teórico-metodológicas da pesquisa.....	27
1.5 Estrutura da tese.....	34
SEÇÃO 2 O MOVIMENTO MUSICAL EM SÃO LUÍS (1852 – 1909).....	42
2.1 Aspectos históricos, econômicos e sociais da capital maranhense.....	43
2.2 Os espaços de sociabilidade e as vivências musicais educacionais.....	53
2.2.1 O Teatro São Luís – o palco privilegiado das sociabilidades ludovicenses.....	58
SEÇÃO 3 OS ESPAÇOS ESCOLARES, AS PESSOAS E O ENSINO DE MÚSICA.....	84
3.1 As instituições públicas de ensino: considerações sobre a presença da música.....	89
3.2 Os colégios particulares e as aulas de música.....	97
3.3 Os professores particulares de aulas de música.....	112
3.4 A Atuação dos Rayol.....	130
SEÇÃO 4 A CULTURA MATERIAL ESCOLAR E OS ARTEFATOS MUSICAIS.....	144
4.1 Os estudos da cultura material escolar no campo da História da Educação.....	144
4.2 Os artefatos musicais como cultura material escolar.....	154
4.2.1 Os instrumentos musicais.....	157
4.2.2. As partituras e os métodos de ensino de instrumento	174
SEÇÃO 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	192
REFERÊNCIAS.....	199

SEÇÃO 1 INTRODUÇÃO

A música é arte, som, movimento, fator intrínseco ao desenvolvimento das dimensões humanas, para a formação integral do indivíduo nos aspectos cognitivo, afetivo, cultural, artístico e social. Logo, a música permite ao indivíduo não só ampliar suas faculdades intelectuais, afetivas, emocionais e culturais, mas, desenvolver uma linguagem criadora, isto é, sua própria percepção musical. Na Grécia antiga, por exemplo, a música era parte essencial da formação humana. Não à toa, recorrente é a iconografia de temas musicais nos vasos, por exemplo:

Na Antiguidade, por exemplo, Pitágoras (571/0-497/6 a.C.) já buscava estabelecer as bases matemáticas nas quais a produção musical se fundava. Platão (429-348 a.C.) entendia a música como arte, técnica e ciência prática (*téchne*), atividade racional voltada a um fim produtivo, mas também como conhecimento, saber (*sophía*) ou ciência teórica (*episthémé*), como mostra Nascimento (2003). Aquele filósofo concebia a educação musical como um elemento político e uma pedagogia moral e social, a partir dos matizes éticos ínsitos à música, fenômeno de profunda repercussão subjetiva, capaz de consequências práticas da realização da virtude (PLATÃO, 1973a; 1973b). Seu discípulo Aristóteles (384-322 a.C.) também acreditava que deveria ser estudada “a influência que ela [a música] pode exercer sobre o caráter e a alma” (ARISTÓTELES, 1988: 276). [...] (apud FUCCI AMATO, 2010, p.39).

Ao longo da história ocidental e quando os europeus finalmente conseguem invadir o “Novo Mundo” os habitantes que aqui encontraram tinham a música entranhada nas suas relações sociais demarcando espaço, tempo e mudanças sociais. Ao chegarem no lugar que batizariam de América, os europeus percebem a força da presença da música entre os indígenas e a utilizam como meio para discipliná-los para que exercessem trabalhos para os colonos brancos (BUECKE, 2019). Ainda sobre a presença da música nas sociedades indígenas escreve Seeger (1987, p. 174) “De um modo geral, como se sabe, sempre que a música é tocada numa sociedade indígena, um evento importante tem lugar, não só pela profundidade ou multiplicidade de seus significados, como também pelos processos sociais que os índios acreditam estarem ocorrendo nessas ocasiões”. Escreve ainda que a música é parte fundamental da vida dos indígenas e não apenas uma de suas opções, ou seja “[...] papel formador da experiência social, parte integrante das atividades de subsistência e garantia de continuidade social e cosmológica” (SEEGER, 1987, p. 174).

A partir da Conquista, a música foi utilizada para os mais diversos fins, dentre eles o de comunicação como o estabelecido pelos europeus. Nesse sentido e devido ao arcabouço institucionalizado dos conquistadores, a música que foi sendo imputada às populações nas

Américas foi a europeia. Entre os caminhos feitos nas matas pelos conquistadores a pé, em lombos de burros ou cavalos, depois alargados pelos carros de bois, assim como seguindo pelos rios, antes somente conhecidos pelos indígenas, começam a conduzir as pessoas entre as primeiras povoações, até chegar à ilha do Maranhão, efetivamente colonizada e organizada pelos portugueses ao longo dos séculos XVII, XVIII e no XIX, tempo principal do contexto histórico desta tese.

Caminhar pelas ruas estreitas e cheias de ladeiras de São Luís entre os idos da segunda metade do século XIX e a primeira década do século XX devia ser uma experiência polifônica e ao mesmo tempo dissonante. Os sons das rodas das carroças e charretes batendo nos paralelepípedos e pedras de cantaria, ou nas ruas de terra sem calçamento, os sons dos chicotes impulsionando os cavalos e, também, os homens e mulheres escravizados, os sons dos sinos das igrejas e após dos coros e órgãos executados nesses espaços. Os sons dos violões, das rabecas e flautas ecoando literalmente pelas ruas através dos músicos que os tangiam caminhando fruindo a cidade, assim como, de dentro de casarões ou casas menores, os sons de pianos de cauda ou de pianos verticais também compunham essa polifonia dos sons da capital maranhense.

Não é possível caminhar entre tantos sons de forma linear e em passos contínuos. As sensações causadas pelos ouvidos diminuem a marcha fazendo que ali, entre um canto e outro, seja quase imperativo o ralentando até a parada completa. Ainda havia os sons dos navios a vapor que chegavam com as novidades da Europa e do Rio de Janeiro, assim como das pequenas lanchas que também atravessavam a baía de São Marcos trazendo produtos e pessoas do interior do Maranhão para a capital. É nessa cidade polifônica que transcorrem as histórias que descreverei ao longo desta tese, a partir desses sons variados que os homens e as mulheres construía em suas vivências musicais cotidianas.

Diante da complexidade da sociedade ludovicense da temporalidade do estudo desta tese, grande era a distância entre as práticas sociais e as imagens delas sobre si mesmas, pois eram constituídas de homens e mulheres que traziam para o seu cotidiano as marcas de seus condicionamentos sociais, suas visões de mundo, alegrias, tristezas, esperanças, frustrações, amores e desamores, o que não poderia deixar de refletir em suas vivências musicais, entendidas como um conjunto de práticas tais como: ouvir, cantar, executar um instrumento musical, frequentar aulas de música, dançar, ir ao teatro, participar dos bailes, das festas religiosas, das festas cívicas etc. (GOUVEIA NETO, 2018).

Em função de sua articulação com o mercado internacional mais amplo, no referido período, as elites ludovicenses viviam um breve momento de folga econômica (CORREIA,

2006) devido às exportações do algodão, que não só contribuía para a edificação dos casarões senhoriais portentosos, a aquisição de bens de consumo e de luxo, o desenvolvimento de práticas indicativas de uma sociabilidade (LACROIX, 2002), como também permitia a construção de uma imagem de si como culta e refinada, de acordo com o ideal de civilidade, isto é, hábitos e práticas elegantes relacionados a todos os aspectos sociais, disseminados pela França. Em outros termos, ensejava o desenvolvimento de um gosto e de um consumo que deviam distingui-la, pois não só “nas habitações, mas também no vestuário, nas expressões e nos gestos” (SCHWARCZ, 1997, p. 91) e igualmente na produção e consumo da música criavam-se e marcavam-se, de maneira visível, diferenciações sociais, pois:

Uma das constatações paradoxais a respeito da música é ser, simultaneamente, o que une e o que separa. A música congrega e identifica – daí sua presença obrigatória nos rituais que celebram a comunhão de um grupo social e seu potencial de discriminação entre “nós” e os “outros”. Ela também diferencia, classifica e hierarquiza – daí a força com que distingue e mesmo estigmatiza, particularmente nas sociedades de classes. [...] (TRAVASSOS, 2005, p.11).

Essa presença que diferencia fica ainda mais clara a partir das análises dos programas dos colégios particulares, nos quais o ensino de música estava presente, às vezes já incluído na mesma mensalidade com as demais disciplinas, em outros pagos separadamente, distinguindo até mesmo entre os que já queriam ser diferentes.

Outro aspecto discutido nesta tese diz respeito à forma como São Luís passa a se inserir nos roteiros de companhias teatrais, de grupos musicais e de solistas que tinham como destino o teatro da cidade, denominado de São Luís, o único teatro de grande porte que a capital dispunha. Afinal, a vinda desses artistas associava-se à ideia de que ir ao teatro era um testemunho de cultura¹, instrução² e elegância, que ainda oportunizava o ver e ser visto e permitia a exibição de joias e vestimentas, que significavam um “claro indício de que se pertencia às elites diferenciadas” (SCHWARCZ, 1997, p.8). A presença desses artistas músicos na capital maranhense também representou o aprofundamento das práticas musicais relacionadas ao ensino de música aos ludovicenses por esses profissionais. Além disso, como o teatro representava um espaço de sociabilidade onde os diferentes estratos sociais se “encontravam” e, para as elites, tais idas reafirmavam sua distinção não só pela posição que

¹ Abordada nesta tese a partir das ideias de Geertz (2012).

² Entendida aqui relacionada à formação intelectual e às capacidades de aprendizagem e compreensão, por meio da aquisição de certo nível de conhecimento sistematizado. A presença da instrução das fontes refere-se ao ensino primário e secundário que é direcionado a um público específico da população da capital maranhense, conforme indica Viveiros (1952).

ocupavam no espaço físico do mesmo, mas principalmente por suas condutas e posturas em detrimento das dos demais espectadores durante as récitas.

Além do teatro e outros espaços onde a música e seu ensino estavam presentes através das lições de música ministradas e da execução dos instrumentos musicais, as vivências musicais e as vivências musicais escolares se disseminavam pela capital maranhense, estabelecendo relações entre seus membros, diálogos entre os vários estratos sociais (SILVA J. G., 2007). Nesse sentido, “o teatro, o jornal, o livro, a escola, todos os meios deveriam ser usados para instruir e educar as “classes inferiores”, aproximando-as das elites cultas dirigentes” (FARIA FILHO, 2020, p. 140).

1.1 Problema de pesquisa, questões norteadoras, objetivos e fontes

Nesse sentido, o problema de pesquisa que organiza as discussões desta tese é: Como a presença do ensino de música contribuiu para a consolidação das práticas sociais relacionadas às vivências musicais enquanto mecanismo de diferenciação social em São Luís na segunda metade do século XIX?

Desse modo, para analisar o contexto esboçado e buscar respostas para o problema de pesquisa, indico as questões norteadoras seguintes: 1 – Como e que tipo de música era apresentada aos ludovicenses a partir dos anúncios dos jornais? 2 - Qual a relação do repertório apresentado nos espetáculos teatrais e o modelo europeu vigente? 3 - Qual a função do ensino de música presente nas instituições escolares? 4 - Em quais instituições escolares havia aulas de música? 5 - Como os instrumentos musicais podem ser considerados cultura material escolar? 6 - Quais os instrumentos musicais eram utilizados nas aulas e quem os ensinavam? 7 - A música pode ser considerada um elemento para entender a desigualdade social?

Dessa maneira, esta tese tem como objetivo geral analisar como o ensino de música contribuiu para a consolidação das vivências musicais em São Luís entre 1852 e 1909, enquanto elemento de distinção de cultura, de instrução e de refinamento. Já como objetivos específicos: a) traçar um panorama da presença da música na sociedade ludovicense, a partir dos espetáculos que aconteciam no Teatro São Luís e em outros espaços; b) analisar o processo de construção de uma sociabilidade elegante, a partir dos ideais franceses de refinamento e elegância; c) discutir a presença dos instrumentos musicais como cultura material escolar; d) identificar as instituições escolares particulares onde existia aula de música e e) identificar os/as professores/as de música que atuavam nesses estabelecimentos de ensino. A escolha da temporalidade, mais especificamente, aos marcos temporais, foi devido à reabertura do Teatro

São Luís³ em 1852, o espaço de espetáculos mais importante do Maranhão e de fim em 1909 por ser o ano do estabelecimento do novo Regulamento da Escola de Música Estadual, marco da formação de professores de música no Estado, devido à sua estrutura organizacional que serviu de modelo para o ensino de música nas demais instituições.

Para a aproximação das ideias que estão circulando pela cidade de São Luís, capital da província do Maranhão, a partir dos objetivos citados anteriormente, esta tese tem como fontes de pesquisa notícias extraídas dos jornais *A Imprensa* (1857 – 18??), *A Cruzada* (1890 – 18??), *Correio D'Annuncios* (1851 – 1862), *Diário do Maranhão* (1855 – 1911), *Gazeta de Notícias* (1883 – 18??), *Jornal do Commercio* (1857 – 18??), *Jornal Para Todos* (1877 – 1879), *O Constitucional*, *O Globo* (1852 – 1855 volta a circular entre 1857 -1859), *O Globo* (1889 – 1??), *O Observador* (1847 – 18??), *O Paiz* (1863 – 18??), *O Universal* (1852 -18??), *Pacotilha* (1880 – 1939), *Publicador Maranhense* (1842 – 18??) e *Semanário Maranhense* (1867 – 1868), devido ao grande número de referências sobre a música e seus objetos nesses veículos comunicacionais.

Segundo Luca (2008), ao longo do século XX os jornais foram discutidos e aceitos sem ressalvas como fonte para história, pois as pontuações relativas à subjetividade, colocadas sob o olhar atento do pesquisador, resolveram esse problema levantado ao longo de anos de escrita historiográfica. Tanto Luca (2008) quanto Barros (2012) indicam que a questão da subjetividade como elemento para diferenciar fontes já foi superada pela historiografia, visto que nenhum tipo de fonte está imune da ação particular de quem a redige.

Os jornais citados são agrupados em gêneros entendidos como:

[...] vocábulo que remete a agrupamento, há certos elementos por ele coligados, os quais podem ser entendidos como formas de expressão, aquelas que percebemos e que traduzem a vida social – e as criações que nela suscitam – por meio de textos, programas e materiais com diferentes características. (MELO; ASSIS, 2016, p.47).

Melo e Assis (2016) pontuam ainda que:

Seguindo essa linha de raciocínio, gênero jornalístico é a classe de unidades da Comunicação massiva periódica que agrupa diferentes formas e respectivas espécies de transmissão e recuperação oportuna de informações da atualidade, por meio de suportes mecânicos ou eletrônicos (aqui referidos como mídia), potencialmente habilitados para atingir audiências anônimas, vastas e dispersas. [...] (MELO; ASSIS, 2016, p. 49)

³ Inaugurado em 1817 com o nome de Teatro União, a partir da iniciativa particular de Eleutério Varela e Estevão Braga. Em 1851 passa a pertencer à província do Maranhão e na década de 1920 recebe o nome de Teatro Arthur Azevedo.

Desse modo, no século XIX, os jornais foram as principais fontes de informação que estavam à disposição da sociedade ludovicense que sabia ler e queria informar-se sobre o estilo de vida elegante e as práticas culturais relacionadas ao comportamento e modas francesas. Nesse sentido, os periódicos utilizados aqui seguem as tendências pontuadas pelos autores acima e suas relações com o tempo histórico das notícias utilizadas. Ainda tendo como referência Melo e Assis (2016), os dois gêneros mais utilizados no século XIX foram o informativo e o opinativo, pois:

Assim, a imprensa deve ser ressaltada como locus privilegiado da penetração das influências francesas no Brasil no século XIX, e meio de propagação dessas ideias. Foi ela palco de debates, de discursos e de experiências que acabaram por ocupar lugar central na construção de identidades. No entanto, a imprensa não é mero objeto portador de discursos, apenas o palco no qual eles aconteceram. Como nos revela Stuart Hall (1994), a imprensa deve ser vista também como o meio no qual ocorrem negociações, sendo, o leitor ativo, nesse processo. (BARBATO, 2014, p. 183).

Ainda sobre essa classificação já consolidada sobre o discurso jornalístico, Luca (2008, p. 132) problematiza a fixação dos gêneros jornalísticos, pontuando que é necessário analisar o corpo documental, assim como as diferenças na apresentação física e estruturação do conteúdo e mesmo assim as análises precisam constantemente ser feitas em relação ao contexto social no qual as produções se constituíram. Nesse sentido os jornais veiculam não só ideias e indicam comportamentos que devem ser executados por homens e mulheres na sociedade ludovicense, assim como os artefatos materiais que se relacionam às suas práticas culturais.

Além dos jornais citados que terão seus anúncios discutidos ao longo desta tese, utilizo o livro escrito por Joaquim Serra intitulado *a Imprensa no Maranhão – sessenta anos de jornalismo (1820 -1880)*, publicado em 1883, pois contribui para entender o percurso histórico da imprensa no Maranhão. O livro também é uma fonte por ter sua escrita e publicação no período do estudo desta tese.

Juntamente com os jornais também utilizarei os almanaques como fonte para construção das análises desta tese. Os almanaques são espécies de manuais para orientação das pessoas quanto às questões privadas, quanto a referência aos serviços públicos que aconteciam pela cidade de São Luís. Essas publicações não tinham como temática somente a preocupação com as previsões astrológicas, fases da lua, calendário, dias de festas de santos. Além dessas categorias nos almanaques publicados no Maranhão também constavam as listas das autoridades administrativas provinciais e municipais de toda a província, os nomes dos políticos, os eventos de grande e pequena gala e os anúncios das Instituições escolares, onde

constam os professores de música e as listas dos músicos e professores de música particulares que atuavam em São Luís (GOUVEIA NETO, CASTRO, 2021).

Assim, utilizo o *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial de Belarmino de Mattos* (1858, 1859, 1860, 1862, 1863, 1864, 1865, 1866, 1868, 1869 e 1870), *Almanak Administrativo do Maranhão* (1861), *Almanak Administrativo da Província do Maranhão* (1870, 1871, 1872, 1873, 1874 e 1875), *Almanack do Diário do Maranhão* (1879, 1880, 1881) e o *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Maranhão* (1896). As informações contidas nestas fontes e que se relacionam com o ensino de música serão discutidas na quarta seção desta tese.

Ainda na quarta seção apresentarei as Leis que têm alguma relação com o ensino de música e também dos Regulamentos da Instrução Pública do Maranhão. Desse modo,

Na pesquisa e análise histórica, as fontes que surgem integram-se ao que já é conhecido sobre a sociedade estudada e sobre as sociedades humanas, em geral, e em particular sobre aquelas semelhantes ou comparáveis àquela que nos interessa. [...] São, portanto, leituras de caráter metodológico, antropológico, sociológico e filosófico que devem ser feitas pelo pesquisador (FUNARI, 2008, p. 95).

Nesse sentido, tanto as notícias extraídas dos jornais, as informações dos almanaques, quanto as informações oficiais contidas nas Leis e Regulamentos da Instrução Pública no Maranhão Império (1835 – 1889), a partir do inventário de Castro (2009), são analisadas nesta tese a partir dos aspectos metodológicos e teóricos definidos.

1.2 Motivações da pesquisa

Tenho pesquisado sobre vivências musicais no século XIX desde as graduações em História e Música quando deparei-me com as instituições escolares que tinham o ensino de música em suas estruturas curriculares. Os rumos da pesquisa conduziram-me para aspectos musicológicos discutidos na minha dissertação intitulada *Ao som de pianos, flautas e rabecas... Estudo das vivências musicais das elites na São Luís da segunda metade do século XIX*, defendida em 2010, no Programa de Pós-Graduação em História do Brasil da Universidade Federal do Piauí - UFPI, na qual aponto a importância das vivências musicais para a construção de uma distinção social entre as elites ludovicenses e os demais estratos sociais da capital maranhense. Na dissertação não enveredei pelos caminhos educacionais que a música e seu ensino trilharam, o que pretendo fazer nesta tese.

Nesse sentido, neste estudo as vivências musicais que analiso nesta tese são as educacionais ou escolares, pois a presença da música, seu ensino e seus artefatos são pensados

aqui não somente presos aos estabelecimentos formais de ensino, isto é, as instituições públicas escolares e os colégios particulares, mas também espaços “não formais de ensino” como os teatros e os clubes, mas considerados pela própria sociedade ludovicense durante o período estudo, como espaços onde a educação acontecia e devia ser exercitada.

Após a conclusão do mestrado continuei pesquisando sobre a presença da música na sociedade ludovicense do século XIX e ao ingressar na carreira do magistério superior na Universidade Estadual do Maranhão (UEMA), como docente do Curso de Música Licenciatura em 2015, a partir de 2016 tenho projeto de iniciação científica no qual utilizo jornais, almanaques e partituras para entender as vivências musicais na capital maranhense. Concorri ao Edital Universal da Fundação de Amparo ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão (FAPEMA) em 2015, com projeto estudando as partituras do *Acervo João Mohana*, que compõem o Acervo do Arquivo Público do Maranhão (APEM) e em 2018 fui novamente contemplado no Edital Universal da mesma Fundação de Pesquisa para continuar estudando as ditas fontes relativas ao século XIX. Nesse sentido, ao longo dos últimos cinco anos, tenho me dedicado de forma sistemática ao estudo da música no século XIX, e esta tese reflete meu percurso de pesquisa tendo a música como objeto para entender a sociedade ludovicense.

Dentre os pesquisadores das ciências humanas os historiadores talvez tenham sido os primeiros a se debruçarem sobre o estudo da música. Primeiro, como em todos os ramos da história, de forma tradicional ressaltando os músicos brancos ou os que executavam ou faziam música atrelada ao modelo europeu, como durante o século XIX e as primeiras décadas da primeira metade do século XX, conforme aponta Napolitano (2005). Já na segunda metade do século XX, os trabalhos de profissionais da música se intensificaram e continuam avançando na área de musicologia que envolve as relações da música com a história e a sociologia conforme indica Castagna (2008) escrevendo a partir das experiências de sua formação musical. Nos escritos musicológicos a música é sempre a protagonista sem deixar de estar atrelada aos ditames do contexto histórico no qual está inserida assim como em todas as nuances que tangenciam as relações humanas em sociedade.

Segundo Del Ben (2001, p. 69), “A educação é um fenômeno complexo, visto envolver múltiplas variáveis ou dimensões. Pela complexidade do fenômeno em estudo, é preciso aceitar a pluralidade de enfoques na sua análise. [...]”. Escreve ainda a autora que não é possível “[...] negar as contribuições da Psicologia, Sociologia, Filosofia, História, entre outras áreas, para a compreensão das várias dimensões envolvidas na educação [...]”, pois “suas teorizações se constituem como discursos disciplinares sobre dimensões ou aspectos particulares da educação,

não sendo suficientes para apreender e compreender as práticas educativas em sua totalidade e concretude” (DEL BEN, 2001, p. 69).

1.3 Estado da arte sobre o tema: O ensino de música e as vivências musicais

Apesar dos estudos que versam sobre música, com relação ao estado da arte que diz respeito à temática desta tese, destaco que não encontrei muitos trabalhos que tratem do ensino de música e vivências musicais no século XIX e primeira década do XX nos últimos cinco anos. Fazendo buscas sem refinamento nas bases de dados da CAPES utilizando os termos *ensino/música/século XIX* aparecem 8403 resultados. Mesmo com esse número elevado, os trabalhos estão situados temporalmente na segunda metade do século XX em diante e versam sobre compositores, obras, instrumentos musicais etc. Ao fazer um filtro utilizando *música AND⁴ ensino* os resultados diminuem para 3293, sendo que os vinte primeiros trabalhos são anteriores à Plataforma Sucupira, isto é, antes de 2014, conforme aparece na própria base de dados e não estão disponíveis para consulta. Mesmo com esse número significativo ao analisar os títulos e resumos dos trabalhos ainda não convergem diretamente na direção deste trabalho.

Seguindo na pesquisa com mais um refinamento agora direcionado para as ciências humanas com área de concentração em educação aparecem 145 resultados. Nesta última busca a maioria dos trabalhos referem-se à música e sua aplicação na educação básica e durante os séculos XX e XXI e apenas dois têm relação com a temática desta tese. Em outra busca utilizando os termos *música AND educação* sem filtros para educação, apenas colocando a grande área de ciências humanas constam 272 resultados relacionados à educação musical, também abordando os séculos XX e XXI, a partir das legislações que tratam da presença da música na escola.

Quando utilizei os termos *música, ensino e Maranhão* juntos constam 21 resultados e somente um deles relacionado diretamente à temática de estudo que é a dissertação de Salomão (2015). Constam nos resultados dessa busca dois trabalhos anteriores a 2015 que tratam indiretamente de algumas questões abordadas nesta tese e são as dissertações de Paula Silva (2013) e Ana Neuza Ferreira (2014) ambas defendidas no Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da UFMA, cujos títulos são respectivamente: *Uma história do piano em São Luís do Maranhão* e *A escola de música do Estado do Maranhão: um estudo histórico-organizacional*. Esses dois trabalhos tratam dos temas como se fossem em longa duração, mas

⁴ A utilização do termo “AND” é uma convenção internacional para pesquisa indicado pela SciELO para que nenhum registro passe despercebido na consulta.

sem trabalhar temporal e teoricamente as diferenças entre os contextos abordados do século XIX ao século XX. Se fizesse o refinamento para a área de educação as duas dissertações não apareceriam na busca. Já utilizando os termos música, São Luís e ensino, aparecem 101 resultados e as mesmas autoras já citadas, mas os trabalhos versam sobre a aplicação da música como meio para o ensino-aprendizagem.

Utilizando os termos música, ensino e Pará, aparecem 2960 resultados sendo a maioria relacionada ao século XX e XXI e a programa de pós-graduação em música. Ao refinar para área de ciências humanas, com avaliação e concentração em educação, todos os resultados desaparecem. Já para a busca música, Belém e século XIX, constam 39 resultados, nenhum relacionado à pesquisa. Na busca utilizando música, Belém e ensino aparecem 46 resultados e somente um tem relação com a minha temática, mesmo que de forma indireta. É a tese de Vieira (2000), intitulada *A construção do professor de música - o modelo conservatorial na formação e na atuação do professor de música em Belém do Pará*, da qual tratarei ao longo desta seção.

A partir dessa pesquisa constatei que há somente um trabalho que se relaciona diretamente ligada às discussões desta tese, é o intitulado *O ensino de Música no Maranhão (1860 – 1912): uma ênfase nos livros escolares de Domingos Thomaz Vellez Perdigão e Antônio Claro dos Reis Rayol*, realizado em 2015 por Kathia Salomão, resultado de sua pesquisa de mestrado em Educação defendida na UFMA. Além do que aborda o título, a autora identifica as instituições escolares onde que ministravam aulas de música relacionando aos métodos citados no título da dissertação.

Outro trabalho que perpassa algumas questões que pretendo discutir foram apresentadas e analisadas por Robson de Lima Fernandes (2018) na dissertação intitulada *Estabelecimento de Educandos Artífices do Piauí: práticas educativas e relações de poder (1849 -1873)*, defendida no Programa de Pós-Graduação em História da UFMA. No referido estudo, Robson Fernandes trata da cultura escolar relacionado aos métodos enciclopédicos utilizados como recurso pedagógico para instrução da mocidade, além das aulas de música que faziam parte do currículo das Casas dos Educandos Artífices do Piauí.

E finalmente o livro *Infância e trabalho no Maranhão provincial: Uma história da Casa dos Educandos Artífices (1841 - 1889)* de Cesar Augusto Castro publicado em 2007, apesar de o título não remeter a ensino e música protagonistas deste projeto, ao longo da escrita da história dessa casa tão emblemática e importante no Brasil imperial, o ensino de música e as vivências musicais soam em várias tonalidades, tanto maiores quanto menores formando um campo harmônico que foi referencial, inclusive, para a escrita das dissertações citadas anteriormente.

Além da história da Casa dos Educandos Artífices do Maranhão, Castro (2007) discorre sobre outros exemplares dessa instituição que existiram no Piauí, Pará, Ceará, Paraíba, dentre outros.

Já com relação aos trabalhos que tratam do ensino de música, não estudando o Maranhão, mas tendo como temporalidade o ensino de música no século XIX, localizei a tese de Lia Braga Vieira (2000), intitulada *A construção do professor de música: o modelo conservatorial na formação do professor de música em Belém do Pará*, defendida na Faculdade de Educação da Unicamp. Apesar de a autora não se dedicar diretamente ao século XIX na sua temporalidade de estudo, traça um percurso histórico sobre a presença da música desde o período colonial ainda no tempo do Estado do Grão-Pará e Maranhão até ao século XIX para discutir difusão do modelo conservatorial de ensino de música. Esse ensino tinha como modelo o Conservatório de Paris fundado em 1795 e que teve como modelo no Brasil, o Conservatório de Música do Rio de Janeiro, fundado em 1847⁵, com início de suas atividades em 1848⁶.

Outro trabalho que trata sobre o ensino de música é a dissertação de Janaína Giroto da Silva (2007), cujo título é *O florão mais Belo do Brasil: o Imperial Conservatório de Música do Rio de Janeiro (1841 -1865)*, defendida no Programa de Pós-Graduação em História Social da UFRJ. Como o próprio título já direciona a discussão gira em torno da importância do Conservatório de Música Imperial que foi modelo para os demais estabelecimentos de ensino de música durante o século XIX. Além de discutir todo o contexto político e social que contribuiu para criação do Conservatório de Música, Silva (2007) destaca o papel da música e dos músicos como “missionários civilizadores” para construção da identidade nacional brasileira no Oitocentos, pontuando a transformação do músico como artesão em artista. Como relação à criação do Conservatório traz informação importante no que tange à solicitação de criação do mesmo em 1841 que não constam em Mariz (1983) e Kiefer (1997).

Outra perspectiva de análise sobre o ensino de música no Oitocentos é a dissertação de Gilberto Vieira Garcia (2014) intitulada *Tão sublime como encantadora Arte: As aulas e os mestres de Música no Imperial Collégio de Pedro II (1838 – 1858)*, defendida no Programa de Pós-Graduação em Educação da PUC do Rio de Janeiro. O Colégio Pedro II será o modelo para as demais instituições escolares criadas ao longo do período imperial brasileiro que tratariam do ensino secundário, tendo a música como uma das disciplinas do currículo. Garcia (2014) retoma as discussões sobre a música relacionada a sinônimo de cultura e civilidade e atrelada à construção da identidade nacional e também concebendo a cultura musical como pedagogia. O

⁵ Ver: KIEFER, Bruno. História da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX, 1997, p. 71.

⁶ Ver: MARIZ, Vasco. História da Música no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p.57.

autor trata ainda da condição do músico no Oitocentos e seu papel profissional como professor de música.

Também sobre o Colégio Pedro II encontrei a dissertação de Juliana Maria Chrispim Campelo Lima (2016) intitulada *O ensino de música no Colégio Pedro II: A criação do ensino secundário em 1837 e a criação do 1º segmento do 1º grau em 1984*, defendida no Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO. A autora aborda uma temporalidade longa que vai do século XIX ao XX, no qual há muitas mudanças na própria concepção do papel da música na e pela sociedade. Para as discussões sobre o ensino de música no século XIX, o primeiro capítulo da dissertação em questão trata de pontos substanciais sobre o ensino no Brasil desde a colônia com a proibição da atuação dos jesuítas e expulsão pelo Marquês de Pombal em 1759, traçando um panorama geral da organização da instrução pública, até chegar à criação do Colégio Pedro II e discutir a presença da música entre as cadeiras que compunham a estrutura curricular do colégio.

Além dos trabalhos ambientados na corte imperial brasileira, encontrei a tese de Ademir Adeodato (2016), cujo título é *Entre lares, lyceus e liturgias: Professores de música nas escolas do Espírito Santo, vestígios de histórias não contadas (1843 – 1930)*, defendida também no Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO. Na tese, o autor discute a relação entre o ensino de música e a instrução pública no Espírito Santo e o título da tese ilustra bem o percurso trilhado no estudo no sentido de pontuar os diversos locais onde esse ensino acontecia por professores particulares e ganha um espaço formal com a efetivação das atividades do Lyceo da Vitória em 1854, mesmo tendo sido criado em 1843. O autor caminha entre o século XIX e o século XX, descortinando a presença e atuação dos professores de música no Espírito Santo, frente às mudanças implementadas pelas políticas provinciais e depois estaduais relacionadas ao ensino de música.

Mais um trabalho localizado durante a pesquisa que possui relação com o tema deste estudo é a tese de Flavia Maria Cruvinel (2018) intitulada *O habitus cortesão bragantino nos trópicos: A formação musical como estratégia de reprodução do poder monárquico no Rio de Janeiro oitocentista*, defendida no Programa de Pós-Graduação em Educação da UFG. A autora discute a função da música como elemento do projeto civilizador português no contexto fluminense, localizando os discursos oficiais a partir das ações institucionais como o Colégio Pedro II, Conservatório de Música, o Lyceu de Bellas-Artes, assim como as iniciativas particulares como os clubes de música que existiram no Rio de Janeiro, mas que gravitavam em torno da corte imperial.

O último estudo tido como referência foi a tese de Gilberto Vieira Garcia (2018) intitulada *Música: O estudo, o ensino, a docência, entre formuladores e mestres (Rio de Janeiro 1838 -1889)*, defendida no Programa de Pós-Graduação em Educação da UFRJ que dá continuidade ao estudo iniciado na sua dissertação citada anteriormente. Assim, o autor discute como a música foi utilizada durante o século XIX relacionada ao modelo de civilidade sob os auspícios do padrão francês. Essa discussão da relação da música com a civilidade é feita não somente através da análise da legislação que trata sobre o ensino de música, mas também da atuação dos homens de letras e dos músicos nas relações estabelecidas política, econômica e socialmente. Apresenta também a música nos ambientes comumente dedicados a essa arte, como o Conservatório e o Teatro.

Além das pesquisas feitas na base de dados da CAPES também realizei pesquisa nos sumários das edições da *Revista de História da Educação* de 2015 a 2020 utilizando os mesmos descritores ensino de música no século XIX. Em 2015 a revista tinha periodicidade quadrimestral e nos três volumes não constam nenhum artigo sobre a temática desta tese. Em 2016 e 2017 a revista passou a ter publicação trimestral e no número 4 (43) há um artigo sobre o ensino de música no Nordeste, que é fruto da dissertação de mestrado de Ana Neuza Araújo Ferreira, defendida em 2014, citada anteriormente. Já nas quatro edições de 2017 não há nenhum trabalho relacionado ao tema. A partir de 2018, a revista passa a ter fluxo contínuo e não constam trabalhos sobre o tema até a última edição publicada em 2020 enquanto construía este texto.

Já na área de educação musical elegi a *Revista da ABEM* (Associação Brasileira de Educação Musical), publicação mais importante da área de música dedicada às discussões sobre a música na educação. De 2015 a 2019 a revista publicava duas edições, sendo a periodicidade semestral. A partir de 2020 passa a ser editada em fluxo contínuo e em volume único. Nos números de 2015 e 2016 não há nenhum trabalho sobre o tema. Na edição de número 38 de 2017 encontrei um artigo intitulado *Memórias de um estabelecimento de ensino musical* de Tainá Maria Magalhães Façanha e Lia Braga Vieira. O artigo retoma as discussões da tese de Vieira (2000) citada anteriormente. Já nos volumes das edições publicadas em 2018, 2019 e 2020 não constam nenhum artigo sobre a temática.

1.4 Questões teórico-metodológicas da pesquisa

Dentre o conjunto complexo de mudanças que se processam ao longo das décadas de 1960 e 1970 na Europa e nos Estados Unidos e com os necessários amadurecimentos dessas ideias ao longo dos últimos anos é possível utilizar as perspectivas conceituais adotadas nesta tese que podem ser compreendidas entre os estudos culturais nos campos da história, da música, da arqueologia e da educação. Nessas quatro áreas do conhecimento é perceptível a quantidade de empréstimos que cada uma tomou e toma da outra e como é difícil entender alguns aspectos de muitos objetos quando os olhamos somente de um único ponto de vista. Desse modo, para compreender como os ludovicenses da segunda metade do século XIX e primeira década do século XX utilizavam e percebiam a música e seu ensino como um dos elementos de sociabilidade e de diferenciação social não é possível fazê-lo somente lendo partituras, por exemplo.

Nesse sentido, a partir de 1970 dimensões da vida, até então tidas como sem mudanças no tempo, passaram a ser propostas como objeto de produção do conhecimento pela Nova História, mais especificamente pela Nova História Cultural, como se verificou com o amor, a sexualidade, o medo, a loucura, as lágrimas e outros, pois “[...] Com a abertura de áreas e campos de pesquisa proporcionados pela História Cultural, ocorreu uma verdadeira quebra das fronteiras, sejam as de pesquisa, sejam mesmo as que definiam as áreas do conhecimento” (ROIZ, 2008, p. 181). Ainda segundo Chartier (2005, p. X) a História Cultural “[...] considera al individuo, no en la libertad de su yo propio y separado, sino en su inscripción en el seno de las dependencias recíprocas que constituyen las configuraciones sociales a las que él pertenece⁷. [...]” escreve ainda o autor que “[...] la historia cultural coloca en lugar central la cuestión de la articulación de las obras, representaciones y prácticas, con las divisiones del mundo social que, a la vez, son incorporadas y producidas por los pensamientos y las conductas⁸. [...]” (CHARTIER, 2005, p. X).

Nessa perspectiva utilizo as abordagens teórico-metodológicas da História Cultural a partir do que Roger Chartier define pela conjugação de três eixos indissociáveis que são: uma história dos objetos na sua materialidade; uma história das práticas nas suas diferenças e uma história das configurações, dos dispositivos nas suas variações (NUNES; CARVALHO, 1993, p.45), isto é, perceber a história do objeto na sua materialidade e a história das práticas nas suas diferenças psíquicas e armaduras conceituais em suas variações históricas. O primeiro eixo,

⁷ “Considera o indivíduo, não na liberdade separada do seu eu, mas em sua inscrição das dependências recíprocas que constituem as configurações sociais a que pertence” (CHARTIER, 2005, p. X).

⁸ “A história cultural coloca no centro a questão da articulação das obras, representações e práticas, com as divisões do mundo social que, ao mesmo tempo, são incorporadas e produzidas por pensamentos e comportamentos” (CHARTIER, 2005, p. X).

história dos objetos na sua materialidade, a história cultural aparece como uma arqueologia dos objetos que procura apanhá-los na sua forma, sua frequência, seu dispositivo e sua estrutura, isto implica, de acordo com Nunes e Carvalho (1993, p.45) na impossibilidade de “separar o texto das formas impressas que o fazem circular ou que o dão a ler”.

Já o segundo eixo, denominado “história das práticas nas suas diferenças”, de acordo com Nunes e Carvalho (1993, p.45), é nesta segunda perspectiva de análise que a história cultural manifesta sua originalidade por pretender estudar, por exemplo, “o uso que um indivíduo, uma sociedade, um grupo faz de um texto ou de uma imagem”. Esta questão diz respeito ao que Chartier chama de interpretação dos textos, refere-se à forma da leitura e ao entendimento da configuração textual do texto (1989, p. I/2). O mesmo autor ainda postula que o importante é entender as nuances, as diferenciações que estão presentes na construção de uma história na perspectiva da longa duração, mas que não esquece os sujeitos.

Ainda sobre as articulações do segundo eixo se refere à *subjetividade das representações* que para Geertz (2012) estaria relacionada à afirmação de subjetividade, mas que não oferece nenhuma evidência especificável de suas atribuições de intenção, de sua afirmação de subjetividade e de suas declarações de experiência (GEERTZ, 2012, p.106). Essas ideias de Geertz (2012) estão atreladas ao seu conceito de cultura como um sistema de crenças e valores no qual os indivíduos estão inseridos de forma inconsciente e consciente, a partir de uma abordagem construtivista e interpretativa, pois apesar de haver um sistema com códigos comuns este não é homogêneo, cada pessoa absorve e reinterpreta os discursos de acordo com suas particularidades. Nesse sentido, os significados culturais são públicos e transcendem suas percepções nas mentes individuais.

Apesar de Geertz trabalhar com a ideia de sistema, as especificidades não passam despercebidas e não são anuladas, mesmo com as muitas críticas feitas à sua ideia de sistema. Essa análise estaria relacionada aos *sistemas de percepção*, que dizem respeito aos sistemas de valor e às fronteiras que atravessam o mundo social e criam as representações sobre o mesmo (CHARTIER, 1989, p. IV/3) e que é antagônica da ideia de Geertz (2012) ao dizer que sistema, são as formas simbólicas organizadas num sistema [pois] isso implicaria coerência e interdependência entre elas, o que por sua vez pressupõe a existência de um universo simbólico comum e unificado (HUNT, 1992, p. 16).

Por último, o terceiro eixo consiste em escrever esta história dos objetos e esta história das práticas numa maneira mais geral de compreender as formações sociais, as estruturas psíquicas, as armaduras conceituais compreendendo as variações históricas (Cf. NEVES; CARVALHO, 1993, p.45).

Diante disso, ao estudar as teorias da história, entendi que a música em seus múltiplos locais de presença e atuação poderia ser ponto de partida para uma pesquisa histórico-educacional-musicológica inovadora e importante sobre uma determinada sociedade. No tocante à cultura material, que também será abordada aqui, é importante lembrar que a História Cultural não deixa de buscar a materialidade de seus objetos (FUNARI, 2008, p. 92).

Desse modo, utilizo como perspectiva para entender alguns significados dos usos dos utensílios musicais relacionados à cultura material escolar as perspectivas da História Cultural e os estudos da História da Educação (FALCON, 2006), que lançam novos olhares para a escola e seus objetos, assim como para as associações que a mesma faz desses objetos inseridos como determinantes sociais datados socialmente e que representam as visões da sociedade ludovicense em questão.

Nesta tese, a música, seu ensino e seus artefatos situam-se dentro da categoria que denomino de *vivências musicais escolares* que consistem em um conjunto amplo de práticas e representações (CHARTIER, 2002) relacionadas à música, aos personagens, objetos e espaços onde essas práticas se desenvolviam, que geralmente estão associados aos espetáculos teatrais, saraus, bailes, festividades religiosas, festas cívicas, assim como às aulas de música, aos professores de música, aos compositores, aos instrumentos musicais, à venda desses instrumentos e das partituras⁹.

Conforme aponta Napolitano (2005, p.7), enquanto objeto de produção de conhecimento histórico, a música só “se tornou um tema presente nos programas de pós-graduação, sistematicamente, [...] a partir do final dos anos 70, sendo que o boom de pesquisas, no Brasil, ocorreu a partir do final dos anos 80”. Ainda conforme o mesmo autor, se hoje já se verifica uma produção significativa envolvendo a temática nos trabalhos acadêmicos, “há muito o que discutir, debater, investigar” (NAPOLITANO, 2005, p.8). Assim, a partir da consolidação desses campos de pesquisa tendo a música como objeto de análise de um dado contexto, os estudos de ampliaram para todos os ramos das Ciências Humanas.

Há algum tempo seria inconcebível um pesquisador utilizar a música para analisar uma sociedade devido ao padrão de escrita atrelado aos aspectos políticos e econômicos serem preponderantes. Através das mudanças na forma de pensar e entender o desenvolvimento dos atores sociais pelas quais passaram as percepções acerca do conhecimento histórico, hoje não

⁹ Ver. GOUVEIA NETO, João Costa. **Ao som de pianos, flautas e rabecas...** Estudo das vivências musicais das elites na São Luís da segunda metade do século XIX. 2010. 168fl. Dissertação (Mestrado em História do Brasil). Programa de Pós-Graduação em História do Brasil, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2010. Idem. XIX: O século do romantismo musical. In: WEINBERG, Liliana; SIENRA, Rodrigo García de la. (Orgs.). **Siglo XIX. Tiempo de Letras**. Ciudad de México: UNAM/IPGH, 2018.

só é possível fazê-lo, mas inclusive entender como homens e mulheres de um determinado tempo vivenciavam sua sociabilidade, dentro de um quadro de referências sobre o que era ser civilizado, para perceber a composição, o ritmo, o andamento, enfim, a harmonia ou a dissonância verificada nas relações sociais (VAINFAS, 1997; PESAVENTO, 2003; BARROS, 2011).

No que diz respeito à historiografia brasileira e sobre a relação da história com a música, cito o trabalho do historiador Marcos Napolitano, *História & Música: história cultural da música popular* (2005), observando que apesar do autor qualificar seu livro como um pequeno esboço, traz informações relevantes sobre a forma como o historiador pode utilizar a música para analisar uma sociedade. Além dessa contribuição metodológica, Marcos Napolitano faz um breve histórico, mas muito consistente, sobre as mutações e apropriações que a música popular sofreu no Brasil, deixando de lado as dicotomias entre erudito e popular.

Tendo em vista que pretendo entender a complexidade da sociedade maranhense, atentando para a coerência ou não entre os discursos e as práticas de suas elites, a perspectiva teórica a partir da qual desenvolvo meu tema é a concebida pela História Cultural. É importante observar que apesar das manifestações a serem analisadas dizerem respeito mais especificamente às elites, posso trabalhar com esse aporte teórico, pois “não recusa de modo algum as expressões culturais das elites ‘letradas’” (VAINFAS, 2002, p. 56-57).

Outro apoio teórico encontro nas ideias propostas por Roger Chartier (1988) no seu livro *A História Cultural: entre práticas e representações* e no livro *À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude* (2002), principalmente conceitos de apropriação e representação. A primeira, porque com ela o autor se afasta da dicotomia cultura popular, cultura erudita, vendo entre estas um espaço de mediação e de trânsito de ideias e valores. Quanto à noção de representação, sua utilização é de grande valia porque permite cruzar as imagens que as elites tinham de si, o modo de “‘ser-percebido’ constitutivo de sua identidade” (CHARTIER, 2002, p.73), com seus hábitos e costumes e para reconstituir as contradições que marcavam seu cotidiano e ao mesmo tempo fazer um contraponto com as vivências dos outros estratos sociais, pois, como diz Chartier (1988):

as representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupos que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza” (CHARTIER, 1988, p. 17).

Ainda para a análise das práticas que distinguem ricos e pobres, tenho como referência o trabalho *La Distinción: criterios y bases sociales del gusto* de Pierre Bourdieu (1988), pois como o próprio nome de seu estudo sugere, mostra como o gosto diferenciava os estratos numa sociedade, através de noções tais como a de que o gosto legítimo era detido pelas classes superiores, o gosto médio alcançado pelas classes médias e o último, o gosto popular. Em termos dessas demarcações em relação ao gosto musical, por exemplo, diz o referido autor, que há:

[...] tres universos de gustos que se corresponden en gran medida con los niveles escolares y con las clases sociales: el gusto “legítimo”, es decir, el gusto por las obras legítimas, que están representadas aquí por El clavecín bien temperado, El arte de la fuga, El concierto para la mano izquierda,¹⁰ [...] el gusto “medio”, que reúne las obras menores de las artes mayores, como en este caso la Rapsodia en blue¹¹, la Rapsodia húngara, [...] y por el último el gusto “popular”, representado aquí por la elección de obras de la música llamada “ligera” o de música culta desvalorizada por la divulgación, como el Bello Danúbio azul¹², La Traviata¹³, la Arlesiana¹⁴, y, sobre todo, por la elección de canciones totalmente desprovistas de ambición o de pretensiones artísticas, [...]¹⁵. (BOURDIEU,1988, p.13 e15).

Sobre utilizar as vivências musicais não só em termos da análise do gosto musical, mas principalmente a partir da compreensão das concepções de civilizado, culto e letrado, escreve Bourdieu (1988) que:

[...] no existe nada que permita tanto a uno afirmar su “clase” como los gustos en música, nada por lo que se sea tan infaliblemente calificado, es sin duda porque no existe práctica más enclausante, dada la singularidad de las condiciones de adquisición de las correspondientes disposiciones [...]. Ser “insensible a la música”, sin duda, [...] algo así como una forma especialmente inconfesable de grosería materialista [...]¹⁶. (BOURDIEU, 1988, p.16)

¹⁰ O Cravo bem temperado e A arte da fuga foram compostas por Johann Sebastian Bach (1685-1750) e O concerto para mão esquerda pelo compositor Maurice Joseph Ravel (1875-1937).

¹¹ Composição de George Gerswin alusiva à Rapsódia Húngara de Franz Liszt (1811-1886).

¹² Música composta por Richard Strauss (1864-1949).

¹³ Composição de Giuseppe Verdi (1813-1901).

¹⁴ Melodrama de Alphonse Daudet estreado em 1870, com música composta por Georges Bizet (1838-1875).

¹⁵ “Três universos de gostos que correspondem em grande parte aos níveis de escolaridade e classes sociais: o gosto “legítimo”, isto é, o gosto pelas obras legítimas representadas aqui pelo Cravo bem temperado, A Arte da fuga, o Concerto para a mão esquerda, [...] o gosto “médio”, que reúne as obras menores das artes maiores, como neste caso a Rapsody in Blue, A Rapsódia húngara [...] e por último o gosto “popular”, representado aqui pela escolha de obras da música chamada ligeira, ou da música culta desvalorizada pela divulgação, como o Danúbio Azul, La Traviata, La Arlesiana e, sobretudo, pela escolha de canções totalmente desprovidas de ambição ou pretensões artísticas” (BOURDIEU,1988, p.13 e15)..

¹⁶ “Não existe nada que permita tanto a um afirmar sua “classe” como os gostos musicais, nada que seja tão infalivelmente qualificador, é sem dúvida porque não existe prática mais classificatória, devido às condições de aquisição das provisões correspondentes [...]. Ser “insensível à música”, sem dúvida, [...] é algo como uma forma especialmente indescritível de grosseria materialista[...]” (BOURDIEU, 1988, p.16).

Para dialogar com Bourdieu (1988; 2008) sobre a categoria de gosto tendo com objeto aspectos da música do Brasil, utilizo também as construções teóricas relacionadas ao gosto aplicadas ao campo musical de Weber (2011), no livro *La gran transformación en el gusto musical: La programación de conciertos de Haydn a Brahms*. O referido autor pontua a importância que os contextos político e econômico representaram para as mudanças no gosto musical e, também, na percepção dos músicos pelo público como artistas. Analisa também como se davam as escolhas dos repertórios dependendo do lugar onde os concertos aconteciam, pontuando as hierarquias que foram sendo construídas ao longo do tempo, tendo como ápice do que ele chama de miscelânea relacionada à composição dos programas, a música do século XIX.

No que se refere às análises relacionadas às ideias de civilidade apoio-me em Elias (2011), no seu livro *O processo civilizador: uma história dos costumes* (V.1), no qual o autor discute historicamente como o conceito de civilidade foi sendo construído ao longo da história da humanidade, exemplificando as diferenças entre as formas de assimilação do comportamento considerado civilizado, assim como os estágios que homens e mulheres deveriam trilhar para chegar à civilização. A discussão deste conceito foi indicada pelas fontes, pois tanto nos jornais consultados, quanto nos almanaques os autores das matérias utilizam o termo civilidade, atrelado a civilização para indicar que tal hábito ou comportamento, ou deter ou portar determinado objeto era condição para quem desejava se inserir nos ditames da modernidade e, conseqüentemente, da civilidade.

Para discutir as questões específicas relacionadas à historiografia da música utilizarei como referências Castagna (2008), Severiano (2013) e Heitor (2016), assim como o livro intitulado *Música e história no longo século XIX* de Lopes *et al.* (2011) devido aos panoramas que os autores fazem sobre a música no Brasil lembrando os compositores, os instrumentistas, os músicos e as instituições que foram importantes para o desenvolvimento da cena musical no país tendo como referência o Rio de Janeiro.

No que tange ao ensino de música, os trabalhos desenvolvidos nos últimos anos pela professora Rita de Cássia Fucci Amato (2006) sobre a dita temática são significativos para entender e historicizar as discussões sobre a presença na música enquanto objeto teórico e metodológico desde o século XIX até a atualidade.

Sobre os aspectos da pedagogia musical tenho como referência os livros Carlos Granja (2010), José Fernandes (2013) e Maura Penna (2015). O primeiro no livro *Musicalizando a escola: música, conhecimento e educação*, o segundo *Educação musical: temas selecionados* e a terceira *Música (s) e seu ensino*. Os três autores possuem larga experiência na utilização da

música relacionada ao ensino e me darão o suporte necessário para uma maior aproximação das discussões sobre o campo educacional tendo a música como instrumento de mediação pedagógica.

Dessa maneira, o olhar dado à música, seu ensino e seus artefatos visa abordá-los atrelando-os à cultura material escolar. Assim, os artefatos musicais vinculados aos objetos já consagrados como típicos da cultura material escolar conforme aponta Castro (2013), exercem entre os homens e mulheres da sociedade ludovicense mediações que são exercidas também por esses objetos presentes nos espaços de ensino sobre os quais tratarei na quarta seção. Assim, o ensino de música e as vivências musicais caminham juntos durante as seções desta tese através do movimento cultural e musical na seção 2, nos colégios particulares, professores e professoras de música na seção 3 e através dos artefatos musicais na seção 4. Em alguns momentos os dois soam juntos, outros em separados, mas sempre fazendo parte do complexo mundo social e educacional da capital maranhense que almejava avançar na civilidade, através da difusão da instrução.

1.5 Estrutura da tese

Esta tese está composta de cinco seções, sendo esta primeira a introdução na qual aponto o problema de pesquisa, as questões norteadoras, os objetivos gerais, indico as fontes de pesquisa e o porquê de suas escolhas. Apresento também o estado do conhecimento relativo à temática de estudo desta tese nos últimos cinco anos, a partir da base de dados da Biblioteca de Teses e Dissertações da CAPES, da Revista de História da Educação e da Revista da Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM), além de apresentar os principais aportes teóricos que serão discutidos ao longo das demais seções e como as mesmas se estruturam.

A segunda seção, cujo título é “O movimento musical em São Luís (1852 -1909) ” trato do contexto cultural de São Luís, capital do Maranhão, a partir das vivências musicais que foram compartilhadas nos jornais já citados. Na referida seção discuto a presença da música na sociedade ludovicense, a partir da sua presença constante nos espetáculos dados no Teatro São Luís, o palco oficial e mais importante dos maranhenses, devido à importância dada aos teatros desde o século XVIII, como locais de caráter educativo. Além do espaço oficial institucionalizado do teatro São Luís, indico também que há vivências musicais cotidianas que têm como palco as ruas e atores a população diversificada que compunha a sociedade da capital maranhense.

Nessa seção também abordo o discurso sobre a modernidade presente nas matérias dos jornais consultados tendo a cidade como o grande palco dessas inovações e seus espaços educacionais, de entretenimento e de comércio como espaços de sociabilidade que deveriam refletir a inserção dos ludovicenses na cultura elegante vigente. Historicizar esse contexto é imprescindível para entender como as vivências musicais contribuíram para a concretização da importância do ensino de música na sociedade ludovicense. Em contraponto a essas vivências estava a escravização dos homens e mulheres africanas que além de serem os braços que movimentavam literalmente a economia não só do Maranhão, foram os que davam o ritmo das danças e os acordes que alegravam as mais diversas festas em São Luís.

Destacar a presença dissonante da escravidão no império do Brasil é discutir também o discurso homogeneizador no tocante à convivência pacífica entre livres e escravizados, e ao mesmo tempo o contraste com as constantes denúncias feitas ao longo da vigência do sistema escravista. Discuto ainda nessa seção pontuar, a partir dos aspectos musicais, se houve mudanças no tipo de repertório apresentado nos espetáculos teatrais e nos demais espaços públicos, assim, como das vivências musicais relacionadas aos aspectos de caráter educativo, quando da passagem do regime monárquico para o republicano, novamente, tendo como suporte para ler e entender esse contexto as matérias vinculadas nos jornais.

Na terceira seção intitulada “Os espaços escolares, as pessoas e o ensino de música” discutirei alguns conceitos relacionados ao ensino de música, educação, instrução e educação musical, a partir das relações entre as indicações feitas nas fontes consultadas e os escritos realizados que abordam essa temática ao longo do século XX e primeiras décadas do século XXI. Dentre os autores dialogarei com Marisa Trench de Oliveira Fonterrada (2008), no seu livro *De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação*, no qual a autora discute a presença e função da música na história ocidental a partir de uma perspectiva histórica e educacional. Nessa mesma perspectiva e com estudo muito conhecido no campo da arte-educação, as contribuições de Ana Mae Barbosa (2012) intitulado *Arte-educação no Brasil*, apesar de a autora não discutir questões musicais, mas faz uma retrospectiva histórica do ensino de arte no Brasil, inclusive no século XIX e início do século XX, citando as instituições e como essa discussão se apresentava nas políticas estatais.

Tratando também sobre a relação da música com a educação, utilizo o livro de Carlos Eduardo Granja (2013), cujo título é *Musicalizando a escola: música, conhecimento e educação*, no qual o autor também discute a presença da música desde a antiguidade e suas relações sociais dentro e fora da escola. Também dialogo com José Fernandes (2013) no livro *Educação musical: temas selecionados*, no qual o autor discute o que é educação musical,

indica questões metodológicas sobre a música na escola e também alguns tipos de professores de música e suas práticas. Ainda nessa mesma tonalidade utilizo as ideias de Maura Penna (2015) no livro *Música (s) e seu ensino*, que também discute o papel da escola na relação da função da música na sociedade. Nesse mesmo diapasão o livro *Sons de outrora em reflexões atuais: história da educação e música*, organizado por Inês de Almeida Rocha, Susana Souza e Ednardo Monti (2020), há também discussões recentes sobre a música na história da educação, a partir de experiências práticas relacionadas pelos autores compõem a obra.

Nessa seção 3 também apresentarei as instituições públicas de ensino onde havia aulas de música e como essas instituições serviam de modelo para os demais colégios particulares em relação ao programa que era ofertado em ambos, tendo o ensino de música como foco principal desta abordagem. A partir das informações dos anúncios consultados nos jornais e dos almanaques, também apresentarei os professores particulares de música e onde suas aulas funcionavam, relacionando essas informações com as apresentadas nos anúncios dos colégios particulares e das instituições públicas visando identificar se esses professores de música particular também atuavam nessas instituições. Discutirei também nessa seção a denominação de professor de música para esse profissional na sociedade oitocentista brasileira no sentido de demarcar seu local social e sua relação com a instrução tendo como resultado maior a educação que moldava os comportamentos segundo o modelo de civilidade e elegância. Complementando esse amplo painel do ensino de música na capital maranhense indicarei se há informações sobre esse ensino de música nas Leis e nos Regulamentos da Instrução Pública do Maranhão que contribuíram para ratificar a presença da música de forma oficial na cidade de São Luís. Desse modo a seção 3 terá a seguinte estrutura: 3. Os espaços escolares, as pessoas e o ensino de música; 3.1 As instituições públicas de ensino: considerações sobre a presença da música; 3.2 Os colégios particulares e as aulas de música; 3.4 Os professores particulares de aulas de música e 3.4 A Atuação dos Rayol.

Para dialogar com as informações dos jornais e almanaques utilizarei o livro de Primitivo Moacir (1937), intitulado a *Instrução e o Império (subsídios para a História da Educação no Brasil) (1854 – 1888)* V. 2, no qual o autor trata das reformas para melhoria do ensino no Brasil e também o volume 3, publicado em 1938, com mesmo título, mas com subtítulo indicando como marco temporal de 1854 a 1889. Nesse volume constam as orientações para o aperfeiçoamento da instrução na província, assim como o programa das aulas de música, tendo como modelo as instituições da Corte Imperial. Também utilizo como referência o livro *Ensino secundário no Brasil império* de Maria de Lourdes Mariotto Haidar (2008), no qual a autora traça um panorama da institucionalização dos Liceus e do Colégio

Pedro II, a partir da reforma constitucional de 1834 e já é um livro referencial citado em todas teses e dissertações que tratam sobre a história do ensino durante o Império brasileiro.

Tenho ainda como referência o livro de José Gonçalves Gondra intitulado *Artes de civilizar: medicina, higiene e educação escolar na Corte Imperial* (2004), no qual o autor analisa o discurso da perspectiva civilizatória relacionada à educação foi utilizada pelo discurso médico, com fim de produzir um futuro novo e para tanto o corpo deveria ser educado. Do mesmo autor em parceria com Alessandra Schueler é *Educação, poder e sociedade no império brasileiro* (2008) no qual os autores discutem como as contradições relacionadas a convivência de civilização com escravidão, por exemplo, fizeram parte do discurso dominante e como essas ideias foram adaptadas para o contexto brasileiro.

Outro livro que utilizo é o *Modelos culturais, saberes pedagógicos, instituições educacionais* organizado por Marta Maria Chagas de Carvalho e Joaquim Pintassilgo (2011), a partir dos capítulos que tratam sobre a relação da educação como processo civilizador nos capítulos escritos por Carlota Boto e Maria Lucia Spedo Hilsdorf e o livro *500 anos de Educação no Brasil* (2020) organizado por Eliane Marta Teixeira Lopes, Luciano Mendes Faria Filho e Cynthia Greive Veiga, no qual os vários autores que compõem o livro escrevem sobre as relações da educação com a civilização sobre a instrução elementar no século XIX, dentre outros temas que compõem a polifonia da história da educação brasileira.

Durante a pesquisa para a escrita desta tese que consistiu tanto da análise de fontes do século XIX e início do século XX, quanto da literatura especializada sobre o tema, contatei que há controvérsias conceituais relacionadas ao entendimento do que é ensino de música tanto no campo educacional ou da história da educação quanto no campo da educação musical. Essas posições diferentes estão relacionadas há quem escreve sobre o assunto, isto é, profissionais da educação ou da música, ou das intenções do texto, por exemplo, relacionadas à existência de um campo de estudos sobre a educação musical independente da temporalidade.

Sobre as discussões sobre ensino de música e educação musical, assim como os autores citados a seguir, provavelmente não chegarei a um único entendimento nesta tese, mas cumpre pontuar algumas questões relacionadas ao contexto do século XIX e início do século XX e os significados desses mesmos termos a partir das últimas duas décadas do século XX e os primeiros vinte anos do século XXI abordados pelos estudiosos da história da educação musical no Brasil. As diferenças nos entendimentos se aprofundam ainda mais quando as formações dos autores não são realizadas em programas de pós-graduação em educação, por exemplo. Nesse sentido, os textos construídos a partir de fontes do século XIX, mas tendo como espaço

dialógico científico a área de educação ou de música em separado, muitas vezes caminham em direções opostas mesmo tratando dos meus objetos a partir dos mesmos pressupostos teóricos. Desse modo, nos trabalhos que historicizam o tema do ensino de música nos últimos vinte anos, realizados por Del Ben (2001), Fucci Amato (2006, 2010), Mateiro (2006), Fonterrada (2008), Monti (2011), Santos (2012), José Fernandes (2013), Souza (2014, 2020), Penna (2015), Rocha e Garcia (2016), Amorim (2017), Pereira (2019) dentre outros, um ponto em comum é o entendimento da educação musical, em linhas gerais, como um campo que abrange a musicalização, a história da música feita como história da educação musical historicizada no ensino de música no Brasil, quanto como as novas metodologias de ensino da música e suas aplicações na educação básica e no ensino superior.

Nesse sentido, ao tratarem sobre os inícios da presença da música no Brasil, os autores citados anteriormente voltam à chegada dos invasores europeus tratando a presença da música como educação musical. Essa presença também pode ser nomeada de história da música ou história do ensino de música no Brasil sem diminuir as discussões ou torná-las tradicionais no que tange a uma enumeração de datas, instituições e pessoas que atuaram nesse ensino no Brasil ao longo de sua existência como lugar de fato e de direito quando da invasão europeia.

Assim, em nenhum momento os autores fazem ressalvas relacionadas às temporalidades no que tange às diferenças de percepção sobre a presença da música na sociedade brasileira que indiquem, por exemplo, que a história da educação musical começaria somente a partir de 1920 com a efervescência dos métodos ativos em educação musical promovidos pelos educadores musicais europeus e depois brasileiros influenciados por eles (PAZ, 2013). Ao mesmo tempo ao descortinarem seus enunciados sobre o ensino de música de forma contextual, a própria escrita do texto pontua as diferenças de entendimento sobre esse ensino, mas fazendo parte do contexto maior e geral da história da educação musical no Brasil.

Conforme atestam Assis *et al.* (2009) as discussões sobre a quebra dos paradigmas tradicionais relacionados à forma conservatorial do ensino de música se intensificam somente a partir da criação dos primeiros programas de pós-graduação na área na década de 1980, pois os autores que tratavam sobre a presença da música e seu ensino no Brasil, até então, intitularam seus trabalhos como história da música, tais como de Renato Almeida, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Vasco Mariz, Bruno Kiefer e José Maria Neves (ASSIS *et al.*, 2009, p. 9).

Em palestra proferida por Margarida de Carvalho Mascarenhas na VI Semana de Educação Musical da Bahia e VIII Seminário Internacional de Música da UFBA em agosto de 1991, intitulada *Anotações da Educação Musical na Bahia*, a autora inicia suas colocações justamente pela discussão do que seria educação musical. Parafraseando Antonio Sá Pereira a

partir do seu método de iniciação musical intitulado *Psicotécnica do Ensino Elementar da Música*, a professora Margarida Mascarenhas escreve: “Não ensinar símbolos, antes de conhecidas e experimentadas as realidades que os símbolos representam”(s. p.).

A meu ver este seja um caminho viável para estabelecer algumas indicações sobre a utilização de educação musical ou ensino de música para denominar o que se fazia no século XIX e primeira década do século XX, pois nesse período não constam nas fontes consultadas as perspectivas entendidas atualmente como educação musical, e sobre conceito escreve Bellochio (2016, p. 11):

Desse modo, ainda que a educação musical seja tomada a partir da compreensão de encontros entre pessoas e músicas, e que eles envolvam práticas de ensinar/transmitir e aprender/receber, não é possível estabelecer limites e/ou verdades sobre até onde é conhecimento da educação e/ou até onde é conhecimento musical. As referidas práticas abrigam e são potencializadas em múltiplos e diferenciados processos, contextos e formas de envolvimento dos seres humanos, considerando culturas diversas, bem como os seus processos de apropriação e transmissão. Não se trata, aqui, de simplificar ou complexificar, entendendo a necessidade de independência da educação/educações ou da música/músicas.

Essas ponderações são essenciais para entender a presença do ensino de música nas instituições escolares assim como a sua função pensada por aquela sociedade ao indicar a presenças da música nas instituições educacionais. Ainda sobre essa discussão sobre educação musical escreve Bellochio (2016, p. 11):

A educação musical, como esse campo, derivado de outros e constituído por si em outro conhecimento, que está implicado na formação de professores de música, não é nem um campo de aplicação da música no desenvolvimento humano nem de aplicação da educação na música. A natureza da educação musical é ampla e complexa e, potencialmente, gera processos de educações musicais. Essas relações são os fios da rede que se tramam na formação de professores de música, os quais, por sua natureza, necessitam de muitos aprofundamentos e problematizações.

No mesmo sentido essa historicização da educação musical também vem sendo realizada, principalmente, nos últimos vinte anos, conforme indica Pereira (2019):

O campo da História da Educação Musical vem se constituindo, no Brasil, há várias décadas. O interesse pela história das práticas pedagógicas, das instituições de ensino de música, das corporações musicais, de destacados professores e suas propostas didáticas esteve sempre presente antes mesmo da criação da Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM).(PEREIRA, 2019, p. 12).

O que desejo ressaltar é que a área da educação musical que envolve o ensino de música tem dialogado de forma latente com o campo educacional nos últimos anos e os trabalhos realizados por licenciados em música dão conta da complexidade educacional em termos

históricos que compreende a presença da música e de suas vivências ao longo da história escrita do Brasil e, em especial, nesta tese, entre 1852 e 1909.

É notório que as disputas pelas demarcações dos campos de atuação de cada área são cada vez mais frequentes e necessários para consolidação destas, no entanto, a educação fincada, nas ciências humanas não pode alijar de suas relações a educação musical e, conseqüentemente, a história da educação musical. Desse modo, utilizo nesta tese ensino de música para denominar as práticas e saberes utilizados nas instituições educacionais, assim como pelos professores particulares, entre 1852 e 1909, como um dos aspectos constituintes da história da educação musical no Brasil, em especial, em São Luís do Maranhão.

Já na quarta seção intitulada “A cultura material escolar e os artefatos musicais” discuto a relação da cultura material com a cultura material escolar, tendo como objeto de análise os artefatos relacionados ao ensino da música que ainda não foram discutidos pela historiografia da História da Educação, a partir das indicações dadas pelos anúncios dos jornais utilizados para a escrita desta seção. Primeiramente abordo o que é cultura material tendo como base estudos realizados por Meneses (1983) e Funari (2008, 2010) discutindo a cultura material numa perspectiva histórica. Em seguida discuto a construção do campo de estudos sobre a cultura material escolar a partir das ideias de Juri Meda (2015) em *A história material da escola como fator de desenvolvimento da pesquisa histórico-educativa na Itália*”, com Agustín Escolano Benito (2017), em *La Escuela como Cultura: experiência, memória, arqueologia*, e sua versão em português *A escola como cultura: experiência, memória e arqueologia*, com Diana Vidal (2017) *História da Educação como Arqueologia: cultura material escolar e escolarização* e com Cynthia Greive Veiga (2018), em *A história da escola como fenômeno econômico: diálogos com história da cultura material, sociologia econômica e história social*.

Além desses autores destaco os estudos de Laerthe de Moraes Abreu Júnior (2005) em *Apontamentos para uma metodologia em cultura material escolar*, e Eliane Peres e Gisele de Souza (2013) em *Aspectos teórico-metodológicos da pesquisa sobre cultura material escolar: (im) possibilidades de investigação*, pois abordam de forma prática a utilização dos artefatos como cultura material escolar; com Daniel Brailovsky (2008) em *Objetos que hablan: Revisión de los sentidos de la escuela a partir de su cultura material* e com Martin Lawn (2013, 2018), em *Uma pedagogia para o público: o lugar de objetos, observação, produção mecânica e armários-museus* e em *A materialidade dinâmica da educação escolar: professores, tecnologias, rotinas e trabalho*, no que concerne à discussão dos sentidos emocionais e subjetivos atribuídos aos artefatos na sua relação com que os utiliza, sendo uma discussão muito

importante para entender a presença dos instrumentos musicais também como cultura material escolar, visto que não podem ser dissociados de quem os utiliza.

Ainda tenho como referência Cesar Augusto Castro e Samuel Castellanos (2013) em *A escola e seus artefatos culturais*, pois além de discutirem aspectos teóricos e metodológicos sobre a cultura material, abordam os instrumentos musicais entre os artefatos relacionados à cultura material escolar, e sua leitura contribui para ratificar ao mesmo tempo um campo consolidado de estudos sobre os objetos da escola, mas também novas possibilidades para outros estudos como este que realizo.

Na quinta seção abordo as considerações finais desta tese, assim como as contribuições que ela traz para os campos da história da educação e da história da educação musical, relacionadas ao ensino de música.

Ainda em relação à organização do texto desta tese, algumas informações das fontes utilizadas ao longo da escrita foram transcritas, pois mesmo com tratamento dado às imagens, as notícias não apresentam boa visibilidade para leitura.

SEÇÃO 2 O MOVIMENTO MUSICAL EM SÃO LUÍS (1852 – 1909)

O século XIX é uma mistura de sensações, emoções e impressões até hoje para o pesquisador que decide continuar enveredando por ruas estreitas, às vezes sem calçamento e vivenciadas por homens e mulheres buscando formas e estratégias para construir suas sociabilidades em um presente diferente deste. Quando penso sobre essas idiossincrasias sou levado a construir um conjunto de apreensões que talvez assolassem as mentes desses seres humanos que vivenciavam o presente em questão e tentavam, a todo custo, sobreviver às múltiplas perspectivas sociais, políticas, econômicas, culturais e religiosas que diariamente oscilavam como as marés no Maranhão.

Escrever este texto entre abril e junho de 2020 foi importante para ressignificar o que enxergavam naturalmente como dificuldades os seres humanos do Oitocentos, assim como é difícil para os que vivenciam uma peste hoje¹⁷. Essa é uma perspectiva que ao longo das leituras sobre o período parece que se consolidar como naturais e reais, no sentido de que, em alguma medida, é possível alcançar, mesmo que em um lampejo de fantasia que estou próximo, com alguma sensatez, do que os ludovicenses talvez sentissem em meio às intempéries da vida.

E esse caminho das sensibilidades indicado por Pesavento (2007) talvez seja imprescindível para uma aproximação, mesmo que somente verossímil, do que aconteceu na segunda metade do século XIX e início do século XX em São Luís do Maranhão. Nesse sentido, o mundo considerado civilizado e moderno estabeleceu uma forma de viver ao qual todos deviam se adequar. Esse mundo era a cidade urbana. Conforme aponta Pesavento (2007):

[...] a cidade foi, desde cedo, reduto de uma nova sensibilidade. Ser cidadão, portar um *ethos* urbano, pertencer a uma cidade implicou formas, sempre renovadas ao longo do tempo, de representar essa cidade, fosse pela palavra, escrita ou falada, fosse pela música, em melodias e canções que a celebravam, fosse pelas imagens, desenhadas, pintadas ou projetadas, que a representavam, no todo ou em parte, fosse ainda pelas práticas cotidianas, pelos rituais e pelos códigos de civilidade presentes naqueles que a habitavam. [...] (PESAVENTO, 2007, p.1).

¹⁷ Refiro-me à epidemia da Covid-19 (Sars-CoV-2) que paralisou o mundo e levou as pessoas a se isolarem em suas casas, pois os espaços públicos se tornaram insalubres, assim como eram no século XIX muitas ruas da capital maranhense que queria ser moderna. A pontuação específica desta temporalidade também diz respeito à importância que a escrita desta tese teve para eu pudesse seguir “vivendo” tendo esperança no futuro próximo e ao mesmo tempo refletir sobre o que escreve Berman (1982, p. 13-14) ao relatar a perda do seu filho Marc, “[...] no mundo moderno, aqueles que são mais felizes na tranquilidade doméstica, como ele era, talvez sejam os mais vulneráveis aos demônios que assediam esse mundo; a rotina diária dos parques e bicicletas, das compras, do comer e limpar-se, dos abraços e beijos costumeiros, talvez não seja apenas infinitamente bela e festiva, mas também infinitamente frágil e precária; manter essa vida exige talvez esforços desesperados e heroicos, e às vezes perdemos. [...]”.

É nessa cidade do Brasil imperial, mas longe do Brasil considerado avançado, isto é, o Rio de Janeiro¹⁸, que estas palavras vão caminhar, às vezes a pé, outras, a cavalo, outras de charrete, em muitas outras de carroça, ou nos trilhos dos bondes de tração animal. Nessa cidade do nordeste do Brasil e, entendida espacialmente nesse tempo como norte, que tentarei discorrer sobre as vivências musicais que contribuíram como caráter educativo nos espaços públicos fechados e abertos e que se faziam presentes nas vidas das pessoas cotidianamente.

2.1 Aspectos históricos, econômicos e sociais da capital maranhense

Para uma cidade ser considerada civilizada precisava desenvolver-se e estar atrelada aos novos inventos da modernidade. Assim, para entender o Brasil imperial tão diversificado e estratificado, é importante relembrar algumas mudanças sociais que vão ocorrendo como o advento das ferrovias, dos transportes públicos, do serviço de água, da eletricidade, da industrialização, enfim da modernidade com seus desdobramentos que implicam em envolvimento sociais, políticos, econômicos, culturais e emocionais dos brasileiros do período imperial e primeiros anos da República no Brasil com a Europa. A presença ou ausência total ou parcial desses indícios de modernidade demarcaram os desenvolvimentos políticos e definiram quem dominaria a cena nacional e regional. Apesar de cada um dos aspectos citados sobre a modernidade serem importantes discutirei os que penso serem imprescindíveis para colocar o Maranhão em diálogo com o restante do Brasil, tanto destacando a presença quanto a ausência dos indícios de modernidade.

Desse modo, entendo modernidade¹⁹ a partir da forma como Berman (1982) constrói seus argumentos destacando que:

Existe um tipo de experiência vital — experiência de tempo e espaço, de si mesmo e dos outros, das possibilidades e perigos da vida — que é compartilhada por homens e mulheres em todo o mundo, hoje. Designarei esse conjunto de experiências como “modernidade”. Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura,

¹⁸ Ver. Salles (1996), Alencastro (1997), Schwarcz (1998).

¹⁹ A discussão sobre modernidade é muito ampla e envolveria de acordo com Shinn (2008, p. 46) “Seis conceitos centrais estão na base do que veio a ser conhecido como “modernidade”: a epistemologia racional crítica, a “universalidade”, o ideal iluminista de progresso, a diferenciação estrutural, a integração funcional e o determinismo (cf. Habermas, 1987). A partir desses princípios, segue-se uma plêiade de instituições acessórias, de formas de interação social, um tipo de conhecimento e um sistema epistemológico dominante para estudar o mundo material e social, experienciando-o e nele vivendo.” O autor discute ainda que a modernidade teria um aspecto bastante palpável que seria a modernização e esta seria dividida em duas correntes, a emancipatória, exemplificada pela Revolução Francesa e pela declaração de autodeterminação para todos feita pelo presidente Woodrow Wilson em 1917, a qual se tornou depois efetiva com o Tratado de Versailles e a tecnológica vivenciada a partir da segunda onda industrial, com o advento da máquina e da submissão do homem, tornando-o prisioneiro da “gaiola de ferro” (SHINN, 2008, p. 47).

poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor — mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos (BERMAN, 1982, p. 15).

Conforme apontado por Berman (1982) é crucial não perder de vista as contradições da modernidade, pois ao mesmo tempo em que une as pessoas dando a impressão de que as fronteiras que os separam espacial e socialmente deixam de existir, ao contrário reforçam as exclusões, se configurando numa “unidade de desunidade” (BERMAN, 1982, p. 14). Esse autor pontua ainda que a modernidade vinha sendo construída há cinco séculos na Europa e nos Estados Unidos, tendo como exemplo a cidade de Nova York. Berman (1982) divide a modernidade em três fases, a primeira indo do início do século XVI ao fim do século XVIII, “[...] na qual as pessoas estão apenas começando a experimentar a vida moderna; mal fazem ideia do que as atingiu. [...] têm pouco ou nenhum senso de um público ou comunidade moderna, dentro da qual seus julgamentos e esperanças pudessem ser compartilhados. [...]” (BERMAN, 1982, p. 15). A segunda fase começa com a onda revolucionária de 1790, a partir da Revolução Francesa em 1789, e se estende por todo o século XIX. Já a terceira fase só se concretizará no século XX com o processo de modernização.

Nesse sentido, a divisão do processo histórico de construção da modernidade proposto por Berman (1982), tendo como parâmetro a fase intermediária, pode ser aplicada ao contexto que abordo, pois quando essas ideias estão literalmente começando a se concretizar nos espaços citados pelo autor, o Brasil, em especial o Maranhão, com destaque para sua capital, estavam ainda caminhando para se instalarem e começarem a se desenvolver. Nesse sentido emerge a dificuldade de ajustar o modelo aos usuários tão diversos, literalmente com pesos, alturas e espaços completamente diferentes dos da Europa e Estados Unidos. Sobre essa dicotomia entre o discutido e pensado e o realizado na prática cotidiana escreve Berman (1982):

Ao mesmo tempo, o público moderno do século XIX ainda se lembra do que é viver, material e espiritualmente, em um mundo que não chega a ser moderno por inteiro. É dessa profunda dicotomia, dessa sensação de viver em dois mundos simultaneamente, que emerge e se desdobra a ideia de modernismo e modernização (BERMAN, 1982, p. 20).

Desse modo, os ludovicenses estiveram ao longo da segunda metade do século XIX e na primeira década do XX buscando maneiras para alcançar essa modernidade tão desejada, mas sem as bases que a Europa e os Estados Unidos construíram antes do século XIX. Assim, um dos indícios da modernidade eram os transportes, devido à potencialização de circulação das pessoas e mercadorias e um dos símbolos desse desenvolvimento serão as ferrovias, por ter

uma “historiografia” no Brasil ampla e diversificada. Coloco historiografia entre aspas, pois um percentual de autores desses textos não são historiadores, mas têm utilizado a bibliografia construída por historiadores para subsidiar seus estudos. É importante pontuar a relação profícua que a História tem estabelecido com outros domínios das ciências humanas e sociais e as contribuições delas para o entendimento dos seres humanos e suas ações que são os objetos da análise histórica (BLOCH, 2001).

Na década de 1850, o Brasil recebeu os impulsos para que os projetos das ferrovias saíssem do papel. Nesse sentido, os trilhos serão construídos a partir das demandas econômicas e serão os industriais ligados ao setor agroexportador que fomentará esse transporte. De acordo com Lanna (2005, p. 8), “As linhas construídas ao longo das duas primeiras décadas de investimentos ferroviários no Brasil (1850/1860) eram, em sua maioria, de capital inglês e localizaram-se na Bahia, em Pernambuco, no Rio de Janeiro e em São Paulo, consolidando uma visão de ocupação e desenvolvimento do território [...]”. Conforme aponta a autora as linhas ferroviárias estão datadas e localizadas em uma parte ínfima do império brasileiro.

As ferrovias no Maranhão, de acordo com Finger (2013), não saíram do papel como estava previsto na legislação de 1852²⁰. O Maranhão atravessará o século XIX, da monarquia à república, a pé, a cavalo, ou de barco, conforme escreve Finger (2013):

Finalmente, no Maranhão, foi inaugurada a Estrada de Ferro Caxias – Cajazeiras, que deu origem à Estrada de Ferro São Luís – Teresina. Essa ligação era prevista desde a década de 1870, tendo sido as obras iniciadas em 1890, mas em função da crise decorrente da I Guerra, concluídas apenas em 1920 pelo próprio Governo Federal, quando a linha chegou à margem maranhense do Rio Parnaíba. A conexão efetiva com Teresina, porém, aconteceu apenas em 1928, com a construção da Ponte João Luís Ferreira (FINGER, 2013, p.99).

Pelo menos neste modelo os ludovicenses não conseguiram concretizar nem na aparência um dos ideais de modernidade e progresso tão discutidos na imprensa nacional e que eram replicados nos jornais consultados para a construção da pesquisa desta tese. No entanto,

²⁰ Segundo Emília Viotti da Costa (2010, p.253) o processo de urbanização do Brasil, que se intensifica em algumas cidades a partir do Segundo Reinado, mais precisamente a partir da segunda metade do século XIX, foi estimulado por dois fenômenos. O primeiro relacionado à transição do trabalho escravo para o livre dividido em três fases: a cessação do tráfico em 1850; a abolição em 1888 e a entrada de imigrantes no sul do país. Já o segundo fenômeno foi caracterizado pela instalação da rede ferroviária iniciada em 1852, pela industrialização e os sistemas de crédito. Com relação à situação de São Luís e a industrialização, aponta Correia (2006, p. 166-167) que a primeira fábrica têxtil se instala na cidade de Caxias, distante 365 km de São Luís, em 1883 e entra em funcionamento em 1886. Já na capital a primeira fábrica de tecidos instala-se na década de 1890 (CORREIA, 2006, p. 175). Esta autora também aponta a existência de uma fábrica de velas estearinas em 1848, que segundo trecho do Relatório do Presidente da Província, Antonio Joaquim Álvares do Amaral, do dito ano, que “A indústria teve não pequeno incremento com a instalação da fábrica de saboarias e velas estearinas [...]” (CORREIA, 2006, p. 164). Apesar dessa iniciativa ainda na primeira metade do século XIX, as fábricas só se instalam na capital maranhense no fim do século XIX.

essa situação não afligia os maranhenses da capital da província que, para sair da ilha, precisavam mesmo era de barcos. Havia uma barreira maior a ser transportada que era a ligação da capital maranhense ao continente, situação que será resolvida somente no século XX com construção da ponte Marcelino Machado sobre o Estreito dos Mosquitos. Assim, “Com efeito, na segunda metade do século XIX, a ideia de progresso vai ganhando novos contornos. Ela vai, cada vez mais, caracterizar-se como desenvolvimento do progresso técnico, da tecnologia, da industrialização e de todo desenvolvimento material daí decorrente. [...]” (AZEVEDO, A., 2004, p.18) situação que o Maranhão não viveu nesse momento.

Vale destacar que as ferrovias não representavam somente a concretização material de avanços técnicos, sendo uma modalidade de transporte com a possibilidade das pessoas se deslocarem com mais rapidez e segurança entre as cidades. Nesse sentido, para Wright o transporte urbano “[...] de fato, abrange toda a movimentação de pessoas e mercadorias nas cidades” (WRIGHT, 1988, p.8), sendo a utilização de meios de transportes coletivos ou individuais, uma atividade essencial que auxilia na locomoção, no trabalho e no comércio. Já com relação à mobilidade urbana dentro das cidades, para tratar dos transportes públicos oferecidos em São Luís, não é necessário delimitar os tempos do império ou os primeiros anos da república, visto que as mudanças não foram tão significativas para a vida e mobilidade dos homens e das mulheres que viviam na capital maranhense durante todo o século XIX. O *Jornal para Todos*, assim como o *Pacotilha*, por exemplo, pontuavam constantemente a falta de manutenção das linhas dos bondes, a sujeira causada pelos animais e a falta de civilidade das pessoas que utilizavam esse transporte, com poucas exceções tais como, a mudança do bonde de tração animal para o bonde elétrico que ocorre após o “fim” físico e cronológico desta tese. Assim, conforme discute Prazeres (2019):

[...] Até início da década de 1920, o transporte coletivo de São Luís feito pelos bondes de tração animal era considerado pelos usuários e pelos administradores públicos como deficiente e até mesmo vexatório. Portanto, com intuito de amenizar a situação caótica em que se encontrava tal serviço, o governo do Estado investiu em seu “melhoramento”, que foi financiado através de empréstimos junto às empresas estrangeiras. Os bondes elétricos de São Luís até a década de 1930 estiveram ligados à noção de progresso, e nos discursos oficiais era comum delegar a estes veículos a missão de salvar do atraso um dos principais serviços desta capital. [...] (PRAZERES, 2019, p.1).

Como se vê a partir do que expõe Prazeres (2019), a capital maranhense atravessou o século XIX e chegou às primeiras décadas do século XX carecendo dos melhoramentos que indicavam o desenvolvimento da modernidade urbana, na prática, tão discutida na imprensa de São Luís, conforme pesquisa realizada, assim como aponta a autora que também pesquisou em

jornais, além de Correia (2006), Manoel Martins (2006) e Gouveia Neto (2010). Para esses autores, a civilidade estará relacionada ao comportamento dos homens e das mulheres na cidade, assim como aos melhoramentos pelos quais as cidades estavam passando. Nesse sentido, segundo Martins (2006), a estrutura econômica no Maranhão do século XIX, estava organizada a partir da cultura do algodão, do açúcar e do arroz, tendo como principais agentes para mobilização da sociedade provincial maranhense, os fazendeiros e os comerciantes que, apesar das tentativas de adequação da província aos modos hegemônicos vigentes, se deparavam com a escravidão e o latifúndio, que também asseguravam a continuidade das suas posições sociais. Sendo assim, as transformações observáveis ao longo do século XIX, não corresponderam a mudanças:

[...] para os segmentos elitários, **(pois)** as crises ocorrentes nesse período representavam desajustes pontuais motivados externamente, que, em última análise, não denunciam problemas originários da própria debilidade com que o sistema agro-exportador maranhense se posicionava para atuar em contextos mais amplos e complexos (MARTINS, M. J.B., 2006, p.32). grifo nosso.

As questões econômicas no Maranhão andaram de braços dados com a utilização da mão de obra do africano escravizado não só no trabalho tipicamente agroexportador, assim como em todos os espaços cotidianos tanto do ambiente rural quanto do urbano. É importante ratificar também que será esse sistema econômico que subsidiará todo o movimento cultural da província, tais os espetáculos líricos, as festas cívicas e religiosas, os custeios das instituições escolares e os demais eventos sociais na capital, assim como no restante da província, que buscava o modo de vida elegante²¹ do Oitocentos. Segundo Silva (2016, p.13), ser elegante:

[...] era um especial elemento sintonizador de São Luís e circulava como referência civilizacional associada à Belle Époque no período, possuindo termos sinônimos como “estar à última moda”. E quem era elegante? Era, sobretudo, aquele (a) que mantinha uma aparência saudável, limpa e o bem vestir, isso de acordo com a moda em vigor nas principais capitais da Europa. Então, essa sintonização passava pela construção de um (a) ludovicense modelo: o (a) elegante (SILVA C.F.S., 2016, p.13).

²¹ Honoré de Balzac (1799-1850) escreveu um tratado sobre a vida elegante publicado em 2016 no Brasil pela Companhia da Letras. O autor constrói seus argumentos tanto de modo filosófico quanto sintetizando de forma clara o que quer dizer. Para Balzac a vida elegante está atrelada à civilização e esta organizou esse tipo de vida em três classes de seres criados que correspondem a três tipos de vidas. Os três seriam os que trabalham, os que pensam e os que não fazem nada. E as três vidas a ocupada, a de artista e a elegante. Nesse sentido a vida elegante seria o estágio mais difícil de alcançar, pois requer, dinheiro, conhecimento artístico e entender profundamente, introjetar as maneiras elegantes no modo de viver. “Não basta ter enriquecido ou nascido rico para levar uma vida elegante, é preciso ter o sentimento de levá-la” (BALZAC, Honoré de. Tratado da vida elegante: Ensaios sobre a moda e a mesa/ Honoré de Balzac; organização, apresentação, tradução e notas de Rosa Freire D’Aguiar. 1a ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2016, p. 37).

A vida e o ser elegante estavam firmados em artigos de luxo, geralmente vindos da Europa, que tinham o consumo estimulado pelos anúncios publicados nos jornais, e pela participação em eventos sociais que aconteciam pela cidade. Ao longo desta seção tratarei sobre esse modo de viver elegante, tendo o divertimento no teatro e as vivências musicais como formas para essa fruição na capital maranhense, mas tendo como contraponto as diferenças entre o discurso que as elites dominantes publicavam nos jornais sobre si mesmas, assim como os problemas que a cidade enfrentava no dia a dia que também eram denunciados nesses mesmos jornais.

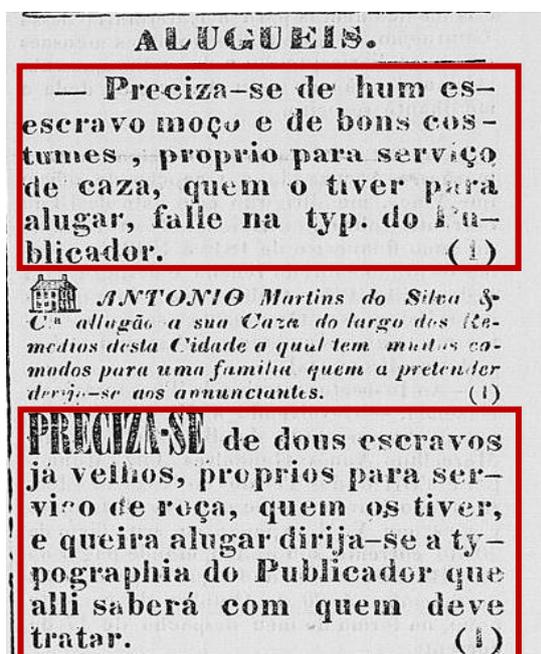
Nesse sentido, apesar da possibilidade de retomar fatos históricos relacionados a outros séculos somente com a leitura de autores que escreveram sobre esses períodos, tanto os ligados à historiografia ou os de cunho literário, na escrita desta tese, como já sinalizado na abertura, a cidade, as pessoas, os cheiros, os sons que desejo serem perceptíveis, estão relatados também nos jornais consultados. Desse modo, como escreve Molina (2015, p.22), “Os jornais contribuíram para a proclamação da Independência; para a definição da estrutura política e social; [...] para minar a Monarquia e instaurar a República; [...]” e continua o autor, “No entanto, mais do que desempenhar diretamente um papel decisivo nos eventos políticos, a imprensa colabora para fomentar um clima na opinião pública que facilita e pode precipitar mudanças. [...]” (MOLINA, 2015, p.22).

Os jornais *A Imprensa*, *A Cruzada*, *Diário do Maranhão*, *Jornal do Commercio*, *Jornal para Todos*, *O Constitucional*, *Pacotilha*, *Publicador Maranhense* e *Semanário Maranhense*, são as fontes destacadas para a escrita deste primeiro movimento, pois apresentam nas edições consultadas o modo como a sociedade de São Luís lida com as mais variadas questões, dentre as quais, a escravidão. Revisitando os jornais do recorte temporal desta tese, isto é, de 1852 a 1909, assim como os autores que escreveram sobre o Maranhão oitocentista, é impossível dissociar o discurso de modernidade com as agruras da escravidão relatados nos periódicos e nas discussões feitas pelos autores com os quais dialogo, por isso, decidi utilizar a escravidão como o contraponto principal dessa modernidade tão comentada e almejada pela classe dominante da capital maranhense. Apesar de os movimentos abolicionistas, que também ocorreram no Maranhão, a escravidão foi persistente aqui até o último instante antes da chegada oficial da notícia da promulgação da lei Áurea. De acordo com Ribeiro (1990), o grupo latifundiário-escravista não se reorganizou desde 1871 quando os primeiros debates relacionados à escravidão se tornam leis e “[...] Destarte, no estertor dos últimos anos da escravidão, a classe dominante do Maranhão, representada por uma “nobreza”, respaldada em uma ideologia escravista e, acima de tudo, em defesa do seu “status quo”, mostrou-se até o final

irredutível e opressiva” (RIBEIRO, 1990, p. 156). Faria (2004, p.97) corrobora escrevendo que “[...] ainda que fosse voz geral condenar a escravidão africana com argumentos religiosos, morais, econômicos e políticos, o africano continuava sendo considerado como incapaz de se autogerir”.

Essa exemplificação se materializa diretamente nos homens e nas mulheres escravizados e na forma como os homens livres se relacionavam com os não livres. Não há constrangimentos com a presença da escravidão que é apresentada juntamente com aspectos da civilidade, da modernidade, do ensino, dentre outros. No jornal *Publicador Maranhense*, foram vinculados dois anúncios de aluguel de homens escravizados:

Figura 1 – Aluguéis de escravos



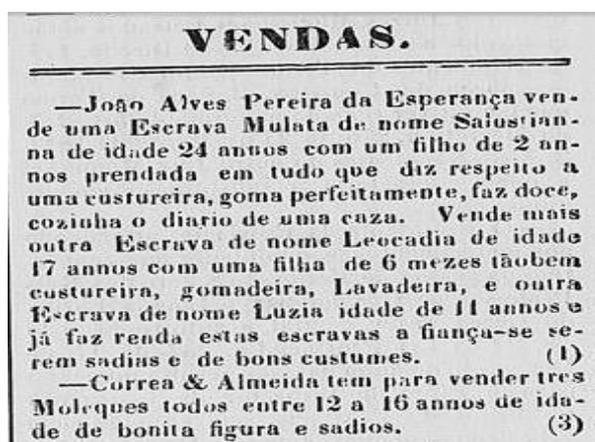
Fonte: Publicador Maranhense, 11 jan. 1850, p.4.

De acordo com Josenildo Pereira (2007, p. 42) “[...] os escravos de aluguel eram aqueles que possuíam ofício especializado [...]”, e segundo o autor esses trabalhadores escravizados eram utilizados em obras públicas, no entanto, o trabalho doméstico também requeria especialização, visto que nos anúncios acima há indicação do tipo de serviço requerido para ser realizado. Além dos trabalhadores tipificados como escravos de aluguel existiam também os categorizados como ao ganho ou de ganho. Ao que parece no Maranhão ainda não se discutiu com profundidade, como em outros estados, principalmente no Rio de Janeiro e em São Paulo, a atuação dos homens e das mulheres escravizados, categorizados dentro dos escravos urbanos, como escravos ao ganho ou de ganho. Pereira (2007, p. 44) diz que os escravos urbanos “viviam

de modo menos rígido as relações escravistas”, mas ao ler os jornais não é essa a percepção da escravidão na cidade de São Luís e me alio às ideias de Araújo (*et al.*, 2008, p. 75) que “[...] Não faz mais sentido a ideia de que a escravidão urbana era “mais branda” do que aquela rural, que nas cidades a mobilidade social do escravo era facilitada por causa da ampla liberdade de circulação”. As matérias publicadas nos jornais, os códigos de posturas municipais²² e as ações das pessoas que vivenciavam a cidade indicam a severidade e a repressão que existia tanto individualmente quanto coletivamente em relação aos não livres.

Ainda no jornal *Publicador Maranhense*, consta anúncio para venda de mulheres escravizadas e com filhas²³, e logo em seguida um anúncio de venda de livros para escrever:

Figura 2 – Vendas de escravos



Fonte: *Publicador Maranhense*, 29 jan. 1850, p.4.

Além das especificações das mulheres escravizadas, como suas idades e habilidades, Salustiana e Leocadia já possuem filhos, que em breve, também serviriam como trabalhadoras para seus novos donos. Sobre o anúncio que trata das mulheres negras escravizadas, o trabalho de Coqueiro (2017) sobre as mulheres de ofícios traz valiosas informações e contribuições para

²² Correia (2006) e Gouveia Neto (2010) discutem o descumprimento das determinações contidas nos códigos de posturas municipais comparando com notícias publicadas nos jornais que atestam que no dia a dia os ludovicenses não conseguiam cumprir o que as posturas determinavam.

²³ Abrantes (2004, p.145) cita notícia do jornal *O Século*, de 9 de dezembro de 1858, “Até aos 8 anos só trata de brinquedos; dos 8 aos 10, já gosta de cumprimentos nos bailes; dos 10 aos 13 gosta de ler e copia versos; dos 13 aos 15 lê o folhetim do jornal e escreve às amigas comentando do bailes; dos 15 aos 18 tem confidentes, lê romances, discute modas...; aos 19 fixa a escolha e principia a falar em história; aos 20 fala de economia e casa-se; dos 20 aos 25 anos aparece em todos os bailes...;aos 26 tem um filho, que não amamenta, mas a quem adora...; aos 30 fala e questões científicas e lê o jornal...; aos 40 trata de política...; aos 50 tem um confessor...; nos 60 brinca com os netos, reza o terço no rosário e ensina remédios e comezinhas”. Apesar da notícia tratar das mulheres brancas e de um grupo seleto das elites pelas indicações de saber ler, fica mais uma vez clara a distância entre o discurso que essas elites tinham sobre si e o que acontecia na prática. A notícia sobre as mulheres escravizadas mostra uma realidade comum não só entre os escravos, assim como entre as mulheres pobres negras livres e brancas.

as discussões sobre a atuação dos afrodescendentes no cotidiano da vida urbana da capital maranhense. Conforme o anúncio da figura 2, sobre as especificações dos trabalhos realizados pelas mulheres negras escravizadas ligadas ao serviço doméstico, enquadrados nas especificações contidas no dito anúncio, Coqueiro (2017) corrobora com a discussão sobre o grande número de anúncios de aluguel e venda de homens e mulheres escravizadas vinculados nos jornais que circulavam pela capital maranhense relacionado aos serviços domésticos. Anúncios iguais a esses aparecem nos jornais consultados rotineiramente até a promulgação da Lei Áurea, em 13 de maio de 1888.

Mesmo com todas as discussões que aconteciam em vários jornais da capital maranhense, inclusive no *Publicador Maranhense* e no *Diário do Maranhão*, sobre a necessidade de modernizar a cidade, de prover a população com os ares e práticas sociais civilizadas, no dia a dia, a escravidão não era combatida e pouco colocada em xeque. Freyre (1979) também ressalta que os homens e mulheres escravizados no Maranhão e no Pará eram tratados pior do que em Pernambuco. Ao longo desse trabalho, o autor ao falar do Maranhão, se reporta também ao Pará, ratificando a crueldade utilizada no trato com os homens e mulheres escravizados nas duas províncias.

Assim, como não puderam fugir da abolição da escravidão, os ludovicenses também não puderam negar a mudança para o novo regime. Conforme pontuado ao longo desta seção, os acontecimentos sociais, políticos, econômicos e culturais surgiram no século XIX a partir da palavra e somente lentamente foram tomando corpo nas realidades concretas das vivências da população. Nesse sentido, com a República não será diferente. Tenho analisado a partir das leituras para a escrita desta tese que assim como eu fiz na escrita da dissertação, cujo recorte temporal também foi a segunda metade do século XIX, que ainda hoje alguns trabalhos continuam tratando todo o tempo cronológico de 1850 a 1900 como um único tempo histórico, pontuando apenas como demarcação política a monarquia, talvez, devido às muitas continuidades relacionadas às práticas sociais e culturais mesmo com a instauração do regime republicano.

Sobre esses tempos que se entrelaçam e envolvem as vidas dos homens e das mulheres ao longo do tempo, escreve Barros (2012, p. 152 - 153) que seria estruturar o evento e mobilizar a estrutura relacionado ao projeto conceitual da longa duração, que tem em seu bojo uma multiplicidade de tempos históricos. Nesse sentido, apesar da mudança no regime político, as mudanças sociais, econômicas e culturais foram pequenas quando da instalação do republicanismo no Brasil, conforme atesta Valladares (2009):

A mudança na continuidade é uma característica essencial da história republicana brasileira. De maneira emblemática, a divisa positivista presente no pavilhão nacional simboliza isso. O binômico “ordem e progresso” enuncia uma evolução harmoniosa estabelecida como objetivo de perpetuá-la. O que importa é a preservação da ordem, que condiciona a ela a noção de progresso (VALLADARES, 2009, p.365).

Desse modo, o 15 de novembro de 1889 chegou e assim como a passagem de um ano para outro a vida dos brasileiros continuou se desenvolvendo sem grandes alterações. Segundo Ferreira (2004), as elites agrária e mercantil estavam em desacordo com a Proclamação da República, no entanto, parte dessa elite aderiu aos clubes republicanos, pois acreditavam não oferecer risco de ruptura com seu lugar na sociedade, “[...] Ao contrário, aderiram acreditando que fazendo parte das fileiras do novo partido, em ascensão em nível nacional, estariam participando de um projeto que tinha como objetivo a manutenção da ordem vigente. [...]” (FERREIRA, L. A., 2004, p.209). Com relação ao movimento musical, as vivências musicais, o ensino de música e suas implicações sociais relacionadas ao ideal de civilidade e modernidade abordados nesta tese, também não sofreram alterações significativas. Os modelos europeus ainda são importantes para elites locais e a necessidade de segui-los talvez aumente com a velocidade impingida pelas mudanças da *Belle Époque*, que na prática não se materializam na capital maranhense aos moldes do que aponta Daou (2014) para as cidades de Belém e Manaus, por exemplo. Em São Luís não houve esse movimento conforme aconteceu em outras capitais da república no Brasil.

Com a república há um incremento no capitalismo com inovações na organização e reorganização da produção, como acontece em São Luís com o surgimento do parque fabril, cujos recursos são oriundos da exploração do trabalho escravo agroexportador. Essa mudança aumenta assimetria social e requer novas formas de comportamento e novos valores (PESAVENTO, 1995). E conforme a mesma autora, “[...] a cidade, embora aja como um foco de esperança de promoção social, é um polo concentrador de pobreza, assim como o é de riqueza” (PESAVENTO, 1995, p. 33). Importante lembrar que um pouco mais de um ano antes da Proclamação da República a escravidão foi extinta no Brasil e que muitos homens e mulheres libertos migram para a capital não somente para sair do lugar do cativo e iniciar vida nova, mas também em busca de emprego para sobreviver.

Sobre a implantação do parque fabril em São Luís, Correia (2006, p. 176) escreve que tanto ricos quanto economias de pobres, estavam envolvidos nessa novidade e “[...] causava admiração a facilidade com que companhias e mais companhias eram lançadas à praça [...]”. Continua discorrendo a autora “[...] Primeiro ali na Camboa, em seguida na Madre de Deus, e

depois nos Apicums de várzeas verdejantes, onde era cultivado o jongome²⁴, não demorando muito para serem erguidas também no Anil, onde o rio de águas límpidas dava banho e nome ao bairro, bem como trazia o algodão puro da terra, para mandá-lo tecido pelos caminhos do mar. [...]” e complementa Correia (2006):

Assim, nesse pequeno mundo em que o longo século XIX formalmente se encerrava com radicais mudanças, concretamente, as fábricas representavam o radicalmente novo, porque a liberdade e a igualdade não se instauram por decreto. De todo modo, para além das permanências verificadas nas relações de trabalho, nesses tempos de liberdade e assalariamento, aos seus encantos pouco ficariam imunes, participando do clima de euforia, do “fervet” que elas provocaram, não apenas os que nelas haviam empatado seus capitais, como também os que não tinham contribuído nem mesmo com um “ceitil” para que fossem instaladas, e, mesmo assim, tinham opiniões a dar, abalizadas ou não, e olhos para fiscalizar. [...] (CORREIA, 2006, p. 177).

Apesar das concretudes muito voláteis sobre o sucesso do parque fabril que se instalavam na capital maranhense, os recursos financeiros continuam circulando pela cidade e fomentando os divertimentos.

Este é um painel bem geral sobre a sociedade de São Luís a partir do que indicam os jornais e das discussões levantadas pelos autores citados. Importante frisar que as ideias de modernidade discutidas pelas elites nos jornais da capital se deparavam com uma realidade que contradizia esse discurso e ao mesmo resguardava seus privilégios sociais, conforme aponta Faria (2004). Assim, é nessa cidade contraditória, aliás, como a maioria das demais do Brasil, que as vivências musicais serão cultivadas e incentivadas por esses mesmos jornais, sendo o Teatro São Luís um prisma para a cultura da capital maranhense.

2.2 Os espaços de sociabilidade e as vivências musicais educacionais

Os aspectos culturais de uma capital de província no século XIX, sendo grande ou pequena, dependendo da referência que se estabeleça para análise e comparação, são diversificados e envolvem os aspectos sociais, políticos, econômicos e religiosos. Neste estudo esse conjunto cultural relaciona-se com o movimento artístico propriamente dito, isto é, espetáculos teatrais e musicais, bailes, concertos, saraus, as festas cívicas e as festas religiosas²⁵

²⁴*Talinum paniculatum* - conhecido como bênção-de-Deus, bredo, caruru, língua-de-vaca, João Gomes, e jongome no oeste do Maranhão

²⁵ Uma das festas religiosas mais pomposas era a patrocinada pelos comerciantes em devoção a Nossa Senhora dos Remédios. João Francisco Lisboa faz um relato dessa festa em um folheto publicado no jornal *Publicador Maranhense* em 1851 no qual descreve em detalhes a ornamentação da igreja, a posição das pessoas dentro da igreja, a iluminação, as músicas. Esse folheto ficou tão famoso que foi publicado em 1992 em um pequeno livro com introdução de Jomar Moraes.

dedicadas aos santos católicos construindo a polifonia da cidade de São Luís. As “melodias” dessa “polifonia” nem sempre conversavam harmoniosamente, mas o diálogo acontecia a partir dos músicos e professores de música, mediadores culturais por excelência. Marzano e Melo (2010) consideram esses eventos como divertimentos relacionados ao lazer, que para os autores seria uma nova forma de organização da diversão, surgida do ideário das elites, assim como das pressões dos trabalhadores livres, estimuladas “[...] pelas noções de espetáculo e consumo, que valorizavam progressivamente as vivências públicas, cenários por onde desfilam tensões e conflitos sociais. Dessa forma, os lazeres exercidos fora do âmbito privado [...]”, eram formas “[...] de cada grupo inscrever a sua presença na cidade” (MARZANO; MELO, 2010, p.11-12)

Esse ideário construído no século XIX faz com que o pesquisador literalmente viaje tentando estabelecer as conexões mais rotineiras entre São Luís e os centros mais importantes da Europa e o Rio de Janeiro, no Brasil. Assim, após um longo caminho da corte instalada no Rio de Janeiro ou da Europa, a partir da Península Ibérica, chegando à capital do Maranhão, juntamente com Paris, na França, esses eram os itinerários culturais elegantes e modernos, desejados, nem sempre praticados, pelos ludovicenses, mas pela imaginação construída, para quem não podia viajar, mas sabia ler, através das notícias dos jornais que circulavam na capital maranhense.

Nessa construção de ideias e valores que precisam ser organizados para fazer sentido nessa transposição para a realidade brasileira e, em especial, a da capital maranhense e tentando estabelecer as relações com os homens e as mulheres do século XIX, é importante mencionar o contexto do Romantismo com suas especificidades e nuances que se esboçam nas letras e rimas dos poemas, nas misturas das tintas que se transformam em cenas românticas idealizadas, assim como nas notas encadeadas organizadas em tonalidades, que geram vibrações e movimentações rítmicas e embalam as vidas e as emoções das pessoas durante esse século tão significativo na história da arte e da música, em particular. Nesse sentido, o Romantismo representou muitas “possibilidades de pensar, sentir, escrever, pintar, cantar, tocar, compor, reger estão à disposição dos artistas [...] que queriam exercer livremente a sua arte” (GOUVEIA NETO, 2018, p.413), e segundo Kiefer (2013, p.216) “Como todo movimento estético, o Romantismo possui contradições internas, aspectos regressivos, inovações que nem sempre se firmam, de saída, com plenitude, linhas de transição gradativa do lado de fenômenos eruptivos. [...]” e completa o autor dizendo que “[...] o Romantismo apresenta uma multiplicidade estilística desconcertante” (KIEFER, 2013, p.216).

Há muitas controvérsias sobre o período romântico no Brasil, tanto em relação à literatura, no qual ficou mais conhecido e difundido popularmente, quanto no campo da arte. Segundo Kiefer (2013):

A ideia filosófica da multiplicidade orgânica das manifestações artísticas, o afã de transcender as limitações do real, a busca do absoluto cuja verdade é a beleza explicam, em parte, os acentuados interesses extramusicais – acompanhados, às vezes, por um trabalho criador em outras áreas – bem como a tendência para a eliminação das fronteiras entre as artes, que se observam em numerosos compositores românticos (KIEFER, 2013, p. 214).

No campo propriamente musical o longo período romântico tem fases com características variadas dependendo da linha musical escolhida para que seja executada. Quando se trata da música em si, surgem os temas do Classicismo romântico que tinha como objetivo “[...] preservar a música absoluta, isto é, a música que basta a si mesma, que não necessita de um programa literário a presidir a sua elaboração” (KIEFER, 2013, p. 232). Ao mesmo tempo há também a música programática que mesmo sendo essencialmente instrumental, é pensada para chamar a atenção do ouvinte como uma história que é contada somente com a organização de temas. Segundo Sadie (1994, p.636) “[...] A música programática, que se confronta com a MÚSICA ABSOLUTA, distingue-se por uma tentativa de descrever objetos e eventos. [...]” (grifo do autor). Pontua ainda que esse conceito de música programática não fora criado por Franz Liszt e cita como exemplos anteriores a esse compositor *As quatro estações* de Vivaldi (1678 – 1741)²⁶, a Sinfonia Pastoral de Beethoven e o capriccio de Bach para o irmão que partia. Outra nuance do movimento romântico é o nacionalismo incentivado pelos movimentos de unificação da Itália e da Alemanha que teve na música um grande aliado na construção da identidade dessas nações.

Desse modo, segundo Kiefer (2013, p. 216) o romantismo teve três fases principais, a primeira de 1810 até a morte de Schubert em 1828. A segunda de 1828 a 1850 e tem como representantes Schumann, Mendelssohn, Chopin, Berlioz e Liszt; e a terceira fase que iria de 1850 a 1910 e segundo o autor é a mais complexa, pois abrangeu o realismo romântico (Wagner, Verdi, Bizet, Strauss) com forte tendência nacionalista incentivada pelo processo de unificação da Itália e da Alemanha, o classicismo romântico (Brahms, Mahler, César Franck) e o impressionismo de Debussy. Esses músicos que nesse período ganham o status de artistas

²⁶Antonio Lucio Vivaldi. Compositor italiano, filho de um violinista profissional. Estudou para o sacerdócio e recebeu as ordens em 1703. De acordo com Sadie (1994, p. 1004) “[...] É no concerto que reside a maior importância de Vivaldi, sendo o primeiro compositor a usar regularmente a forma do ritornelo em movimentos rápidos, prática que se tornou modelo; o mesmo vale para seu plano de três movimentos (rápido-lento-rápido). [...]”. Escreveu concertos programáticos como *La tempesta di mare* e *As quatro estações*.

(BLANNING, 2011) precisavam conquistar a simpatia do público e, conseqüentemente, sua proteção no sentido de estarem presentes nos espetáculos onde eles se apresentavam, pois “[...] os compositores passariam a depender de público que pagava, pode-se apreciar facilmente o jogo de relações recíprocas entre público, intérpretes e compositores (os dois últimos às vezes coincidem) (KIEFER, 2013, p.210).

Essas fases do período romântico e suas características aconteceram dessa forma na Europa e mesmo lá não ocorreram de forma igualitária em um mesmo país ou com a atuação de um mesmo compositor. Cada fase apresenta compositores que se destacam, assim como as temáticas musicais utilizadas por eles. Com relação ao Brasil, o romantismo não se dividiu em fases como na Europa. Quando o movimento romântico na música ganha maior repercussão e apreço do público brasileiro, isto é, na segunda metade do século XIX, o repertório romântico penetra no Brasil, inicialmente a partir da ópera francesa, mas principalmente italiana, fomentado pelas visitas de Sigismund Thalberg²⁷, Louis Moreau Gottschalk²⁸, Théodore Ritter²⁹, Pablo Sarasate³⁰ e Arthur Napoleão³¹ (VOLPE, 1994, p.8). Na Europa, essa estética já caminhava para a terceira fase. Desse modo, os homens e as mulheres que saíam de casa para divertirem-se nos teatros puderam usufruir de um movimento romântico já consolidado na Europa e que, assim como no Brasil, também apregoava uma música que esboçasse a identidade da nação, conforme aponta a autora.

O movimento romântico do longo século XIX foi muito complexo e não é dominante nesta tese, apesar de ser importante para entender os meandros dos processos culturais e artísticos que estavam se constituindo no dito século e que influenciaram o modo de viver e também usufruir das vivências musicais. Desse modo escrevem Rosenfeld e Guinsburg (2013):

²⁷ Sigismund Thalberg. Nasceu em Pâquis ou Genebra, 9 de janeiro de 1812 e morreu em Posillipo, Itália, em 27 de abril de 1871. Sadie (1994, p.943) não define se nasceu na Alemanha ou Suíça. Já na Enciclopédia da Música Brasileira (1998, p.771), consta que nasceu em Genebra, na Suíça. Pianista e compositor. Juntamente com Liszt foi um dos maiores pianistas virtuosos da época, admirado pela técnica quanto pela expressividade. Tocava principalmente suas composições. (SADIE, 1994, p.943). Esteve no Rio de Janeiro entre julho e dezembro de 1855. Deu concertos no Teatro Lírico Fluminense e apresentou-se nas cidades de Vassouras e Paraíba do Sul, também no Rio de Janeiro. Recebeu a Ordem da Rosa do Imperador d. Pedro II (ENCICLOPÉDIA, 1998, p. 771).

²⁸ Louis Moreau Gottschalk (Nova Orleans, 8 mai. 1829 – Rio de Janeiro, 18 dez. 1869) Compositor e pianista norte-americano. Foi aclamado como o primeiro autêntico porta-voz musical do Novo Mundo e seu virtuosismo foi comparado ao de Chopin. Sua Fantasia Triunfal sobre o Hino Nacional Brasileiro entrou para o repertório nacional (SADIE, 1994, p.381).

²⁹ Pianista e compositor francês.

³⁰ Pablo Martin Melitón De Sarasate Y Navascuéz. Nasceu em 1844 em Pamplona e morreu na França em 1908. Violinista e compositor espanhol. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Pablo-de-Sarasate>

³¹ Arthur Napoleão (Porto, 6 mar. 1843 – Rio de Janeiro, 12 de mai. 1925) Pianista e compositor português. Fixou-se no Rio de Janeiro em 1866 como editor de música, professor e concertista, exercendo grande influência sobre a vida musical da cidade. Escreveu para o piano, em especial fantasias sobre temas de ópera e estudos (SADIE, 1994, p.642).

Verifica-se então que, com o Romantismo, se instaura um novo modo de ver as coisas, de um cunho irracional e até cego, porque destemperado, sem disciplina, seja no âmbito geral da cosmovisão, seja no âmbito específico da manifestação artística ou política. Os românticos se colocam contra todos os padrões da civilização racionalista e, evidentemente, contra os padrões anteriores, do absolutismo. Há uma verdadeira explosão libertadora, mas de uma libertação anárquica e, como todos os estouros deste gênero, o Romantismo mostrou-se, ao menos em seu primeiro momento, também liberticida como forma de pensamento político. É sem dúvida libertário, mas liberticida, ao mesmo tempo, por ser uma busca desenfreada de liberdade (ROSENFELD; GUINSBURG, 2013, p. 279).

A análise de Rosenfeld e Guinsburg (2013) corrobora com as ideias de outros autores tais como Kiefer (2013), Nunes (2013), dentre outros ao caracterizarem o Romantismo e trazerem ao centro da discussão a importância da liberdade. Liberdade essa que no Brasil ainda estava muito distante de acontecer na prática cotidiana em todos os sentidos, visto que, ainda se praticava a exploração do trabalho escravizado do africano. Além dessa aviltante situação político-social, no campo cultural essa liberdade ainda não era praticada entre os artistas, pois a necessidade de seguir os ditames europeus impedia-os, em certa medida, de experimentarem outras possibilidades artísticas conforme postulava o dito movimento.

Antes de tratar do Teatro São Luís como um dos espaços mais concorridos onde os espetáculos artísticos e musicais aconteciam definirei o que entendo por sociabilidade ou sociabilidades nesta tese. A sociabilidade está relacionada a espaços, a intenções e formas de se portar em sociedade (SIMMEL, 2006). Para Simmel (2006), a sociabilidade se constrói a partir da sociação, isto é, a partir de “[...] tudo o que existe nos indivíduos e nos lugares concretos de toda realidade histórica com impulso, interesse, finalidade, tendência, condicionamento psíquico e movimentos dos indivíduos” (SIMMEL, 2006, p. 60). Dessa maneira, as intenções e ações dos ludovicenses que transitarão por esta tese estão diretamente relacionadas aos ditames da sociedade maranhense e aos espaços, padrões e formas de comportamento que homens e mulheres deveriam ter ao se relacionarem socialmente. Para Simmel (2006), a sociabilidade é inerente à sociedade. É uma característica, portanto, de qualquer sociedade.

Além dessa perspectiva que tratarei a seguir, é importante frisar que o teatro é entendido nesta tese como um espaço de educação conforme indica o alvará de 17 de julho de 1771, ao indicar que o estabelecimento de teatros públicos, resultava em grande esplendor e utilidade, “visto serem a escola, onde os povos aprendem as máximas sãs da política, da moral, do amor à pátria, do valor, do zelo da fidelidade, com que devem servir aos soberanos” (MARQUES, 1970, p. 595). Corrobora com esse entendimento o trabalho de Inácio e Faria Filho (2019). Nesse sentido, “há um entendimento na área de educação musical que os espaços onde nos

formamos musicalmente são múltiplos: nos espetáculos, nas ruas, nas escolas, nas orquestras, [...]”. Assim, a percepção para os chamados espaços formais, informais ou não formais da educação musical está ampliada (SOUZA, 2014, p. 112). Finalmente, Gondra e Schueler (2008) também indicam a importância de não se perder de vista os espaços onde acontecem os movimentos artísticos e culturais como locais de educação, assim como de instrução.

2.2.1 O Teatro São Luís – o palco privilegiado das sociabilidades ludovicenses

Um dos espaços onde os artistas podiam exercer sua arte e os valores de sociabilidade era o teatro. Na história da arte no Maranhão, o Teatro São Luís figura como importante demarcador espacial e temporal, assim como para a própria história da província e depois Estado, não somente e diretamente, para se entender o movimento artístico da capital São Luís, mas para entender mudanças políticas, econômicas, sociais e, claro, culturais que vão se desenrolando ao longo da segunda metade do século XIX e início do século XX.

O Teatro mais importante do Maranhão não nasceu com o nome da capital. Foi inaugurado com o nome de Teatro União em 1817, antes da independência do Brasil ressaltando a ligação da colônia à sua metrópole. Essa ligação se deu devido ao fato de um dos idealizadores do teatro ser um português, conforme atesta Marques (1970, p. 595), “Só em 1815 conseguiu-se êste fim, porque vindo de Lisboa para aqui o cidadão português Eleutério Lopes da Silva Varela, muito amante da arte dramática, intentou edificar nesta capital um teatro”. Continua Marques (1970, p.596) “Em 1817, já muito adiantado em suas obras, foi este edifício aberto com o nome de *União*, recordando assim a união do Brasil com Portugal formando o *Reino Unido*”.

Importante frisar que essa retrospectiva feita por Marques (1970) foi publicada no jornal *Semanário Maranhense*, do dia 15 de dezembro de 1867, número 16, nas páginas 124 e 125, em artigo escrito por Sabbas da Costa. Marques (1970) termina sua retrospectiva do teatro assim: “[...] Terminamos êste artigo, juntando nossas vozes à do Sr. Sabbas da Costa, no artigo já citado, dizendo “que o Maranhão deve a Varela o teatro que tem, e tamanho serviço prestado à nossa capital não deve ficar esquecido, antes registrado na memória dos maranhenses”, e é o que acabamos de fazer”. Apesar da menção a Sabbas da Costa, Marques (1970) não o cita ao longo do seu texto e nem cita a fonte onde o artigo fora publicado, isto é, no jornal indicado acima. O trecho citado por Marques (1970) da notícia do jornal *Semanário Maranhense* segue abaixo. Dela ainda extrairei outras informações sobre o movimento teatral no teatro da capital maranhense.

Na retrospectiva feita pelo jornal *Semanário Maranhense* constam as companhias que passaram pelo Teatro União de 1817 ao final da década de 1840. Como as informações não estão dentro do recorte temporal estabelecido para esta tese, deixarei para os estudiosos da primeira metade do século XIX a incumbência de tratar desse assunto em uma perspectiva mais contextual. Abaixo imagem do Teatro São Luís.

Figura 3 – Teatro São Luís



Fonte: Álbum do Maranhão de 1908, de Gaudêncio Cunha.

O Teatro União é fechado em 1850 e será reaberto após ser reformado em 1852, rebatizado com o nome de Teatro São Luís e para que essa casa de espetáculos servisse da melhor forma aos maranhenses foi criado um Regimento para disciplinar o comportamento dentro da casa de espetáculos mais concorrida pelos homens e mulheres quando da sua reabertura. Nesse sentido este estudo varia temporalmente do dito ano até 1909.

Começarei pelas medidas que são tomadas pelo governo para que o teatro fosse reaberto, devido à delimitação do recorte temporal citado anteriormente. As obras de reforma do Teatro São Luís já estavam quase prontas e o governo da província começa a publicar os encaminhamentos para a reabertura tão aguardada pelos maranhenses. No jornal *Publicador Maranhense*, na seção intitulada Governo da Província, expediente do dia 09 de outubro de 1851, constam as providências tomadas pela província para reabertura do teatro, conforme figura 4:

Figura 4 – Illm. Snr.

—Illm. Snr.—Havendo em conformidade do Regulamento que expedi em 2 de Setembro ultimo para o Theatro União desta Cidade, nomeado a V. S. para fazer parte da comissão, á cujo cargo está a administração e governo do mesmo Theatro, e para a qual já se achão nomeados os Doutores Antonio Rego e Antonio Joaquim Tavare; assim o communico á V. S. para seu conhecimento, esperando que a V. S. não recusará esta nomeação.—Deos Guarde a V. S. —Palacio do Governo do Maranhão 9 de Outubro de 1851.—*Eduardo Olimpio Machado.*—Sr. Commendador Domingos da Silva Porto.

Illm. Snr. – Havendo em conformidade do Regulamento que expedi em 2 de setembro ultimo para o Theatro União desta Cidade, nomeado a V. S. para fazer parte da comissão, a cujo cargo está a administração e governo do meso Theatro, e para a qual já se achão nomeados dos Doutores Antonio Rego e Antonio Joaquim Tavares; assim o comunico a V. S. para seu conhecimento, esperando que a V. S. não recusará esta nomeação. – Deos Guarde a V. S. – Palacio do Governo do Maranhão 9 de Outubro de 1851. Eduardo Olimpio Machado. – Sr. Commendados Domingos da Silva Porto.

Fonte: Publicador Maranhense, 23 out. 1851, p.2.

O comunicado traz duas informações valiosas, não só para a história do teatro em si, mas também para o entendimento das notícias sobre os hábitos e comportamentos dos maranhenses durante os espetáculos, que serão publicados ao longo da segunda metade do século XIX. A primeira informação é que o Teatro União terá um Regulamento e o teatro ainda se chama União e a segunda é que Antônio Rego e Antônio Joaquim Tavares são os responsáveis pela administração do teatro.

Já no ano de 1852, no mesmo jornal *Publicador Maranhense*, consta a seguinte notícia sobre o primeiro espetáculo que seria dado no Teatro São Luís quando da sua abertura:

Theatro S. Luiz

A Comissão administrativa do theatro de S. Luiz do Maranhão desta cidade, em sessão de 22 de Fevereiro do corrente anno resolveo faser publico o seguinte:

Que a primeira recita do theatro terá lugar em a noute de 14 do proximo mez de Março, sendo ella do numero das extraordinarias, e por consequinte não compreendida nas das assignaturas, ficando livre aos assignantes deixar de aceitar n'essa noute o seu camarote ou cadeira na platea, a que tem direito.

Que as frisas serão consideradas camarotes, caso hajão famílias que como assignantes as queirão tomar sob as mesmas condições e preços d'aquelles.

Que as pessoas, que pretenderem inscrever-se como assignantes tanto de camarotes, como de cadeiras na platea deverão deixar seu nome no theatro ao administrador e fiel fiador Januario Anselmo da Cruz.

Salla das sessões da comissão administrativa.

23 de Feverereiro de 1852

Antonio Rego

Antonio Joaquim Tavares

(PUBLICADOR MARANHENSE, 24 fev. 1852, p.2).

Na notícia acima, o Teatro já está anunciado com o seu novo nome, isto é, fazendo alusão à capital da província do Maranhão. Além dessa informação há um jogo de extrema esperteza dos novos administradores do teatro em relação aos assinantes que já tinham pagado pelas recitas do semestre ou do ano. Infelizmente não consegui detectar os debates que talvez tenham acontecido pela cidade contra essa decisão dos novos administradores do palco dos maranhenses. Apesar das notícias não tão vantajosas para os assinantes do teatro, a mais importante e aguardada era a data da sua reabertura no dia 14 de março de 1852.

Antes de o teatro reabrir vários encaminhamentos ainda seriam dados através dos jornais, tais como a publicização do *Regulamento para a Polícia interna do Theatro*. É provável que o dito regulamento tivesse sido publicado no jornal *Publicador Maranhense*, visto que funcionava como órgão oficial do governo da província do Maranhão, no entanto, apesar das pesquisas sistemáticas com esse fim, só encontrei a publicação do regulamento no jornal *O Constitucional*. Assim, na edição do dia 13 de março de 1852, um dia antes do marcado para reabertura do teatro, o dito regulamento foi publicado. O Regulamento possui 11 artigos, datado do dia 5 de março de 1852 e versam sobre: o horário de entrega dos bilhetes; proibição da entrada no teatro sem os bilhetes; proibição da entrada de escravos ou famulo no teatro; proibição de “vozerias, algazarras e assuadas” durante os espetáculos; proibição de qualquer tipo de discurso dos camarotes e da plateia; proibição de fumar no salão de cima do teatro; proibição da entrada no salão de cima com chapéu de sol ou bengala e que o teatro estará aberto às 7 e o espetáculo inicia às 8 em ponto.

Os artigos quarto, quinto e sétimo do Regimento trazem à tona questões importantes relacionadas aos temas que discutirei mais diretamente nesta tese, tais como o comportamento das pessoas durante os espetáculos musicais e a relação da música dentro das relações sociais estabelecidas para mensurar o que tipo de indivíduo que deveria conviver em sociedade e na cidade. Os artigos dizem o seguinte:

Art. 4. He licito dar signaes de aprovação ou desaprovação durante o espectaculo, sem contudo se perturbar a ordem e tranquillidade por meio de voserias, algazarras, ou assuadas. A comissão administrativa por si, ou aquelle membro d’ella que estiver encarregado da direção e policia da casa n’aquella noite poderá impor silencio, ou mandar sahir do theatro o perturbador, ou perturbadores.

Art. 5. Não se poderá recitar dos camarotes, ou da platea discursos, ou poesias sem permissão da comissão administrativa, que as deverá rever, sob pena de impor silencio a aquelle, que as recitar.

Art. 7. He prohibido tanto nos corredores, como no salão de cima o uso de se fumar (O CONSTITUCIONAL, 13 mar. 1852, p.3).

Sobre o teor dos artigos quarto e quinto, a imagem e a forma do comportamento que acontece hoje nos teatros, principalmente em espetáculos de ópera ou concertos, não era o que se dava durante o século XIX. Os artigos indicam o sentido educacional relacionado ao regulamento no que tange ao comportamento das pessoas. Nesse sentido, a forma como as pessoas se comportavam durante os espetáculos teatrais mudou conforme escrevem Abbate e Parker (2015):

[...] Hoje ficamos sentados no escuro; só se pode enxergar o palco. Estamos isolados uns dos outros e das reações de cada um. Não nos sentimos livres para comentar, e só podemos vaiar ou aplaudir em momentos predeterminados. Nem nos sentimos livres para ignorar totalmente o espetáculo se assim preferirmos; não podemos fechar as persianas de nosso camarote e jogar cartas quando começa o recitativo, ou comprar laranjas nos corredores, ou atravessar o palco para dar uma bolsa com outro ao cantor cujas palavras, momentânea e magicamente, dão sentido a esse nosso magnânimo gesto. [...] (ABBATE; PARKER, 2015, p.122).

As ponderações feitas por Abbate e Parker (2015) levantam discussões importantes sobre as construções estabelecidas relativas ao comportamento dos homens e mulheres durante as apresentações no teatro São Luís, pois os redatores tentavam a todo custo cercear as alegrias e movimentos considerados inapropriados para um estabelecimento que cultuava as artes. No entanto, como ressaltam os autores essa liberdade que geralmente evoluía para desordem, era comum nos teatros do século XIX. Ainda sobre as manifestações durante os espetáculos teatrais Marzano (2010, p.122) escreve que “As manifestações das plateias eram facilitadas pelos programas dos espetáculos, compostos por atrações variadas como dramas, cenas cômicas, números circenses e ginásticos, duetos musicais ou bailado” [...].”

Na década de 1850, assim como na segunda metade do século XIX, é importante pontuar que os conceitos com os quais os autores operam e estão imiscuídos neste estudo estão se desenvolvendo ao longo desse século. Desse modo, as ações relativas à preservação da escravidão e a não implantação das mudanças relativas aos aspectos tecnológicos, à ideia de progresso que continua sendo discutida e relacionada ao desenvolvimento econômico e político-social mundial estão em constante embate com a realidade praticada na cidade de São Luís. Um dos conceitos com o qual trabalho é justamente o de civilidade, que está atrelado ao de civilização e de cultura alvos da pesquisa de Elias (2011), Braudel (2004) e Geertz (2008).

É justamente no referido período que se centram as discussões de Elias (2011) e Braudel (2004), pois o conceito de civilização e por consequência o de civilidade serão analisados tendo por base as mudanças sociais que estão acontecendo pela Europa. Assim, é prudente sempre não perder de vista que essas ideias chegaram ao Brasil e, em São Luís em particular, sem as

devidas condições sociais, políticas e econômicas para que os homens e as mulheres assimilassem essas práticas e comportamentos que no Velho Mundo vinham sendo construídas ao longo dos últimos séculos. Está em jogo a imposição eurocêntrica dos padrões europeus e aquela população não tinha isso em mente ao buscar a todo custo adequar-se a tais modelos. Segundo André Azevedo (2004, p.4) “O termo “civilização” expressa a consciência que o Ocidente tem de si mesmo. Sua maneira de autoperceber-se, de entender-se como agente privilegiado de um desenvolvimento histórico que conduziria a um mundo sempre melhor, governado pela razão e seu movimento de expansão. [...]”.

Nesta tese utilizo o conceito de civilidade porque os jornais indicam quando caracterizam os hábitos da população ludovicense em geral e para definir o conceito utilizo as especificações teóricas indicadas por Elias (2011). Para o autor civilidade é “[...] o controle das emoções e a forma disciplinada do comportamento como um todo [...]” (ELIAS, 2011, p.107). Pontua ainda o autor que a civilidade se refere a polidez e são preceitos para um público determinado e reforça a estratificação social, pois mesmo entre os que possuíam igual condição econômica, nem todos conseguiram se adequar ao padrão.

De acordo com Elias (2011), no século XIX a Europa já estaria no último estágio do processo civilizador começando com a cortesia e que seria a civilização concretizada nos hábitos citadinos, no entanto os ludovicenses, conforme indicam as fontes consultadas, ainda estariam no estágio intermediário entre cultura e civilização. Na comparação entre França e Brasil, é possível aventar a partir do que discute Elias (2011, p.70), “[...] o conceito de civilização minimiza as diferenças nacionais entre povos: enfatiza o que é comum a todos os seres humanos ou – na opinião dos que o possuem – deveria sê-lo”, e nesse sentido é que no século XIX os brasileiros e os ludovicenses em particular começam a tocar uma música já na parte “final” do concerto, às vezes atravessando um pouco o andamento e o encadeamento rítmico e sem a fruição da abertura e do primeiro e segundo movimentos até chegar ao clímax da execução musical. Sendo assim, “[...] As pessoas querem apenas que esse processo se realize em outras nações, e também, durante um período, nas classes mais baixas de própria sociedade. Para as classes alta e média da sociedade, civilização parece firmemente enraizada. Querem [...] ampliá-la dentro do padrão já conhecido” (ELIAS, 2011, p. 109).

O teatro da capital maranhense foi reaberto e com o nome de São Luís. A presença constante do Teatro São Luís como espaço de sociabilidade nos idos da segunda metade do século XIX e início do XX foi uma indicação das fontes que não é possível ignorar. Esse fato é ratificado pela leitura dos autores com os quais dialogo, nos quais está presente mesmo não sendo objeto de análise das suas pesquisas. Desse modo, Jansen (1974), Manoel Martins (2006),

Correia (2006), Lacroix (2008), Gouveia Neto (2010), Borrvalho (2011) e outros autores ao caminhar em direção ao centro histórico da São Luís monárquica e republicana, vindo do Campo D’Ourique escolhem a Rua do Sol, justamente pela atração exercida pelo Teatro sobre os ludovicenses.

Outros caminhos também levam ao centro da vida econômica da capital, como, por exemplo, a Rua da Paz que termina no Largo do Carmo, cujo convento foi a primeira casa do Liceu Maranhense. Da mesma que os autores citados o meu objeto também atravessa o movimento do teatro, enquanto local de práticas relacionadas às sociabilidades elegantes tão incentivadas pelos jornais. Dessa maneira, essa ponderação é feita para justificar que não realize uma história da produção teatral, no que tange à análise de obras e autores tal como fez Jansen (1974). A presença dessa casa de espetáculos é entendida a partir dos constantes anúncios nos jornais analisados e, principalmente, por ser um local de sociabilidades. Além disso, destaco o caráter educativo da referida casa, inclusive reconhecida com incentivo oficial desde o século XVIII (INÁCIO; FARIA FILHO, 2019), justamente como aconteceu com o referido teatro da capital maranhense. A partir da análise feita pelo autor fica claro a importância da música devido a sua presença constante em quase todos os espetáculos realizados nos diversos espaços de sociabilidade da província do Maranhão, em particular no Teatro São Luís. Nesse sentido, Jansen (1974) escreve uma história do Teatro no Maranhão que poderia ser escrita em pautas musicais pela quantidade de informações relacionadas à música presentes no livro principalmente a partir de 1852.

Com relação ao que venho discutindo ao longo desta seção, a educação está relacionada aos bons modos, saber portar-se bem socialmente e de acordo com as normas estabelecidas para o bom convívio social. A educação estava relacionada a bons modos, boas maneiras e também aos conhecimentos relacionados à instrução formal sobre a qual tratarei na terceira seção. Por hora é importante perceber que esses homens e mulheres que estavam no teatro, tanto nos camarotes quanto na plateia ou torrinha havia falta da civilidade relacionada ao tipo de sociabilidade desejada e discutida nos jornais da capital maranhense. Importante ressaltar que a utilização do conceito de civilidade é discutida aqui, devido às indicações das fontes consultadas como apontado na notícia acima. Não se trata simplesmente de adequar o dito conceito aos padrões vigentes no século XIX, mas a forma como os homens e mulheres pensavam e escreviam sobre si mesmas.

Outro aspecto importante sobre a sociabilidade ideal é a importância do comportamento desejável para o jogo social (SIMMEL, 2006, p. 62) que precisava acontecer entre os frequentadores do teatro, mas mais precisamente entre os membros do mesmo estrato. A

sociabilidade dá grande valor à forma, à forma correta “[...] a forma é a mútua determinação e interação dos elementos pelos quais se constrói uma unidade” (SIMMEL, 2006, p.64). É evidente que as regras do teatro eram para todos cumprirem, tanto os ricos quanto os pobres, no entanto, a forma do comportamento considerada ideal era observada entre os pares, justamente para delimitar quem realmente pertencia ao grupo e deveria fazer parte de outros eventos sociais mais restritos, pois quanto mais a sociabilidade perde o caráter pessoal a interação se torna homogênea com um comportamento professado por todos (SIMMEL, 2006, p. 70).

Apesar de o Regulamento do Teatro São Luís restringir o espaço de circulação das pessoas que iam assistir aos espetáculos segundo o local marcado no bilhete de entrada, pobres e ricos frequentavam-no, assim como os teatros particulares. Nesse sentido, dentre os espaços fechados de sociabilidade e civilidade elegante os teatros eram os que mais aproximavam esses dois grupos divergentes e colocava em prova os próprios ordenamentos que a classe dominante impunha para seus iguais ficarem mais iguais e os diferentes mais distantes do padrão eurocêntrico.

O fato de o prédio do teatro pertencer à província não criou, por exemplo, uma companhia de espetáculos dramático-musical pública, ou algo semelhante que fomentasse o movimento cultural na capital maranhense. O que geralmente havia era cessão dos direitos de exploração dos seus serviços para algum empresário do ramo artístico. Essa questão analisada ao longo do tempo deste estudo indica os intervalos nos quais o teatro ficava fechado, pois era caro montar um espetáculo de ópera, gênero dominante na época, com todas as especificações que esse gênero requer, conforme apontam Abbate e Parker (2015).

Os espetáculos apresentados no Teatro São Luís eram muito variados e seguiam as tendências nacionais no que se refere aos repertórios dos programas dos mesmos. Conforme anúncio publicado no jornal *Diário do Maranhão*:

Figura 5 – Theatro Nacional de S. Luiz (Sabbado 8 de novembro)

THEATRO NACIONAL DE S. LUIZ.
Sabbado 8 de novembro.
Terceira representação.
Novos e extraordinarios trabalhos pela Companhia Recreante, sob a direcção de Messieurs
ROBERT E DEVEAUX.

Logo que os Srs. professores d'orchestra finalisarem uma escolhida e interessante symphonia, dar-se-ha principio aos variados trabalhos intitulados:

OS MYSTERIOS DO DIABO.

Mr. Deveaux, tem preparado para esta noite algumas horas de perfeita distracção, no difficiloso desenvolvimento de lindas e novas sortes de *Physica, Magica e Prestidigitacão*, as quaes nunca foram vistas nesta capital; esperando poder com ellas satisfazer a expectação publica, sendo dividido o divertimento pela maneira seguinte:

PRIMEIRA PARTE.

- 1—A roda inigmatica.
- 2—O chapéo incomprehensivel.
- 3—O chapeleiro improvisado.
- 4—A pomba encantada.
- 5—O mysterioso tonel.

SEGUNDA PARTE.

Esta parte será preenchida pelo celebre artista Pernambucano, no difficiloso exercicio do

Fio de Archal.

Cujo trabalho será terminado pelo interessante

Vôo Aerio.

TERCEIRA PARTE.

Continuação do Gabinete Physico.

- 1—A carta feiticeira.
- 2—O lindo cofre de cristal.
- 3—Uma surpresa agradavel.
- 4—De nada, muita coisa.
- 5—O Papae Coelho.

QUARTA PARTE.

Terminará o espectáculo pelo lindo e agradavel—**PASSO A DOIS**—denominado:

Styriano

Cuja execução será desempenhada pela joven Finminense Josefina Robert e o Pernambucano.

Com este divertimento Messieurs Robert e Deveaux, esperão merecer todo o acolhimento e protecção do Publico Maranhense, na continuação de seus trabalhos; pois foram de sua parte todo o possível para satisfazerem os desejos de um Publico, por demais benigno e protector.

Principiará as horas do costume.

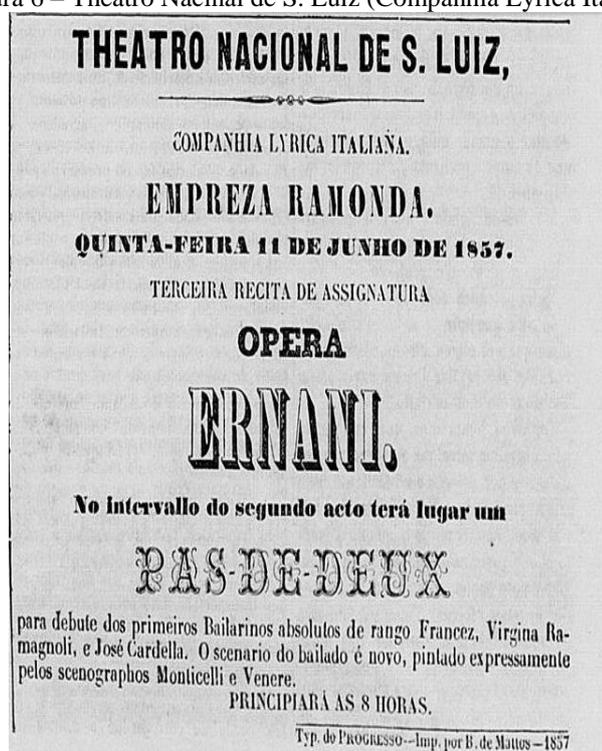
Fonte: Diário do Maranhão, 8 nov. 1856, p.3.

O anúncio indica a execução de uma sinfonia, mas sem mencionar qual seria. As sinfonias estavam em voga na segunda metade do século XIX. As peças apresentadas não possuem registro em documentos pesquisados nas bases de dados digitais. O que encontrei são

indicações de nomes de peças em outros trabalhos publicados sobre aspectos culturais em outras partes do Brasil e dão algumas explicações sobre esse repertório. Ter clareza do teor desse repertório esclarece, por exemplo, os métodos para ensino dos instrumentos musicais anunciados nos jornais, dos quais tratarei na seção 4, assim como o ensino de música nos colégios particulares que tratarei na seção 3.

Segundo Simmel (2006), as forças e os interesses estão atrelados aos objetos que se formaram para seu próprio funcionamento e realização. Nesse sentido, o repertório apresentado no teatro era reflexo desses jogos de interesses atrelados à sociabilidade desejada, com vistas a consolidar uma “[...] dimensão educativa presente no processo de desenvolvimento intelectual, espiritual e estético quanto nas relações humanas, em modos particulares de vida, quer seja do povo, um período, um grupo ou da humanidade. [...]” (LOPES, GIANNETTI, 2019, p.14). Assim, a ópera era um desses objetos que definiam e classificavam a importância do espetáculo e também a presenças das pessoas no teatro. Desse modo, em 1857 através do jornal *A Imprensa*, há mais um anúncio de ópera no Teatro São Luís:

Figura 6 – Theatro Nacional de S. Luiz (Companhia Lyrica Italiana)



Fonte: *A Imprensa*, 10 jun.1857, p.4.

Importante ratificar que o movimento musical em São Luís na segunda metade do século XIX e início do século XX está em grande parte relacionado aos espetáculos que aconteciam no teatro e vinculados seus anúncios nos jornais. A música não aparecia sempre sozinha, como

solista ou protagonista. Estava relacionada aos demais ramos da arte como aconteceu durante todo o período romântico. Na ópera Ernani Verdi (1813 – 1901), estabeleceu seus tipos vocais básicos como “o barítono impetuoso, determinado, o tenor ardente, corajoso, mas às vezes desesperado, e o baixo severo; entre as mulheres o leque era mais amplo” (SADIE, 1994, p.986).

Os frequentadores do teatro não queriam ver qualquer ópera. Queriam assistir as mais famosas. Talvez não soubessem do que tratavam, mas eram essas as disseminadas pelos jornais e citadas nas conversas pelos armazéns, modistas, livrarias, cafés e pelas ruas. Assim, ainda em 1857 no jornal *A Imprensa*, o anúncio seguinte:

Figura 7 – Theatro de S. Luiz (Companhia Lyrica italiana)

THEATRO DE S. LUIZ.
Companhia Lyrica italiana.
 EMPREZA RAMONDA.
DOMINGO 3 DE JULHO.
 10ª RECITA DE ASSIGNATURA.
OPERA
BARBEIRO
DE SEVILHA.
 Muzica do celebre Rossini.
Personagens.
 Conde d'Almaviva.... Sr. Scannavino.
 Rosina Sra. Maffei.
 Berta » Remorini.
 Figaro..... Sr. Ramonda.
 D. Bartolo..... » Bergamaschi.
 D. Basilio..... » Dalla Costa.
 Fiorello » Fasciolo.
 Official »
 Tabellião »
 Córos, povo e soldados.
 PRINCIPIARÁ AS 8 HORAS.
 Typ. do PROGRESSO--Imp. por B. de Mattos--1857

Fonte: *A Imprensa*, 04 jul. 1857, p.4.

Rossini (1792 -1868) escreveu *O barbeiro de Sevilha* em 1816, na fase inicial do romantismo musical. Da data da notícia já distam 41 anos do tempo das primeiras apresentações dessa ópera de Rossini. De acordo com Abbate e Parker (2015, p. 227), “Rossini foi, [...] o primeiro elemento essencial na gradual formação, durante o século XIX, daquilo que hoje chamamos repertório operístico, um corpo de obras que têm sido representadas um sem-número de vezes em inumeráveis e diferentes locais”. Ao longo desta tese, em outros momentos essa

ópera volta ao palco seguindo essa construção sociocultural indicada pelos autores. Segundo os mesmos autores, “por volta de 1850, era normal que uma ópera [...] fosse reencenada e apresentada ao lado de reencenações mais recentes e obras novas [...]” (ABBATE; PARKER, 2015, p. 55).

Esse conjunto de bens culturais faz parte das definições que Braudel (2004, p.41) utiliza para caracterizar uma civilização, na qual a civilidade já está consolidada, isto é, os hábitos e modos elegantes e padronizados. Segundo o autor, os bens culturais ultrapassam as fronteiras e a difusão da cultura, da ciência estão relacionadas aos momentos de fausto e às facilidades econômicas, conforme pontuado no início desta seção. Tanto para Braudel (2004) quanto para Elias (2011) há uma diferença entre cultura e civilização, construídas pelos autores a partir da Alemanha e da França. Segundo Braudel (2004):

A civilização compreende, pois, pelo menos dois estágios. Daí a tentação, experimentada por muitos autores, de distinguir as duas palavras, cultura e civilização, de modo que uma carregue a dignidade do espiritual e a outra da trivialidade do material. Infelizmente, não se chegou a um acordo quanto à distinção a ser estabelecida: ela variará conforme os países, ou no mesmo país, conforme as épocas, os autores [...] (BRAUDEL, 2004, p. 27).

Ao relacionar as ideias de Braudel (2004) com as informações contidas nas fontes de pesquisa fica claro a utilização desses conceitos pelos redatores dos jornais do século XIX, para definir o padrão de homem e mulher que devia ser cultivado socialmente tendo como modelo os países desenvolvidos da Europa. Elias (2011) também faz distinção entre a forma como esses conceitos são operados entre franceses e ingleses, no caso de civilização e de cultura no caso dos alemães, como segue:

[...] O conceito francês e inglês de civilização pode se referir a realizações, mas também a atitudes ou “comportamento” de pessoas, pouco importando se realizaram ou não alguma coisa. No conceito de *Kultur*, em contraste, a referência a “comportamento”, o valor que a pessoa tem em virtude de sua mera existência e conduta, sem absolutamente qualquer realização, é muito secundário. [...] (BRAUDEL, 2011, p. 24).

Desse modo, tendo como referência os dois autores citados, fica claro que entre os maranhenses que escreviam nos jornais e através desses veículos de comunicação censuravam os hábitos da população a fim de controlá-los, que os homens e as mulheres tinham que aprender e apreender em pouco tempo um conjunto de ideias e valores que foram sendo desenvolvidos ao longo do século XIX e, conforme discutem Braudel (2004) e Elias (2011) só se concretizam entre os europeus ao final do século XIX e início do século XX e mesmo nesses países nem todos estão envolvidos nesse contexto da mesma forma.

Além do Teatro São Luís existiam os teatros particulares também anunciados nos jornais da cidade. No jornal *Publicador Maranhense*, foi vinculado anúncio de espetáculo no Tivoly:

Figura 8 – O Grande Rei do Fogo

O GRANDE REI DO FOGO.
Trabalhará no Tivoly domingo 6 do corrente.

As 5 horas da tarde estarão abertas as portas deste estabelecimento; os trabalhos principiarão as 7 1/2 horas, tocarão as duas bandas de muzica de fuzileiros e educandos; os preços da entrada nesse dia serão os seguintes:— Senhoras 500 rs., meninos menores de 10 annos 500 rs., homens 1:000 rs.; as Senhoras tem lugares reservados em frente do theatro preparado para o espectáculo, cujo programma será amanhã publicado.

As 5 horas da tarde estarão abertas as portas deste estabelecimento; os trabalhos principiarão as 7 1/2 horas, tocarão as duas bandas de muzica de fuzileiros e educandos; os preços da entrada nesse dia serão os seguintes: - Senhoras 500 rs., meninos de 10 annos 500 rs., homens 1:000 rs.; as Senhoras tem lugares reservados em frente do theatro para o espectáculo, cujo programma será amanhã publicado.

Fonte: *Publicador Maranhense*, 04 nov. 1859, p.4.

Ainda sobre os teatros particulares, encontrei anúncio no jornal *Publicador Maranhense*, sobre espetáculo no Recreio Thaliense:

Figura 9 – Publicação Pedida (Recreio Thaliense)

Publicação pedida.

Recreio Thaliense.

Representou-se hontem neste pequeno theatro o drama—Os dous validos ou a corte de Hespanha.—O espectáculo dirigido pelo Sr. Reis, como sempre, correu bem. E' pena que o Sr. Reis (actor de 1.º orden) e a sua companhia não possam ser devidamente apreciados pela falta de um theatro regular.

A pequena companhia compõe-se de seis pessoas, entre ellas duas senhoras, D. Carolina, e D. Rosalina. Ambas noveis ainda na carreira artistica, que encetaram, já sabem, contudo arrancar das platéas freneticos e merecidos applausos. D. Carolina desempenha muito bem os papeis juvenis, com muita naturalidade e graça; D. Rosalina ao contrario anda melhor nos papeis sentimentaes. Os outros actores são soffríveis, com especialidade o Sr. Augusto que executa muito bem os papeis facetos. Deus queira que esta pequena companhia continue a dar-nos algumas horas de distração. Maranhão 26 de Março de 1861.

A pequena companhia compõe-se de seis pessoas entre ellas duas senhoras, D. Carolina, e D. Rosalina. Ambas noveis ainda na carreira artística, que encetaram, já sabem, contudo, arrancar das platéas frenéticos e merecidos applausos. [...]

Fonte: *Publicador Maranhense*, 27 mar. 1861, p.2.

Esse anúncio traz uma informação importante relativa ao tamanho das companhias que davam espetáculos durante o século XIX. Essa característica não era somente de teatros particulares e menores. Talvez no primeiro momento a impressão causada por outros anúncios é sempre de grandiosidade em tudo, mas a maioria das companhias era formada por poucos componentes, ou melhor, somente pelos atores e cantores principais. Quando se tratava de espetáculos operísticos essa tendência era ainda maior. São raros os empresários que conseguiam se movimentar com coros de vinte ou trinta cantores para apresentar a contento uma ópera, por exemplo, sendo esses cantores arregimentados nas cidades onde espetáculos aconteciam (GOUVEIA NETO, 2010).

O jornal *Pacotilha* anuncia outros espetáculos no Teatro São Luís, como segue:

Figura 10 – Theatro S. Luiz (Grupo lyrico-comico...)



THEATRO S. LUIZ.
Grupo lyrico-comico italiano dirigido pelo
PRIMEIRO TENOR
Fausto Scano.
.....
QUINTA-FEIRA, 29 DE NOVEMBRO.
Beneficio do tenor
FAUSTO SCANO.
.....
O beneficiado, grato ao acolhimento dispensado ao
—GRUPO LYRICO—
tem a honra de offerecer o seu beneficio à Imprensa
desta capital como digna representante do illustrado publico
maranhense.

PARTE PRIMEIRA
A chistosa comedia, em 1 acto, do repertorio do estimado
actor —Milone,— e em que tanto agrada:
RONCAR ACORDADO
Na qual tambem tomam parte as sras. Naghel e Durand e
o sr. Reposi.

PARTE SEGUNDA

1^o—Symphonia pela orchestra.
 2^o—Cavatina—A si bell mio coll'essere—e o Allegro—Madra Infelice—da opera Il Trovatore pelo beneficiado, com acompanhamento da orchestra.
 3^o—A Jardineira—caçoneta pela sra. Naghel.
 4^o—Sinos de Corneville,—waltzer pelo sr. Reposi.
 5^o—Duetto de amor da opera comica—I briganti, pelo beneficiado e a sra. Naghel.

PARTE TERCEIRA

Finalisarà o espectáculo com a apreciada opereta ornada de musica

AS MULHERES GUERREIRAS

No 2^o acto desta opereta, o beneficiado, acompanhado pela sra. Naghel, cantará o brinde da opera comica—Baykaná,—bem como a sra. Naghel cantará a linda caçoneta comica—Cocotte.

Em um dos intervallos o beneficiado cumprirá o dever de agradecer as distinctas familias a honra do seu comparecimento a este espectáculo.

As 8 1/2 horas.

Fonte: Pacotilha, 23 nov. 1883, n. 320, p. 1.

O anúncio acima é um exemplo do que Marzano (2010) denomina de espetáculos cujos gêneros eram chamados ligeiros, para a autora se “[...] tratava de um leque de fórmulas teatrais que priorizavam a música, a dança, a improvisação e os efeitos cênicos, considerados mais importantes que textos e a originalidade literária. [...]” (MARZANO, 2010, p. 108), devido à heterogeneidade das plateias que frequentavam os teatros esse gênero se consolidou ao longo da segunda metade do século XIX.

Mas a ópera atravessou todo o século XIX como a grande atração dos espetáculos no Teatro São Luís, como relatou a *Pacotilha*:

Figura 11 – Theatro S. Luiz (Companhia Lyrica Italiana de operas...)

Theatro S. Luiz.

COMPANHIA LYRICA ITALIANA
 DE
OPERAS E OPERETAS

EMPRESA FRANCO & NAGHEL

Ante-penultimo espectáculo
 Domingo, 28 de fevereiro de 1886
 7.^a RECITA DE ASSIGNATURA

Grande Novidade!
 Pela primeira e ultima vez nesta cidade será
 cantada a grandiosa partitura de Donizetti,
 em 4 actos

Favorita.

PERSONAGENS

Afonso XI, Rei de Castella.....	Signor Migliazzi.
Leonora de Gusmão.....	Signora De Castro.
Fernando.....	Signor Pietro Moderati.
Balthazar, superior do Convento	
S. Jacques.....	Signor Bay.
D. Gasparo, official do Rei.....	Signor Linpe.
Iguez, confidente de Leonora.....	Signora Bethina.
Senhores, damas, pegens, guardas, montanhezes, soldados, Frades de S. Jacques.	

A acção passa-se em Castella, anno 1340. (901)

A empresa tem empregado os maiores esforços para montar esta opera com todo o brilhantismo e capricho.

A instrumentação da opera é obra do talentoso maestro maranhense

Leocadio Raiol.

Desde já recebem-se encommendas na bilheteria do theatro.

Fonte: Pacotilha, 28 fev. 1886, n. 51, p. 1.

No anúncio consta ópera de Donizetti (1797 – 1848), que se chama na verdade *A Favorita* e foi escrita em Paris em 1840, após alguns fracassos teatrais do compositor em Nápoles. O enredo da ópera gira em torno da história de um triângulo amoroso entre o Rei de Castela, sua amante e o amante dela. Segundo Sadie (1994, p.274) “A fama de Donizetti deve-se a suas óperas: no gênero trágico, embora sua obra resuma toda uma época, nenhuma ópera isolada pode ser considerada uma obra-prima incondicional; [...]”. Ainda sobre a presença da ópera no repertório do teatro escreve Machado Neto (2013, p. 456):

A ópera era, então, a grande articuladora de discussões sobre as possibilidades pedagógicas da arte. No entanto, sua importância como instrumento de representação dos valores culturais inicia-se em meados do século XVII, quando surgiu uma polarização entre o estilo melodramático italiano e o francês.

Todo esse movimento cultural que envolvia as quatro linguagens atuais da arte, isto é, artes visuais, música, teatro e dança estavam presentes no teatro da capital maranhense o que reforçava entre as elites a impressão construída pelos intelectuais e propagadas nos jornais que circulavam pela cidade e afastava ainda mais os pobres do entendimento das mudanças que queriam construir. Dessa maneira, a ideia de que os maranhenses são cultos, mais cultos que outros brasileiros das demais províncias, não sei e não posso afirmar, conforme apontam alguns autores ainda no século XX, ao se referirem à utilização correta da norma culta da língua portuguesa, continua presente e de certa forma difundida. Sobre essa construção ligada ao correto português escreve Correia (2006):

Para uma terra onde se acreditava nascerem poetas como brota vinagreira ou jongome, cuja gente se orgulhava de cultivar o português mais castiço do Brasil - ainda que obviamente cultivado apenas por uns poucos, pois essa mesma gente também se caracterizava pelo costume de tomar a parte pelo todo -, com todos os seus efes e erres, [...] (CORREIA, 2006, p. 107).

Desse modo, o que é possível escrever a partir das fontes que as construções sociais, a partir dos escritos jornalísticos, constantemente incutiam essa imagem entre seus conterrâneos, a partir de “[...] interesses particulares associados a projetos de intervenção social que buscam adquirir maior expressão ou consolidar posições previamente alcançadas. [...] (PINHEIRO, 2010, p. 479) não somente relacionada ao bom uso do português, mas a tudo, sim, tudo que dizia respeito às letras e artes no Maranhão. Godinho e Lindenberg (1906), dois viajantes paulistas, citam relato de um viajante português chamado Gama e Abreu, sobre os maranhenses em 1874, “[...] diz que uma feição característica dos maranhenses é a sua paixão pela música e pelo teatro. Há na sociedade maranhense como que um engouement por este gênero de divertimentos, diz ele, que toca à loucura” (GODINHO; LINDENBERG, 1906, p.186).

Nesse sentido, escreve Mohana (1974, p. 115) que “[...] o Maranhão não foi apenas cenário de um fenômeno literário espantoso, mas também palco de uma impressionante criatividade musical, [...] Não apenas nas Letras o Maranhão justificou o honorífico título oposto de “Atenas Brasileira”[...]”. Borralho (2011) critica essa ideia de Mohana (1974) de que São Luís também seria uma *Atenas Musical* não exatamente por não o ser, ou porque essa construção conceitual não se aplicaria, mas devido a que “[...]este tipo de trabalho engessa, molda e qualifica uma certa produção intelectual a só qualificar ou atribuir determinadas referências a partir de um ideário preestabelecido. [...]” (BORRALHO, 2011, p. 60). O autor continua discutindo que essa posição de Mohana (1974) “privilegia um estilo de vida elitista” (BORRALHO, 2011, p. 60). Duas questões cabem para serem discutidas a partir do que escreve o autor. A primeira diz respeito ao modelo preestabelecido e quando se compara a escrita dos literatos maranhenses será que eles não seguiam um padrão? Eram pobres e privilegiavam somente temas relacionados aos pobres e marginalizados socialmente? Fugiram dos ditames das Academias de Letras? A resposta para todas as questões é não. Agora ao analisar os compositores dos quais Mohana (1974) conseguiu resgatar a produção é notório que muitos deles eram artistas-músicos populares e pertenciam ao setor mais desprivilegiado socialmente e economicamente, e mesmo assim conseguiram aprender a linguagem formal e escrever suas

composições. Entre as composições aparecem sambas, quadrilhas, schotischs³² e dobrados³³ para bandas marciais cujos instrumentos predominantes eram os de sopro.

Esses músicos, muitos deles também professores de música, tinham um diálogo constante com os literatos, inclusive os que ficaram conhecidos no Rio de Janeiro, tais como Aluísio Azevedo, Arthur Azevedo e outros conforme atesta Gouveia Neto (2018, p. 415) “[...] Como narrativas, são representações que se referem à vida e a explicam e não necessariamente devem seguir exatamente o caminho percorrido pelos personagens. [...]”. Nesse sentido, as composições expressam o padrão vigente, no entanto mostram também as nuances da escrita popular, seja por algumas “faltas”, seja pela inserção de elementos musicais mais característicos das matrizes indígena e africana. Desse modo, a construção de Mohana (1974) se deu a partir do recolhimento de partituras ao longo da primeira metade do século XX, com número significativo de delas³⁴ datadas do século XIX.

Dessa maneira, quanto à simples existência desse material tão rico sobre a escrita dos compositores, cujas peças constam no livro de Mohana (1974), entendo, como o referido autor, que é possível fazer a mesma comparação entre a Literatura e a Música do Maranhão, sem maiores exageros ou colocações fora da realidade dessas pessoas. Alguns dos compositores se destacaram no cenário nacional, assim como os literatos, grupo utilizado para estabelecer a existência da *Atenas Brasileira*³⁵, como a presença dos mesmos na Europa, tais como Antônio Rayol³⁶ e Elpídio Pereira.

A outra crítica feita por Borralho (2011, p. 61) a Mohana (1974) é em relação a omissão de Catulo da Paixão Cearense quando Mohana (1974, p.115 - 116) cita alguns nomes parafraseando, como ele mesmo escreve, a construção de Antônio Lobo sobre os novos atenienses. Entendo que foi um exercício de seleção típico e ressaltado que a intenção do livro, a temporalidade abordada e a formação de Mohana (1974) refletem o tempo em que escreve e o lugar social que o mesmo ocupa. E, conforme postula Barros (2013):

³² Não há uma única forma de escrever o nome. No Dicionário Grove de Música consta como Schottische – Dança em roda como a polca, porém mais lenta. No Brasil, o gênero apareceu com imenso sucesso também c. 1850, sendo adotado pelos mais variados grupos instrumentais (como os “chorões”). Abrasileirou-se a tal ponto que, no Nordeste brasileiro, executado por sanfonas em bailes populares, mudou o nome para “xótis”. (SADIE, 1994, p. 838).

³³ Gênero de música de banda semelhante à marcha. Para alguns autores, o que distingue é o fato de que no dobrado há dobramento de instrumentos, ou desdobramento das partes instrumentais, o que justificaria o nome. (SADIE, 1994, p. 271).

³⁴ Sobre as partituras como objeto de pesquisa voltado para a cultura material do ensino de música tratarei na terceira seção desta tese.

³⁵ Para entender melhor a construção dessa imagem pelos literatos maranhenses nas últimas décadas do século XIX consultar Manoel Martins (2006), Borralho (2011), Corrêa (2017) e Lacroix (2020).

³⁶ Sobre a atuação de Antônio Rayol no ensino de música na capital maranhense tratarei na terceira seção.

Historiadores de diferentes épocas (afetados por distintas “perspectividades”), com diferentes expectativas sobre o futuro (sujeitos a produzir diversificadas “retrospectividades”), e mergulhados nas suas singulares “particularidades” (pertencem a identidades diversas), selecionarão elementos distintos das fontes por eles constituídas. [...] (BARROS, 2013, p. 165-166).

Nesse sentido, concordo com Barros (2013), visto que ao analisar o livro de Mohana (1974) tendo como perspectiva condutora um acorde temático fica claro que não houve exclusão de Catulo e sim uma seleção. Mohana (1974) é um ufanista sim e segue a aura construída justamente pelos intelectuais maranhenses de que São Luís poderia ser comparada a Atenas, seja literária ou musical.

A música continuava soando no teatro da capital maranhense. Ainda na década de 1880 há espetáculos acontecendo no Teatro São Luís, mas não somente espetáculos líricos conforme anuncia o jornal *Pacotilha*, “Do Pará chegou hontem a distincta pianista brasileira, exm^a sr.^a d. Idalia França, que aqui vem dar concertos” (PACOTILHA, 28 nov. 1880, n. 5).

Os concertos são outro grande acontecimento musical característico da segunda metade do século XIX e início do século XX. Volpe (1994) afirma que o ambiente musical do Brasil no século XIX teve como maior característica o concerto. No entanto, apesar de os jornais maranhenses também anunciarem esse tipo de espetáculo, o grande afluxo de público era para os espetáculos de ópera, mas não tendo o concerto solo também satisfaz, como anunciou a *Pacotilha*:

Figura 12 – Theatro S. Luiz (Grande Concerto Instrumental)

Theatro S. Luiz
Grande Concerto Instrumental
EM HONRA DO MAESTRO
MARANHENSE
LEOCADIO RAYOL
Sabbado, 30 do corrente.
Preços:
Camarotes de 1.^a ordem 10\$
 " 2.^a " 12\$
 " 3.^a " 8\$
Cadeiras..... 3\$
Platêa..... 1\$

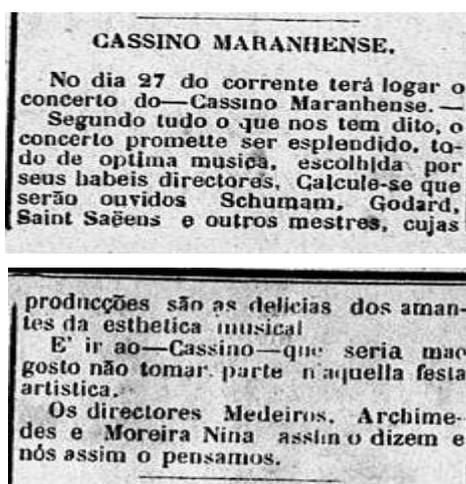
Podem ser procurados os bilhetes em casa de Luiz Magalhães & C.

O programma será publicado na vespera. (380-3)

Fonte: *Pacotilha*, 27 jan. 1886, n. 23, p.1.

Ainda sobre os concertos escreve Lacroix (2020, p.340) comentando um evento desse tipo que teria acontecido no Cassino Maranhense, da Rua Formosa, dado por Antonio de Almeida Fasciolo, para os ludovicenses conhecerem o som do piano, o que retrata o aspecto pedagógico do concerto. Não há registro de data e nem de fonte consultada pela autora, mas pela construção do texto talvez seja na segunda metade do século XIX. Outro concerto foi anunciado no jornal *A Cruzada*, no Cassino Maranhense:

Figura 13 – Cassino Maranhense



Fonte: *A Cruzada*, 20 nov. 1890, n. 34, p.4.

Acredito que se trata do mesmo estabelecimento, pois o mesmo não teve uma única sede desde a sua fundação. Analisando os anúncios nos jornais pesquisados relacionando os espetáculos que tinham como tema óperas ou árias delas, é possível aventar que havia entre os maranhenses do século XIX e início do século XX, uma predileção pelas óperas e que faziam sucesso e criavam grande expectativa na capital maranhense. A segunda parte do anúncio indica aos ludovicenses que o bom gosto seria estar no Cassino para vivenciar a música ali apresentada e tomar “parte naquela festa artística”. Além disso, é importante frisar o papel educativo que tiveram os clubes musicais ao longo do período imperial e dos primeiros anos da república conforme atesta Inácio e Faria Filho (2019). Nesse sentido, o repertório dessas festas estava relacionado às tendências concertistas expressas no fim do século XIX, conforme indica Volpe (1994).

Apesar da importância dos concertos instrumentais que também aconteciam em São Luís, os espetáculos de óperas continuam sendo muito concorridos e comentados nos jornais da capital maranhense devido aos constantes anúncios em vários jornais. Dependendo do tipo fonte consultada é importante ressaltar que tanto os espetáculos líricos que têm como foco a ópera e

os que têm como objetivo os concertos de música instrumental, conforme apontam Freire (2014, 2013), Volpe (2012), Mainente (2014), Barel e Costa (2018), cada um ratificava a seu modo e a partir do seu objeto a presença da música nas fontes que tratam sobre os aspectos culturais do Brasil, assim como da capital do Maranhão.

Nesse sentido, o modelo musical italiano continua presente praticamente durante toda a segunda metade do século XIX, conforme atesta o *Diário do Maranhão* replicando anúncio do *Jornal do Commercio*:

THEATRO D. LUIZ
Companhia Lyrico-Comica Italiana dirigida pelo primeiro tenor FAUSTO SCANO.
Empresa Scano & C.
Terça-feira, 27 de maio de 1884.
Ultima representação da esplendida opera seria italiana em 4 actos do celebre maestro
– VERDI (JORNAL DO COMMERCIO, 27 maio 1884).

Desse modo, os espetáculos continuam acontecendo no Teatro São Luís conforme atesta o jornal *Diário do Maranhão*, mas que não apresenta a primeira folha onde consta o dia da publicação. Já é a última década do século XIX e a influência da ópera italiana ainda está presente em São Luís, mesmo com todas as perspectivas concertantes que vinham sendo disseminadas da Europa e da capital federal instalada no Rio de Janeiro:

Figura 14 – Theatro S. Luiz (Grupo Lyrico Italiano)



Fonte: Diário do Maranhão, 1891, p.3.

Conforme atesta o anúncio, o que continua fazendo sucesso entre os maranhenses eram as óperas e as mais famosas e conforme já apontado nesta seção, que durante o século XIX inserem-se na ideia crescente nesse século sobre a obra musical, conforme atestam Abbate e Parker (2015). Esta história caminha para o início de um novo século e, aqueles homens e mulheres nem imaginam que a ópera continuaria a ser tão festejada até a atualidade. O fascínio promovido pela ópera atualmente pode dar indicações para as representações que construo aqui sobre essa manifestação artística durante o Oitocentos maranhense. O exotismo, a falta de realidade dos enredos das óperas e ao mesmo tempo as histórias de amor impossíveis ou trágicas que permeavam o cotidiano de tantas mulheres oitocentistas, de alguma forma aproximava os seres humanos daquele presente.

Mas não era somente no Teatro São Luís, como apontado nesta seção, que os espetáculos eram realizados. Durante a república aconteciam espetáculos no Centro Caixeiral conforme aponta o *Diário do Maranhão*, no anúncio a seguir:

Figura 15 – Centro Caixeiral



Fonte: Diário do Maranhão, 13 ago. 1892, p.3.

Apesar da existência de outros locais de sociabilidade cultural, o teatro São Luís continua sendo o *locus* privilegiado da diversão na capital ludovicense. Os contatos com outras capitais de estados continuam em vigor conforme atestam os anúncios dos jornais. Nesse sentido, as companhias líricas continuam viajando pelo país e chegam ao Maranhão. Através de Nogueira (2001) é possível discutir essas movimentações dos artistas no final do século XIX com deslocamento da Companhia Dias Braga pelo Brasil. Sobre o dito empresário escreve:

[...] A companhia formada por Dias Braga no Teatro Recreio em 1883 permaneceu por mais de 30 anos graças a ele, que foi, nas palavras de Victorino, um lutador de uma infalível atividade, desinteressado quando o animava o amor da arte, num sonho em que a beleza se encontrava com a imaginação povoada de ilusões e de entusiasmo em favor do teatro nacional (NOGUEIRA, 2001, p. 130).

Dias Braga também esteve na capital maranhense para dar espetáculo no Teatro São Luís conforme anúncio do *Diário do Maranhão* de 1888:

Theatro S. Luiz
Companhia dramática e operetas – Empreza Braga & C.
Quinta-feira 26 do corrente.
Subirá scena pela segunda vez nesta época o esplendido Waldeville em três actos, tradução do distincto maranhense Arthur Azevedo – Niniche – (Musica) Mario Boullard.
Terminará o espectáculo com o esplendido dueto comico do pastor e Flor de Abril da opereta Mascotte.
Antes de principiar o espectáculo a orchestra dirigida pelo intelligente violinista, e maestro Antonio Rayol executará a esplendida wouvertura de opereta *O cara linda* produção do distincto maestro maranhense Leocadio Rayol.
Horas do costume.
Domingo ultimo espectáculo (DIÁRIO DO MARANHÃO, 25 jul. 1888).

A notícia anterior ratifica a importância da ópera ainda na década de 1880. Há também a presença da atuação de Arthur Azevedo, nessa década já radicado no Rio de Janeiro e atuante em revistas teatrais que se tornaram referências no período. Trata ainda da diversidade dos repertórios dos espetáculos e a orquestra dirigida pelo Tenor Maranhense Antônio Rayol, importante músico e professor de música em São Luís no período de estudo desta tese e do qual tratarei na próxima seção.

Um pouco antes de completar exatos dez anos o *Diário do Maranhão* publicou outro anúncio sobre a presença da Companhia Dias Braga em São Luís:

Theatro S. Luiz – Grande Companhia Dramatica DIAS BRAGA, fundada em 20 de novembro de 1883. Orchestra dirigida pelo festejado maestro ANTONIO RAYOL, Sabbado 16 de abril de 1898. Sabbado! Successo Universal! Drama de resistência, 525 representações. 1ª representação do grandioso drama em 1 prologo, 5 actos e 8 quadros, extrahido do romance do mesmo título do imortal excriptor francez ALEXANDRE DUMAS – O Conde de Monte Christo. O papel de Edmundo Dantes e depois Conde de Monte Christo é uma criação especial do artista DIAS BRAGA.
PERSONAGENS
Edmundo Dantes (depois Conde de Monte Christo)..... DIAS BRAGA
Danglara (depois Barão).....E. Vieira
More (armador).....A. Marques
Caderousse.....Alfredo Silva
Fernando Mondengo (depois Conde de Morcef).....Domingos Braga
Abbade Faria.....Antonio M.
Bestucio.....Mendonça
Alberto Visconde de Morcef.....A. Bragança
Maximiliano Masel.....F. Mazurlo

Beuchamp jornalista.....F. Mazurlo
 Marquez de Chateaubrum.....Ramos
 Joaves joalheiro.....Francisco
 Noirtier (incógnito).....Balsemão
 Guingole.....Arruda
 Dantes (pae de Edmundo).....Arruda
 Conde de Villefort.....Affonso
 Pamphilo taberneiro.....Ramos
 Director das prisões.....Silvano
 O medico das prisões.....Aprigio
 1 carcereiro.....Caminha
 1 carcereiro.....Pinto
 Mercedes depois Condessa Morcef.....Helena Cavalier
 Julia Morel.....A. Delorme
 Getrudes Caderousse.....Georgina V.
 Marinheiros, gendarmes convidados de (mutilado)
 (DIÁRIO DO MARANHÃO, 15 abr. 1898).

Nesse anúncio consta um pequeno histórico da Companhia Dias Braga, com as mesmas informações apontadas por Nogueira (2001). Consta também que a orquestra era dirigida novamente por Antônio Rayol o que ratifica a sua notoriedade como músico no período e é um espetáculo consagrado em outras capitais do Brasil. Além dos artistas da companhia aparecem os nomes do Tenor Maranhense, os músicos que acompanhavam as peças dos espetáculos geralmente eram da cidade. Na edição do mesmo jornal *Diário do Maranhão* foi veiculada também uma crítica sobre a atuação dos atores da companhia durante o espetáculo, como segue:

Espectaculo

A companhia Dias Braga levou hontem á scena o drama – O Rocambole – extrahido do romance do mesmo nome producção do afamado escriptor francez Pousson du Terrail. Nos pontos capitaes do romance foi apanhada para o drama a parte interessante, conquanto deixasse em alguns delles pouco claras as situações creadas, umas naturaes, outras quase inverossímeis. Não é drama que apresente scenas de efeito, lances dramáticos provocados por sentimentos amorosos, e com um enredo que prenda o espirito do espectador pelo lado mais pathetico ou sentimental. É posto em accção o criminoso procedimento de uma quadrilha de ladrões, de que era chefe Andrea, sir William ou o dr. Gordon, o mesmo individuo, que tomava esses nomes para poder disfarçar-se. Desempenharam os principaes papeis os srs. Dias Braga (dr. Gordon) sempre em perfeito trabalho, d. Delorme (Baccarat) Alfredo Silva (o caipira) que esteve muito gracioso e natural, d. Deolinda Amoedo (mãe de Rocambole) e Eduardo Vieira (O Rocambole) que teve duas scenas de grande resultado. A lucha sustentada em presença de sua mãe na caza de Duque, e depois no subterrâneo quando se debatia arrependido de haver dado causa a ter por companheira na morte horrível, a que era condemnado, sua boa mãe para quem era todo afeto e respeito, embora a degradação social a que havia chegado como chefe de aventuras criminosas. O publico os aplaudiu, como mereciam. Os outros papeis são de menor importância (DIÁRIO DO MARANHÃO, 14 abr. 1898).

Era comum esse tipo de notícia que pontuava as atuações dos artistas das companhias teatrais e musicais nos jornais e que era importante para fazer com as pessoas fossem ou não ao teatro assistir aos espetáculos, pois há um mercado empresarial que era motivado pelos

redatores dos jornais (MOLINA, 2015). Ainda sobre a passagem da Companhia Dias Braga em São Luís, dessa vez no Teatro Provisório continua o *Diário do Maranhão*, como segue:

THEATRO PROVISÓRIO
COMPANHIA INFANTIL DO RIO DE JANEIRO
EMPRESA DIAS
Maestro Director – Luiz Medeiros
Sexta-feria, 23 de fevereiro de 1900
O mais phenominal e estupendo acontecimento teatral do Brazil.
ULTIMO ESPCTACULO
286ª representação da legendaria e sempre querida Revista portuguesa, em 3 actos e 26 quadros, original de SOUZA BASTOS, musica do pranteado maestro portuguez Stechini, o mais estrondoso sucesso da Companhia – Tim-tim por Tim-tim.
Os celebres 18 papeis pela actrizinha ELVIRA GUEDES.
14 papeis característicos pela pequena atriz JULIA MARTINS.
Os papeis de Lucas e Deputado pelo actorzinho FRANKLIN.
O de Ulyesses pelo pequeno artista LUIZ DE FRANÇA
Os de Cosinheiro, Dillectante, poeta antigo e muitos pelo actorzinho EURICO.
Os da Noite, Nympha, Portugueza e outros pela menina MARIETTA.
Os de Mercurio, poeta moderno e outros pelo menino ALEXANDRE.
Os de Telephonista, Dia, Namorado moderno e outros por CHIQUINHO.
Os de Nympha, Praça de Touros, Telegraphista, Namorada moderna, Doutora e outros, pela menina LUIZA.
Os de Namorado antigo, poeta antigo, Banhista e outros por F. DE MELLO.
Os outros papeis por J. de Souza, Lemos e Ladisláo e CORPO DE COROS.
200 PAPEIS TÍPICOS E CARACTERÍSTICOS.
Esta legendaria revista, representada por mais de 280 vezes pela Companhia Infantil na Capital Federal e estados de S. Paulo, Espirito Santo, Bahia, Pernambuco, Ceará, Pará e Amazonas tem constituído um verdadeiro acontecimento.
A Companhia Infantil imensamente grata ao publico maranhense pelo carinhoso acolhimento que lhe prodigalizou, a efle offerece o seu mais sincero e duradouro reconhecimento.
Os bilhetes em casa dos Srs. João Cantídio Ribeiro & C.^a, à rua do Sol.
Preços e horas do costume (DIÁRIO DO MARANHÃO, 22 fev. 1900).

O anúncio retrata uma nova tendência ao final do século XIX e início do século XX, os espetáculos em português e de compositores e autores portugueses ou brasileiros e a importância de ratificar onde o espetáculo já fora apresentado. Apesar de ser a mesma Companhia do artista Dias Braga, o repertório apresentado por Nogueira (2001) não é mesmo que constam nos anúncios acima. A autora cita que em Campinas (SP), a companhia apresentou *Gaspar Cacete e Lucrecia*, além das peças *Como se faz um deputado*, com texto de França Júnior e música de Carlos Cavalier, dentre outras peças. A presença dos artistas da Companhia Dias Braga em São Luís confirma a tendência da movimentação dessas companhias pelo Brasil ao longo da segunda metade do século XIX e início do XX.

Chegando ao fim do século XIX é possível perceber a partir do que informam as fontes sobre o movimento musical na capital maranhense que os espetáculos de cunho operístico atravessam todo o período com poucas intermitências. Desse modo, em São Luís, o que

caracterizou a vida musical não foi o concerto, conforme afirma Heitor (2016, p. 85) ao afirmar que esse foi o modelo predominante no Brasil. O autor cita alguns exemplos de compositores do Rio de Janeiro, São Paulo, Pará, Pernambuco, Bahia e Maranhão, no entanto as produções musicais dos compositores citados por Heitor (2016) ao longo do capítulo VI, são óperas, fato que não confirma a sua afirmação do início do dito capítulo. O livro é uma referência para o estudo da história da música no Brasil, no entanto, deve ser analisado e utilizado com o devido cuidado devido à longa temporalidade abordada por Heitor (2016), isto é, 150 anos de música, com grande parte das referências relacionadas ao Rio de Janeiro e São Paulo e sem a realização de pesquisa documental sobre a temática.

No início do século XX algumas construções histórias parecem ir se esvaindo com o tempo e falta de palavras nos jornais que as ratifiquem. Sobre a música, por exemplo, escrevem Godinho e Lindemberg (1906, p.186), que “A musica actualmente é relegada para o segundo plano. Poucas vezes, e somente nas vespéras da partida, tivermos ocasião de ouvir musica e canto. É exacto que se tratava então de um magnífico piano magistralmente dedilhado e de uma voz sonora, melodiosa e terna. [...]”. Apesar dos autores afirmarem no início da citação que a música estava relegada, continuando o texto escreve que pode ser uma questão da época, proposição que não esclarece nada. Certo é que o modelo piano e canto muito difundido pelo romantismo europeu e incorporado pelos compositores e músicos no Brasil, continuava presente em São Luís.

Essa percepção dos viajantes talvez esteja relacionada à concorrência que o teatro e, conseqüentemente, todos os espetáculos que nele aconteciam, sofreu com a difusão do cinema na capital maranhense. Os estudos sobre a implantação do cinema em São Luís ainda carecem de um rigor metodológico e de pesquisa, pois o leitor não especializado encontra dificuldades para entender o contexto devido a informações generalizadas e sem referências diretas às fontes utilizadas. Sobre o início das apresentações cinematográficas em São Luís, pontua Matos (2017, p. 198) que o primeiro aparelho de cinema chegou em São Luís em 1898, com a máquina chamada cronofotógrafo de Demeny, três anos após os irmãos Lumière fazerem a apresentação do seu Cinematógrafo.

Ainda segundo Marcos Matos (2017, p. 201) é na primeira década do século XX que as apresentações cinematográficas ambulantes se intensificam na capital maranhense, com a passagem de vários aparelhos por São Luís, tais como: Bioscópio Inglês; Cinematógrafo Alemão; Bioscópio Ítalo-Brasileiro; Cinematógrafo Parisiense; Cinematógrafo Norte-Americano e Cinematógrafo Pathé.

Nos anos de 1903, 1904, 1905 e 1906, as exhibições dos cinematógrafos aconteciam no Teatro Particular que funcionava em frente ao Teatro São Luís. Já nos anos de 1907 e 1908, os ditos aparelhos ocuparam o palco mais importante dos maranhenses. Matos (2017, p. 212) também indica que a primeira sala de cinema foi fundada em São Luís em fins de 1909, chamada de “Cinema São Luís” e ao que parece funcionava em um prédio em frente ao Teatro São Luís.

Dessa maneira, a música e as vivências musicais discutidas nesta seção fazem parte, também, das questões educacionais que estão sendo discutidas pelo Brasil, assim como na capital maranhense. As formas como as pessoas deviam se apresentar e comportarem-se nos espaços públicos, tais como os teatros e os clubes, foram importantes para a construção das vivências educacionais que estimularam a população a procurarem as aulas de música tanto nos colégios quanto através dos professores particulares que anunciavam seus serviços nos jornais e nos almanaques.

SEÇÃO 3 OS ESPAÇOS ESCOLARES, AS PESSOAS E O ENSINO DE MÚSICA

Após caminhar pela cidade de São Luís e perceber sua grande complexidade humana presente nos aspectos sociais, econômicos e culturais, a música se faz presente não somente no que diz respeito ao divertimento, mas também nas questões educacionais permeadas pelas vivências musicais. Estas foram discutidas nas seções anteriores deste trabalho, quando abordei as ações desenvolvidas nos teatros e clubes particulares da cidade. Entrarei, a partir de agora, nas casas e colégios particulares onde o ensino de música acontecia na capital maranhense. No entanto, antes de enveredar pelos caminhos do ensino de música é necessário entender sobre a forma como parte da sociedade ludovicense que ditava suas regras a partir dos ordenamentos legais pensava sobre si, assim como, em relação à música e seu ensino.

Corrêa (2017) faz uma análise sobre as elites ludovicenses atuantes no meio intelectual e que estavam envolvidas com os debates sobre as melhorias sociais e os ordenamentos legais. Segundo Corrêa (2017, p.32-33), os *atenienses* formaram a ideologia timbirense³⁷, que afirmavam existir entre os maranhenses qualidades relacionadas à civilidade que não existiam em outras partes do Brasil e era semelhantes aos cidadãos de Atenas. Essa ideologia timbirense era dividida em três gerações, sendo a de primeiro grau que estudou na Europa, principalmente na Universidade de Coimbra e “consistiu na crítica intelectual da organização da sociedade, com a pretensão de reordená-la, através da submissão moralista dos costumes sociais estabelecidos [...] aos princípios esclarecidos da convivência humana, originários da Antiguidade Clássica e da Revolução Francesa” (CORRÊA, 2017, p.195).

Já a geração de segundo grau teve sua formação acadêmica na Faculdade de Direito de Recife entrando em contato com as ideias abolicionistas e republicanas, em que “[...] trilhamos os caminhos de uma intervenção na realidade concreta de inegável diferenciação, transparecendo uma faculdade propositora de alternativas mais diferenciadas da reordenação social, como exercício da vontade intelectual” (CORRÊA, 2017, p.195) e a geração de terceiro grau foi produto da derrocada material do Maranhão, utilizando as conquistas acadêmicas e literárias para aumentar a autoestima em baixa por conta das dificuldades econômicas e

³⁷ O próprio autor Corrêa (2017) explica o que significa o termo timbirense. “Confesso desinteresse pela indicação infantil dos responsáveis pela mitologia da Atenas Brasileira. (...) Prefiro esclarecer que a mitologia greco-timbirense foi um produto histórico, resultante das atividades dos intelectuais, elaborando uma consciência oficial da sociedade brasileira, (...) onde o Maranhão pretendia colocar-se como depositário prodigioso de uma superioridade da terra e do homem (CORRÊA, 2017, p.123).

vinculadas à Atenas Brasileira (CORRÊA, 2017, p.238). Como já discutido, essas ideias e construções não se sustentavam no dia a dia da cidade da capital maranhense.

Desse modo, para analisar a dinâmica social e cultural do período compreendido entre 1852 e 1909 é necessário ter sempre em mente a dicotomia entre a forma como as elites dominantes se viam e construía imagens de si através dos almanaques e, principalmente, dos jornais e a realidade na qual estavam inseridas também social, política, econômica e culturalmente. Esta dinâmica social colocava à prova diariamente a civilidade e sociabilidade discutidas e indicadas nos periódicos, sejam nas críticas aos costumes dessas pessoas, sejam nos anúncios de objetos que qualificavam uns e desqualificavam outros, ou ainda seja pela presença ou pela ausência dos mesmos entre os utensílios presentes nas casas ludovicenses. São essas mentes que escreviam nos jornais que circularam pela São Luís oitocentista e fizeram as críticas e os julgamentos sobre o comportamento da população, assim como estiveram envolvidos nos cargos administrativos e políticos de onde saíam as leis e regulamentos que definiam, por exemplo, os objetos relativos ao ensino de música utilizados nos estabelecimentos educacionais.

Assim, nesta seção tratarei em linhas gerais das instituições públicas que apresentavam em sua estrutura curricular aulas de música, pois foram referências para o funcionamento das instituições particulares, e com mais detalhes dos colégios de iniciativa particular que também disponibilizavam aulas de música nos seus programas, assim como, dos professores de música particular. A presença dessas instituições está constantemente anunciada nos jornais *A Imprensa*, *Correio D'Annuncios*, *Diário do Maranhão*, *Gazeta de Notícias*, *Pacotilha*, *Porto Livre* e *Publicador Maranhense*. Além desses jornais utilizo o *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial de Belarmino de Mattos* (1858, 1859, 1860, 1862, 1863, 1864, 1865, 1866, 1868, 1869 e 1870), o *Almanak Administrativo do Maranhão* (1861), o *Almanak Administrativo da Província do Maranhão* (1870, 1871, 1872, 1873, 1874 e 1875), o *Almanak do Diário do Maranhão* (1879, 1880, 1881) e o *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Maranhão* (1896).

No que diz respeito ao ensino de música, este é abordado nesta tese independentemente de sua modalidade, isto é, se primário ou secundário. Isso se deu devido às informações das fontes, pois os anúncios dos jornais indicam a presença do ensino de música nos dois níveis de ensino. Outra questão importante está relacionada ao fato de um nível não depender do outro, ou seja, uma pessoa no século XIX não precisava ter cursado o ensino primário em uma escola regular para depois cursar o ensino secundário. As pessoas podiam ser ensinadas em casa e depois prestar os exames para o ensino secundário que, também, ao longo das últimas décadas

do século XIX, será possível não frequentar as suas aulas e depois realizar os exames para sua conclusão, conforme atesta Haidar (2008). Nesse sentido, o que estava previsto nos programas das instituições escolares nas aulas de música tanto do ensino primário quanto do secundário começava com lições básicas de canto, geralmente sem leitura musical, depois leitura musical, solfejo e noções de harmonia, além das aulas de algum instrumento musical (CASTRO, 2007; HAIDAR, 2008).

Ao longo dos anos os estudos sobre a História da Educação se intensificaram e muitos autores já se debruçaram sobre essa temática, tais como Nunes e Carvalho (1993), Barreira (1995), Vidal e Faria Filho (2003), Monarcha (2007), Saviani (2008), Buffa (2015), Faria Filho (2020) entre outros. Dentro desse campo, uma das temáticas abordadas nas duas últimas décadas são os estudos sobre os espaços escolares pois, outros pesquisadores têm se dedicado para traçar um perfil contextual sobre os locais onde o ensino, a instrução e a educação aconteciam no século XIX. Por um período da história da educação esse interesse não parecia relevante e os estudos se concentravam somente na legislação educacional e os estudos citados indicam essas mudanças.

No entanto, antes de tratar especificamente desses espaços e dos professores e professoras de música, retomarei algumas questões relacionadas aos entendimentos de educação e instrução, pois sobre o ensino de música, educação musical ou história da educação musical foram apresentadas na primeira seção, e que ainda necessitam de ponderações de como as entendo e aplico nesta tese.

Durante o período colonial brasileiro “a instrução escolar era prisioneira da orientação religiosa e calcava-se na repetição, sendo de algum modo refratária ao espírito científico nascente” (VILLALTA, 1997, p.351). Desse modo, “a instrução[...] subordinava-se à civilidade das aparências, constituindo um ornamento a ser ostentado pelos indivíduos socialmente privilegiados” (VILLALTA, 1997, p. 351). Ainda segundo Villalta (1997), na sociedade colonial tanto a educação para a sobrevivência quanto a instrução escolar possuíam significados diferentes relacionados ao grupo social ao qual estavam ligadas. Os pobres livres, os homens, as mulheres e os homens escravizados estavam envolvidos devido aos próprios ditames do sistema colonial, a gastarem seu tempo e suas forças em busca da sobrevivência e, mesmo contra as vontades a metrópole portuguesa, em busca da liberdade.

Nesse sentido, para a população escravizada a educação “significava assimilar-se, passar de boçal – isto é, de um estado de trânsito limitado à própria cultura, sem ter domínio da língua portuguesa, sendo capaz de comunicar-se primariamente com outrem – para ladino – uma situação de maior integração na sociedade colonial e na nova cultura. [...]” (VILLALTA,

1997, p. 353). Villalta (1997, p. 353) destaca ainda que africanos escravizados e indígenas resistiram às amarras coloniais através de múltiplas formas de vivências. Apesar dos exemplos de resistência indicados pelo autor relacionados à escolarização e à instrução na colônia, esta, “[...] abrindo portas para a conquista de cargos, sempre foi um apanágio dos privilegiados ou dos que podiam e almejam ascender. Elemento de reforço do status ou de sua melhoria, a instrução possuía ainda uma natureza pública: era ostentada, inscrevendo-se na civilidade das aparências. [...]” (VILLALTA, 1997, p. 354).

Com o advento do século XIX e, posteriormente, após a independência do Brasil, as discussões sobre o entendimento da necessidade de instruir a população continua em ascensão, inclusive dos pobres e escravizados, mas sem grande efetividade em termos de abrangência a toda a população devido à falta de investimento do governo central do Brasil (FARIA FILHO, 2020). Além disso, conforme indicam Gondra e Schueler (2008, p. 30) “a instrução surgiu como um dos direitos fundamentais de garantia individual dos cidadãos brasileiros”. Assim como no período colonial, durante o império o tipo de instrução continuará atrelada aos interesses estatais, no que se refere ao que as pessoas deveriam aprender para servir aos interesses do estado (FARIA FILHO, 2020).

No Maranhão essa discussão sobre a instrução se intensifica após o Ato Adicional de 1834, conforme apontam Gondra e Schueler (2008), Castellanos (2012) e Branco (2019).

Finalmente, a instrução era um aspecto do sistema educacional durante o século XIX, conforme apontam as leis que regulam o ensino no Brasil apontados por Castellanos (2012), Branco (2019), e “os dispositivos do maquinário escolar moderno conviveriam, de modo tenso, com a multiplicidade de formas de educação e de instrução coexistentes ao longo do século XIX” (GONDRA, SCHUELER, 2008, p. 38).

Desse modo, a partir dos autores citados e das fontes de pesquisa para construção desta tese, a instrução é vista como um aspecto da educação, em outros é a própria educação, e em outros momentos as pessoas instruídas não necessariamente são educadas segundo os ditames da sociedade ludovicense da segunda metade do século XIX e primeira década do século XX.

Quanto à questão da utilização de ensino de música ou educação musical, conforme já discuti na seção 1, seu uso está mais atrelado à ratificação de um campo de estudos sobre a história da educação musical que envolve tanto o ensino de música aos moldes do que acontecia no período de estudo desta tese, isto é, o ensino de música voltado ao modelo conservatorial. Já a educação musical seria a forma de ensinar música discutida a partir da década de 1920, iniciando o diálogo sobre a desmistificação do dom necessário para o aprendizado da música e indicando que todos podem aprendê-la de alguma maneira. Em termos de delimitação de um

campo de estudos de uma área esta tese se abriga dentro da história da educação musical no Brasil, pontuando que o ideal, conforme apontam os parâmetros da escrita historiográfica, é sempre delimitar os contextos nos quais as pessoas constroem suas vivências musicais entendendo que não houve no Brasil educação musical desde a chegada dos invasores europeus da mesma forma como os estudiosos da educação musical aplicam nos últimos vinte e cinco anos a música, o seu ensino e a educação musical na vida das pessoas.

3.1 As instituições públicas de ensino: considerações sobre a presença da música

A presença da música no oitocentos é inegável, mas a sua utilidade e as relações estabelecidas socialmente variavam muito de acordo com cada lugar e os agentes que a utilizavam. Ao longo do período monárquico houve reformas relacionadas ao ensino que tinham como objetivo fomentar as questões relacionadas à instrução e à educação no âmbito da Corte e das demais províncias do império. Durante esse período houve sete reformas educacionais (MOACYR, 1937) e serviram para organizar pelo menos na teoria a estrutura do ensino no Brasil. A primeira Reforma foi a de 1854 instituída por Luiz Pedreira do Couto Ferraz indicava no ensino primário o ensino de música e exercícios de canto e no ensino secundário o de música. Segundo Fonterrada (2008, p.210) foi somente a partir desse ano que se instituiu oficialmente o ensino de música nas escolas públicas, com seu ensino organizado em dois níveis, o de noções de música e exercícios de canto, sem maiores explicações quanto à forma como deveriam ser ensinados. Apesar de o ensino de música existir no Brasil desde a colônia conforme indica Cardoso (2008), Monteiro (2008), Barros (2011).

Nessa reforma também estava estipulado o ordenado dos professores de ensino secundário de desenho, dança, ginástica e música de 600\$000 e gratificação de 200\$000, de línguas vivas com ordenado de 800\$000 e gratificação de 440\$000, os de línguas mortas, de alemão e das outras matérias, com 1.000\$000 e gratificação de 600\$000 (MOACYR, 1937, p. 30). Na Reforma de Couto Ferraz aparecem os termos instrução e educação da mocidade (MOACYR, 1937, p.48). Nas Reformas de Paulino de Souza discutidas entre 1869 e 1870 e de João Alfredo de 1871 não tratam nada sobre o ensino de música.

Já a Reforma de Leôncio de Carvalho de 1878, promulgado o Decreto nº 7.247, é um marco importante no que tange à liberdade de ensino primário e secundário em todas as Províncias. No ensino primário havia a indicação para ensino de rudimentos de música e canto. Nas Escolas normais há a presença da música vocal.

A Reforma de Ruy Barbosa de 1882 analisa dentre outros assuntos os métodos e programas escolares e cita música e canto. No Curso da escola primária superior consta aula de canto, leitura elementar de música. Nas escolas normais – música vocal, leitura da música, noções essenciais de sua teoria, prática do violino para os homens e harmônio para as mulheres. Nas escolas normais eram admitidos professores de música homens de forma regular. (MOACYR, p. 251). Curso normal especial havia aulas de canto e harmônio (MOACYR, 1937, p. 257)

Para o Ensino secundário – “Dai essa feição de eminente relevo que sobressai na organização docente do Liceu, onde, a par da música, sobre cuja influência animadora, educativa, civilizadora, enfim, não nos parece alongarmo-nos, e da ginástica, vereis o desenho ensinado em todos os anos de todos os cursos”. (MOACYR, 1937, p. 286). Programa do Externato Pedro 2º - no Curso de Ciências e Letras era organizado em 6 anos e constava aula de música do segundo ao sexto ano (MOACYR, 1937, p. 292). Já no Curso de Bacharel em finanças organizado em cinco anos havia aula de música durante todo o Curso (MOACYR, 1937, p. 293). O Curso de comércio organizado em quatro anos e nos quatro havia aulas de música. Já o Curso de agrimensor e diretor de obras agrícolas, organizado em 5 anos e em todos havia aulas de música. No de Maquinistas graduados e maquinista graduado e mestre de indústria organizados em cinco anos em todos há aulas de música. E o de relojoaria e instrumentos de precisão organizado em três anos e nos três com aulas de música. Nesses cursos os alunos considerados incapazes para a música serão dispensados (MOACYR, 1937, p. 298).

Apesar da forte presença da música na Reforma de Ruy Barbosa inclusive nos Cursos de bacharelado do que hoje chamamos de ciências duras, ao mesmo tempo, a música não era componente obrigatório para os alunos concluintes. Nesse sentido, somente analisando os currículos dos alunos concluintes seria possível saber se completaram as cadeiras de música no percurso de estudo. No entanto, mesmo sem essa certeza e não obrigatoriedade de frequentar as aulas de música, a presença dessa disciplina nos cursos é significativa da importância que a música tinha na sociedade, visto que, em alguma medida, as ações governamentais refletem o pensamento corrente da época.

Já a Reforma de Almeida de Oliveira, deputado maranhense, datada também de 1882 não foi analisada pelo legislativo, mas constava a presença do ensino de música tanto no ensino primário quanto no secundário. E a do Barão de Mamoré, indicava noções de música e exercícios de canto para o ensino primário, mas sem indicação para o ensino secundário. Na proposta do deputado maranhense constava o seguinte sobre a instrução pública:

Quatro preocupações tem as pessoas que se dedicam ao estudo das matérias interessantes à instrução pública: a) separar o ensino inferior do elemento religioso, clássico e literário que inutilmente se acumula com ele; b) fazer com que a instrução inferior pelo seu fundo científico seja para cada indivíduo, o instrumento da sua felicidade, e para o país um instrumento de riqueza e progresso; c) abrir a atividade dos cidadãos, assim preparados pela escola inferior habilitados para consultar as próprias vocações, carreiras profissionais, em que eles possam produtivamente aplicar os conhecimentos adquiridos na mesma escola; d) e organizar o ensino inferior e superior de modo que não haja salto de um para outro, mas formem os dois um todo gradual e harmônico, que não permita a um viver sem constante auxílio do outro, de modo que o ensino inferior dê ao superior alunos habilitados para compreender as matérias que vão estudar, e o superior no menor prazo possível entregue a sociedade os profissionais por ele formados. (MOACYR, 1937, p. 403 – 404).

Já na República, através do Decreto N. 981 de 8 de novembro de 1890, intitulada Reforma Benjamin Constant, o ensino primário de 1º grau de 7 a 13 anos e 2º grau de 13 a 15 anos, no primeiro grau elementos de música e no segundo grau música.

Pelas reformas ou propostas delas para a instrução durante o império, a música fazia parte das discussões sobre a necessidade de construir um povo capaz de desenvolver o Brasil aos moldes do que as elites entendiam à época como educação. Para tanto, nesses decretos e propostas havia a indicação de modelos que deveriam ser seguidos por todas as províncias do império. Nesse sentido, em termos de estabelecimento de ensino modelo no Brasil do século XIX, estava o Colégio Pedro II ou de Pedro II, fundado em 1837 (HAIDAR, 2008, p. 96). Essa instituição foi o modelo para as demais instituições educacionais ao longo de todo o século XIX, principalmente em relação ao currículo do que deveria ser ensinado aos brasileiros, pois o “exame cuidadoso da instituição que o governo central ofereceu como modelo à iniciativa provincial e privada” (HAIDAR, 2008, p. 93). Dentre as disciplinas ministradas no Colégio Pedro II estava a de música conforme apontam Garcia (2014) e Juliana Lima (2016).

Sobre o conteúdo abordado no ensino primário e no secundário a diferença era pequena, isso se deve em grande medida à descontinuidade da presença dos alunos nas escolas e a não obrigatoriedade de ter cursado o ensino primário em uma escola regular como requisito para ter acesso ao ensino secundário.

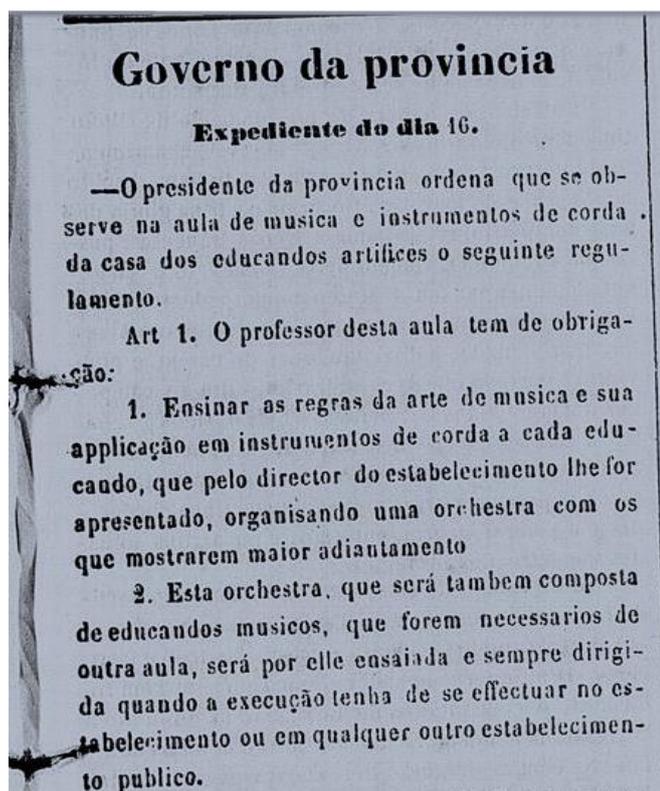
Em São Luís havia três instituições públicas que apresentavam a música no seu currículo a saber: o Liceu Maranhense fundado em 1838, a Casa dos Educandos Artífices em 1841 e o Asilo de Santa Teresa em 1854. O primeiro era responsável pela formação da elite maranhense, que em seguida completaria seus estudos nas faculdades de direito de Olinda e Recife e medicina de Salvador e São Paulo e na Corte (CASTRO, 2007, p. 182). E os dois últimos tinham como objetivo “recolher e instruir crianças pobres e desvalidas da província para evitar, no caso dos meninos, o roubo, os crimes e o alcoolismo, e, no caso das meninas, a prostituição”

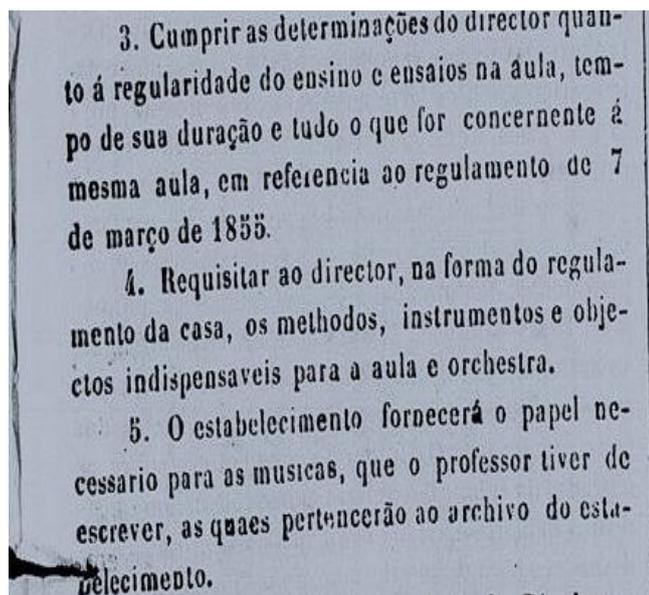
(CASTRO, 2007, p. 189). Destes três, os dois últimos foram muito importantes no que tange à presença efetiva do ensino de música.

Apesar do cunho humanístico e propedêutico do Liceu Maranhense (SILVA JRL, 2019), a música não constou em currículo durante toda a vigência do império mesmo com as tentativas de equiparação ao Colégio Pedro II desde sua criação (SILVA, A.L., 2019) até publicação do Decreto n.º 7247 de 19 de abril de 1879 (SILVA, J.R.L., 2019). No entanto, somente em 1890 a música passa a compor o currículo do Liceu Maranhense (SILVA, J.R.L., 2019).

Do mesmo modo que no Liceu Maranhense, mas não nas mesmas proporções de tempo, a presença da música não foi entendida de imediato como necessária para compor o rol do ensino da Casa dos Educandos Artífices, mais de dez anos após a criação da instituição é que a aula de música passa constar como cadeira obrigatória para os alunos.

Figura 16 – Governo da província – Expediente do dia 16.

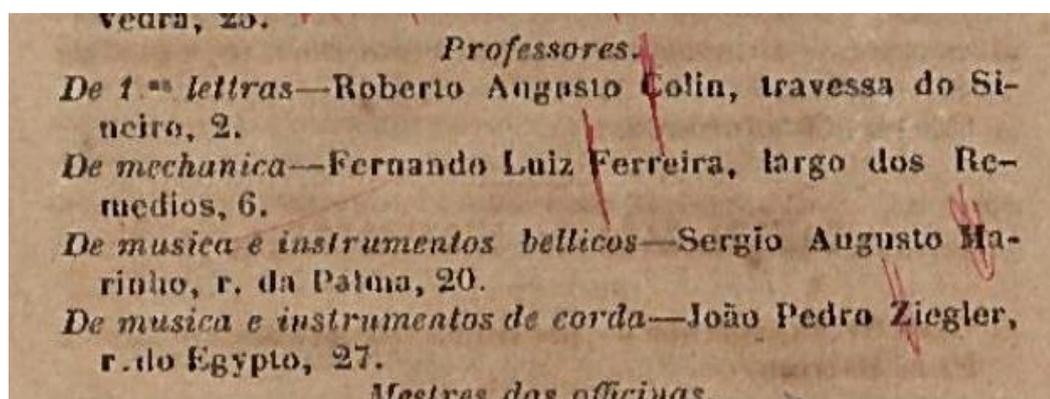




Fonte: Diário do Maranhão, ano 3, n. 42, 22 fev. 1858, p. 1.

Na Casa dos Educandos Artífices havia dois professores de música como indica o *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial*³⁸ de Belarmino de Mattos de 1858.

Figura 17 - Professores



Fonte: Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial de Belarmino de Mattos, 1858, p. 80.

A casa dos Educandos Artífices também possuía uma banda formada pelos alunos mais adiantados da oficina de música e por ex-alunos. Essa banda foi muito importante não somente para a difusão da música nos diversos espaços públicos e privados da capital maranhense, assim como para a manutenção financeira da instituição e dos educandos. Nesse sentido, no a Almanaque de 1862, apresentou os valores pelos quais a banda dos Educandos Artífices se apresentava, como segue:

³⁸ Mais adiante retomarei a discussão sobre os almanaques para não quebrar a ordem das ideias do texto.

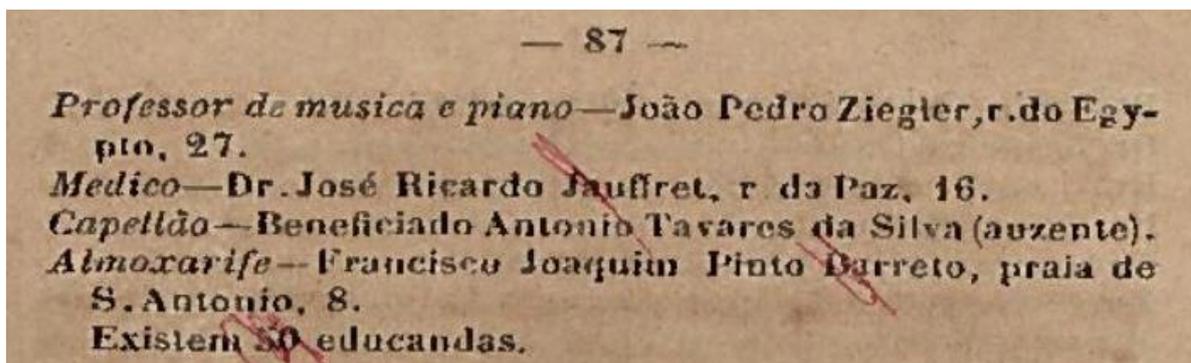
Tabelas de preços, porque toca a banda de música como segue:

Varias festas	
Tarde de festa de igreja até às ave maria.....	25\$000
Até às 9 horas da noite.....	40\$000
Espera ou uma novena.....	25\$000
Acompanhar procissão, de dia.....	40\$000
Sendo de noite.....	45\$000
Passeatas	
De dia – uma manhã ou tarde com pessoas estas cujo ajuntamento não tenha fins políticos.....	60\$000
Noite – da mesma forma até às 11 horas.....	70\$000
BAILES	
Indo toda a banda de música até às 2 horas da noite.....	70\$000 ³⁹
[...] (ALMANAQUE DE 1862, [s.p.])	

Essa mesma notícia também consta no *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial* para o ano de 1868, na página 123, contando também os valores para a banda tocar em enterros também com a margem da página deteriorada sendo possível entender as especificações do vento para o tipo da cobrança, no entanto, Castro (2007, p. 283) cita a tabela completa dos valores para acompanhar enterros.

Já no Asilo de Santa Thereza, havia uma cadeira de música ocupada também por João Pedro Ziegler.

Figura 18 – Professor de música e piano



Fonte: Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial de Belarmino de Mattos, 1858, p. 87.

Alguns músicos são personagens frequentes nos anúncios dos jornais e dos almanaques, como é o caso de Leocádio Ferreira de Souza que assume a aula de música da Casa dos Educandos Artífices ainda no ano de 1858, conforme figura 19.

³⁹ O restante do anúncio não está legível e as margens da folha seguinte foram deterioradas por traças, não sendo possível detectar os números das páginas e nem os valores para tocar nos enterros.

Figura 19 – Casa dos educandos

Casa dos educandos. — Foi concedida a demissão que pediu Sergio Augusto Marinho de professor da aula de musica executada em instrumentos bellicos da casa dos educandos artifices; sendo nomeado para o mesmo logar o cidadão Leocadio Ferreira de Souza.

Fonte: Diário do Maranhão, ano 3, n.8, 12 jan. 1858, p.3.

Durante o período imperial no Maranhão, mais especificamente em São Luís, encontrei na base de dados da Hemeroteca Digital da Biblioteca Pública Benedito Leite e em Castro (2009) quatro leis que tratam de algum aspecto relacionado à música e seu ensino, conforme tabela 1.

Tabela 1 – Leis sobre música publicadas no Maranhão no Segundo Reinado

Ano	Lei	Conteúdo/teor	Presidente da Província
1850	Lei n. 283, de 3 de dezembro	Mandar estabelecer uma oficina de construção de Pianos na Casa dos Educandos Artífices.	Honório Pereira de Azevedo Coutinho
1851	Lei n. 301, de 10 de novembro	Criar na Casa dos Educando Artífices a Cadeira de Música Art. 2º A dita cadeira compreenderá o ensino tanto da música vocal quanto da instrumental...	Eduardo Olímpio Machado
1854	Lei n. 345, de 31 de maio	Criar na Casa dos Educandos Artífices uma aula de instrumentos de corda.	Manoel de Souza Pinto de Magalhães
1866	Lei n. 787, de 11 de junho	Suprimir no Asylo de Santa Thereza as aulas de desenho e de música.	Lafayette Rodrigues Pereira

Fonte: Elaboração do autor (2021).

Como indicam as informações da tabela 1, ao longo do segundo reinado do império brasileiro, no Maranhão, leia-se em São Luís, as leis que tratam de algum aspecto da música estão relacionadas a questões específicas ligadas à Casa dos Educandos Artífices mantida pelo governo provincial na qual existia o ensino de música. Apesar das vivências musicais terem

sido extremamente vibrantes durante o império brasileiro, não houve leis que tratassem especificamente do ensino de música de forma geral e regulatória para além das que tratavam de algum assunto das instituições públicas mantidas pelo governo (FONTERRADA, 2008).

Já na república, as leis encontradas nas mesmas fontes tratam de questões particulares e não de forma coletiva sobre o ensino de música, apesar da criação de uma Escola de Música subvencionada pelo estado em 1901.

Tabela 2 – Leis sobre música publicadas no Maranhão na República

Ano	Lei	Conteúdo/teor	Governador
1895	Lei n.11	Organiza o ensino público no município da Capital do Maranhão. Havia aula de música no grau médio.	
1900	Lei n. 244, de 19 de março	Cria uma cadeira de música para funcionar à noite na Capital.	João Gualberto Torreão da Costa
1901	Lei n. 280 de 10 de abril	Cria uma Escola de Música na Capital. Após instalada ficará extinta a cadeira de música que trata a Lei n. 244, de 19 de março de 1900.	João Gualberto Torreão da Costa
1905	Lei n. 360, de 28 de março	Autoriza o governador do Estado a contratar com o cidadão João Sebastião Rodrigues Nunes o ensino de música no Estado.	Alexandre Collares Moreira Júnior
1905	Lei n. 398, de 28 de abril	Autoriza o governo a contratar uma professora de piano para a Escola Normal e Escola Modelo e dá outras providências.	Alexandre Collares Moreira Júnior

Fonte: Elaboração do autor (2021).

Com a instalação da república, durante o período de análise desta tese, houve apenas uma lei concernente à sua presença na legislação que organiza seu ensino. Já no século XX há leis que tratam da criação da Escola de Música em São Luís e contratação de professores, conforme tabela 3.

Tabela 3 – Decretos sobre música publicados no Maranhão na República

Ano	Decreto	Conteúdo/teor	Governador
1890	Decreto n. 21, de 15 de abril	Reorganiza o ensino público do Estado. Na Escola Normal havia aula de música. O professor de música receberia 800\$000 anuais, o mesmo que os de desenho, ginástica e costuras e bordados.	José Thomas da Porciuncula
1901	Decreto n.15, de 27 de abril	Expede regulamento para a Escola de Música criada na Capital pela Lei n. 280, de 10 de abril	João Gualberto Torreão da Costa
1907	Decreto n. 69, de 26 de julho	Reorganiza a Escola de Música e dá-lhe novo regulamento.	Benedicto Pereira Leite
1909	Decreto n. 89, de 30 de junho	Reorganiza a Escola de Música da Capital	Mariano Martins Lisboa

Fonte: Elaboração do autor (2021).

Com relação aos decretos constam os regulamentos da Escola de Música da capital São Luís. Dentre os decretos o que expede o regulamento da referida escola é composto de onze capítulos que tratam respectivamente da escola e seus fins, do diretor, do corpo docente, do vigilante, do servente, dos alunos, sua admissão e matrícula, das classes, dos cursos paralelos, dos exames, da disciplina e das penas aplicáveis aos alunos, das penas ao pessoal da escola, e mais as disposições gerais.

Já nas portarias (tabela 4) trata do horário de funcionamento da Escola de Música da capital, o valor do ordenamento dos vencimentos do curso de teoria musical e solfejo e a nomeação de Anna Elvira Pires Ferreira Leite.

Tabela 4 – Portarias sobre música publicados no Maranhão na República

Ano	Portaria	Conteúdo/teor	Governador
1907	Portaria de 30 de julho	Resolve que a Escola de Música funcione de 2 às 6 horas das tarde no próprio do Estado, à rua Grande.	Benedicto Pereira Leite
1907	Portaria de 07 de agosto	Resolve fixar em 100\$000 mensais os vencimentos da professora do Curso de Theoria Musical e Solfejo da Escola de Música do Estado.	Benedicto Pereira Leite
1909	Portaria de 2 de julho	Resolve nomear para reger a cadeira de piano	Mariano Martins Lisboa

Fonte: Elaboração do autor (2021).

3.2 Os colégios particulares e as aulas de música

O que os autores chamam e entendem hoje como escola foi sendo ressignificado ao longo dos últimos dois séculos como locais pensados para essa atividade e outros somente improvisados ou adaptados para tal finalidade (FARIA FILHO, 2020). Nesse sentido, todos os avanços e discussões sobre a importância dessa instituição ainda não foram capazes de legar uma mudança substancial que se reflitam nas condições físicas das escolas e, ao longo do século XIX e primeira década do século XX, essa situação era ainda mais complexa. Segundo Veiga (2018, p. 29) “[...] Ainda que na historiografia da educação brasileira haja estudos e pesquisas que constatarem tais situações em diferentes localidades e tempos históricos, temos apenas indicadores da complexidade dos vários fatores componentes desse longo processo de precarização”.

Nesse sentido, as instituições escolares estão relacionadas ao processo de civilização do povo, sendo que a “escola teve também de inventar, de produzir o seu lugar próprio, e o fez, em íntimo diálogo com outras esferas e instituições da vida social” (FARIA FILHO, 2020, p. 136), e completa Boto (2011, p. 51) “a escola é a instituição que se dá a ver como lugar primeiro do cultivo da racionalidade [...]. Para tanto, a escola expõe seus conteúdos como se eles fossem unívocos, pois é marca da civilização a aparência da uniformidade”.

A presença da iniciativa particular na história da educação e da história da educação musical do século XIX foi de extrema importância para o desenvolvimento da atividade musical e, conseqüentemente, para o desenvolvimento das vivências musicais entre os ludovicenses. Segundo Moacyr (1937, p.87), os estabelecimentos educacionais denominados de colégios eram os que admitiam alunos internos ou semi-pensionistas, e escola o estabelecimento de instrução primária e secundária ou de ambos que só admitiam alunos externos.

Nesse sentido, uma das questões levantadas para debate nesta tese, é perceber as aulas de música e seus artefatos dentro desse espaço escolar, muitas vezes improvisado fazendo algumas ponderações sobre a aplicabilidade do ensino de música levando em conta as questões do distanciamento físico e disciplinar tão discutidas pelos compêndios da história da educação, mas que no exemplo da música entendo que é necessário desnaturalizar algumas concepções simplistas sobre a disciplina.

Os locais onde esses colégios eram instalados, na maioria das vezes era improvisado e sem quase nenhuma adaptação estrutural específica para o funcionamento de tal instituição, pois as casas dos diretores e diretoras eram também o lugar da escola como atestam os anúncios a seguir. No jornal *Publicador Maranhense*, do dia 6 de dezembro de 1851, foi vinculado anúncio de aula particular que oferecia também aula de música, conforme figura 20.

Figura 20 – Aula particular de N. S. da Soledade

Aula particular de N. S. da Soledade.—

MARIA EMILIA CARMINE, mestra de meninas, mudou-se para a rua do Egito casa n. , onde continua a leccionar as mesmas assim como ensina a coser, marcar ponto de tapete, bordar á matiz, ouro e prata; — e desde 1.º de janeiro proximo futuro em diante haverá também um bom mestre de piano para ensinar as meninas, que se quizerem dedicar ao estudo da musica.

Continua pois a annunciante a receber discipulas externas e internas, para que tem excellentes commodos, e espera merecer do publico o mesmo acolhimento que até agora.— Maranhão 1. de Dezembro de 1851. (1)

Aula particular de N. S. da Soledade- MARIA EMILIA CARMINE, mestra de meninas, mudou-se para a rua do Egito casa n. onde continua a leccionar as mesmas assim como ensina a coser, marcar ponto de tapete, bordar á matiz, ouro e prata; e desde 1.º de janeiro próximo futuro em diante haverá também um bom mestre de piano para ensinar as meninas, que se quizerem dedicar ao estudo da musica.

Continua, pois a anunciante a receber discipulas externas e internas, para que tem excelentes commodos, e espera merecer do publico o mesmo acolhimento que até agora.

Fonte: *Publicador Maranhense*, 6 dez. 1851, p. 4.

Essa realidade mudará ao longo da segunda metade do século, mas ainda lentamente e se intensifica no início do século XX, aos moldes de um andamento de uma música que pode ser lento, mas intenso. Dussel (2019) ao estudar o pátio escolar discute questões importantes relacionadas aos edifícios escolares e a forma como esses espaços influenciavam não somente no ensino, assim como nas relações interpessoais entre todos os que vivenciavam os espaços escolares, pois a escolarização do ensino de música por vários momentos e até hoje não é uma realidade no Brasil, conforme indicam Vieira (2004) e Luis Queiroz (2012).

São constantes os anúncios sobre os colégios particulares. Esses anúncios serão apresentados nesta tese também para corroborar com uma questão importante no que diz respeito à aceitação da existência do *Colégio Rayol* como o primeiro colégio de música fundado ainda no século XIX e sobre o qual discutirei em seguida.

Sobre os colégios particulares escrevem Arriada (*et al.*, 2012, p. 40):

Os colégios eram instituições criadas com a finalidade de receber os jovens da alta sociedade. Com duração média de quatro a seis anos, com custo elevado, somente os

filhos de famílias de posse poderiam desfrutar de uma vida acadêmica tão longa. Típicas escolas preparatórias, os colégios tinham uma única preocupação: preparar adequadamente os jovens para o ingresso nas academias. Não sendo escolas voltadas para uma formação do “saber-fazer”, isto é, não tinham como ideário uma formação para o trabalho. Sendo relativamente onerosas e com um currículo centrado no humanismo, acabavam sendo privilégio de poucos.

Nesse sentido, quanto mais acesso a conhecimentos diversos relacionados à instrução primária e secundária fosse disponibilizada aos jovens, melhor seria a educação disponibilizada aos mesmos e, conseqüentemente, o entendimento que teriam para discutir o mundo e a analisar práticas culturais conforme indica Bourdieu (2003, p. 75), que “cada época organiza o conjunto das representações segundo um sistema institucional de classificação que lhe é próprio, [...]” e “os indivíduos sentem dificuldade para pensar em outras diferenças que não sejam aquelas que o sistema de classificação disponível lhes permite pensar” (BOURDIEU, 2003, p. 75).

Um dos colégios particulares mais antigos da capital maranhense era o de Nossa Senhora dos Remédios fundado em 1841 (VIVEIROS, 1952, p. 44). Ao longo da segunda metade do século XIX, esse colegio continuou desempenhando importante papel educacional conforme indicam os anúncios publicados nos jornais.

No *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial* de 1858, consta anúncio do Colégio de Nossa Senhora dos Remédios, dirigido por Domingos Feliciano Marques Perdigão, havia aulas de teoria musical e de instrumentos como piano, rabeca, violão e flauta.

Figura 21 – Collegio de N. S. dos Remédios



Francez e inglez—Henrique Eduardo Costa, r. da Estrella, 35.

Allemao—Carlos Seidl, no collegio.

Geometria, arithmetica e algebra—Dr. João Francisco Correa Leal, r. de S. João, 19.

Geographia e historia—Dr. Tiberio Cezar de Lemos, r. de S. João, 37.

Desenho linear, paisagens e figuras—Domingos Tribuzy, r. da Paz, 8.

Principios geraes de musica—o Director.

Pianno—Savio Cesare, r. da Estrella, 47.

Rabeca e violão—Francisco Xavier Bekman, r. da Save-dra, 14.

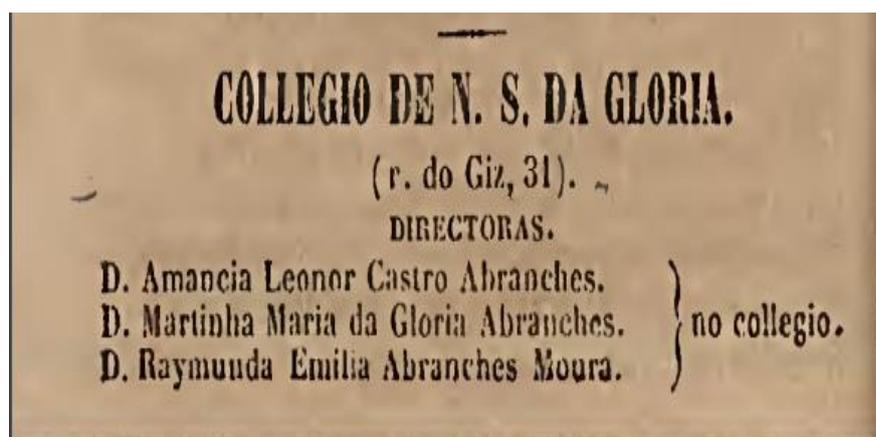
Flauta—Antonio de Freitas Ribeiro, r. do Egypto.

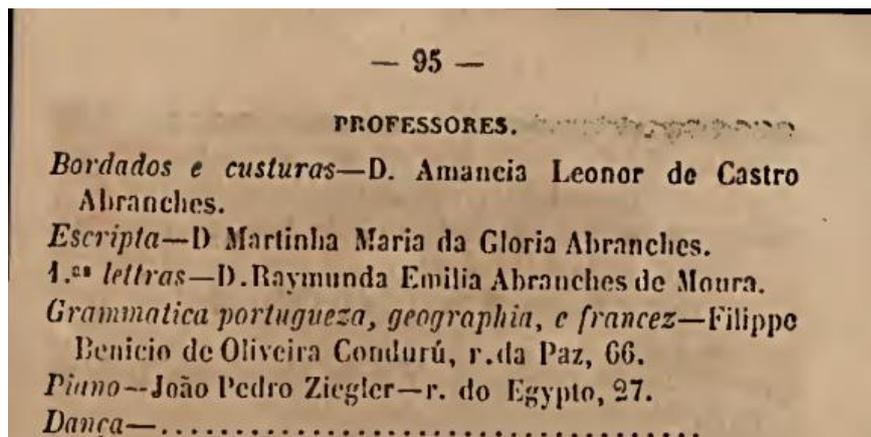
Dança—Virginia Romagnoli, r. da Paz, 3.

Fonte: Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial, 1858, p. 93 e 94.

Um ponto importante a ressaltar sobre o teor desse anúncio é a presença da aula de violão entre os possíveis instrumentos musicais aos quais os alunos teriam acesso para estudar o que ratifica a ligação do tipo de instrumento musical ao gênero. Outra questão importante diz respeito às disciplinas ofertadas aos alunos e alunas, por exemplo, quando comparado ao programa do Colégio de Nossa Senhora da Glória, conforme figura 22.

Figura 22 –Collegio de N. S. da Gloria

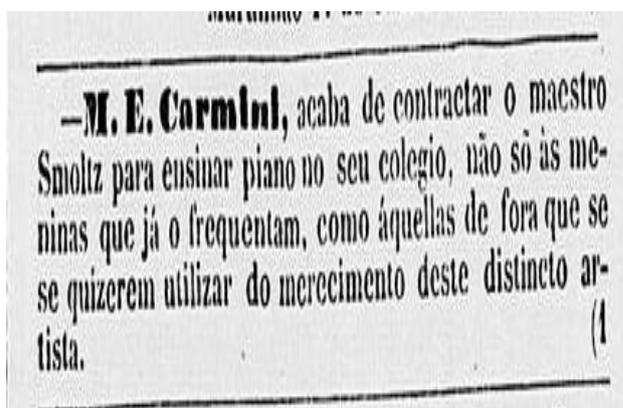




Fonte: Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial, 1858, p. 94-95.

No jornal *Diário do Maranhão*, no ano de 1857 constava notícia que haveria aula de piano no Colégio de Nossa Senhora da Soledade.

Figura 23– M. E. Carmini, acaba de contractar...

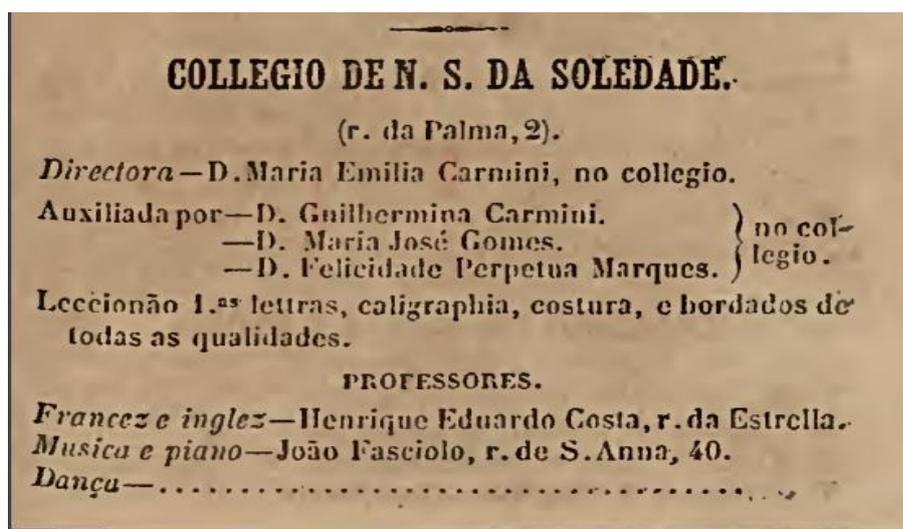


- M. E. Carmini, acaba de contractar o maestro Smoltz para ensinar piano no seu colégio, não só às meninas que o frequentem, como áquellas de fora que se quizerem utilizar do merecimento desse distincto artista.

Fonte: Diário do Maranhão, ano II, 19 jun. 1857, p.4.

Já no anúncio seguinte, o professor de piano do referido Colégio foi João Fasciolo, como consta em anúncio publicado no *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial* de 1858.

Figura 24 – Collegio de N. S. da Soledade

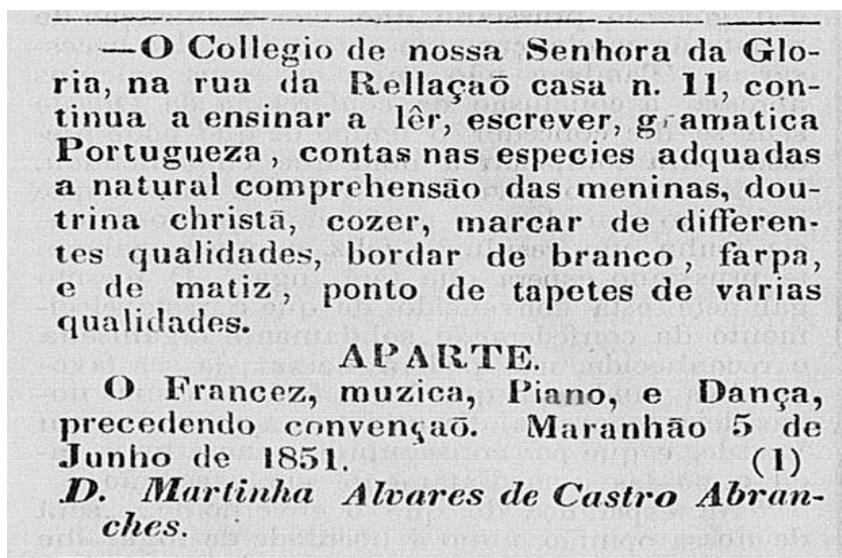


Fonte: Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial, 1858, p. 95.

As instituições escolares estão relacionadas ao processo de civilização do povo, sendo que a “escola teve também de inventar, de produzir o seu lugar próprio, e o fez, em íntimo diálogo com outras esferas e instituições da vida social” (FARIA FILHO, 2020, p. 136). A escola atua como lugar primeiro do cultivo da racionalidade e, para isso, expõe seus conteúdos como se eles fossem unívocos, pois a aparente uniformidade é marca da civilização (BOTO, 2011, p. 51).

O jornal *Correio D’Annuncios* indica que o Collegio de Nossa Senhora da Glória funciona pelo menos desde 1851, conforme figura 25 a seguir:

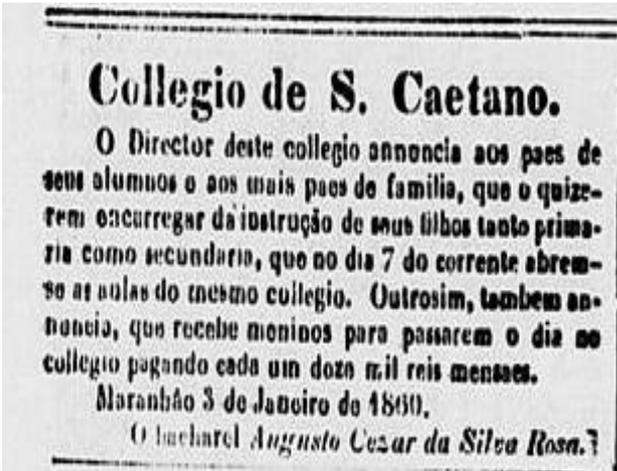
Figura 25 – Anúncio do Colégio de Nossa Senhora da Glória



Fonte: Correio D’Annuncios, 6 jun. 1851, n. 38, p.4.

No jornal *Publicador Maranhense* foi vinculado o anúncio do Collegio de S. Caetano dedicado ao ensino de meninos tanto no ensino primário quanto secundário.

Figura 26 – Collegio de S. Caetano



Collegio de S. Caetano.
O Director deste collegio annuncia aos paes de seus alumnos e aos mais paes de familia, que o quizerem encarregar da instrução de seus fillos tanto primaria como secundaria, que no dia 7 do corrente abrem-se as aulas do mesmo collegio. Outrossim, tambem annuncia, que recebe meninos para passarem o dia no collegio pagando cada um doze mil reis mensaes.
Maranhão 3 de Janeiro de 1860.
O bacharel Augusto Cesar da Silva Rosa.

Collégio de S. Caetano
O Director deste collegio annuncia aos paes de seus alumnos e aos mais paes de familia, que o quizerem encarregar da instrução de seus fillos tanto primaria como secundaria, que no dia 7 do corrente abrem-se as aulas do mesmo collegio. Outrossim, tambem annuncia, que recebe meninos para passarem o dia no collegio pagando cada um doze mil reis mensaes.
Maranhão 3 de janeiro de 1860.
O bacharel Augusto Cesar da Silva Rosa.

Fonte: *Publicador Maranhense*, 04 jan. 1860, p.4.

Segundo Haidar (2008), os colégios particulares foram responsáveis pela instrução secundária feminina durante o império. Durante a pesquisa também posso atestar, como indicam os anúncios elencados nesta seção, que em São Luís essa mesma tendência se deu na prática devido aos anúncios regulares dos colégios particulares dirigidos por mulheres e para mulheres.

Segundo a Reforma de 1854 organizada por Couto Ferraz, os colégios de meninas só podiam ser regidos por senhoras que provem estar nas condições exigidas para professoras públicas e nessas casas de educação não podiam morar pessoas do sexo masculino com mais de 10 anos, exceto o marido da diretora (MOACYR, 1937, p.32). Ainda segundo a Reforma de Couto Ferraz, as diretoras das escolas de meninas deveriam passar por exames de leitura, escrita, aritmética, geografia e de língua francesa ou inglesa e provas de moralidade (MOACYR, 1937, p.37).

Uma questão importante em relação à presença do ensino de música nos colégios estava condicionada ao pagamento de taxa extra, sendo dessa maneira uma escolha dos pais como consta no anúncio (figura 27) veiculado no *Publicador Maranhense*:

Figura 27 – Collegio de S. João Baptista

Collegio de S. João Baptista.
RUA DE S. PANTALEÃO, 39.
*As aulas deste collegio estão abertas desde o dia
9 deste mez.*

As mensalidades custão:

Internos, inclusive a roupa lavada.	25\$000
Meio-pensionistas.....	15\$000

Aos externos:

Ensino primario.....	3\$000
Ensino secundario, sendo uma aula.....	4\$000
Sendo duas.....	7\$000
Sendo tres.....	9\$000
Desenho.....	2\$500

Os meio-pensionistas almoçam e jantão no collegio, e teem direito, assim como os internos, a todas as aulas do estabelecimento.

O alumno que quizer aprender a musica, pagará 4\$000 rs., alem da sua mensalidade.

Themistocles da Silva Maciel Aranha,
Director do collegio.

Fonte: Publicador Maranhense, ano XIX, n.7, 10 jan. 1860, p. 3.

No *Almanak de 1862* havia anúncio do Internato e externato de San' Paulo, localizava-se na Rua do Sol ofertava aulas de música e era dirigido pelo Padre Arias Theorigo Alves Serra.

Figura 28 – Internato e Externato de San Paulo

INTERNATO E EXTERNATO
DE
SAN-PAULO.
(Rua do Sol, n.º 77.)

Convencido por uma experiencia de ensino, de que é mais proficuo não só ao desenvolvimento intellectual, como á educação moral da infancia e da primeira mocidade, o ensino dado em internatos convenientemente estabelecidos, por que em taes casas os alumnos estão sempre sob a inspecção directa de seus instituidores, que lhes corrigem os máos costumes, e lhes inspiram o amor da ordem e os bõs habitos da economia e do trabalho, o abaixo assignado resolveo abrir á infancia e á mocidade do paiz, e especialmente á da provincia, o internato e externato de San'Paulo—, onde os pais de família encontrarão a par da sollicitude pelo progresso litterario e scientifico de seus filhos os maiores desvelos por sua educação moral e religiosa. As pessoas á quem confia o magisterio, conhecidas por sua instrucção e moralidade, offerecem as maiores garantias ao progresso e adiantamento dos alumnos, e o caracter sacer-

14

106

dotal do abaixo assignado, o bom conceito de que felizmente goza entre as seus concidadãos, deve tranquillizar a todo aquelle pai ou tutor que quizer confiar a educação de seu filho ou pupillo.

Condições deste estabelecimento.

Mensalidades.

Internos.	25:000
Meio-pensionistas.	15:000

Externos.

Aula primaria.	3:000
» secundaria	5:000
2 aulas »	8:000
3 » »	10:000

As aulas, que se leccionam neste estabelecimento, são:—primeiras lettras e explicação do catechismo da doutrina christan, grammatica portugueza, latim, fazendo parte da aula de grammatica portugueza, noções geraes de geographia e arithemetica.

Tem de leccionar-se:—francez, inglez, geometria, geographia, historia sagrada e profana, rethorica, philosophia, desenho, musica e dansa; sendo estas tres ultimas aulas por uma convenção feita com o director.

Como consta no anúncio, o diretor do colégio San Paulo indica o que entende por educação atrelada à moral e combate aos maus costumes, mas também baseada na instrução através do ensino de gramática portuguesa, história, geografia e música.

Já no *Almanak Administrativo, Industrial e Mercantil* organizado por Belarmino de Mattos de 1868, consta anúncio do Colégio de Nossa Senhora de Nazaré exclusivo para meninas e onde ofertavam aulas de música e piano ministrada pelo professor Cesar Savio, como segue na figura 29:

Figura 29 – Collegio de N. S. Nazareth

COLLEGIO DE N. S. DE NAZARETH.
 (Para educação de meninas.)
 (Rua das Barrocas, 16). !

Instrucção secundaria.
 D-se em 6 aulas:
 De grammatica geral. 10.
 De francez. 11a, 12-
 De musica e piano.
 De dança.
 De dezenho.
 De geographia e historia.

Professorès da instrucção secundaria.
 Da 1.ª aula—Luiz Carlos Pereira de Castro, r. da Cruz, 32.
 Da 2.ª—José Luiz dos Santos, praia de Sancto Antonio, 13.
 Da 3.ª - Cesar Savio, r. do Sol, 14.
 Da 4.ª—João Pereira dos Santos, r. do Giz, 15.
 Da 5.ª—Domingos Tribuzy, r. do Sol, 45.
 Da 6.ª—Jorge Maria de Lemos e Sá, r. da Misericordia, 19.

Mensalidades.

Alumna interna até 11 annos.....	25\$000
De 11 annos para cima—ajuste com as directoras.	
Alumna semi-interna, almoçando e jantando...	12\$000
Só jantando.....	10\$000
Aula do ensino primario.....	4\$000
De grammatica geral.....	4\$000
De francez.....	4\$000
De musica e piano.....	10\$000
De dança.....	4\$000
De dezenho.....	4\$000
De geographia.....	4\$000

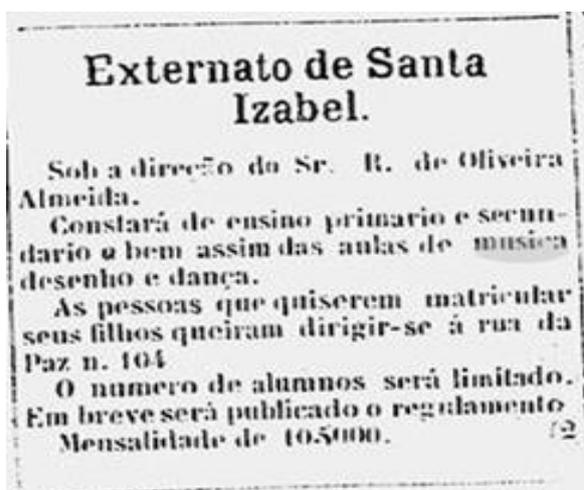
21

Fonte: Almanak Administrativo, Industrial e Mercantil, 1868, p. 98 e 99.

Outro colégio particular que desempenhou importante papel educacional em São Luís foi o Instituto de Humanidades fundado por Pedro Nunes Leal, e tinha como pressupostos “exercícios orais e por escrito, temas, dissertações, análise, argumentações, a aplicação constante e esmerada da língua pátria; a inclinação dos ânimos juvenis para o estudo da natureza e da agricultura por meio de cursos elementares das ciências físicas e da agricultura” (VIVEIROS, 1952, p. 57). E complementa Viveiros (1952) “A verdade, porém, é que mesmo depois de 73 [1873], a instrução pública no Maranhão tem tido surtos de grande desenvolvimento e períodos de apreciável moralidade em todos os seus atos” (VIVEIROS, 1952, p. 80).

Com relação ao ensino secundário, em São Luís, segundo Viveiros (1952, p.80), em 1875 havia em atividade cinco colégios particulares para o sexo masculino com 376 alunos e cinco do sexo feminino com 244 alunas. É importante ressaltar que o aumento no número de colégios particulares a partir da década de 1880, provavelmente, tem relação com a Reforma de Leôncio de Carvalho, através do Decreto, de 19 de abril de 1879, “instituiu a mais ampla liberdade para abrir escolas e cursos de todos os tipos e níveis, [...]. Qualquer cidadão, nacional ou estrangeiro, poderia lecionar o que quisesse, sem passar por provas de capacidade” (PERES, 2010, p. 62).

Figura 30 – Externato de Santa Isabel.



Externato de Santa Izabel
 Sob a direção do Sr. R. de Oliveira Almeida.
 Constará de ensino primário e secundário o bem assim das aulas de música, desenho e dança.
 As pessoas que quiserem matricular seus filhos queiram dirigir-se á rua da Paz n. 104.
 O número de alunos será limitado.
 Em breve será publicado o regulamento.
 Mensalidade de 10\$0000.

Fonte: Gazeta de Notícias, anno 1, 7 maio 1883, n. 31, p.1.

Sobre as funções dos colégios particulares escreve Haidar (2008, p. 85) que tanto serviam para prepararem os alunos para os exames e salvar suas aparências e de suas famílias, quanto para preparem os filhos dos pais desejosos desse fim. Nesse sentido, a mesma autora

indica que a inspeção desses colégios era exercida na prática e de direito pelos pais dos alunos segundo seus interesses particulares.

Durante as pesquisas nos jornais que não se restringiram aos três anos dedicados a esta tese, não encontrei notícias sobre inspeções aos colégios particulares, como estava previsto na legislação. Conforme aponta Haidar (2008, p.169) “nas províncias, o controle das atividades da iniciativa particular não se fez com o mesmo zelo e ficou, com poucas exceções, apenas na letra da lei”. Escreve ainda a autora que devido à precariedade da fiscalização e o entendimento causado pela total liberdade e facilidade de abrir escolas particulares, “cujo desenvolvimento deveria cobrir as lacunas do precário sistema provincial, acabaram por consagrar, primeiramente de fato e posteriormente também de direito, na maioria das Províncias, a completa liberdade do ensino primário e médio” (HAIDAR, 2008, p. 169).

Ainda em 1884 no jornal *Pacotilha* foi publicado anúncio do Colégio Nossa Senhora dos Remédios agora dirigido por Mariana Peixoto Franco de Sá e suas irmãs, conforme figuras 31, 32 e 33.

Figuras 31, 32 e 33 – Collegio de N. S. dos Remedios

Collegio
DE
N. S. dos Remedios.
—:—

As directoras deste collegio communicam ás exmas. familias que no dia 7 do corrente serão abertas as aulas, continuando o estabelecimento sob o mesmo methodo, ordem e regulamento dos annos passados, a receber alumnas e alumnos internos, semi-internos e externos, não se admittindo meninos maiores de dez annos, nem menores de cinco, como preceitua os estatutos.

Constará o curso das seguintes materias:

Instrucção primaria.
—grammatica portugueza, noções de arithmetica, calligraphia, moral e religião; costura chá, marcas, crochet, etc.

Instrucção secundaria.
—grammatica geral e analyse dos classicos, francez, inglez, geographia e historia.

Bellas artes—musica e piano, desenho, bordados a ouro e a fio de seda matisado e outros trabalhos delicados.

No serviço das aulas serão as directoras auxiliadas por professores distinctos.

Para informações e ajustes, poderão os interessados entender-se com as directoras no mesmo estabelecimento, que estará frengo ás visitas—todos os dias uteis das 9 horas da manhã ás 6 da tarde.

O collegio funciona n'um magnifico predio, convenientemente arejado e com excellentes accommodações para estudos, dormitorio, refeitórios, etc. sito à rua de Sant'Anna—canto da 28 de Julho.

As directoras aproveitão a occasião para—ainda uma vez testemunhar aos srs. pais de familia o seu eterno reconhecimento pela valiosa protecção que lhe tem dispensado, promettendo esforçarem-se cada vez mais para melhor corresponderem á confiança n'ellas depositada.
 Maranhão, 2 de janeiro de 1884.
 D. Marianna Peixoto Franco de Sá. 1

Fonte: Pacotilha, 3 jan. 1884, n. 2, p.3.

Nesse anúncio é possível verificar um cuidado maior com o local onde o colégio funcionava pontuando a questão da salubridade e boas acomodações além da instrução primária e secundária com aulas de música e piano. É possível ainda indicar conforme discute Bourdieu (2003, p. 160-161), que “a apropriação dos bens culturais, só existem como tais para quem tenha recebido, de seu círculo familiar e da Escola, os meios de se apropriar deles [...~]”

Já na República, os anúncios de colégios particulares continuam sendo publicados no jornal *Pacotilha* da cidade de São Luís. O primeiro foi o da Escola Lopes Trovão:

Figura 34 – Escola Lopes Trovão

Escola "Lopes Trovão"
 Os cidadãos João da Matta Lopes e Trajano de Viveiros Raposo, em sua aula á rua de Sant'Anna n. 2, propõem-se a leccionar, nocturnamente: portuguez primario e secundario, rudimentos de francez e das principaes sciencias, musica, calligraphia e gymnastica.
 3\$000 mensaes. 1576--1

Fonte: Pacotilha, 16 maio 1894, ano XIV, n. 115, p.1.

Conforme indicações do anúncio, a escola funcionava à noite e tinha a música entre as disciplinas do currículo.

Ainda sobre as aulas de música ensinadas de forma avulsa nos colégios particulares, mais um anúncio do Externato Santa Cruz dedicado à educação de meninas funcionando no turno diurno e ofertando aula de música e piano na figura 35.

Figura 35 - Externato Santa Cruz



Fonte: Pacotilha, 7 jan. 1898, ano XVIII, p.1.

O anúncio indica que a educação de meninas estava relacionada aos ditames da instrução pública, assim como ao aprendizado das prendas doméstica e, segundo Teresinha Queiroz (2011) “[...] a música é associada a refinamento cultural e emblema dessas classes cultas. A música, no conjunto das novas explicações sobre o mundo, reforçadora dos sentimentos mais nobres de altruísmo social. Nesse sentido, estava diretamente relacionada às novas sociabilidades impostas pela ordem do Progresso e da Civilização. [...]” (QUEIROZ, T.J.M., 2011, p. 55). Ainda sobre os colégios particulares no jornal *Pacotilha* de 1900 foi publicado anúncio do Externato Gonçalves Dias com admissão de alunos para o ensino de música.

Figura 36 – Externato Gonçalves Dias



Fonte: Pacotilha, 21 abr. 1900, n. 94, p.3.

Outra questão importante diz respeito ao pagamento separado das aulas de música e de instrumentos, seja de piano ou de cordas, estipulado na maioria dos anúncios dos colégios particulares. Nesse sentido, fica clara a relação entre o capital econômico e a aquisição do capital intelectual, também relacionado ao conhecimento musical (SILVA, J.R.L., 2019).

Finalmente, os estabelecimentos de ensino particular cumpriam um papel muito importante para a instrução e educação, pois eram poucos os estabelecimentos mantidos pelo governo e com matrículas insuficientes para atender a população.

3.3 Os professores particulares de aulas de música

Retomar a discussão sobre os professores de música particular nesta tese foi uma indicação da própria pesquisa, pois ao longo das páginas dos jornais e dos almanaques esses personagens ratificam a presença da música e existência de vivências musicais acontecendo pela cidade de São Luís. Digo retomar, visto que já abordei esse assunto na minha dissertação.

Outros personagens surgirão com a intensificação da pesquisa de forma mais regular, a partir da perspectiva do primeiro eixo, da História Cultural, que trata da história dos objetos na sua materialidade, destacando sua forma, sua frequência, seu dispositivo e sua estrutura, conforme indicam Nunes e Carvalho (1993, p.45).

Figura 37 – Ao Publico



Ao Público

- João Evangelista do Livramento, no próximo fucturo mês de outubro, abre uma escola de muzica instrumental na casa para onde brevemente se mudará, na rua Direita n. 18 que faz canto para a rua do Giz, onde serão ensinados os seguintes instrumentos, Rabeca, Professor o Snr. José de Carvalho Estrella, Flauta Clareneta, Piston e Ophicleid, o Snr. Sergio Augusto Marinho, Violão, o Annunciante.

Fonte: Diário do Maranhão, ano 1, n. 21, 15 out. 1855, p.4.

Esse anúncio é importante e se destaca entre os demais, pois indica a criação de uma escola de música da qual João Evangelista do Livramento era diretor e também professor, tendo ainda como docentes José de Carvalho Estrela e Sérgio Marinho que constarão adiante nas tabelas sobre os músicos e professores de música publicadas nos almanaques.

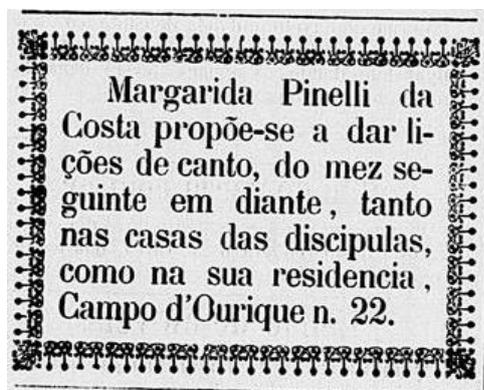
Outro anúncio sobre o ensino de instrumentos musicais foi veiculado no jornal *Porto Livre* 1862⁴⁰:

Aos Caixeiros amantes da musica
O abaixo assignado lecciona em casa do Sr. Domingos da Silva Sampaio, rua do Giz
– Musica em instrumentos bellicos, - das 7 as 9 horas da noute, sendo nas Segundas,
Quartas e Sextas-feiras.
Aquellas pessoas que se quizerem utilizar do prestimo do mesmo, podem procura-lo
na dita casa as horas já indicadas. Leocadio Ferreira de Souza

Segundo Fábio Cerqueira (2018), a utilização dos instrumentos musicais nas guerras vem desde a antiguidade clássica, pelo menos. O autor destaca que instrumentos de sopro, como o *aulos*, uma espécie de flauta e a trombeta, e de cordas com a cítara. Outra questão apontada pelo próprio anúncio diz respeito à expressão caixeiros que pode indicar serem instrumentos de percussão que também eram utilizados em atividades militares, conforme indica Isabel Monteiro (2015).

Outra questão importante do ensino de instrumentos musicais está relacionada aos tipos de instrumentos de acordo com o gênero do professor ou professora que ministrava essa aula. Nos anúncios que apresentarei a seguir os instrumentos ensinados por mulheres eram o canto e o piano. O primeiro anúncio é de Margarida Pinelli que ministrava aula de canto e foi publicado no *Diário do Maranhão* em 1874, na figura 38.

Figura 38 – Anúncio de Margarida Pinelli

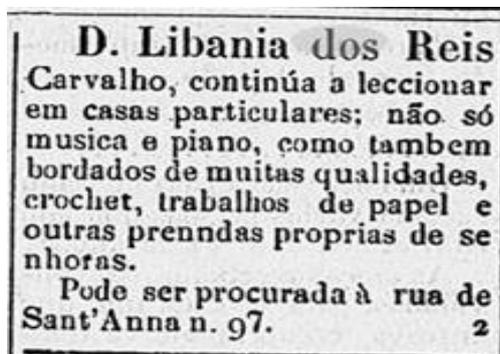


Fonte: Diário do MA, ano V, n.376, 3 nov. 1874, p.3.

⁴⁰ A data da publicação do jornal estava mutilada, mas a edição provavelmente é de 1862, ano em que começou a circular na capital da província do Maranhão.

O segundo anúncio (figura 39) é o de Libania dos Reis Carvalho que ministrava aula de música e piano publicado no jornal *Pacotilha* de 1883.

Figura 39 – Anúncio de D. Libania dos Reis Carvalho



Fonte: Pacotilha, 18 abr. 1883, n. 103, ano III, p.1.

Esse anúncio de Libania Carvalho indica a relação que a sociedade oitocentista ludovicense atrelava à música e aos instrumentos musicais que poderia ensinar e aprender para qualificá-la junto àquela sociedade, pois conforme indica Toffano (2007, 52), “tocar piano seria talvez a única chance de poder se sobressair além das atividades meramente domesticas das prendas do bordado e da costura”. E, segundo Carvalho (2012, p. 39), o piano ficava na sala de visitas ou na sala de música, espaços femininos da casa que permitiam a mulher se apresentar nas reuniões sociais sua desenvoltura e polidez no trato social como indicativos da posição social familiar.

O terceiro anúncio (figura 40) é de Maria da Glória Ferreira ministrando aula de piano publicano também no jornal *Pacotilha* em 1891.

Figura 40 – Anúncio de Maria da Glória Ferreira



Fonte: Pacotilha, 9 de jan. de 1891, ano XI, n.7, p.1.

O quarto anúncio (figura 41) trata de aula de piano também ministrado por uma mulher, mas sem indicação de seu nome veiculado no jornal *Pacotilha* de 1893.

Figura 41 - Mestra



Fonte: Pacotilha, 21 nov. 1893, ano XIII, n. 276, p.1.

O quinto anúncio (figura 42) é o de Almerinda Ribeiro Nogueira que ministrava lições de música e piano:

Figura 42 – Licções de música e piano



Fonte: Pacotilha, 4 de fev. 1898, p.3.

Segundo Fonterrada (2008), a intenção do ensino de música variava em cada época dependendo do entendimento que aquela sociedade tinha sobre as pessoas e da própria música. Segundo a autora “No século XIX que findava, essa intenção concentrava-se, antes de mais nada na produção de bons intérpretes musicais; no âmbito acadêmico, o que se buscava era a excelência no conhecimento técnico/instrumental e científico” (FONTEERRADA, 2008, p. 121). Nesse sentido, “a história do piano, se analisada com atenção justamente com o hábito de ir a concertos ou de assistir a bons espetáculos, oscila entre o gosto e o prazer, a preocupação em aprender (*status*, aparência, “fazer tipo”) e o desejo ou a busca do saber e do educar-se” (TOFFANO, 2007, p. 56)

Também podia acontecer o contrário, cantores darem aulas para sobreviverem na capital maranhense, conforme fez publicar Adelaide Larumbe, no jornal *A Imprensa*:

Figura 43 – Anúncio de Adelaide Larumbe

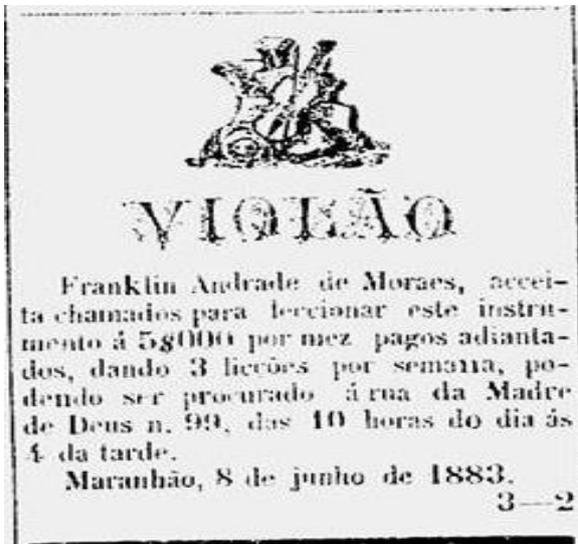
—ADELAIDE Larumbe, achando se doente para cantar, e havendo o seu empresario suspenido a paga do seu ordenado, vê se obrigada, para satisfazer suas necessidades, a dar lições de Italiano e Hespanhol, e espera ser favorecida do respeitavel publico. Maranhão 15 de junho de 1857.

Adelaide Larumbe, achando-se doente para cantar, e havendo o seu empresário suspenido a paga de seu ordenado, vê-se obrigada, para satisfazer suas necessidades, a dar lições de italiano e hespanhol, e espera ser favorecida do respeitável publico.
Maranhão, 15 de junho de 1857.

Fonte: A Imprensa, 24 de jun. 1857, p.4.

Ao contrário do piano, que geralmente constava nos anúncios atrelado ao ensino de mulheres, o violão era um instrumento mais acessível devido ao preço e mobilidade. No jornal *Gazeta de Notícias*, de 1883, foi veiculado um anúncio de aula de violão, conforme figura 44.

Figura 44 – Violão



Franklin Andrade de Moraes, aceita chamadas para leccionar este instrumento à 5\$000 por mez pagos adiantados, dando 3 lições por semana, podendo ser procurado à rua da Madre de Deus n. 99, das 10 horas do dia às 4 da tarde.
Maranhão, 8 de junho de 1883.
3—2

Franklin Andrade de Moraes, aceita chamadas para leccionar este instrumento à 5\$000 por mez pagos adiantados, dando 3 lições por semana, podendo ser procurado à rua da Madre de Deus n.99, das 10 horas do dia às 4 da tarde.

Maranhão, 8 de junho de 1883.

Fonte: Gazeta de Notícias, ano 1, n. 60, 9 jun. 1883, p.3.

Bernardino do Rego Barros utilizava a imprensa para publicizar seus serviços de músico, como que faz publicar anúncio de venda de partitura no jornal *A Imprensa*⁴¹, Anno V, do dia 1 de junho de 1861, número 43, em que faz público que “dá lições de Flauta e Clarineta por casas particulares”.

⁴¹ *A Imprensa*, Anno V, 1 de junho, número 43, 1861.

Já no ano de 1890, Luiz do Rego Lima fez anunciar um leque de habilidades musicais, dentre elas o ensino de música vocal e instrumental como segue na figura 45:

Figura 45 - Rua 28 de julho (Luiz do Rego...)



Fonte: Pacotilha, Ano 10, n. 8, 11 jan.1890, p.1.

Há outros anúncios como esses que se repetem nos jornais pesquisados e que esta tese não comporta. Eles tratam dos mesmos personagens lembrando a sociedade ludovicense de suas habilidades relacionadas à música, em especial o seu ensino. Nesse sentido, considerando as dimensões da cidade de São Luís ao longo da segunda metade do século XIX e primeira década do século XX os ludovicenses tinham a seu dispor um conjunto variado de profissionais relacionados ao ensino de música conforme apresentarei a seguir continuando as análises da pesquisa nos almanaques.

Os almanaques teriam surgido na Europa por volta do século XV (PARK, 1998, p. 31 *apud* SEGALIN, 2010, p. 131) e vão ganhando popularidade na França da literatura de *colportage*. De acordo com Le Goff (1992 *apud* SILVA, S.C., 2012, p. 1), o primeiro Almanaque surgiu em 1455. Já de acordo com Lopes (2002), os almanaques possuem origens controversas:

Trazido pelos invasores árabes, os almanaques passaram a ser grandemente populares por toda a Europa, contendo já variadas matérias, de caráter literário ou tão só informativo. Vindas com os portugueses para o Brasil, essas publicações repetiram-se com grande êxito no Império e mesmo no período republicano; apenas há poucas décadas, quando outras formas de comunicação alcançaram com mais presteza os distantes e isolados cantos do país é que os almanaques foram cedendo seu lugar. Os exemplares que se conservaram das várias publicações brasileiras constituem hoje, no entanto, uma preciosa memória das épocas. Anúncios, indicadores profissionais, horários e preços dos meios de transporte, tudo assume ímpar valor histórico, por registrar peculiaridades que os ‘documentos oficiais’ não transmitem. (LOPES, 2002, p. 11).

Apesar das controvérsias apontadas fica claro que os almanaques foram se disseminando pelo Ocidente por, no mínimo, três séculos. De acordo com Lopes (2002), citando Roger Chartier, “desde o século XVIII ou no século XVII, mesmo antes, o almanaque é um gênero ao mesmo tempo literário e editorial utilizado para difundir textos de natureza extremamente diferente” (LOPES, 2002, p. 5). Ainda segundo Lopes (2002, p. 12), as origens do termo almanaque sugerem uma relação entre o homem e as noções de tempo e espaço, e demonstram as necessidades dos homens e das mulheres de deixarem claras referências espaciais e temporais, visando uma melhor organização social, por isso a presença do calendário, com a contagem do mês, das luas e do ano, e o cálculo para memória. Como escreve Le Goff (*apud* LOPES, 2002, p. 12), seria “o resultado de um diálogo complexo entre a natureza e a história”.

Desse modo, como o próprio nome sugere, os almanaques são espécies de manuais para orientação das pessoas quanto às questões privadas e quanto à referência aos serviços públicos que aconteciam pela cidade de São Luís. Essas publicações não tinham como temática somente a preocupação com as previsões astrológicas, fases da lua, calendário e dias de festas de santos. Dessa maneira, segundo Sivaldo Silva (2012):

O almanaque se constituía como um livro de consulta para o ano inteiro, servindo de guia para aqueles que queriam viajar, sendo possível encontrar informações sobre as estradas ferro disponíveis. Informações como telegramas para diversos países, tabelas com valores, enfim, essa função social do almanaque o insere como instrumento a serviço do progresso, da ciência e de valores da modernidade (SILVA, S. C., 2012, p.6).

Além dessas categorias nos almanaques publicados no Maranhão também constavam as listas das autoridades administrativas provinciais e municipais de toda a província, os nomes dos políticos, os eventos de grande e pequena gala e, o que mais nos interessa, os anúncios das instituições escolares, em que constam os professores de música e as listas dos músicos e professores de música particulares. Os almanaques também davam informações sobre os professores de música particulares atuantes no século XIX, devido à possibilidade de serem analisados na sua regularidade.

O primeiro almanaque analisado é o *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial de Belarmino de Mattos* dos anos de 1858, 1859, 1860, 1862, 1863, 1864, 1865, 1866, 1868, 1869 e 1870. Esse almanaque foi produzido por Belarmino de Mattos no que se refere às informações relativas à música e mais especificamente aos músicos e professores de música na capital maranhense. O mapeamento presente na tabela a seguir tem como referência a temporalidade de 1858 a 1868 do referido almanaque, sendo que os nomes dos músicos e

professores de música tem como referência a lista presente em 1858, sendo o primeiro ano da segunda série em comparação com 1868 que o primeiro ano da terceira série do almanaque.

Tabela 5 – Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial de Belarmino de Mattos

Categoria	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Músicos e professores de música instrumental e vocal	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8
	5	5	6	6	6	6	6	6	6	6	7
	8	9	0	2	3	4	5	6	8	9	0
*Andre Soares Falcão, trombone e ophcleid.	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Antonio de Castro Freitas, clarineta.	---	---	---	--	---	X	X	---	---	---	---
*Antonio de Freitas Ribeiro, flauta, violão, rabeca e violoncello, dirige orquestras para bailes e soirées.	X	X	X	---	X	X	X	X	X	X	X
Antonio Gonçalves da Silva, ophcleid.	X	---	X	---	--	---	---	---	---	---	---
Antonio José Fernandes Valença, rabecão e corneta de chaves.	X	X	X	---	---	---	---	---	---	---	---
Antonio Mendes, pratos.	---	---	---	---	---	---	X	---	---	---	---
*Antonio Pacífico da Cunha, rabeca.	X	---	X	---	---	---	---	---	---	---	---
*Antonio Pedro Petroni, rabeca.	---	--	---	X	X	--	---	---	---	---	---
*Antonio Raymundo Marinho, rabeca, r. de St. Antonio, 35	X	X	X	X	X	X	---	X	X	X	X
Antonio Ribeiro de Mendonça, clarineta.	---	---	---	X	---	---	X	X	---	---	---
*Bernardino do Rego Barros, clarineta e flauta, dirige orquestras para bailes e festividades religiosas e a banda militar do 2º Batalhão da Guarda Nacional ⁴² , copia e organiza músicas.	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Candido Francisco de Assis Tavares, trombone.	---	---	---	---	---	---	X	X	X	X	X
Candido Gonçalves Martins, trompa.	---	---	---	---	---	---	---	---	---	X	X
Carlos Antonio Colás, piston.	X	X	X	---	---	---	---	---	X	X	X
Condessa de Maffei, piano e canto.	X	X	X	---	---	---	---	---	---	---	---
Constancio Marianno da Silva Belfort, caixa.	---	---	---	---	---	---	X	---	---	---	---
Celestino Pereira de Souza, ophcleid.	---	---	---	---	---	X	X	X	---	---	---
*Cezar Savio, piano e canto.	X	X	X	X	X	X	X	X	X	---	---
Claudio José Coutinho, clarineta.	--	---	---	---	---	---	X	X	---	---	---
Clemente Maranhense Freire de Lemos (não consta o instrumento) ⁴³	---	---	---	X	X	---	---	---	---	---	---
Desiré Trubert, piano.	---	---	---	---	---	---	---	X	X	---	---
Domingos Corrêa de Vasconcellos, rabeca.	X	X	X	---	---	---	---	---	---	---	---
Euclides Ludgero Corrêa de Faria, canto.	---	---	---	---	---	---	---	---	---	X	X
*Ezequiel Antonio Colás, clarineta e flauta.	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
*Faustino da Cruz Rabello, rabeca ⁴⁴ .	---	---	---	---	X	X	X	X	---	---	---

⁴² Esta informação consta nos Almanaque de 1865, 1866 e 1868.

⁴³ Parece que foi erro de impressão, pois aparece abaixo o nome de Francisco Maranhense de Freire Lemos.

⁴⁴ Consta entre parênteses no Almanaque de 1866 a palavra ausente.

*Francisco Antonio Colás ⁴⁵ , clarineta, dirige orchestra para baile, e festividades religiosas.	X	X	X	X	X	X	X	X	----	---	----
Francisco Antonio da Silva, flauta.	---	---	---	---	---	X	X	X	---	---	---
Francisco de Seixas Dutra, piston e contrabasso.	---	---	---	---	---	---	---	X	X	X	X
Francisco Ferreira Pontes Junior, piano.	---	---	---	---	---	---	---	----	X	---	----
Francisco Libanio Colás ⁴⁶ , rabeça e flauta, dirige orchestra para festividades religiosas.	---	---	---	---	---	X	X	X	----	---	----
*Francisco Maranhense Freire de Lemos, piston, dirige orchestras para bailes e soirées, copia e organiza músicas.	---	---	---	X	---	---	---	----	----	---	----
*Francisco Xavier Bekman, rabeça e violão.	X	X	X	X	X	X	X	X	X	---	----
*Henrique José da Costa Junior, rabeça.	---	---	---	X	X	X	X	X	----	---	----
Innocencio Smoltz, piano, e dirige orchestras em teatro e festividades religiosas.	X	---	X	---	---	---	---	----	----	---	----
Isidoro José dos Anjos, bombordão.	---	---	---	---	---	---	---	X	---	---	---
*João Evangelista Belfort, rabeção, ophcleid e trombone.	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
*João Evangelista do Livramento, timbales, violão e música.	X	X	X	---	---	---	---	---	---	---	---
*João Fasciolo, piano.	X	X	X	X	X	X	X	X	---	---	---
*João Manoel da Cunha Junior, rabeça.	---	---	---	X	X	X	X	X	X	X	X
João Maurício da Silva, rabeça.	---	---	---	---	---	---	---	---	X	---	---
*João Pedro Ziegler, piano, canto e rabeça.	X	X	X	X	X	X	X	X	X	---	----
*João Saturnino de Sousa Leão, ophcleid.	---	---	---	X	X	X	X	----	----	---	----
Jesuíno da Conceição Rodrigues Saraiva, ophcleid.	---	---	---	---	---	X	X	X	X	X	---
*Joaquim Antonio de Lemos Paricá, rabeça.	X	X	X	---	---	---	---	----	----	---	----
Joaquim Teixeira de Sousa, rabeça.	---	---	---	---	---	---	---	---	X	---	---
Joaquim Zeferino Ferreira Parga, flauta e flautim.	---	---	---	---	---	X	X	X	X	X	X
José Affonso Pereira, trombone.	X	---	X	---	---	---	---	---	---	---	---
José Antonio de Miranda, trompa.	X	X	X	---	---	---	---	X	X	X	X
*José de Carvalho Estrella, rabeça.	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
José Paulino Pinheiro de Moraes, 1º basso.	---	---	---	---	---	---	---	X	X	---	----
*José Maria Bragança, piston e trompa.	---	---	---	X	X	X	X	X	X	X	X
José Maurício da Silva, rabeça.	---	---	---	---	---	---	---	---	---	X	X
José Raimundo de Passos Cardozo, trombone.	---	---	---	---	---	X	---	----	---	---	----
José Vicente da Costa Bastos, rabeça.	X	X	X	---	---	---	---	---	---	---	---
Leandro Manoel de Jesus, ophcleid.	---	---	---	---	---	---	---	---	X	---	---
Leocadio Alexandrino dos Reis Raiol, rabeça.	---	---	---	---	---	---	---	----	X	X	X
*Leocadio Ferreira de Souza, piston, contra-baixo e ophcleid, dirige a Banda	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X

⁴⁵ Consta entre parênteses no Almanaque de 1866 a palavra ausente.

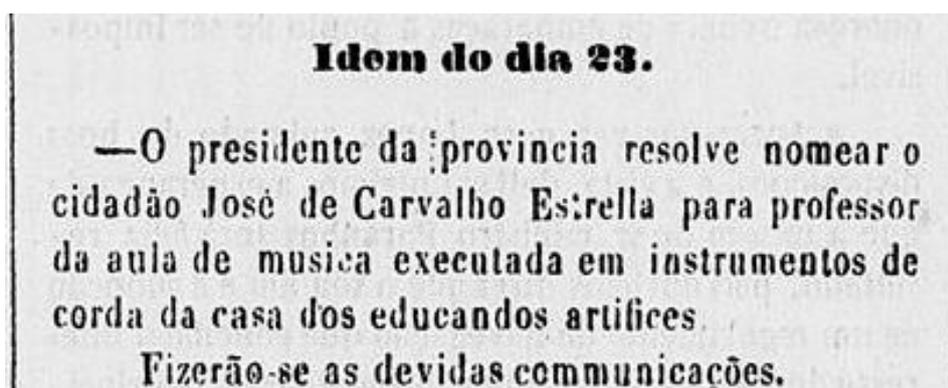
⁴⁶ Consta entre parênteses no Almanaque de 1866 a palavra ausente.

se trata do Almanaque de Belarmino de Mattos, pois nos demais registros do dito acervo os almanaques de Mattos são indicados com seus três adjetivos, isto é, administrativo, mercantil e industrial ou como Almanak do Maranhão. Devido a essa dúvida quanto à autoria do almanaque de 1861 não inseri os dados na tabela. No tocante à estrutura e conteúdo desse almanaque é possível conjecturar que a autoria seja de Mattos. Desse modo, a lista de músicos e professores de música do referido almanaque constam além dos nomes que aparecem com asterisco na tabela os de Braulino Antonio de Faria (ophcleid)⁵⁰ e Sanelli (piano e canto).

A partir da tabela acima é possível depreender algumas questões relativas à atuação dos músicos e professores de música instrumental e vocal. Dos 86 profissionais da música que constam na tabela 5 apenas 6 constam em todos os anos que são André Soares Falcão, Bernardino do Rego Barros, Ezequiel Antônio Colás, José de Carvalho Estrella, João Evangelista Belfort, Leocádio Ferreira de Souza e Ricardo José d'Oliveira e Silva, sendo os instrumentos preponderantes os de sopro tais como clarineta, flauta, trombone, piston e ophcleid e em seguida a rabeca. Mesmo entre os demais nomes que constam na tabela alguns apenas em um ano os músicos e professores de música que ensinam instrumentos de sopro são predominantes.

José de Carvalho Estrella é nomeado professor de música da Casa dos Educandos Artífices, como segue na figura 46:

Figura 46 – Nomeação de José de Carvalho Estrella



Fonte: Diário do Maranhão, ano III, n. 48, 01 mar. 1858, p. 1.

Além dos instrumentos de sopro e cordas friccionadas, o piano será o instrumento que terá profissionais mais presentes nos anos da tabela, tais como Cesar Savio, João Fasciolo e João Pedro Ziegler. Do mesmo modo, as professoras Condessa de Maffei, Desiré Trubert,

⁵⁰ Instrumento de sopro anterior ao saxofone.

Libania Amália Pintos dos Reis, Maria G. Teixeira e Maria José Leal Guimarães, que constam em poucos anos na tabela, também ensinam piano e algumas canto. Nessa mesma edição Antonio de Freitas Ribeiro, Bernardino do Rego Barros, João Evangelista do Livramento, Tito Paganí, também anunciavam os serviços de afinadores de pianos.

Ainda no *Almanaque Administrativo da Província do Maranhão*, do ano de 1862, na seção de anúncios constam o de Bernardino do Rego Barros e Francisco Maranhense Freire de Lemos, com suas especialidades musicais, nas figuras 47 e 48:

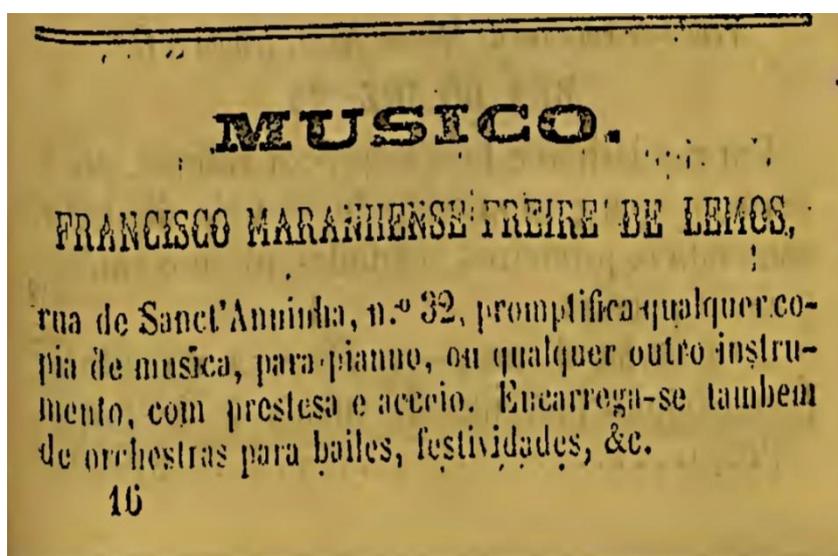
Figura 47 – Músico Bernardino do Rego Barros



MUSICO.
BERNARDINO DO REGO BARROS,
aprompta toda e qualquer musica, tanto para a capital como para fóra; possui lindas composições de diferentes auctores de nomeada da Europa e do Rio de Janeiro; tem missas e vespersas para orgão e para orchestra, e um variado e grande sortimento de contradanças francezas, lanceiros, mazurkas, schotich, polka, valsa &c. as mais modernas. Tira com perfeição copias de operas ou extractos de Verdi, Bellini, Mercadante, Beethoven, &c. tanto para piano e canto, como para piano só, e mesmo para qualquer instrumento; em fim tem tudo quanto diz respeito á arte musical; o annunciante está prompto a servir os seus fregueses com o maior zelo, cuidado e perfeição.

Fonte: Almanaque Administrativo da Província do Maranhão, 1862, p. 120.

Figura 48 – Músico Francisco Maranhense Freire de Lemos



MUSICO.
FRANCISCO MARANHENSE FREIRE DE LEMOS,
rua de Sanct'Anna, n.º 32, promptifica qualquer copia de musica, para piano, ou qualquer outro instrumento, com prestesa e accio. Encarrega-se tambem de orchestras para bailes, festividades, &c.
16

MÚSICO
FRANCISCO MARANHENSE FREIRE DE LEMOS
Rua de Sanct'Anninha, n. 32, prontifica qualquer copia de musica, para piano, ou qualquer instrumento, com presteza e acceio. Encarrega-se também de orchestras para bailes, festividades, &c.

Fonte: Almanaque Administrativo da Província do Maranhão, 18862, p. 128.

Já no *Almanaque Administrativo, Mercantil e Industrial do Maranhão*, em 1869 consta novamente anúncio separado de Bernardino do Rego Barros melhor construído, com mais informações para chamar atenção dos clientes:

Figura 49 – Musico

221

MUSICO.

RUA DE SANTO ANTONIO 22.

Bernardino do Rego Barros, aprrompta toda e qualquer musica, tanto para a capital, como para o interior da provincia, e mesmo para fóra d'ella. Possui bellissimas composições de diferentes auctores de nomeada; missas e vespervas para orgão e para orchestra, e um variado sortimento de contradanças francezas, lanceiros, mazurkas schottiches, polkas, walsas, &, as mais modernas. Tira com perfeição copia de operas e extractos de Verdi, Bellini, Mercadante, Bathoven, &, não só para piano, mas tambem para piano e canto, ou outro qualquer instrumento. Offerece o seu prestimo a todas as pessoas d'aqui ou de fóra que se dignarem utilizar d'elle, quer por vias proprias, quer por intermedio de seus correspondentes, os quaes sempre o encontrarãõ prompto a satisfazer qualquer encommenda, no seu genero, de que for encarregado, sempre com o abatimento de 10 por cento no preço.

O annunciante possui tambem uma grande collecção de musicas expressamente compostas para bandas militares, que promette vender o mais barato possivel.

Fonte: Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Maranhão, 1869, p. 224.

No mesmo Almanaque de 1869, consta anúncio de violeiros na parte de *Fábricas, artes, officios, &...*, como segue na figura 50.

Figura 50 – Violeiros

Violeiros
Antonio Gonçalves da Cruz, r. Brigadeiro Falcão.
Antonio Vicente Alves, r. de Santa Rita.
Inocencio dos Anjos Mello, r. da Viração.
José Alexandre d'Aranjo, becco das Larangeiras, 6.
Lino José Pereira de Mattos, r. de Santa Anninha, 42.
Manoel da Vera Cruz, r. das Cajazeiras, 21.
Raimundo Nonnato da Silva, r. da Viração, 23.

Violeiros Antonio Gonçalves da Cruz, r. Brigadeiro Falcão. Antonio Vicente Alves, r. de Santa Rita. José Alexandre d'Aranjo, becco das Larangeiras, 6. Lino José Pereira de Mattos, r. de Santa Anninha, 42. Manoel da Vera Cruz, r. das Cajazeiras, 21. Raimundo Nonnato da Silva, r. da Viração, 23.
--

Fonte: Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Maranhão, em 1869, p. 217.

Apesar de não estar explícito que ministram aulas de música, as construções históricas sobre esses agentes culturais indicam que uma das formas relacionadas à sobrevivência era o ensino, conforme indicam Taborda (2011; 2019) e Ana Luiza Martins (2016).

O segundo almanaque é o *Almanak Administrativo da Província do Maranhão*, dos anos de 1870, 1871, 1872, 1873, 1874 e 1875, organizado por Candido de Moraes Rego, chefe da seção da secretaria de governo do estado contam os nomes de 54 músicos e professores de música instrumental e vocal. Desses, apenas 10 aparecem em todos os anos da tabela, tais como: Bernardino do Rego Barros, Carlos Antonio Colás, Dionisio de Oliveira e Silva, Ezequiel Antonio Colás, Francisco de Seixas Dutra, José Antonio de Miranda, José de Carvalho Estrella, José Maria Bragança, Leocádio Ferreira de Souza e Lino José da Silva Guimarães destes constam na década anterior Bernardino do Rego Barros, Ezequiel Antonio Colas e José de Carvalho Estrella com quase 20 anos de atuação música na capital maranhense.

A categoria utilizada para agrupar os profissionais da música é a mesma tanto no Almanaque de B. de Mattos, quanto no Almanaque Administrativo do Maranhão.

Os nomes sublinhados e em negrito na tabela do Almanaque Administrativo da Província do Maranhão correspondem aos que não constam no Almanaque de B. de Mattos.

Tabela 6 – Almanak Administrativo da Província do Maranhão

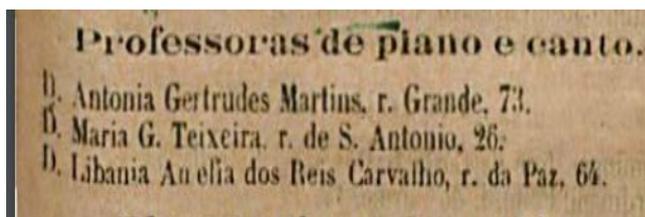
Categoria	1870	1871	1872	1873	1874	1875
Músicos e professores de música instrumental e vocal						
André Soares Falcão, trombone e ophcleid.	X	---	----	----	----	----
<u>D. Antonia Gertrudes Martins, piano</u>	----	X	X	X	----	----
Antonio de Freitas Ribeiro, violoncelo.	X	X	X	X	----	----
Antonio Raimundo Marinho, rabeca.	X	X	X	----	----	----
Alecandre dos Reis Raiol, violoncelo.	----	----	----	----	X	X
Bernardino do Rego Barros, clarineta e flauta.	X	X	X	X	X	X
Bernardino Feliciano Marques de Souza, canto.	----	----	----	----	X	X
<u>Bruno José Teixeira, ophcleid.</u>	X	---	---	---	---	---
Candido Francisco de Assis Tavares, ophcleid.	X	---	---	---	---	---
Candido Gonçalves Martins, trompa.	X	----	----	----	----	----
Carlos Antonio Colás, trompa e piston.	X	X	X	X	X	X
Claudio José Coutinho, clarineta.	X	----	----	----	----	----
<u>Dionísio de Oliveira e Silva, rabeca e violeta.</u>	X	X	X	X	X	X
<u>Domingos Thomas Vellez Perdigão, rabeca.</u>	X	---	---	---	X	X
<u>Eleutério Alves Luiz Cavalcante, dirige a banda de música do corpo provisório.</u>	----	X	X	----	----	
Euclides Ludgero Correa de Faria, canto.	X	---	---	---	---	
Ezequiel Antonio Colás, flauta.	X	X	X	X	X	X
Faustino da Cruz Rabello, rabeca.	----	----	----	----	X	X
Francisco Antonio da Silva, flauta, flautim e octavino.	X	---	---	---	X	X
Francisco de Seixas Dutra, ophcleide, piston e contrabasso.	X	X	X	X	X	X
Francisco do Rego Barros, octavino.	----	----	----	----	X	X
<u>Isidoro Lavrador da Serra, piston.</u>	----	----	----	----	----	X
João Evangelista Belfort, rabecão e ophcleid.	X	----	----	----	----	----
João Evangelista do Livramento, timbales.	----	----	----	----	X	X
João Manoel da Cunha Junior, rabeca.	X	----	----	----	X	X
João Pedro Ziegler, rabeca e piano.	----	----	----	----	X	X
Joaquim Teixeira de Souza, rabeca.	X	----	----	----	X	X
Joaquim Zeferino Ferreira Parga, flauta.	X	---	---	---	X	X
Organiza orquestras para festividades religiosas e bailes.						
José Antonio de Miranda, trompa.	X	X	X	X	X	X
José de Carvalho Estrella, violino concertante.	X	X	X	X	X	X
José Eduardo Teixeira de Souza, clarinete.	X	---	---	---	---	---
José Maria Bilio. (não consta o instrumento)	----	----	----	----	----	X
José Maria Bragança, piston.	X	X	X	X	X	X
José Maurício da Silva, rabeca.	X	---	---	---	---	---
<u>Ladislao Benevenuto de Castro Romeo, contrabaixo.</u>	----	----	----	----	X	----
Leocadio Alexandrino dos Reis Raiol, violino concertante, dirige orchestra para festividade religiosa.	X	---	---	---	X	X-
Leocádio Ferreira de Souza, contrabasso.	X	X	X	X	X	X
D. Libania Amália Pinto dos Reis, piano.	X	----	----	----	----	

D. Libania Amélia dos Reis Carvalho, piano.	----	----	X	X	----	----
Lino José da Silva Guimarães, canto.	X	X	X	X	X	X
Luiz Gaspar Tribuzy, ophcleid.	----	-----	-----	----	X	X
Luiz Manoel da Cunha, clarinete (copista).	-----	-----	-----	----	X	X
D. Maria G. Teixeira, piano e canto.	X	X	X	X	----	----
Manuel da Luz Ferreira, flauta.	X	----	----	-----	----	-----
Polycarpo Joaquim Lemos, trompa.	X	X	----	----	-----	----
Pedro Alexandrino de Souza, flauta, timbales e tympano.	X	X	-----	----	X	X
Conego Raymundo Alves dos Santos, canto.	X	X	-----	-----	X	X
Raymundo Ferreira de Souza, clarinete e flauta.	X	----	-----	-----	X	X
Frei Ricardo do Sepulcro, canto.	-----	-----	----	-----	X	X
Ricardo José de Oliveira e Silva, rabeca e violeta.	X	X	-----	-----	X	X
Theodoro Guignard, órgão e piano.	----	----	-----	-----	X	X
Vicente Antonio de Miranda, trompa e canto.	X	X	-----	X	X	X
Virgílio de Albuquerque, trompa.	X	----	----	----	----	----
Virgílio Marciano Pereira, rabeca.	----	X	-----	-----	X	X

Fonte: Almanak Administrativo da Província do Maranhão. Elaboração do autor (2021).

No *Almanak Administrativo da Província do Maranhão* de 1874 as professoras de música constam em uma categoria diferente, por isso não as inseri na tabela, como consta abaixo na figura 51:

Figura 51 – Professoras de piano e canto



<p>Professoras de piano e canto. D. Antonia Gertrudes. R. Grande, 73. D. Maria G. Teixeira. R. de S. Antonio, 26. D. Libania Amélia dos Reis Carvalho. R. da Paz, 64.</p>
--

Fonte: Almanak Administrativo da Província do Maranhão, 1874, p.411.

Esse dado é extremamente significativo e indica um processo de mudança com relação ao papel da mulher branca e de elite na sociedade ludovicense, no que se refere ao entendimento do seu papel para além de mãe de família, pois as mulheres pobres já exerciam a função de provedoras de família há muito tempo conforme aponta Correia (2006). A informação do *Almanak Administrativo da Província do Maranhão* de 1874 também indica um papel social que será exercido pela mulher e que não alterava sua moralidade e de sua família conforme atesta Toffano (2007).

Já o terceiro é o *Almanack do Diário do Maranhão* dos anos de 1879, 1880, 1881, no qual há uma mudança importante em relação à categoria utilizada para agrupar os profissionais da música, sendo utilizado apenas “professores de música instrumental e vocal. Essa mudança é importante para esta tese, pois na tabela 7 entendo que somente há professores de música, desse modo, todos se dedicam ao ensino, diferente das tabelas 5 e 6 que as pessoas anunciam seus conhecimentos musicais.

Tabela 7 – Almanack do Diário do Maranhão

Categoria	1879	1880	1881
Professores de música instrumental e vocal			
D. Antonia Gertrudes Martins, piano.	X	X	X
Alexandre Raiol, violoncello.	-----	X	X
Antonio Raiol, violeta.	-----	X	X
Dionisio J. O. Silva, rabeca.	-----	X	X
D. Emilia Moura Raiol, piano.	X	-----	-----
Euclides Faria, canto.	-----	X	X
Faustino da Cruz Rabello, rabeca.	-----	X	X
Francisco Antonio da Silva ⁵¹ .	-----	X	X
Isidoro Lavrador da Serra, flauta e piston.	X	X	-----
João Evangelista do Livramento, violão.	X	X	X
João Manoel da Cunha Junior, rabeca.	-----	X	X
João Pedro Ziegler, piano.	X	X	X
Joaquim Zeferino Ferreira Parga, flauta.	-----	X	X
José Eduardo Abranches Moura, rabeca.	-----	X	X
José Maria Bragança, piston.	-----	X	X
Leocadio Alexandrino dos Reis Raiol, rabeca, encarrega-se de orchestra para teatro.	X	X	X
Leocadio Ferreira de Souza, rabeca, encarrega-se de orchestra para teatro.	X	X	X
D. Libania Amelia dos Reis Carvalho, piano.	X	-----	-----
D. Margarida Pinelli da Costa, canto e piano.	X	X	X
Pedro Antonio de Souza, timbales.	-----	X	X
D. Rachel Ziegler, piano.	X	X	X
Raimundo Ferreira de Souza, clarinete.	-----	X	X
D. Roza Pereira dos Santos, piano.	-----	-----	X
Theodoro Guignard, piano.	X	X	X

Fonte: Almanak do Diário do Maranhão. Elaboração do autor (2021).

No *Almanack do Diário do Maranhão* de 1881 consta anúncio de Francisco Antonio da Silva sobre aula de música ministrada em sua casa ou nas casas dos alunos.

⁵¹ Não consta o instrumento que ensina.

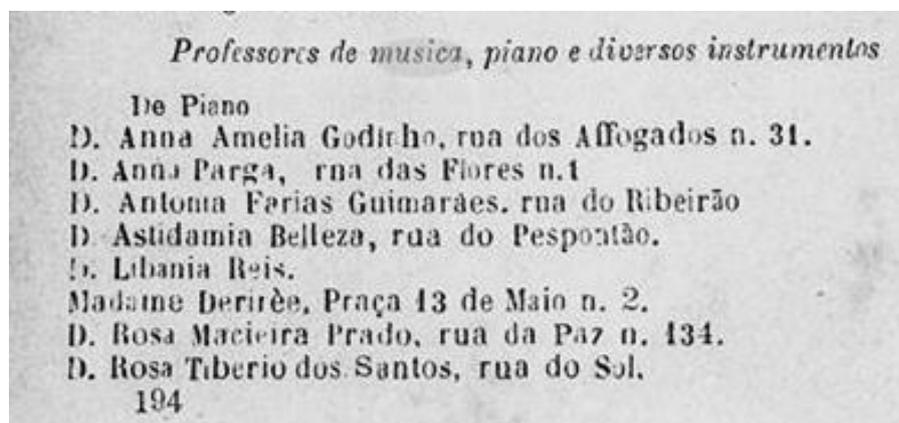
Figura 52 – Musico Francisco Antonio da Silva



Fonte: Almanaque do Diário do Maranhão do ano de 1881, p. 140.

E o último almanaque é o *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Maranhão* para 1896, organizado pela livraria João de Aguiar Almeida e C. Praça da Assembleia n.2, na figura 53.

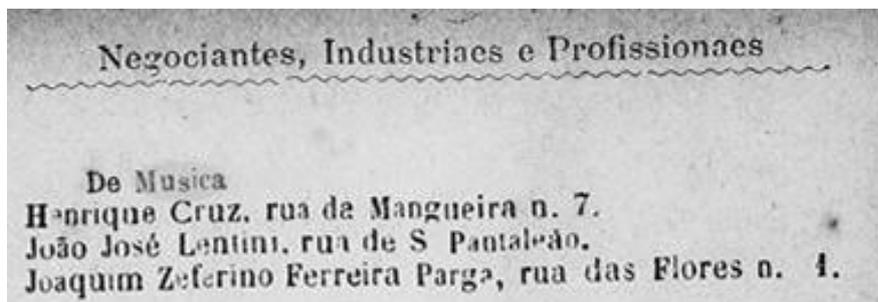
Figura 53 – Professores de musica, piano e diversos instrumentos



Fonte: Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Maranhão, 1896, ano 1, p. 194.

Em 1896 somente mulheres anunciam aulas de piano. Já os professores de música anunciados no mesmo almanaque, na seção de “negociantes, industriaes e profissionaes” eram todos homens, conforme figura 54.

Figura 54 – Negociantes, Industriaes e Profissionaes



Fonte: Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Maranhão, 1896, p. 194.

Nesse sentido, “A música, entre o final do século XIX e início do século XX, está no centro da vida social. É imprescindível em solenidades cívicas, passeatas, eventos familiares como casamentos, batizados, aniversários, formaturas, nos bailes [...]” (QUEIROZ, T.J.M., 2011, p. 56).

3.4 A Atuação dos Rayol

Antes de organizar o material de pesquisa e separar as referências bibliográficas desta tese pensava que a atuação dos Rayol apareceria somente numa leitura à primeira vista, no entanto, a documentação revisitada trouxe novas abordagens e ratificou algumas indicações que pontuadas por mim em dissertação e artigos escritos anteriormente. Como é esperado na escrita histórica, os novos olhares e perspectivas dependem das perguntas e indagações feitas pelo historiador para as fontes, conforme atesta Barros (2019), desse modo a história é habitualmente um revisitar constante daquilo outrora pretensamente sabido e confirmado.

Sobre a atuação dos Rayol, apesar dos trabalhos de Gouveia Neto (2006, 2010, 2012), Salomão (2008, 2015), Santos Neto (2009), Carvalho Sobrinho (2010), Daniel Cerqueira (2019) atestam que ainda há mais possibilidades de análises ou abordagens possíveis de serem realizadas. Eu, de outro lugar, entendi bem cedo que sempre haverá uma folha ou pedaço de um jornal, de um almanaque ou de uma partitura que não foi visto e que pode ratificar ou mudar

completamente o que se sabe sobre pretendo saber. É nessa perspectiva que esses três irmãos músicos aparecem, destacados por mim, como em um descanto de uma partitura.

Os Rayol continuam soando nos jornais mesmo para quem decidir se eximir de suas atuações no ensino de música ou na atuação artística propriamente dita através da performance, pois, para que a pesquisa chegue a bom termo, por eles, geralmente, o pesquisador acabará trilhando pelos caminhos percorridos por esses irmãos músicos. Apesar da criatividade e inventividade de cada historiador ao elencar possibilidades para essa escrita, as terças, as quartas e as quintas sempre aparecem relacionando-se diretamente com a fundamental. Assim são os irmãos Rayol para a música e seu ensino no oitocentos e início primeira década do século XX.

Nesse sentido há algumas questões que quero retomar que constam em Lacroix (2002), Gouveia Neto (2010,2012) e Salomão (2015). A primeira delas diz respeito à existência ou não de uma escola de música em São Luís no século XIX; a segunda, quem foi o fundador ou diretor, alcunhas geralmente levadas por uma mesma pessoa, dessa escola; a importância de uma possível proeminência nacional, sem constarem nos primeiros estudos de história da música produzidos no Brasil e o quarto diz respeito à existência de uma escola de música no século XIX e essa escola ter servido de base para criação da Escola de Música Estadual em 1901.

A primeira questão que retomo é a existência de um colégio de música em São Luís na segunda metade do século XIX. Geralmente, os autores escrevem a partir de pesquisa realizadas em documentos variados e amparados em bibliografias elaboradas por pesquisadores de referência. A meu ver essa construção se adequa a Lacroix (2002) e Salomão (2015). Nesse sentido, as ditas autoras provavelmente não tiveram acesso às fontes que encontrei quando da pesquisa que tenho realizado sobre as vivências musicais nos últimos 14 anos. Nesse tempo tenho me dedicado à pesquisa em jornais, onde encontrei as informações com as quais tenho dialogado neste texto.

A década de 1880 foi muito promissora para o tenor maranhense Antônio Rayol, de acordo com as notícias veiculadas nos jornais mais populares que circulavam na capital maranhense, como o *Diário do Maranhão* e *Pacotilha*. Neste último jornal, a edição do dia 22 de janeiro 1883 veiculou anúncio de aula de música ministrada por Antônio Rayol:

AULA DE MÚSICA
dirigida por
ANTONIO RAYOL
Continua a funcionar nas segundas e sextas-feiras.
5\$000 reis mensaes, pagos adiantados.
RUA GRANDE N. 94.
Também copia-se toda e qualquer musica.

No mesmo jornal *Diário do Maranhão* ainda no ano de 1883 foi publicada a relação nominal dos alunos que frequentavam a aula de música de Antônio Rayol:

PUBLICAÇÕES A PEDIDO

Relação nominal dos alumnos da aula de música do professor Antonio Rayol que contribuirão expontaneamente com a quantia de 1]400 rs. para socorrer-se aos indigentes variolosos.

A. Raiol (professor da aula).....	2\$000
João G. da Silva.....	2\$000
Arthur B. Costa Ferr ^a	2\$000
Domingos Côco Ribeiro.....	1\$000
D.Deoclecia R. de Souza.....	1\$000
Agostinho Santos.....	1\$000
Carlos A. Pereira.....	500
C. Abreu.....	500
Thomé Lisboa.....	500
D.Anna L. F. Santos.....	300
Luiz Santos.....	200
Antonio M. Ferreira.....	200
Alfredo Ferreira.....	200
	11\$400
Desta quantia deu-se ao exm. sr. governador do Bispado.....	8\$400
E a comissão dos estudantes.....	3\$000
	11\$400

Maranhão, 17 de janeiro de 1883.

Ainda no ano de 1883 no jornal *Pacotilha* foi publicada notícia sobre os exames prestados pelos alunos de música de Antônio Rayol, conforme figura 55.

Figura 55 – Notícia sobre os exames dos alunos de música de Antônio Rayol

Foi uma verdadeira festa a que hontem assistimos em casa do sr. Antonio Rayol.

O jovem professor submetia a exame os seus mais aproveitados discipulos da arte musical.

A meza foi composta dos srs. conego Castro, delegado litterario da freguezia e Wencesláu Paes e Alexandre Rayol como examinadores.

Em rudimentos de musica foram approvados plenamente com louvor os alumnos João Duarte Lisboa Serra e João Gonçalves Rocha Junior.

Em musica pratica obteve distincção o examinando Agostinho B. Ferreira Santos.

Findo o acto foram distribuidas medalhas de prata aos alumnos, pronunciando em seguida o sr. conego Castro um bellissimo discurso.

As pessoas presentes ficaram muito satisfeitas pelas provas de aproveitamento que os alumnos manifestaram.

Mais satisfeito é natural que esteja o sr. Antonio Raiol por ver coroados os seus esforços.

Fonte: Pacotilha, 23 nov. 1883, n. 320, p. 3.

Já no ano de 1884, também no jornal *Pacotilha* outra notícia sobre o colégio de Santo Alexandre, como consta na figura 56.

Figura 56 – Collegio Santo Alexandre

COLLEGIO
Santo Alexandre
Rua Formosa n. 31.
Mensalidades

Externos de instrução	
primaria.....	3\$000
Ditos de instrução se-	
cundaria, cada aula.	6\$000
Internos.....	26\$000
Semi internos.....	16\$000

A aula de instrução primária será dividida em duas secções, a primeira — das 8 horas da manhã às 11, e a segunda — das 2 da tarde às 5, e terá lugar todos os dias, com excepção dos domingos, dias santificados e feriados.

Nos sabbados haverà aula somente pela manhã.

Não ha castigo corporal.

Alexandre Raiol. 3

Fonte: Pacotilha, 3 jan. 1884, n. 2, p.3.

Agora no jornal *Diário do Maranhão*, outro anúncio sobre o Colégio S. Alexandre, agora em outro número, mas na mesma rua:

Figura 57 – Collegio Sant'Alexandre

<p>Collegio Sant'Alexandre. Rua Grande n. 92.</p> <p>— — — — —</p> <p>MENSALIDADES.</p> <table> <tr> <td>Internos</td> <td>26\$000</td> </tr> <tr> <td>Semi-internos.</td> <td>16\$000</td> </tr> <tr> <td>Externos de instrução pri- maria</td> <td>3\$000</td> </tr> <tr> <td>Per cada aula de instruc- ção secundaria.</td> <td>6\$000</td> </tr> <tr> <td>Aula de musica</td> <td>8\$000</td> </tr> <tr> <td>Dita de dezenho.</td> <td>8\$000</td> </tr> </table> <p>Os alumnos internos e semi-internos teem direito á aula de instrução prima- ria.</p> <p>O director. <i>Alexandre Rayol.</i> 7</p>		Internos	26\$000	Semi-internos.	16\$000	Externos de instrução pri- maria	3\$000	Per cada aula de instruc- ção secundaria.	6\$000	Aula de musica	8\$000	Dita de dezenho.	8\$000	<p>Collegio Sant'Alexandre Rua Grande n. 92. Mensalidades</p> <table> <tr> <td>Interno.....</td> <td>26\$000</td> </tr> <tr> <td>Semi-internos.....</td> <td>16\$000</td> </tr> <tr> <td>Externos de instrução primaria.....</td> <td>3\$000</td> </tr> <tr> <td>Por cada aula de instrucção secundaria</td> <td>6\$000</td> </tr> <tr> <td>Aula de musica.....</td> <td>8\$000</td> </tr> <tr> <td>Dita de dezenho.....</td> <td>8\$000</td> </tr> </table> <p>Os alumnos internos e semi-internos teem direito aula de instrução primaria. O director. Alexandre Rayol.</p>	Interno.....	26\$000	Semi-internos.....	16\$000	Externos de instrução primaria.....	3\$000	Por cada aula de instrucção secundaria	6\$000	Aula de musica.....	8\$000	Dita de dezenho.....	8\$000
Internos	26\$000																									
Semi-internos.	16\$000																									
Externos de instrução pri- maria	3\$000																									
Per cada aula de instruc- ção secundaria.	6\$000																									
Aula de musica	8\$000																									
Dita de dezenho.	8\$000																									
Interno.....	26\$000																									
Semi-internos.....	16\$000																									
Externos de instrução primaria.....	3\$000																									
Por cada aula de instrucção secundaria	6\$000																									
Aula de musica.....	8\$000																									
Dita de dezenho.....	8\$000																									

Fonte: Diário do Maranhão, 9 jul. 1884, anno XV, n. 3263, p.3.

Caminhando para o fim do ano de 1883 foi publicado mais um anúncio sobre o Collegio Santo Alexandre dirigido por Alexandre Rayol, conforme figura 58.

Figura 58 – Collegio S. Alexandre

Collegio S Alexandre.
O abaixo assignado commu-
nica aos srs. paes de familias
que no dia 7 de Janeiro de 84,
abre um collegio de instrucção
primaria para ambos os sexos.
O methodo que pretende se-
guir é o de João de Deus, um
dos melhores para o ensino de
primeiras letras.
As meninas ficarão a cargo
da sra. do abaixo assignado.
No caso de apparecerem mais
de 5 alumnos para a instruc-
ção secundaria e bellas artes, o
abaixo assignado tomará pes-
soa idonea para leccionar.
Recebe alumnos internos, ex-
ternos, e semi internos. Meni-
nas, receberá somente como ex-
ternas.
Qualquer informação mais
dá-se na casa n. 94 da rua
Grande. Maranhão, 18 de no-
vembro de 1884.
Alexandre Raiol. 10

Fonte: Pacotilha, ano 3, 23 nov. 1884, n. 320, p. 3.

Tanto a aula de música dirigida por Antonio Rayol quanto o Colégio de Santo Alexandre, cujo diretor era Alexandre Rayol, funcionavam no mesmo endereço o que reforça que as aulas de música de Antonio transformarem-se depois em Colégio, talvez para ter maior abrangência e lucro através do ensino de outras disciplinas.

No *Diário do Maranhão*, na edição do dia 7 dezembro de 1899, p.3, foi veiculada a notícia seguinte: “COLLEGIO “RAYOL” – Em 10 de janeiro do próximo anno, **reabrirá** este collegio as suas aulas nesta capital. Para qualquer informação tem pessoa habilitada a prestar, a rua do Trapiche n. 30”. Entre os meses de janeiro e abril, nas edições disponíveis do mesmo jornal, não encontrei notícias sobre o Colégio de Antônio Rayol, mas no jornal *Pacotilha* de 1900 há notícia sobre essa instituição de ensino, como atestam os anúncios a seguir nas figuras 59 e 60.

Figura 59 – Collegio (Rayol) Educação em família

Collegio (Rayol)
 (Educação em família)
ENSINO THEORICO E PRATICO
 Primeiras letras pelo methodo de
João de Deus

Este estabelecimento de educação e instrução reabre as suas aulas em 15 de Janeiro proximo no predio n. 69 da RUA GRANDE, desta cidade.

Auxiliado pelo concurso dos distinctos professores—Belmiro de Araujo Cesar, Solon P. Coelho de Souza, João Nunes e maestro Antonio Rayol, seguirá á risca o PROGRAMA DO CURSO INTEGRAL DE SCIENCIAS E LETRAS adoptado no Gymnasio.

A aula de 1^{as} LETRAS continuas á cargo da senhora do director e as do CURSO PRIMARIO á cargo do director.

PENSÕES MENSAES:

Internos.....	55\$
Semi-internos.....	35\$
Externos 1 ^{as} letras.....	5\$
" curso p ^{ri} mario...	5\$
Curso secundario, cada aula.....	10\$
Canto.....	15\$
Piano.....	15\$
Instrumento de corda e de sopro.....	5\$

Os alumnos Internos NADA PAGARÃO pelas aulas dos cursos primario e secundario que frequentarem.

Os semi-internos somente terão direito as aulas de 1^{as} letras e do curso primario.

Aos alumnos externos e semi-internos que frequentarem duas ou mais aulas do curso secundario se fará o abatimento de 10%.

Quasquer informações mais

dá-se no predio n. 66 da rua do Mocambo, onde se acha provisoriamente morando o director

4283—1 A. Rayol.

Fonte: Pacotilha, 01 jan. 1900, n.1, p. 3.

Figura 60 - Collegio Rayol

Collegio Rayol
Rua da Praia de Santo Antonio
n. 18.

Pensões mensaes:

Internos.....	55\$
Semi-internos.....	30\$
Primeiras letras.....	5\$
Curso primario.....	5\$
Curso secundario, cada aula.....	8\$
1.º anno do curso inte- gral.....	8\$
Canto..	15\$
Piano.....	15\$
Instrumento de corda ou de sopro.....	8\$

Os alumnos internos nada pagarão pelas aulas que frequentarem, com excepção das de canto e de piano,
Os semi-internos só tem direito as aulas de 1.º letras do curso primario | e 1.º anno do curso integral.

538—2 O director,
A. Rayol.

Fonte: Pacotilha, 16 fev. 1900, n.40, p.2.

Dentre os professores que compõem o corpo docente do Colégio Rayol estava Antônio Rayol, disponibilizando aos alunos aulas de canto, piano e instrumento de corda e sopro.

Já no jornal *Diário do Maranhão* há notícia de viagem de Alexandre Rayol para a cidade de Manaus e indicação de quem fica responsável pelo Colégio Rayol até sua volta, conforme indicam as figuras 61 e 62 a seguir.

Figura 61 – Collegio Rayol



Fonte: Pacotilha, ano XX, 24 de abr. 1900, n. 96, p. 3.

Figura 62 – Collegio Rayol



Fonte: Diário do Maranhão, 2 maio 1900, p. 3.

A partir da notícia é possível aventar algumas questões sobre o Colégio Rayol.

Sobre a segunda questão, quem fundou ou foi o diretor do Colégio Rayol, as fontes que disponho e sobre a quais já trabalhei em outros momentos, isto é, em 2006, 2010 e 2012, indicam que Antônio Rayol era o diretor do Colégio de música, visto que conjecturo que a Aula de Música é o que tempos depois tornou-se o mesmo Colégio Rayol. A controvérsia sobre o fundador ou diretor do dito colégio de música não foi explicada. Como pontuado anteriormente os Rayol eram três irmãos músicos e, devido a essa falta de especificação do prenome em alguns anúncios, tem levado a essas dúvidas. Páscoa (1997, p. 102) diz que o Colégio Rayol foi fundado por Alexandre, caçula dos Rayol, após este regressar de Manaus em 1895 para onde retornou em 1910.

Uma questão importante a ser problematizada é o que o jornal entende por colégio, ou somente levar em conta que ao pagar publica-se o que se quer e da forma que melhor convém. O certo é que está indicado na notícia Colégio Rayol, assim como aparecem notícias do Colégio de Nossa Senhora da Glória, de Nossa Senhora da Soledade, dentre outros.

Passados mais alguns anos Antônio Rayol consegue que seja criada uma aula noturna de música pública funcionando às segundas, quartas e sextas, conforme publicou o jornal *Pacotilha*.

Figura 63 – Aula noturna de música



Fonte: *Pacotilha*, 31 de mar. 1900, n. 77, p. 2.

Já no mês de abril de 1900, o mesmo jornal *Pacotilha* informa que a aula noturna de música dirigida por Antônio Rayol funciona com regularidade:

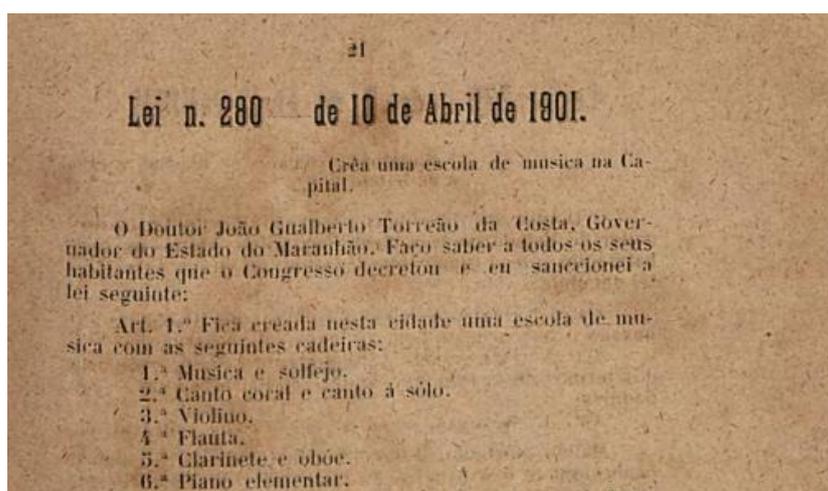
Figura 64 – Notícia sobre a aula noturna de Antonio Rayol

Informam-nos que a aula nocturna de musica, dirigida pelo maestro A. Rayol, vae funcionando regularmente, tendo uma frequencia superior a sessenta alumnos, notando-se mais de vinte alumnas, ontro estas algumas normalistas diplomadas.

Fonte: Pacotilha, 28 abr. 1900, n. 100, p.2.

Da mesma forma que aula de música de Antônio Rayol se transformou em Colégio Rayol, a aula noturna de música pública dirigida pelo Tenor Maranhense foi a base para a primeira escola de Música do Estado do Maranhão criada em 1901, conforme documento abaixo da figura 65:

Figura 65– Extrato da Lei n. 280 de 10 de abril de 1901.



Lei n. 280 de 10 de Abril de 1901

Crêa uma escola de musica na Capital.

O Doutor João Gualberto Torreão da Costa, Governador do Estado do Maranhão. Faço saber a todos os seus habitantes que o Congresso decretou e eu sancionei a lei seguinte:

Art. 1.º Fica creada nesta cidade uma escola de musica com as seguintes cadeiras:

- 1ª Musica e solfejo.
- 2ª canto coral e canto a solo.
- 3ª Violino.
- 4ª Flauta.
- 5ª Clarinete e oboé.
- 6ª Piano elementar.

Fonte: Coleção de Leis e Decretos do Maranhão.

Além das cadeiras citadas o regulamento da Escola de Música da Capital instituído pelo Decreto n. 15 de 27 de abril de 1901, os alunos também deveriam frequentar um dos cursos paralelos de solfejo individual, canto coral ou noções de teclado.

Sobre a existência da escola de música estadual escrevem Godinho e Lindenberg (1906, p.186): “É verdade que os Rayol, músicos de raça, são do Maranhão. Um delles era mesmo o diretor da *Aula de Música*, mantida pelo Estado; a debilidade de sua saúde o afugentára, porém, para o Rio, donde voltara, havia pouco, mas de ir descansar na mansão dos mortos illustres da terra.”. Os autores apontam duas questões a meu ver importantes e que corroboram para o não desmerecimento da perspectiva de que a aula de música de Antônio Rayol fosse considerada um colégio, pois na notícia definem a Escola Estadual de Música, instituída por lei como aula de música.

Uma possibilidade para os equívocos cometidos por alguns autores sobre a direção da Escola de Música que foi fundada em 1901, talvez, se deva ao fato de em alguns anúncios não constar o prenome do Rayol ao qual a notícia se refere. Para o pesquisador do século XX é uma dificuldade a mais para a identificação de qual dos irmãos se tratava, mas para aqueles homens e mulheres provavelmente era fácil saber de quem se tratava. Na confirmação das informações o cruzamento das fontes foi crucial para identificar que se tratava de Antônio, *o Tenor Maranhense*, conforme adjectiva-o o *Jornal para Todos*.

Ainda no ano de 1901, também no jornal *Diário do Maranhão*, do dia 21 de maio, p. 2, outro anúncio compilado por Mello (2004, p.206), ratifica que a direção da Escola de Música do Estado estava a cargo de Antônio Rayol, como segue:

RETRATO

O Sr. Crispim A. dos Santos ofereceu ontem ao maestro **Antônio Rayol, diretor da Escola de Música** (grifo nosso), um magnífico retrato em fotogravura do glorioso Carlos Gomes, em riquíssima moldura.

O bonito retrato veio dos Estados Unidos da América pela casa dos Srs. Belchior & Alves e está exposto na Loja Mariposa, na Rua Grande.

Assim que for instalado no prédio estadual da Rua Grande a Escola de Música, será nela inaugurado o retrato do falecido maestro, assim como do senador Benedito Leite, que será exposto de amanhã em diante na livraria dos Srs. Davi, Rabello & Cia.

Cremos que até o princípio do mês a escola passará para a Rua Grande.

Continuando na construção do caminho histórico da Escola de Música do Estado no início do século XX é ainda o jornal *Diário do Maranhão*, do dia 22 de junho de 1901, p. 2, compilado por Mello (2004, p. 206) que traz mais uma notícia que tem relação com a Escola de Música do Estado:

RETRATO

Hoje à noite terá lugar o concerto vocal e instrumental organizado pelo **maestro Antônio Rayol, diretor da Escola de Música** (grifo nosso), para festejar a mudança das aulas para o prédio da Rua Grande, ultimamente reparado para nele funcionar a referida escola.

Nesse edifício são colocados os retratos do ilustre senador Benedito Leite, como prova de apreço e reconhecimento por ter sido ele o principal promotor da criação da escola, e do imortal Carlos Gomes.

O retrato do distinto senador Leite ocupa o lugar de honra dentro do edifício, e o do pranteado compositor brasileiro no gabinete do diretor, à esquerda da entrada do salão. Neste também está o retrato do maestro Rayol, diretor da escola, oferta dos seus discípulos.

A festa há de ser de efeito. Nela tomam parte, além de amadores, artistas e professores de orquestra, muitos alunos da mesma escola.

Tocarão à porta do edifício três bandas regimentais.

No jornal *Diário do Maranhão*, do dia 09 de fevereiro de 1902, p. 2, compilado por Mello (2004, p. 205), aparece o anúncio seguinte:

AULA DE MÚSICA

[...] A aula deu bons resultados o ano passado, concorrendo muito a dedicação do **maestro Rayol** (grifo nosso), professor que conseguiu o melhor aproveitamento dos alunos, como demonstram os exames.

Não sabemos ainda quando será reaberta a aula, dependendo disso talvez dos concertos de que a escola está precisando.

Ouvimos dizer que os alunos projetam colocar ali o retrato do senador Benedito Leite, cujo desenho está a cargo de Manoel Valente.

Este anúncio ratifica a filiação recebida por Antônio Rayol e a Escola de Música pelo governo do Estado do Maranhão. Segundo Martins (2006, p.174) no final do século XIX e início do século, “várias organizações ligadas à educação e à cultura regional foram recriadas, reformadas, reestruturadas ou reinstaladas”. Esse foi o caso de órgãos como a Escola Normal (1890), o Liceu Maranhense (1893), a Escola Modelo (1896), a Biblioteca Pública (1898), A Escola de Música (1902). Essas reformulações devem estar atreladas às novas legislações que surgiram com a instituição da república.

SEÇÃO 4 A CULTURA MATERIAL ESCOLAR E OS ARTEFATOS MUSICAIS

O historiador não pode tratar os objetos unicamente como sinais e a arte como uma linguagem. Ele deve restituir-lhes, entre a arte e o uso, um lugar conforme a um papel complexo, indo da instrumentalidade dominante à valorização estética, do banal ao prestigioso, até a capacidade de liberar uma mensagem, uma informação representada para servir de modelo e de referência para uma época (ROCHE, 2000, p. 229).

A partir desse entendimento de Roche (2000), nesta seção, tratarei sobre os objetos ou artefatos musicais, tais como instrumentos de música, partituras e/ou métodos⁵² de ensino de instrumentos, a partir de suas presenças constantes nos anúncios dos jornais *A Imprensa*, *Correio D'Annunicos*, *Diário do Maranhão*, *Gazeta de Notícias*, *Jornal do Comércio*, *O Globo*, *O Observador*, *O Paiz*, *Pacotilha e Publicador Maranhense* no período em estudo. Para alcançar os objetivos propostos discutirei o conceito de cultura material escolar a partir dos teóricos da história, da arqueologia, da antropologia e da história da educação, e da articulação com as fontes nas quais os artefatos musicais aparecem. Escolhi tratar primeiro da presença desses objetos musicais na sociedade ludovicense para em seguida discutir seus usos nos estabelecimentos de ensino e nas aulas particulares.

4.1 Os estudos da cultura material escolar no campo da História da Educação

Discutir sobre a cultura material e particularmente sobre a cultura material escolar no Brasil e no Maranhão ainda é um grande desafio devido aos empréstimos que são necessários estabelecer com outras áreas tanto das ciências físicas quanto das ciências humanas e sociais, mas que os estudiosos da história da educação já mostraram ser possível e viável de fazê-lo.

Para a organização das discussões desta seção responderei aos seguintes questionamentos e a partir deles inserirei a música e seus artefatos nas discussões estabelecidas por esses conceitos. O primeiro diz respeito ao conceito de cultura material. O segundo refere-se à definição de cultura material escolar. E o terceiro aborda a relação conceitual entre cultura

⁵² No campo musical há métodos específicos para ensino de cada instrumento, que consiste em estudo de escalas, dedilhados e de técnica próprias do instrumento, conforme aponta Carrasqueira (2017). Ainda sobre métodos escreve Penna (2012, p. 14-15): “No cotidiano da área de música, o termo método muitas vezes refere-se simplesmente ao material didático que traz uma série de exercícios – assim, por exemplo, fala-se do “método x de flauta doce”, “tal método de violão popular” etc. Voltados para o aprendizado de instrumentos, métodos desse tipo são constituídos por uma sequenciação progressiva de exercícios e/ou de repertório que seus autores têm usado com seus alunos e que tem dado certo, tem “funcionado” para o domínio técnico de um fazer musical. [...]”

material e cultura material escolar, a partir dos antropólogos e arqueólogos e dos usos estabelecidos pelos estudiosos da história da educação.

Para responder a primeira questão é necessário contextualizar como a expressão cultura material foi se constituído na esfera científica. Segundo Rede (2012, p. 146) essa expressão é “ambígua e suscita problemas ao fundar-se na dicotomia entre dimensões abstratas e físicas da realidade e ao sugerir que os elementos que a compõem decorrem de um processo de corporificação de um fenômeno incorpóreo, [...]”, pois tanto no material quanto no imaterial a corporificação se dá pela matriz cultural. Nos últimos anos as ciências humanas e sociais têm tomado emprestado vários conceitos e expressões de outras áreas devido à necessidade de melhor explicar a forma como homens e mulheres se posicionam e se veem no mundo. Desse modo e de forma bem reduzida, a cultura material, é o principal objeto de estudo da Arqueologia. Segundo Funari (2010, p.15), “[...] a arqueologia estuda, diretamente, a totalidade material apropriada pelas sociedades humanas, como parte de uma cultura total, material e imaterial, sem limitações de caráter cronológico”. Desse modo, Funari (2010) salienta que tudo apropriado pela humanidade tanto material quanto imaterial pode ser considerado como objeto de estudo da Arqueologia.

Nesse sentido escreve Meneses (1983):

Por cultura material poderíamos entender aquele segmento do meio físico que é socialmente apropriado pelo homem. Por apropriação social convém pressupor que o homem intervém, modela, dá forma a elementos do meio físico, segundo propósitos e normas culturais. Essa ação, portanto, não é aleatória, casual, individual, mas se alinha conforme padrões, entre os quais se incluem os objetivos e projetos. [...] (MENESES, 1983, p.112).

Assim, Meneses (1983, p. 112- 113) indica que para analisar a cultura material é necessário situar os objetos como suporte material físico e considerá-la em dois aspectos, como produtos e como vetores das relações sociais.

Resolvida a questão de que a cultura material é construída socialmente e reflete desse modo as expectativas e desejos dos homens e mulheres em sociedade, Funari (2010, p. 15;17) também pontua que até a década de 1960 os estudos arqueológicos ainda estavam ligados ao colecionismo atrelado à busca de fatos, mas também nessa mesma década vai se desenhando um movimento originário nos Estados Unidos chamado de *New Archaeology*, cujo objetivo se opunha à mera recuperação de resquícios do passado. Nesse sentido “[...] Cresce cada vez mais o grupo dos que acreditam que a arqueologia deve se preocupar tanto com as transformações das sociedades humanas no tempo como com o seu funcionamento, sendo assim, a um só tempo,

histórica e antropológica” (FUNARI, 2010, p. 18). E assim, complementa Rede (2012, p.133) “[...] implica um esforço duplo: a reconsideração das noções acerca da materialidade do social, e igualmente, a proposição de abordagens que permitam a definitiva integração da cultura material na operação heurística da historiografia”.

Ainda segundo Rede (2012), o advento da *New Archaeology* trouxe avanços nas discussões relacionadas aos estudos da cultura material e também críticas que contestavam esse movimento. Para o autor, a questão positiva diz respeito a não tratar os objetos simplesmente como dados estáticos, mas analisar e refletir sobre as trajetórias e estruturas dos artefatos, no caso de trabalhos propriamente ditos arqueológicos, entender como o sítio foi construído ao longo do tempo. No que diz respeito às críticas a esse movimento e que Rede (2012, p. 138) chama de efeito colateral notado pelo historiador, destaca a questão do “[...] esvaziamento da diacronia, a diminuição da capacidade de perceber e explicar a dinâmica de mutação social em benefício de uma visão mais sistêmica e estrutural [...]” levando a uma percepção da arqueologia processual como anti-histórica. Rede (2012) pontua ao longo do seu texto que esses equívocos foram sendo dirimidos à medida que as discussões se inter-relacionam com outras áreas das ciências, ressaltando, por exemplo, à “valorização da função sógnica dos objetos” (REDE, 2012, p. 138), mas não somente essa.

Vale lembrar que ao longo das décadas de 1970, 1980 e 1990, na Europa, nos Estados Unidos e chegando ao Brasil houve uma longa e profícua discussão sobre as teorias, métodos e metodologias utilizadas pelas ciências humanas e que foram ressignificadas levando em conta as muitas exclusões de agentes sociais não considerados como históricos, por exemplo, aos quais foram dados a possibilidade de existirem historicamente, conforme apontado na introdução desta tese quando trato das escolhas teóricas que amalgamam este trabalho.

Segundo Martinez (2011) até as décadas de 1980 e 1990 os trabalhos sobre cultura material no Brasil eram dispersos e pouco sistematizados entre os historiadores não havendo consenso em relação aos conceitos e terminologias adotadas, nesse sentido:

Um dos pontos que distinguem a historiografia contemporânea dos estudos tradicionais é o fato de que a cultura material deixa de ser compreendida como um “rol de artefatos” e passa ser analisada em simbiose com a sociedade que a criou, com a economia que a produziu, com o mercado que a distribuiu e com a cultura que permitiu sua existência estética, morfológica e funcional. Enfim, os artefatos são discutidos, no tempo e no espaço, como invenções e criações de grupos sociais nos quais homens e mulheres de diferentes etnias estão inseridos (MARTINEZ, 2011, p. 418).

A ponderação de Martinez (2011) sobre os estudos da cultura material parte da perspectiva historiográfica, no entanto esse panorama vem mudando ao longo do século XXI com estudos cada vez mais inter-relacionados e bem estruturados construídos por pesquisadores de vários ramos das ciências levando em conta o entendimento da cultura material como produto relacional e multifacetado da ação humana.

Nesse sentido, após essa contextualização é necessário situar os estudos da cultura material a partir da delimitação do conceito de fonte histórica conforme aponta Funari (2008). Segundo o autor, a noção de fonte é originária do cientificismo que prevalecia no século XIX (FUNARI, 2008, p. 85). A denominação do documento, seja ele de qual tipo, isto é, um instrumento musical ou uma partitura, como fonte do original em latim *fons* (FUNARI, 2008) é uma construção até certo modo poética, pois indica a ideia de resolver a sede pelo saber, pelo conhecer, mas que não está somente e necessariamente no documento, mas na capacidade do historiador ao manusear esse documento. Assim, “[...] Tudo que era coletado como objeto de colecionador, de estátuas a pequenos objetos de uso cotidiano, passou a ser considerado não mais algo para o simples deleite, mas uma fonte de informação, capaz de trazer novos dados, indisponíveis nos documentos escritos” (FUNARI, 2008, p. 85). Nesse sentido, a cultura material é transformada em fonte histórica. Contudo é sabido que é o pesquisador que faz as perguntas a fim de obter respostas para as inquietações sobre um determinado objeto histórico sendo importante escavar não somente coisas, mas pessoas, conforme aponta Wheeler (1961), pois um dos avanços dessa corrente anti-histórica é que assim como os historiadores, os arqueólogos leem a cultura material. Ao ler a cultura material o pesquisador se aproxima mais da ciência histórica uma vez que o artefato também é um documento, como um texto de um arquivo que é lido pelo historiador.

Desse modo Martinez (2011) indica que:

[...] a abordagem da cultura material na contemporaneidade está relacionada à tipologia das fontes. Além dos artefatos dentro e fora das instituições museais, as fontes escritas (inventários, testamentos, relatos de viagem, notas de compra etc.) e as fontes visuais e tridimensionais (fotografias, pinturas e imagens de objetos) são igualmente utilizadas. Embora a existência concreta do artefato seja importante, o estudo da cultura material pode (e deve) ser realizado também por meio das fontes escritas que os identificam, qualificam, denominam, enumeram e/ou descrevem (MARTINEZ, 2011, p. 418).

Dessa maneira, os artefatos materiais relacionados ao ensino de música que utilizo constam nos jornais pesquisados. Para estudos cujas temporalidades se deem na segunda metade do século XIX há mais fontes disponíveis, além dos jornais, tais como os almanaques e os documentos dos Inspectores da Instrução Pública e os Relatórios dos professores, por

exemplo. A dificuldade de encontrar materialmente os instrumentos musicais do período é uma realidade que afeta a pesquisa, mas que não têm impossibilitado os estudos envolvendo esses artefatos. Em relação aos métodos para ensino de instrumentos e as partituras de composições, esses ainda podem ser encontrados fisicamente, no caso do Maranhão dentro do *Acervo de partituras* denominado de *João Mohana* devido ao trabalho de resgate feito por ele. Apesar de as partituras já estarem disponíveis em formato digital na página do Arquivo Público do Estado do Maranhão (APEM)⁵³, onde fica guardado o dito acervo, mesmo tendo pesquisa em andamento que tem como fonte essas partituras, resolvi não utilizá-las diretamente, visto que não consta nos objetivos desta tese análise desses documentos e não quero utilizá-las meramente como ilustração.

Discutida a primeira questão passarei a tratar da utilização da cultura material pelos estudiosos da História da Educação como cultura material escolar. Como em toda área é esperado que os pesquisadores estabeleçam demarcações para estabelecimento de um campo de pesquisa que resguarde as especificidades da área, ao mesmo tempo, sem esquecer os princípios em termos conceituais do campo a partir do qual as discussões foram tomadas de empréstimo.

Em artigo publicado em 2003 Vidal e Faria Filho fazem um panorama sobre os a constituição do campo da História da Educação no Brasil chegando aos anos 2000 com algumas ponderações feitas a partir do artigo publicado por Catani e Faria Filho em 2002⁵⁴, mesmo que no título do texto de Vidal e Faria Filho (2003) a demarcação temporal final do estudo seja a década de 1970. A questão importante do teor dos dois artigos é que os autores consagrados atualmente e indicados para as discussões sobre a cultura escolar e, conseqüentemente sobre a cultura material escolar, com alguns dos quais dialogarei, ainda não constavam nas referências que organizavam as discussões dentro da historiografia da História da Educação no Brasil, tanto em Catani e Faria Filho (2002), quanto em Vidal e Faria Filho (2003), justamente porque os autores estavam enveredando por esse campo de pesquisa e análise.

No entanto, Faria Filho, Gonçalves, Vidal e Paulilo (2004) discutem justamente o que chamam de uma viragem dos trabalhos históricos educacionais sobre a cultura escolar, relacionada a uma maior aproximação com a história e ampliação dos tipos de documentos

⁵³ Para consulta ao Acervo João Mohana consultar o site do APEM: <http://apem.cultura.ma.gov.br/siapem/index.php#>

⁵⁴ Para consultar as discussões ver: CATANI, Denice Barbara; FARIA FILHO, Luciano Mendes de. Um lugar de produção e a produção de um lugar: a história e a historiografia divulgadas no GT História da Educação da ANPEd (1985-2000). **Rev. Bras. Educ.**, Rio de Janeiro, n. 19, p. 113-128, abr. 2002. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-24782002000100010&lng=pt&nrm=iso>. acesso em 27 jul. 2020. <https://doi.org/10.1590/S1413-24782002000100010>.

utilizados para essas análises. Nesse artigo as discussões estão centradas nas ideias e conceitos de Dominique Julia, André Chervel, Jean-Claude Forquin e António Viñao Frago, os ditos autores trabalhavam a temática e são leituras obrigatórias para quem discute a cultura escolar na História da Educação no Brasil. O meu objetivo não é fazer uma revisão historiográfica a partir dos autores já consagrados no país no campo da História da Educação pontuando cronologicamente quem primeiro utilizou em escritos qualificados os ditos autores, mas somente situar este estudo dentro desse campo ainda em discussão e em aprofundamento conforme fica mais claro em Vidal (2017).

Nos artigos de Catani e Faria Filho (2002), Vidal e Faria Filho (2003), Faria Filho, Gonçalves, Vidal e Paulilo (2004) e Vidal 2017 os autores demarcam temporalmente nos textos, a partir das datas das publicações, pontuando há quanto tempo começaram as mudanças nos rumos das análises sobre a cultura escolar e indicam a década de 1970 como o início desse movimento que vai tomando forma e consistência justamente nos inícios dos anos 2000 quando os ditos autores brasileiros já haviam completado suas pesquisas de doutoramento, assim como os textos dos autores europeus sobre a cultura escolar são traduzidos e publicados em revistas brasileiras, conforme apontam Faria Filho (*et al.*, 2004).

É a partir desse contexto que Vidal (2017) retoma as discussões sobre a cultura material escolar como categoria, fonte ou objeto na investigação da História da Educação. Nesse artigo a autora retorna às décadas de 1970 e 1980 devido às mudanças indicadas a partir de então, ao que ela chama de virada da cultura material já apontada por Funari (2010). Assim, Vidal (2017) resgata também a discussão sobre a polissemia do termo cultura material aos moldes do que fez Rede (2012). Nesse sentido Vidal (2017, p. 254) escreve sobre a cultura material e a cultura material escolar “[...] a partir de um olhar que recai sobre os artefatos. A estratégia, no entanto, não elide o reconhecimento de que as demais manifestações do mundo material são também significativas quando abordamos a problemática no âmbito da história e da história da educação”.

Vidal (2017) ratifica uma discussão cara aos arqueólogos e antropólogos que diz respeito à materialidade do objeto que é importante nesta tese, pois os artefatos musicais que estudo não se personificam materialmente, pois são conhecidos a partir das notícias dos jornais. Nesse sentido, segundo a autora a discussão se dá justamente entre história e cultura material como fonte conforme indica Funari (2010), sendo importante não perder de vista as especificidades da arqueologia, da antropologia e da história, através de um diálogo interdisciplinar que utilize as relações entre as áreas sem a necessidade de construir um novo campo de estudo.

Levando em conta a complexidade das análises centradas a partir da cultura material escolar, no percurso historiográfico traçado por Vidal (2017) sobre a utilização da cultura material em diferentes momentos da escrita da história mundial, até chegar à produção propriamente dita da cultura material escolar é importante ressaltar as relações interdisciplinares indeléveis que não podem ser esquecidas em estudos que tenham como objetos de estudo os artefatos da cultura material. Nessa perspectiva Vidal (2017) utiliza as ideias de Meda (2015):

Trata-se, basicamente, de dois possíveis enfoques de uma categoria historiográfica tão complexa como a da cultura material da escola: o primeiro enfoque insiste, sobretudo, na parte exclusivamente material desta categoria, com o objetivo de definir as relações, por assim dizer, originárias com as práticas educativas reais realizadas em sala de aula; o segundo, no entanto, entende tal componente não tanto como o requisito prévio das práticas educativas em si, senão como o epílogo de um processo de produção originado precisamente pela crescente demanda educativa, que constitui o verdadeiro eixo da pesquisa. Para o primeiro, o material escolar é, essencialmente, um objeto material, com uma forte inclinação didática e um destino e uso bem preciso; para o segundo, sem dúvida, além de ser um objeto material é, antes de tudo, um produto industrial e um objeto de consumo, cuja natureza pedagógica passa quase ao segundo plano. [...] (MEDA, 2015, p.90).

Essa discussão de Meda (2015) é importante para entender os usos dos artefatos musicais como objetos da cultura material escolar, pois ao longo do período estudado os anúncios dos jornais consultados enfatizam a existência do consumo do piano, das cordas de violão, das flautas, das partituras, dos métodos ensino de instrumentos em detrimento da dimensão educacional dos mesmos, conforme abordarei a seguir. Segundo Roche (2000, p. 60) a cidade cria as condições necessárias para a difusão do consumo abrindo caminho a outros comportamentos em relação a novos objetos e novos hábitos, mas que nem sempre eram acompanhados “de transformações técnicas completas nem de mudanças estruturais definitivas” (ROCHE, 2000, p. 61).

Outro enfoque apontado por Vidal (2017) está baseado no texto de Martin Lawn e Ina Grosvenor (2001), ao apontarem a necessidade de relacionar o entendimento da materialidade do artefato a partir da relação com a cultura do trabalho, visto que o artefato seria importante na definição da identidade profissional docente. Afirmam os autores, que os “professores em seu trabalho compartilham suas vidas com objetos”⁵⁵ (LAWN, GROSVENOR, 2001, p.122) e complementa Lawn (2018) que:

⁵⁵ “Teachers in their work share their lives with objects” (LAWN; GROSVENOR, 2001, p. 126).

[...] o artefato é reconhecido como sendo “ativado” dentro de um conjunto de relações organizacionais, sociais e culturais, sem as quais ele tem pouco valor de uso. Isto é reconhecer que os usuários também são moldados pelo artefato, que pode ter sido projetado para produzir determinados conjuntos de ações. Eles são configurados como usuários; eles não são independentemente ativos em relação aos artefatos (LAWN, 2018, p. 337).

Com relação aos músicos e seus instrumentos musicais essa perspectiva é extremamente verdadeira e passível de ser exemplificada em todas as épocas, visto que, comumente um músico só é considerado como tal se estiver atrelado ao tanger de um instrumento musical e a perspectiva do ensino, por exemplo, é ratificada pela execução do dito instrumento. Também é necessário ressaltar que tanto para ensinar quanto para aprender a tocar um instrumento é primordial ter acesso ao instrumento para estudar, assim tanto o ensino quanto o consumo são importantes para compreender os usos relacionados aos artefatos musicais.

Outra questão relacionada aos artefatos musicais e a cultura escolar relacionada às práticas musicais diz respeito às dimensões da materialidade, da tecnologia e da intencionalidade desse tipo de cultura, conforme aponta Abreu Júnior (2005), pois para o autor a “materialidade diz respeito à sua constituição enquanto suporte que ocupa determinado espaço em determinado tempo, contribuindo para contextualizar prática em seus continentes materiais [...]” (ABREU JÚNIOR, 2005, p. 158 - 159). A tecnologia relaciona-se “aos conhecimentos, habilidades e procedimentos envolvidos na aplicação e utilização dos materiais e permite análises diversas, a começar por uma de natureza didático-pedagógica. [...]” (ABREU JÚNIOR, 2005, p.160) e a intencionalidade caminha na direção do que se produz com esse objeto material, as relações estabelecidas entre a forma da sua utilização, o conhecimento necessário para manuseá-lo e a apropriação desses conhecimentos ao experimentá-lo individualmente. Nessa perspectiva o piano exerce na sociedade ludovicense do século XIX, não só um papel educacional, assim como de demarcação e diferenciação social, visto que, são necessários conhecimentos específicos para experimentá-lo e somente o estudo formal pode dar esse subsídio ao estudante de música assim como é símbolo dos avanços tecnológicos.

Ainda sobre as discussões sobre a cultura material escolar tendo como lugar da produção escrita o Maranhão cito os trabalhos de Castro (2013)⁵⁶ e de Castro e Castellanos (2013) ao destacar que esse campo de estudos vem ganhando espaço dentro da História da Educação a partir de duas vertentes: as produções que têm sido lançadas sobre a temática; assim como os debates sobre o tema nos eventos em várias partes do Brasil. Parece uma discussão nova, mas não é. Talvez o que seja “novo” é o conhecimento sobre os estudos e digo novo, pois no campo

⁵⁶ A primeira edição do livro é de 2011.

da ciência e da ciência histórica dez anos é uma temporalidade nova. Ainda nesse caminho Bencostta (2013) corrobora com essa discussão escrevendo:

Não é novidade que nos anos recentes os historiadores da educação são instados a discutirem os referenciais teóricos e metodológicos da cultura material escolar na perspectiva de perceber como ela é capaz de contribuir com problematizações e explicações acerca dos fenômenos da educação e do universo escolar enquanto tema de investigação histórica (BENCOSTTA, 2013, p.26).

Nesse sentido há também duas vantagens nas pontuações de Castro e Castellanos (2013), que seria a existência de haver com quem dialogar e ao mesmo tempo muitas possibilidades de estudos ainda por realizar como o que desenvolvo pensando os artefatos musicais como objetos da cultura material escolar. Bencostta (2013, p. 30) também escreve que “[...] a história dos usos dos objetos escolares e sua relação com a cultura material significa reconhecer o seu valor investigativo como resultado de reflexões que não se limitam a um olhar que nela enxerga uma discussão em separado dos fenômenos próprios da historiografia educacional”. No caso deste estudo, além dessas questões colocadas pelo autor, há o indicativo de trazer a música, seu ensino e seus objetos para as discussões escolares, caminho proposto por Bencostta (2013, p. 31) de não restringir a análise da história dos objetos apenas na sua relação escolar, que meu estudo objetiva ratificar a presença dos artefatos musicais dentro dos ambientes escolares, tirando-os das suas utilizações já definidas nos teatros, salas de concertos, nas igrejas e nas praças e espaços abertos onde aconteciam as festas religiosas e as manifestações cunhadas ao longo do século XX de cultura popular ou do povo, sem dissociar esses objetos desses mesmos locais onde suas presenças já são naturalizadas.

Assim, para estudar a cultura material escolar é importante destacar que é necessário um “[...] enfoque interdisciplinar e complexo, com realce ao esforço de interpretação historiográfica, antropológica, sociológica e pedagógica” (ABREU JÚNIOR, 2005, p.146) para entender as imbrincadas teias sociais que envolviam a utilização dos objetos musicais nos espaços escolares. Lawn (2018, p. 339) também ressalta o valor da “[...] abordagem interdisciplinar e da acumulação de *insights* a partir da teoria contemporânea em estudos culturais [...]”. Desse modo, adoto o entendimento de Navarro e Gouveia Neto (2016), assim como de Castro e Samuel Castellanos (2013) e estes últimos ao definirem a “[...] cultura material como um conjunto de objetos utilizados no cotidiano nos diferentes espaços escolares - salas de aula, laboratórios, bibliotecas e outros – que contribuía no processo de ensino e de aprendizagem e na administração [...]” (CASTRO; CASTELLANOS, 2013, p. 179) das

instituições escolares. Do mesmo modo Peres e Souza (2013, p.55) também ratificam que não é “possível pensar a escola, seus saberes e práticas, descolada de sua dimensão material”.

Lawn (2018, p. 335) pondera que é importante o pesquisador tratar o ambiente material como um produto social e dentro dessa sociabilidade o material flui. E escreve ainda o autor:

[...] Para reconhecer o poder e a influência dos objetos materiais, temos que ter sempre em mente que: os objetos são culturalmente moldados e produzidos; os objetos são agentes trabalhando entre pessoas e estendendo seu campo de ação; e os objetos são construídos e moldados para se encaixarem nas rotinas cotidianas. [...] (LAWN, 2018, p. 335).

Vale frisar que as fontes consideradas aqui como cultura material já são utilizadas como meio para estudar sociedades, percursos de artistas e as relações destes como agentes sociais, históricos, políticos e de grande mediação cultural em estudos que fazem parte da historiografia nacional como os de Andrade (1993), Kiefer (1997), Tinhorão (1998) dentre outros. A “novidade” é considerar esses artefatos como parte da cultura material escolar, no que tange a todas as perspectivas possíveis de serem aventadas sobre as implicações e necessidades que advém da presença de um piano em uma escola, cujo local era improvisado e, da perspectiva de outro professor que também ministrasse aulas no mesmo horário, o dito instrumento incomodaria ou atrapalharia a aula. Essas não são questões específicas do século XIX, pois até hoje a maioria das escolas não possuem salas apropriadas para aulas de música.

Nesse sentido, a cultura material faz parte da cultura escolar que segundo Viñao Frago (1995, p.68) pode ser definida como um “[...] “conjunto de aspectos institucionalizados” – incluye prácticas y conductas, modos de vida, hábitos y ritos – la historia cotidiana del hacer escolar – objetos materiales – función, uso, distribución en el espacio, materialidad física, simbología, introducción, transformación, desaparición...[...]”. O autor continua pontuando que nessa perspectiva “[...] Alguien dirá: todo. Y sí, es cierto, la cultura escolar es toda la vida escolar: hechos e ideas, mentes y cuerpos, objetos y conductas, modos de pensar, decir y hacer⁵⁷. [...]” (VIÑAO FRAGO, 1995, p. 69).

Nesse mesmo sentido escreve Escolano Benito (2017, p. 214) “[...] que todo material, imagen o texto de uso escolar, [...] puede ser considerado como un condensador o sintetizador semântico y como un objetivo narrativo o informador que cuenta acerca de la institución en que

⁵⁷ “conjunto de aspectos institucionalizados” – inclui práticas e comportamentos, modos de vida, hábitos e ritos – a história cotidiana da escolarização – objetos materiais – função, uso, distribuição no espaço, materialidade física, simbologia, introdução, transformação, desaparecimento... [..]”. O autor continua enfatizando que essa perspectiva “[...] Alguém vai dizer: tudo. E sim, é verdade, a cultura escolar é toda a vida escolar: fatos e ideias, mentes e corpos, objetos e comportamentos, modos de pensar, dizer e fazer” (VIÑAO FRAGO, 1995, p. 69).

se utilizó, [...]” escreve ainda o autor que também a partir “[...] de las prácticas que pusieron en acción los docentes y los alumnos con él en las escuelas y de de las teorías pedagógicas subyacentes a las actividades didácticas que se apoyaban em la utilización del objeto o documento que se somete a examen⁵⁸” (ESCOLANO BENITO, 2017, p. 214-215).

Assim, Viñao Frago (1995) quanto Escolano Benito (2017) indicam que apesar dessa ampla definição de cultura escolar há aspectos mais relevantes que outros e são os elementos que organizam e definem a cultura escolar e nesse sentido, para as análises desta tese quando os jornais apontam que nas escolas havia aulas de música e de instrumento, os artefatos musicais não podem ser excluídos da cultura material que compõe a cultura escolar que tratarei na próxima seção.

4.2. Os artefatos musicais como cultura material escolar

O desejo não somente de parecer, mas principalmente de ser civilizado, culto e letrado perseguirá os ludovicenses durante todo o século XIX. Nesse sentido um dos indícios da existência em São Luís apreço pela música são os anúncios nos jornais relacionados às vivências musicais escolares, tais como aos instrumentos musicais, partituras e métodos de estudo dos instrumentos. Apesar de a voz ser o instrumento musical por excelência dos homens e das mulheres, nem todos possuem este instrumento adequado para a prática musical ligada ao ideal tonal e excludente da época, a priori. A partir do terceiro quartel do século XIX os instrumentos musicais fabricados com intuito de acompanhar a voz humana já estão bem desenvolvidos e disseminados por todos os países do mundo (GROUT; PALISCA, 2014), inclusive para o Brasil e o Maranhão e os anúncios dos jornais ratificam essa presença, conforme discutirei a seguir.

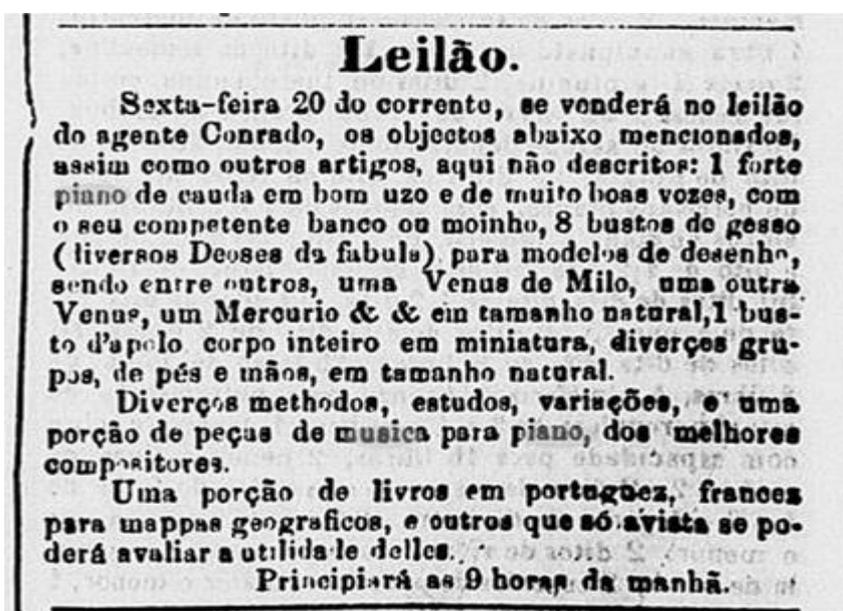
Nesse sentido, os jornais são as fontes que apresentam a maior diversidade de informações e de abordagens sobre o pensar e viver no século XIX. Muito já foi escrito e discutido sobre a História do Maranhão a partir dessas fontes, como em Luiz Alberto Ferreira (2004), Correia (2006), Manoel Martins (2006), Castro (2007), Gouveia Neto (2010), Prazeres

⁵⁸ “[...] que todo material, imagem ou texto para uso escolar, [...] pode ser considerado como condensador ou sintetizador semântico e como objetivo narrativo ou informativo que conta sobre a instituição em que foi utilizado, [...]” escreve ainda o autor que também a partir “[...] das práticas que os professores e alunos com ele puseram em ação nas escolas e as teorias pedagógicas subjacentes às atividades didáticas que foram apoiadas no uso do objeto ou documento sujeito a exame” (ESCOLANO BENITO, 2017, p. 214-215).

(2011), Coqueiro (2018), mas ainda há muitas histórias de instituições, de pessoas para serem explanadas, construídas e problematizadas nos estudos históricos. Para continuar a escrita do texto da música desta tese os anúncios que tratam sobre os artefatos musicais podem ser agrupados nas categorias sugeridas por Amorim (2017a) ao tratar sobre o comércio musical de 1808 a 1821. Apesar do recorte temporal anterior ao desta tese, constatei durante minha pesquisa que ao longo da segunda metade do século XIX e primeiras décadas do século XX, os anúncios que constam nesta tese podem ser agrupados da forma sugerida por Amorim (2017 a,b).

Desse modo, Amorim (2017a, p. 3 - 4) agrupa as publicações sobre o comércio musical em seis categorias: anúncios particulares; leilões; venda de rifas; livrarias; lojas de variedades e lojas musicais. Os anúncios que utilizarei ao longo desta seção se enquadram em duas categorias entre as seis indicadas pelo autor, que são os anúncios particulares e as livrarias que também vendiam instrumentos musicais. Mas também encontrei durante a pesquisa anúncios sobre leilões, com objeto de música, como segue:

Figura 66 – Leilão



Fonte: Publicador Maranhense, ano XIX, n. 90, de 19 abr. 1860 p.3.

Consta entre os objetos do leilão um piano de cauda, artefato de grande valor mesmo usado, além de métodos e estudos de instrumentos. Vale a pena frisar que a maioria dos objetos anunciados para chamar a atenção do público tem relação com as artes. Além desse anúncio encontrei mais dois publicados no jornal *Pacotilha* 1883 e no de 1884, sendo que o piano é vendido em leilão de móveis.

Retomando as categorias citadas por Amorim (2017a) sobre a venda de rifas não tenho informações sobre a sua existência em São Luís, a partir das informações dos jornais consultados. Já a categoria *lojas de variedades* ao que parece em São Luís, talvez fossem anunciadas como lojas comerciais ou até mesmo livrarias, pois nos anúncios destas últimas apareciam objetos de todos os tipos e não necessariamente objetos comumente relacionados ao ramo das livrarias. E quanto às lojas musicais, a partir de pesquisa, ao que parece não existiram em São Luís no período de estudo, conforme indica Gouveia Neto (2010).

Nos periódicos *A Imprensa*, *Correio D'Annunicos*, *Diário do Maranhão*, *Gazeta de Notícias*, *Jornal do Comércio*, *O Globo*, *O Observador*, *O Paiz*, *Pacotilha e Publicador Maranhense* eram oferecidos instrumentos de vários grupos ou famílias, como, de cordas, de sopro, de percussão, de teclas conforme classificação de Bennett (1986). Dentre os tipos de instrumentos musicais postos à venda nos jornais, os de maior ocorrência eram os pianos e os violões. Uma possível explicação para a maior incidência desses dois instrumentos tão diversos não somente nas suas constituições físicas, assim como nos seus preços, pode ser as associações com os estratos sociais aos quais costumeiramente estiveram atrelados, isto é, respectivamente, aos ricos e aos pobres. De acordo com Fonseca (1996, p.50), o piano era um instrumento associado à ordem, enquanto o violão era associado à desordem, pois “a cultura musical da elite caracterizava-se pelo uso do piano, pela partitura e pelo recolhimento dos salões, a cultura do povo se caracterizava pelo uso do violão, pela ‘orelhada⁵⁹’.”. Apesar dessa associação de um instrumento musical à ordem ou desordem, os jornais não excluía os supostos desordeiros das suas páginas no contexto do Oitocentos tão imiscuído nas ideias de civilidade (ELIAS, 2011) e modernidade (BERMAN, 1982). Dessa forma os objetos da cultura material são produzidos:

[...] não por um sistema, mas por indivíduos com escolhas ideologicamente determinadas. Longe de ser apenas um reflexo da cultura, ela a constitui ativamente (Hodder, 1982); do mesmo modo, mais que um reflexo direto do comportamento, ela age de volta sobre ele, com seu poder transformador, como parte das estratégias de negociação social. As formas materiais não espelham simplesmente distinções sociais, ideias ou sistemas simbólicos. Ao contrário, elas são o meio efetivo por onde esses valores, ideias e distinções sociais são constantemente reproduzidos e legitimados, ou transformados (Tilley, 2008b, p. 61), de modo que toda uma trama de relações sociais se instala a partir da cultura material. [...] (LIMA, T.A., 2011, p.19).

É a partir da perspectiva das relações que homens e mulheres estabelecem com a cultura material que os instrumentos musicais e os demais artefatos relacionados à música são analisados e discutidos nesta seção. A música e seus artefatos estão presentes em vários

⁵⁹ Referência ao músico que não possui conhecimento de teoria musical, isto é, leitura de partitura.

trabalhos historiográficos e literários que versam sobre aspectos sociais e culturais do século XIX, tal como em Fonseca (1996), Volpe (2000), Cardoso (2008), Monteiro (2008), Freire (2010) dentre outros. Na lista dos trabalhos historiográficos constam ainda estudos referenciais sobre o dito século realizados por Caciaglia (1986), Salles (1996), Alencastro (1997), Schwarcz (1998), Freyre (2008), e na literatura, como bons exemplos os livros de Aluísio Azevedo (2007) e Abranches (2012). Em todos esses trabalhos a música completa os compassos da canção histórica chamada século XIX, que possui vários compassos de silêncio, muitos ralentandos⁶⁰, muitos ritornelos⁶¹, assim como muitas quartas⁶², quintas⁶³ e oitavas⁶⁴ paralelas que indicam pouca criatividade e muita tradicionalidade em termos de pensar e agir no meio social e cultural do Oitocentos.

Relembrar esses autores mesmo sem discutir suas ideias em detalhes é ratificar o quanto os pesquisadores sobre o século XIX entenderam a importância da música como uma das formas de analisar e perceber as nuances de uma sociedade sendo indissociável desta, conforme aponta Freire (2010). Nesses trabalhos a música faz parte dos enredos dando movimento, plasticidade, emoção e muitas vezes promovendo mediação entre-homens e mulheres separados pelas convenções sociais, tais como as impostas pelos lugares no teatro, mas aproximados pelos acordes e notas emitidos pelos instrumentistas e cantores nas noites de espetáculos ou aproximados pelas danças embaladas e marcadas por valsas e quadrilhas aos moldes europeus, ou ainda durante as apresentações nos eventos realizados pelas escolas.

Nesse sentido, o olhar dado à música e seus artefatos visa abordá-los atrelando-os à cultura material escolar. Assim, os artefatos musicais relacionados aos objetos já consagrados como típicos da cultura material escolar conforme aponta Castro (2013), exercem entre os homens e mulheres da sociedade ludovicense mediações que são exercidas também por esses objetos presentes nos espaços de ensino sobre os quais tratarei na próxima seção.

4.2.1 Os instrumentos musicais

⁶⁰ Termo utilizado nas partituras para indicar que a execução fica mais lenta.

⁶¹ Sinal gráfico presente em partituras para indicar repetição de um trecho sem necessitar escrever todos os compassos novamente.

⁶² Intervalo entre quatro notas da escala musical.

⁶³ Intervalo entre cinco notas da escala musical.

⁶⁴ Intervalo entre oito notas da escala musical.

Como já pontuado na introdução desta tese, a relação humana com os instrumentos musicais é muito antiga, conforme indicam Seeger (1987), Tranchefort (2008), Cerqueira (2010; 2018), Grout e Palisca (2014), Monteiro (2015). Para as discussões apresentadas os instrumentos musicais que soam aqui são os apontados nos jornais consultados, tendo a maior incidência de pianos e violões. Com relação ao piano, sua maior incidência nos anúncios e notícias dos jornais pode estar relacionada ao próprio período histórico-musical no que se refere à preponderância desse instrumento musical atrelado ao repertório romântico (Volpe, 2000), também por ser símbolo não só de refinamento como também de riqueza, devido ao seu preço maximizado pelos custos com o transporte da Europa para o Brasil. Sobre a importância do piano na estrutura do Segundo Reinado escreve Freyre (2004):

Nem nos devemos esquecer, a este respeito, da voga que teve, no Segundo Reinado, o piano, não tanto de sala de concerto, mas de sala de visita e às vezes de sala de música, de casa particular: o vasto piano de cauda que se tornou símbolo de distinção, de gosto e de prestígio social, quer em palacetes aristocráticos de subúrbios, quer em sobrados nobres ou burgueses, [...] (FREYRE, 2004, apud MACHADO, 2007, p.19).

Na capital maranhense não será diferente, fato que pode ser comprovado por meio dos anúncios de venda de pianos presentes nos jornais aguçando os desejos pela sua posse. Pessoas físicas também colocavam seus pianos à venda, como consta no anúncio do *O Observador*, em 14 de setembro de 1854, “Vende-se um piano de construção forte, mas usado, e por preço commodo: quem o pretender dirija-se á casa n 37 rua do Sol desta Cidade”. Ainda sobre venda de piano, mais um anúncio vinculado por um particular no jornal *A Imprensa*, de 4 de novembro de 1857:

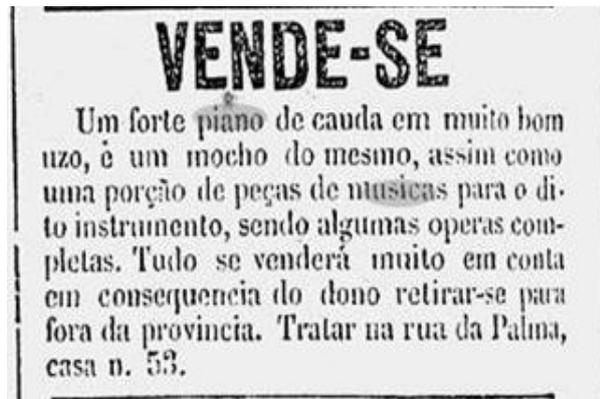
Figura 67 – PIANO



Fonte: A Imprensa, 4 nov. 1857, n. 45, p.4.

No anúncio acima não é possível saber se é um piano de cauda ou vertical, ou se é novo ou usado. Mas no *Jornal do Commercio*, o anúncio especifica o tipo do piano e dá informações sobre o estado de uso.

Figura 68 – Vende-se



Fonte: Jornal do Commercio, ano III, 14 mar. 1860, n.22, p.4.

Nesse anúncio há uma explicação para a venda do piano e que o coloca como um objeto da casa que não era essencial em uma mudança de domicílio. Outra indicação que consta no anúncio é a venda de partituras indicando a possibilidade do dono/a se desfazer inclusive do que pode ser facilmente transportado e talvez associando diretamente o uso das partituras ao instrumento, mesmo que sem o piano ser possível executar árias das óperas que também estavam à venda ou “simplesmente” solfejar a melodia.

A seguir imagem de um piano de cauda na figura 69.

Figura 69 – Piano de cauda Carl Strobel cerca de 1800



Fonte: <https://www.dimanoimmano.it/pt/cp176661/antiquariato/altri-mobili/pianoforte-xix-secolo-e-sgabello>

Com relação ao preço de piano Holler e Santolin (2009, p. 465) indicam que girava entre 100 e 150 mil réis, e em alguns inventários chegavam a ser avaliados em até 600 mil réis, mas sem indicar se trata de pianos de cauda ou verticais. Pereira (2013, p. 117) citando relação dos preços de produtos que entravam no Rio de Janeiro na primeira metade do século XIX, pontua que os preços de pianos variavam entre 200 e 400 mil réis, também sem especificar o tipo. Sobre os anúncios com preços dos pianos comercializados em São Luís encontrei no jornal *Publicador Maranhense* entre 15 de dezembro de 1860 e janeiro de 1861, em seis edições com anúncio do mesmo piano, como segue:

Figura 70 – Por 200.000 reis

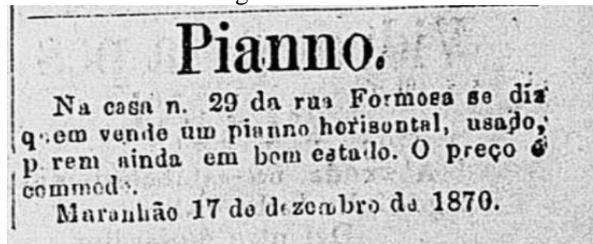


Fonte: *Publicador Maranhense*, 15 dez. 1860, p.4.

O anúncio indica que o preço do piano usado em São Luís não diferia muito do praticado em outras cidades do império. Há também a questão simbólica relacionada ao consumo desse objeto que comunica uma mensagem e expressa valores de um sistema como demarcador de um estrato social (REDE, 2012, p. 139).

No anúncio seguinte veiculado no *Publicador Maranhense*, há indicação de ser de um piano de cauda devido a indicação de horizontal:

Figura 71 – Pianno



Pianno.
Na casa n. 29 da rua Formosa se diz quem vende um piano horizontal, usado, porem ainda em bom estado. O preço é commo.
Maranhão 17 de dezembro de 1870.

Fonte: *Publicador Maranhense*, 30 dez. 1870, n. 291. p.3.

Nesse anúncio o piano é usado, mas está escrito “em bom estado”. Esse não é um problema para a venda de um piano devido à durabilidade desse tipo de instrumento musical sendo a revenda ainda comum até a atualidade, o que é possível verificar nos sites das lojas que comercializam instrumentos musicais em todo o território brasileiro. Ainda sobre a venda de pianos o jornal *O Paiz*, vinculou o anúncio seguinte:

D. Antonia Martins vende um piano-forte francez, do fabricante Alphonse Blondel (de Pariz) sem uso quase nenhum, de vozes avelludadas e de **armario**. Tem sete oitavas e é de madeira preta, com ornatos despolidos. Quem o pretender pode examinal-o em casa de sua residencia, á rua Grande, n. 69. (grifo nosso) (*O PAIZ*, Ano XIV, 15 set, n.140, 1876).

Nesse anúncio há informações importantes não somente relativas ao piano como ser de armário, possuir sete oitavas e ser da cor preta e ser anunciado por uma mulher. A outra questão é o fabricante ser de Paris, fato que ratifica o que Fucci Amato (2007; 2008) discute sobre a presença dos franceses no comércio de pianos pelo Brasil. A terceira informação relaciona-se

ao tipo do piano, isto é, de armário ou vertical. Segundo Tranchefort (2008) pianos de tipo vertical chamados piramidal ou “piano jirafa” já eram fabricados desde meados do século XVIII,

[...] Pero la invención del verdadero piano vertical debemos atribuirlo a J. Schmidt, de Salzburgo, hacia 1780; este piano fue perfeccionado em 1812 por S. Erard (piano secreter) y después, hacia 1830, por C. Pleyel (piano grande oblicuo), para terminar en los instrumentos concebidos con un dispositivo normalizado: cuerdas cruzadas sobre um clavijero metálico vertical, y doble escape⁶⁵ (TRANCHEFORT, 2008, p.198).

Abaixo uma imagem de um modelo de piano de armário do fabricante Blondel.

Figura 72 – Piano Blondel



Fonte: http://www.lieveverbeeck.eu/Blondel_Expositions.htm⁶⁶

A produção e difusão de pianos verticais se intensificaram seguindo uma tendência histórica relacionada às mudanças que se processam nas cidades europeias principalmente ao longo da segunda metade do século XIX, devido à diminuição do espaço das casas e a proliferação dos prédios de apartamentos, assim como o desenvolvimento da indústria conforme apontam a *Enciclopedia Ilustrada de los instrumentos musicales* (todas las épocas y regiones del mundo) (2011) e o *Música: guia visual definitivo* (2014).

⁶⁵ “[...] Mas a invenção do verdadeiro piano vertical deve ser atribuída a J. Schmidt, de Salzburgo, por volta de 1780; este piano foi aperfeiçoado em 1812 por S. Erard (secretário de piano) e depois, por volta de 1830, por C. Pleyel (piano grande oblíquo), para terminar nos instrumentos concebidos com um dispositivo padronizado: cordas cruzadas sobre um piano metálico vertical, e escapamento duplo ou duplo escape” (TRANCHEFORT, 2008, p.198).

⁶⁶ Este site é dedicado à história desse fabricante de Piano com sede em Paris.

Para este estudo a presença do piano de armário ou vertical é importante, visto que é impossível tratar sobre a escola, a música e seu ensino no século XIX sem falar desse modelo de piano, questão que abordarei na próxima seção ao tratar dos anúncios relacionados aos programas de ensino das instituições escolares. No entanto, ainda há uma questão importante indicada no anúncio em questão e que a meu ver tem relação não só com a materialidade do objeto piano e sua inclusão entre os materiais didáticos da escola, que o piano ser vertical. Esse tipo de piano poderia ser mais facilmente acomodado nos espaços onde as aulas de música aconteciam devido ao seu tamanho, sejam as ministradas por professores particulares em suas casas ou em escolas, e talvez seja um indicador de tantas pessoas possuírem pianos para dar aulas e assim como para venda em São Luís na temporalidade deste estudo. Outra questão importante levantada por Tinhorão (1998, p.130-131) diz respeito à importância dos pianos usados para a “[...] consequente expansão da área de uso do chamado piano forte [...]” e da própria música, durante o século XIX.

Ainda nessa perspectiva da inserção social do piano no Brasil do século XIX, em especial na segunda metade desse século, Fucci Amato (2007) pontua que seu estudo foi pouco relacionado ao ensino, apesar de os anúncios de professores desse instrumento ser frequentes nos jornais não só de São Luís, assim como Rio de Janeiro e São Paulo, Recife (SILVA, 2006), Salvador (NEVES, 2000), Teresina (QUEIROZ, T.J.M., 2011), Belém e Manaus (DAOU, 2000), e em Campinas (NOGUEIRA, 2001), a dimensão educacional que envolve o instrumento segue sem maiores aprofundamentos.

Continuando a discutir os anúncios de venda de pianos que ratificam informações já apresentadas em outras referências contidas nos jornais, colaborando para a regularidade das construções relacionadas à história das práticas atreladas às vivências musicais durante a temporalidade desta tese, como o que veiculou o jornal *O Paiz*, do dia 18 de abril de 1877: “Albino Lopes Pastor vende dous bons pianos, sendo um inglez e outro francez, com excellentes vozes preço muito razoavel. Á rua de Nazareth, n. 34”. Essa circularidade de pianos ingleses pelo Brasil, por exemplo, não se dava apenas em São Luís, conforme atestam Holler e Santolin (2009) ao tratar sobre o piano na cidade de Desterro, atual Florianópolis, atestam que lá os pianos ingleses eram comercializados também por ingleses que eram muito influentes nesse comércio. A notícia apresenta informações relacionadas ao local de origem dos pianos, indicando a França no campo da produção musical, e também a sonoridade e em relação ao preço ressalta que é razoável, sendo acessível aos interessados em adquiri-los. Segundo Fucci Amato (2007; 2008) os pianos eram bens que definiam estratos sociais e ao longo do século

XIX a burguesia se apropria desse instrumento e o utiliza para se qualificar como superior aos demais estratos.

Ainda sobre o teor dos anúncios de venda de pianos, um dado importante constatado durante esta pesquisa nos jornais é que a maioria não expõe o preço desse tipo do instrumento, como exceção do anúncio apresentado anteriormente. Talvez a intenção de não indicar o preço fosse uma estratégia para não afastar os possíveis compradores deixando para negociar pessoalmente o valor quando o instrumento fosse vistoriado. Outra questão relevante sobre os anúncios do dito instrumento em São Luís e em outras partes do Brasil é que não encontrei anúncios de aluguel de piano como indicam Alencastro (1997) ao tratar da presença do instrumento no Rio de Janeiro, Holler e Santolin (2009) em estudo sobre Florianópolis e Amorim (2017a) tratando do Rio de Janeiro e da Bahia.

Sobre as categorias dos anúncios relacionados a instrumentos musicais, Amorim (2017a, p. 4) faz três subdivisões na categoria anúncios particulares de artefatos musicais conforme pontuado anteriormente. A primeira seria o *comércio particular direto*, “quando um particular divulgava seu produto musical em anúncio único, sem intermediários”; a segunda o *comércio particular consignado* “quando o ensejo da negociação era encabeçado por um particular (responsável pelo anúncio), mas o objeto ficava consignado para “amostra” em alguma loja e/ou estabelecimento, fosse ele musical ou não” e a terceira seria o *comércio recorrente de objetos musicais por particulares* “quando as transações eram realizadas sem que o negociante possuísse oficialmente uma loja”. A partir dessas categorias fica claro na análise dos anúncios já discutidos que essa tendência continuou em voga durante todo o século XIX, inclusive em São Luís do Maranhão.

No entanto, para atender aos anseios de refinamento, civilidade e modernidade das elites dominantes ludovicenses, os comerciantes também anunciavam pianos novos vindos da Europa, devido a que despertavam maior interesse entre os membros dos ditos estratos abastados, assim como os demais utensílios relacionados ao consumo (FUCCI AMATO, 2007; 2008). Agora é o jornal *O Paiz*, que traz a notícia:

Candido Cezar da Silva Roza recebeu novos pianos de Hamburgo⁶⁷. Um destes pianos, cuja caixa é de – NOGUEIRA – é primorosamente acabado, merece ser apreciado pelos **entendedores da arte**, e collocado em alguma das **sumptuosas salas** desta bella cidade”. (grifo nosso) (O PAIZ, 12 maio 1865, n.56).

⁶⁷ Segundo Pozzi (2020) havia vários fabricantes de pianos na cidade alemã de Hamburgo, dentre eles Baumgardten & Heins, Neumann assim não é possível precisar o fabricante.

Este anúncio esboça a questão mais discutida sobre o piano e como esse instrumento musical se tornou símbolo de um tipo de cultura refinada no Brasil analfabeto do século XIX e do início do século XX, pois ressalta que o instrumento é destinado a entendedores da arte e o lugar correto para colocá-lo é em uma sala suntuosa. Há no anúncio também que são pianos novos o que reforça a existência de pessoas com condições econômicas suficientes para adquiri-los em São Luís.

Abaixo imagem da figura 73 de um piano de cauda fabricado em Hamburgo.

Figura 73 – Piano Neumann⁶⁸ de Hamburgo



Fonte:<http://onortefluminense.blogspot.com/2018/07/piano-do-seculo-xix-esta-preparado-para.html>

A indicação do espaço apropriado para colocar um piano também serve para valorizar o objeto material com relação ao consumo que não é apenas material, mas também cultural, intelectual e social. Além da questão do alto valor aquisitivo despendido para ter um instrumento desse tipo, a indicação do lugar onde este deveria estar reforçam que esse objeto promovia mudanças nos locais de socialização das pessoas incentivando as reuniões privadas restritas a um grupo selecionado. Com relação a essas mudanças provocadas pelos artefatos materiais escreve Roche (2000):

[...] Os objetos, as relações físicas ou humanas que eles criam não podem se reduzir a uma simples materialidade, nem a simples instrumentos de comunicação ou distinção social. Eles não pertencem apenas ao porão ou ao sótão, ou então simultaneamente aos dois, e devemos recolocá-los, em redes de abstração e sensibilidade essenciais à compreensão dos fatos sociais. [...] (ROCHE, 2000, p. 13).

⁶⁸ Segundo informações do site do qual a imagem foi retirada trata-se um piano F. L. Neumann fabricado em 1890 e que foi reformado após 50 anos sem ser tocado.

Desse modo, na década de 1880 os pianos continuam a ser anunciados pela capital maranhense e a seguir apresentarei mais alguns anúncios desse instrumento nos jornais. Na *Gazeta de Notícias*, foi vinculado anúncio com teor diferente dos apresentados anteriormente, pois indica uma questão de gênero atrelada ao piano.

Figura 74 – Pianos.



Fonte: *Gazeta de Notícias*, 3 jul. 1883, ano I, n. 79, p.4.

No anúncio fica clara a questão da vinculação do piano ao sexo feminino, conforme já indicado em vários trabalhos na historiografia brasileira, seja ela específica da música ou sobre a vida cultural e social do século XIX abordando o comportamento indicado para homens e para mulheres como discute Leite (1984), Rainho (2002), Freyre (2008) e Abrantes (2014). Importante ressaltar ainda que o acesso de uma parcela das mulheres da classe dominante ao aprendizado musical era sinônimo de emancipação moral e para “[...] melhorar socialmente a posição e o papel feminino em sociedade” (BARBOSA, 2016, 18). A presença do piano em São Luís, assim como em outras cidades do Brasil, segundo Fucci Amato (2007) gerou novos hábitos socioculturais, tais como o surgimento de professores particulares em um primeiro momento estrangeiros e depois de brasileiros, de saraus, recitais de piano.

Mais dois anúncios sobre venda de pianos no jornal *Pacotilha*.

Figura 75 – Pianos de L. Neufeld



Figura 76 – Piano (Na casa á...)



Fonte: Pacotilha, 1886, n. 153, p.4.

Nos anúncios figuram as duas principais categorias de pianos colocados à venda nos jornais da capital maranhense no período do estudo entre novos e usados. O da figura 73 com negociação situada no centro comercial de São Luís, a Rua da Estrela e o da figura 74 tudo indica em uma casa particular. Outra questão importante é a procedência do instrumento sendo de origem alemã, pois:

O piano traz consigo um fragmento prestigioso de Europa, constituindo-se nesse misto de metonímia de civilização moderna e ornamento do lar senhorial, onde entretém as moças confinadas ao espaço da casa. Além disso, dada a própria extensão da sua presença e a conhecida dinâmica adaptativa e apropriadora da vida musical brasileira, vem a ser atingido e transformado, em certa medida, por usos populares. Mas, antes de mais nada, o instrumento já supõe, na origem importada, dois mundos musicais muito distantes entre si. [...] (WISNIK, 2003, p.42).

Nesse sentido, ao longo da segunda metade do século XIX, os pianos foram objetos desejados devido aos significados sociais associados à sua posse. No que concerne ao ensino de música a presença e importância desse instrumento não foi menos importante, pois entre os anúncios dos colégios particulares e das aulas particulares a presença das aulas para aprender a tocar esse instrumento era constante.

A presença dos anúncios de venda de piano da marca alemã Neufeld na década de 1880 é significativa, devido à permanência entre 1886 e 1889, pelo menos nos jornais *Pacotilha* e *O Globo*. Neste último, na edição de 28 de setembro de 1889, consta anúncio da dita marca de pianos.

Figura 77– Pianos (Fabricante...)



FABRICANTE L. NEUFELD
Berlim – Recomendamos pela sua especial construção apropriada ao clima.
Vendem José Pedro Ribeiro & C.^a

Fonte: O Globo, ano I, 28 set. 1889, n. 19, p.4.

Ainda sobre os anúncios de pianos na figura 78 extraída do jornal *Pacotilha*, exemplifica como os objetos musicais eram vinculados nos jornais juntamente com os demais utensílios sem especificidades relacionadas ao tipo de objeto e sua função.

Figura 78 – Piano de L. Neufeld

<p>dos respectivos diplomas. 25 de janeiro – 1886. 370) O 1.º secretário. João Gregório Leal.</p>	<p>bon, a rua Grande n. 6. 3 376</p>	<p>Typographos O abaixo assignado precisa contractar dois typographos. A' tratar com o mesmo na typographia da – GAZETA DO POVO. (384–2 Manoel d'Ascensão Sáes.</p>
<p>Cosinheira. No sobrado n. 10, ao Largo de Palacio se precisa contractar uma boa cosinheira e paga-se bom salario. 401–6</p>	<p>Piano de L. Neufeld Novo piano desse acreditado fabricante: receberam e vendem 377–4 José Pedro Ribeiro & C.</p>	<p>Fraternalidade Maranhense. Quinta-feira, 28 do corrente, ha sessão economica. 1886–1–26. A. Santos, secretario. 1</p>
<p>Gommadeiras. Precisa-se contractar duas boas gommadeiras na casa n. 10, Largo de Palacio. 402–6</p>	<p>Sementes d'algodão—Sea Island Receberam pelo—Braganza, e vendem José Pedro Ribeiro & C.—Rua da Estrella, n. 26. 338–4</p>	<p>Prevenção! O abaixo assignado sendo credôr do fallecido Raimundo Antonio Mousinho, vem por este meio protestar contra todo e qualquer negocio tendente aos bens do referido Mousinho. Codô 4 de Janeiro de 1886. 379–2 Raimundo José Muniz.</p>
<p>No Largo da Cadeia n. 3 tem para vender muzicas para piano, assim como insignias maçônicas. 404–3</p> <p>VISTAS. Grande variedade de vistas para Yterocope, o que ha de melhor e mais novo n'este genero, como: assumptos religiosos, paisagens, bailados e operettas dos theatros de Paris.</p>	<p>UPA!!! A 360 réis por cada peça de papel chic, para forro de salas, quartos, etc., etc., etc. SÓ NO—AMERICANO Defronte do Theatro. (360—3 Chapéus</p>	<p>ORRAS DE VIME</p>

Piano de L. Neufeld
Novo piano desse acreditado fabricante: receberam e vendem.
José Pedro Ribeiro & C.

No Largo da Cadeia, n. 3, tem para vender muzicas para piano, assim como insignias maçônicas.

Fonte: Pacotilha, 27 jan. 1886, n. 23, p.1.

Abaixo imagem de Piano L. Neufeld.

Figura 79 – Piano Neufeld.



Fonte: <https://lacisterna.clasificadosgratis.cl/fotos/bmyC>

Gouveia Neto (2010) pontua que não havia um lugar específico para a comercialização de instrumentos musicais na capital maranhense. No entanto, esse dado é mais comum durante toda a temporalidade desta tese do que comumente é discutido. Segundo Amorim (2017b), na verdade, essa era uma realidade de todo o Brasil no XIX e primeiras décadas do século XX. As casas comerciais e principalmente as livrarias eram os locais onde os profissionais e amadores da música podiam encontrar o que precisavam para exercerem seus ofícios ou simplesmente fluírem no aprendizado de algum instrumento.

A quantidade de pianos frequentemente anunciados nos jornais, ao longo do século XIX e início do século XX, indica que São Luís podia também ser considerada uma “cidade de pianos” conforme destaca Alencastro (1997) falando do Rio de Janeiro citando o poeta Manuel de Araújo Porto Alegre. Há também uma questão relacionada aos artefatos materiais e o consumo atrelado aos seus papéis no jogo social que orienta novas estratégias de sociabilidades conforme aborda Roche (2000), além de gostos e distinções sociais. Ainda segundo Martinez (2011) os pianos eram arrolados entre os bens nos inventários e podiam socorrer financeiramente uma família.

Ainda sobre a presença de anúncios de pianos nos jornais citados, vale destacar conforme aponta Silva Junior (2005, p.70) que o piano e a implantação das casas impressoras de música no Brasil foram decisivos para difusão da música, principalmente modinhas e tiveram importância crescente durante o período romântico, alcançando o século XX. Nesse mesmo sentido Wisnik (2003) ressalta que apesar da importância material e social que o piano representava quando se tratava da virtuosidade para execução do instrumento,

A introdução galopante da moda do piano no Brasil não configura, obviamente, um campo dos mais propícios para o exercício das agruras progressivas da sonata, com seus desenvolvimentos complexos; as especificidades formais e a consciência dos parâmetros sonoros, investidas nas variações; as texturas intrincadas e a estetização dos problemas técnicos, tal como se colocam nalgumas coleções de estudos para piano; a reserva e a densidade tantas vezes atingida pela música de câmara, e mesmo as exigências do puro virtuosismo instrumental. [...] (WISNIK, 2003, p. 42).

A colocação do autor sobre o culto ao virtuosismo necessário para execução de parte do repertório para piano composto durante o século XIX pode ter relação com o tipo de formação dos professores de pianos no que tange a dominar a técnica pianista de forma acurada para orientar o estudante de forma adequada para executar qualquer repertório a partir de estudo e dedicação individual e os objetivos do ensino atrelado mais à fruição e deleite social do que ao virtuosismo concertista. Para tanto os métodos de estudos para esse instrumento eram anunciados nos jornais, conforme indicarei a seguir.

Além dos pianos, outros instrumentos musicais também estavam à disposição dos ludovicenses na segunda metade do século XIX, conforme anúncio veiculado no jornal *A Imprensa*, com os últimos ornamentos para casa e artigos referentes à música:

Tapeçaria de bordados

Chegou para livraria e papelaria de Antonio Pereira Ramos d'Almeida, bom sortimento d'estampas de tapeçaria e bordados de muito lindos gostos, paizagens, figuras, passaros &&

Rabecas, Flautas e Clarinetas

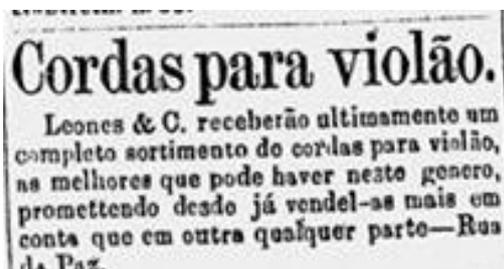
Rabecas de muito boas qualidades finas e entrefinas, Flautas de luxo de 1 chave e bomba, ditas de ebano de 4 e 5 ditas, Clarinetas de buxi e ebano de si e dó com 9 a 13 chaves, todos instrumentos escolhidos. Muzicas, grande sortimento de methodos, para Piano, Violão, Rabeca, Flauta, e estudos, fantazias, danças && as mais modernas (A IMPRENSA, 01 jun. 1871, n.43, p.4). grifo nosso

A notícia ressalta os métodos para aprendizagem e ensino dos instrumentos musicais. Essa é uma questão importante e que deve ser problematizada. Grande parte do que até hoje é convencionalmente utilizado e denominado de método para aprendizagem de um instrumento musical, principalmente os adotados em conservatórios, escolas de música ou cursos de bacharelado em música, são produtos do século XIX e primeira metade do século XX e muitos deles são músicas reduzidas para os iniciantes, feitas pelos músicos sem perspectivas didáticas, mas direcionados para a execução do instrumento a partir da leitura da partitura, conforme apontam Freire (2004) e Said (2011).

Em contraponto ao piano estava o violão considerado instrumento de baderneiro e desocupado (FONSECA, 1996; MARTINS, A.L.R., 2012), mas que tinha a venda de cordas

constantemente anunciadas nos jornais da cidade de São Luís, como expressa o anúncio publicado no *Publicador Maranhense*, anúncio de cordas para violão:

Figura 80 – Cordas para violão



Fonte: Publicador Maranhense, 17 abr. 1867, ano XXVI, n. 89, p.4.

São Luís também poderia ser denominada de “cidade dos violões” devido à quantidade e regularidade dos anúncios de cordas para esse instrumento musical. Os jornais, através dos seus anúncios, traziam as ideias de mudança e progresso, assim como o gosto e a regras de civilidade (MONTEIRO, 2008, p.76). Em relação aos artigos que tratavam da música não será diferente. No que diz respeito aos anúncios que trazem o violão como foco, a quantidade de anúncios de venda de cordas para esse instrumento era superior aos demais artigos relacionados à música. Esse dado é importante, pois mesmo o dito instrumento sendo relacionado aos mais pobres (FONSECA, 1996), a regularidade da oferta de cordas indica um mercado pulsante e a utilização do violão por uma parcela considerável da sociedade e a indicação de um mercado para aulas de música direcionadas também para esse instrumento.

Em termos de regularidade e quantidade os anúncios de cordas para violão eram mais numerosos que os de instrumentos e essa tendência é fácil de ser explicada, visto que esses utensílios se deterioram com mais facilidade ainda mais quando o instrumento é utilizado por aprendizes.

Outra questão diz respeito à comercialização de outros instrumentos musicais usados anunciados nos jornais do período em estudo. Assim, na *Gazeta de Notícias*, apresentou anúncio de violão.

Figura 81 – Violão



Violão
Vende-se um magnífico violão com pouco uso. Quem o pretender pode dirigir-se á rua das Barrocas, n. 29, que achará com quem tratar.

Fonte: Gazeta de Notícias, ano I, 12 jul. 1883, n. 87, p.3.

Vale destacar que neste anúncio há duas informações diferentes; a primeira diz respeito à imagem que ilustra a venda do instrumento musical que na verdade se parece mais uma viola da gamba ou rabeca, mas que pode ter sido utilizado somente para representar o tipo de instrumento com as mesmas características, isto é, de cordas e a segunda é que o texto se refere ao violão. O anúncio também reforça a constância de venda de instrumentos usados.

Durante toda a segunda metade do século XIX os violões e suas cordas são anunciados nos jornais da capital maranhense como atesta o jornal *Diário do Maranhão*, a seguir:

Verdadeiras cordas para VIOLÃO
De seda e fita branca, Bordões de aço
Vendem
David, Rabello & C.
Rua da Palma
Livraria Americana (DIÁRIO DO MARANHÃO, 30 nov. 1899, p. 4).

Na historiografia da música brasileira feita por historiadores da música ou por músicos com os estudos musicológicos, o piano e o violão aparecem geralmente associados a duas ordens de segmentos sociais, a classe dominante e os pobres. Havia exceções e a literatura sobre o século XIX dá alguns exemplos da utilização desses instrumentos fora da ordem estabelecida comumente ressaltando a importância do violão⁶⁹ como mediador cultural e difusor da música popular brasileira, conforme apontam Tinhorão (1998), Wisnik (2003) e Ana Luiza Martins (2012). No entanto, para o ensino formal, essa dicotomia entre os ditos instrumentos fica ainda mais perceptível nos anúncios que se referem às aulas de música.

⁶⁹ Taborda (2019) aponta que no Rio de Janeiro oitocentista o violão fazia parte do cotidiano das elites, sendo cultivado nos ambientes aristocráticos.

Mas não eram somente pianos e violões que soavam nos jornais. Também havia anúncios de flautas conforme consta no *Publicador Maranhense*:

Figura 82 – Flauta



FLAUTA
Na rua Formosa, casa n. 22 vende-se
uma flauta sem uso algum.

Fonte: *Publicador Maranhense*, 11 mar. 1861, n. 58, p.4.

Além da flauta, outros instrumentos de sopro e instrumentos de cordas também estavam à disposição dos que queriam fugir aos dois opostos, isto é, o piano e o violão, como o veiculado no *Publicador Maranhense*:

Figura 83 – Instrumentos



Fonte: *Publicador Maranhense*, 5 ago. 1870, n.171, p.3.

Esse anúncio indica duas questões importantes: a primeira diz respeito ao tipo de instrumento, isto é, de sopro e de cordas. A segunda é que são instrumentos considerados de segunda categoria pelas elites dominantes e em grande medida assimilados como tais pela população ludovicense da época em questão, pois estavam relacionados às bandas marciais ou bandas dos barbeiros (TINHORÃO, 1998; COSTA, M.A.,2011), também conhecidos por executarem os instrumentos de ouvido.

4.2.2. As partituras e os métodos de ensino de instrumento

Além dos instrumentos musicais já podiam ser encontrados em São Luís, nos idos da segunda metade do século XIX, partituras e demais materiais relacionados à música. No entanto, esses objetos não têm “vida” e não despertam emoções sem a participação das pessoas que os manuseiam. Para que os martelos pressionem as cordas do piano, por exemplo, é necessário que uma pessoa aperte as teclas e inicie a sua mecânica, assim como as cordas de um violão ou o sopro necessário para que se produza som a partir de uma flauta fazem parte da ação humana. Esse manusear pode ser de forma espontânea e despreziosa como faz uma criança ou um estudante iniciante de música ou através do conhecimento do código da linguagem musical expresso em uma partitura. Nesse sentido, é durante a segunda metade do século XIX que o comércio das partituras cresce juntamente com a presença do piano nos ambientes domésticos, conforme já anunciado anteriormente a partir das análises de Parry (2012, p.217).

Apesar de não ser necessário nenhum estudo formal para “tocar” um instrumento musical, seja ele piano ou violão, o padrão difundido na sociedade aristocrática da capital maranhense e as fontes escritas utilizadas nesta tese indicam a utilização das partituras para diferenciação social dos seus iguais e, principalmente, dos músicos populares que tocavam de ouvido. Por conta dessa necessidade dos músicos com a formação chamada hoje de erudita os anúncios de venda de partituras eram constantes nos jornais. No *Publicador Maranhense*, encontrei anúncio sobre as músicas novas para o ano de 1852:

Na Livraria – FRUCTUOSO
La Samaritaine – Quad. Para Piano por Muzard. 1:200
A Pacotilha – dita “dito pelo Sr. Proença. 1:200
La Mosquée – dita “ dito por Mr. De Lonqueville. 1:200
Macbeth – dita “dito pelo Snr. Ribas. 1:200
A Marmota – dita “ dito pelo Sr. P.ra S.^a. 1:200
O Incendio do teatro de S. Pedro – dita para dito pelo Snr Moura 1:200
Vieni! T’effretta! – Cavatina da opera Macbeth para canto e Piano. 1:800
Trionfai! Securi AL fine – dita da dita para dito e dito. 1:200
Mon Coeur. Romance francez por d’Arnaud para dito e dito. 640
La Reine de La moisson – romance francez por d’arnaud para dito e dito. 640
Marthe La Brune – dito por Mr. Clapisson para dito dito. 640
Stava ad um olmo ântico – romance italiano da Opera Anna La prio – para canto e piano. 640
O Cancionista – Linda modinha para canto e piano pelo Snr. Ribas. 640
A Brasileira – Valsas para Piano pela Exm.^a Sr^a D. J. de Magalhaes. 1:200
A barateza dos preços convida aos Amadores.
(PUBLICADOR MARANHENSE, Ano X, 19 jun. 1852, n. 1273).

Conforme já indicado, o ano de 1852 é cheio de sons que pode ser relacionado à reabertura do Teatro São Luís e ao longo desse ano há regularmente anúncios relativos às vivências musicais na capital maranhense. Nesse sentido, a partir do anúncio fica evidente a presença do piano e sua consequente associação ao comércio das partituras. Também indica a presença das danças como a quadrilha, a valsa e a modinha escritas para piano e assim podiam ser executadas em reuniões familiares, assim como nos bailes⁷⁰. Segundo Freire (2004, p.109) essas partituras eram “[...] reduções ou arranjos para piano e para canto e piano. São polcas, valsas, árias, tangos, modinhas, romances, quadrilhas, e lundus, entre outros, anunciados com frequência nos jornais pelos editores e estabelecimentos de venda de partituras. [...]”. A autora se refere ao comércio de partitura no Rio de Janeiro, mas como indica a notícia essa prática acontecia também em São Luís. Além das partituras e métodos para pianos também havia métodos para quem pretendia aprender a executar o violão, como o que vinculou o *Correio D’Annuncios*:

Figura 84 – Indicador dos Accordos para violão

**INDICADOR DOS ACCORDOS
Para Violão.**

Sabio á luz esta interessante obra excellentemente gravada pelo Reverendo Padre Francisco João de Azevedo. Os apaixonados do excellento instrumento o—Violão tem neste methodo regras para harmonia, e podem com muita facilidade aprender a acompanhar em todos os tons, sem que seja necessario ter conhecimento algum da musica; com tudo os que tiverem conhecimentos musicaes e não inteiro conhecimento de todo o braço do Violão, muito aproveitarão com este methodo, por que elle lhes abre hum vasto campo para seus exercicios pois que a prezenta bem vizivelmente o modo como se póde sacar hum accordo por diferentes modos em todo o braço do Violão. E qual he o methodo que tenha até hoje appresentado ao alcance da vista na pequena distancia de 2 a 3 polegadas de comprimento, hum objecto á escolha do supremo juiz da musica—o ouvido—? Parece-nos não ter aparecido, pelo menos que nos conste. Quanto aos conhecimentos da musica por este methodo se podem adquirir, mas para isso é preciso o auxilio de mestre: sem este o que se póde adquirir unicamente, he o conhecimento pratico dos tons, o que para o ouvido he quanto basta:
Vende-se no Beco d’Alfandega n.º 5.
Preço, a vulso 5\$000. (2)

Fonte: Correio D’Annuncios, 14 jul. 1851, n.49, p.4.

⁷⁰ Sobre os bailes ver capítulo “Os bailes e as vivências musicais na São Luís da segunda metade do século XIX”, de Gouveia Neto e Navarro (2021).

O autor deste método, o padre João Francisco de Azevedo⁷¹ foi o inventor da máquina de taquígrafia sobre o mesmo não encontrei muitas informações.

A diferença entre os métodos para piano e os de outros instrumentos musicais mais popularizados, como o violão, será o estudo a partir da leitura de partitura. No anúncio fica claro a ideia bastante discutida sobre a associação do violão ao aprendizado de ouvido, fato expresso como uma vantagem do método. No entanto, como era necessário agradar a todos os públicos o anunciante também pontua ser possível adquirir conhecimento musical a partir do método com o auxílio de um mestre, isto é, um professor de música.

Sobre o estudo do violão o *Diário do Maranhão* apresentou outro método, como segue:

Figura 85 – 1892 Kalendarios



Fonte: Diário do Maranhão, ano XXII, n.5495, 30 dez. 1891, p. 3.

Ainda sobre os métodos, independentemente para qual tipo de instrumento musical seja dedicado, tinham como objetivo treinar o aluno em expedientes técnicos, tendo como resultado a proficiência em meios de construção musical e orquestração[...] (FONTERRADA, 2008, p. 82)” em detrimento de promover a prática musical. Fonterrada (2008, p. 82) destaca ainda que “[...] não se trata de ensino artístico, portanto, mas do domínio de técnicas instrumentais em que muito se assemelham à formação do artesão. [...]”.

⁷¹ Ver matéria na revista da Fapesp em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/140-anos-de-uma-injustica/>

Figura 86 – Methodos

Methodos.
Para rabeças, adoptados no conservatório em Paris, escriptos pelos mestres Gaichard, e Delphin Alard.
PARA MENINOS
Lindas rabeças, em caixinhas envernizadas.
MÚSICAS
Para piano dos melhores auctores conhecidos.
O MELHOR.
Papel para musica de differentes formatos.
Magalhães & Comp.
Livraria Popular
21 Largo de Palacio 21
Maranhão 2 de Agosto de 1870.

Fonte: Publicador Maranhense, ano XXIX, n. 175, 10 ago. 1870, p. 3.

Como já tratado grande parte dos objetos musicais eram vendidos em livrarias e nesses estabelecimentos não havia definições sobre o violão não ser tão bem visto pelas elites a partir das construções historiografias sobre o tema conforme aponta Taborda (2019). No entanto, nas notas de jornais há associação desse instrumento aos que andavam pelas ruas de São Luís à noite ressaltando que eram desocupados e descumpriam as posturas municipais (GOUVEIA NETO, 2010). Para os comerciantes essas controvérsias não eram determinantes, pois o importante era o lucro. Desse modo, os violões também eram vendidos nas livrarias e sobre o comércio musical escreve Amorim (2017b, p.2) que até 1850 as livrarias faziam parte das dinâmicas comerciais observadas também nos periódicos de São Luís. Ressalta o autor, também, que na maioria dos jornais os anúncios relativos ao comércio musical estavam na última página (página 4). Ainda na década de 1850, mais precisamente em 1856, no *Publicador Maranhense*:

Figura 87 – Na livraria no largo de Palacio vende-se o seguinte.

Na livraria no largo de Palacio vende-se o seguinte.
Escalas e saltos para solfejo preparação para o canto e Arselas por Boufacio Astoli.
Meth dos para piano por Huntan, —ditos ditos por Adam, —ditos ditos clarinete por S. I. Berti. —Carteiras para viagem, —Pastas para escrever-se em sima, —Carteiras para algibeiras, —Caruteiras &. —um sortimento de cordas de violão e rebeca e tambem canivetes muito finos e as muito utais para os principiantes canetas a maquina.

Fonte: Publicador Maranhense, 13 set. 1856, n. 209, p.4.

A presença não só do violão, assim como de outros objetos relacionados a ele, como as cordas, aparece nos anúncios dos jornais como um forte indício de que esse instrumento estava presente mais do que as elites dominantes queriam inclusive com cordas de violão e rabeca no mesmo anúncio que os métodos para piano. No *journal do Commercio*, foram vinculados dois anúncios que envolvem não somente pianos e violões:

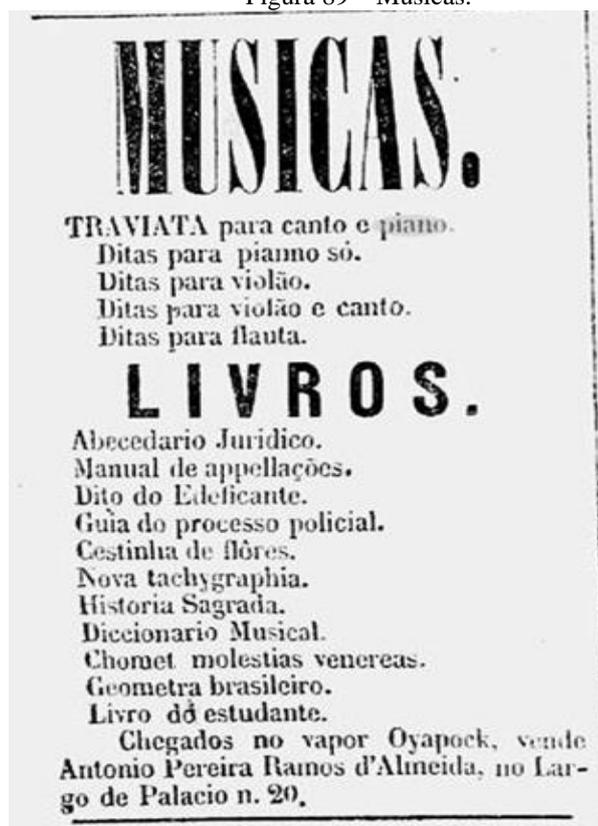
Figura 88 – Carlos Henriques da Rocha, tem á venda...

— CARLOS HENRIQUES DA ROCHA, tem á venda no escriptorio, rua da Estrella grande sortimento de musicas modernas, sendo Valsas, Quadrilhas, Polkas, Masurkas e outras muitas variações, tanto para Piano, como rabeca, violão, violancello, flauta, saxophono, e tambem methodos para ensino dos ditos instrumentos, e diversas partituras: os preços são rasoaveis.

- CARLOS HENRIQUES DA ROHCA, tem a venda no escriptorio, rua da Estrella grande sortimento de musicas modernas, sendo Valsas, Quadrilhas, Polkas, Masurkas e outras muitas variações, tanto para Piano, como rabeca, violão, violancello, flauta, saxophono, e também methodos para ensino dos ditos instrumentos, e diversas partituras: os preços são rasoaveis.

Fonte: Jornal do Commercio, 11 jun. 1859, ano II, n. 108, p.4.

Figura 89 – Músicas.



MUSICAS.

TRAVIATA para canto e piano.
Ditas para piano só.
Ditas para violão.
Ditas para violão e canto.
Ditas para flauta.

LIVROS.

Abecedario Juridico.
Manual de appellações.
Dito do Edificante.
Guia do processo policial.
Cestinha de flôres.
Nova tachygraphia.
Historia Sagrada.
Diccionario Musical.
Chomet molestias venereas.
Geometra brasileiro.
Livro do estudante.

Chegados no vapor Oyapoek, vende
Antonio Pereira Ramos d'Almeida, no Lar-
go de Palacio n. 20.

Fonte: Jornal do Commercio, 11 jun. 1859, ano II, n. 108, p.4.

Na figura 88 há indicação da existência de música escrita para violão, isto é, partituras, assim como métodos para o ensino do instrumento, do mesmo modo que para piano, flauta e rabeça. Já na figura 89 também constam música para violão seguindo a tendência das reduções de óperas apontadas por Freire (2004) e Said (2011) e também um dicionário musical. Esses dois anúncios ressaltam a existência de música escrita para violão em São Luís, situação de falta ressaltada por Llanos (2016) e Taborda (2019) nos estudos que realizaram.

Nos anúncios expostos é possível perceber a falta de especialidade no que se refere a um local dedicado somente aos artigos relacionados à música, conforme já destacado. Os ludovicenses tinham a oportunidade de adquirir instrumentos e partituras musicais através de comerciantes e de particulares, alguns deles músicos, que vendiam músicas, mas sem um lugar dedicado somente a esse tipo de objeto, como anuncia o jornal *A Imprensa*:

Em casa de Bernardino do Rego Barros⁷², praia de Santo Antonio, n. 15, há a venda as seguintes Muzicas: Saudades de Napoles, Valsa composta e dedicada a S.M.I. D. Thereza Christina Maria, por Bartholomeu Bortolazzi. Offerecida pessoalmente pelo

⁷² Segundo o Almanaque Administrativo, Mercantil e Industrial do Maranhão para o ano de 1858, p. 117, era músico e professor de clarineta e na residia na Rua de São João, n.1. Já no Almanaque Administrativo do Maranhão para o ano de 1873, p. 203 além de clarineta ensinava flauta e residia na Rua de Santo Antonio, n.9.

author, e a mesma Augusta Senhora, beniganamente se dignou a aceitar-a. Recreio Militar, esta nova quadrilha de muito bom gosto chegada a pouco do Rio de Janeiro. Polka Lundum Moreninha, Tal qual como toca a banda dos educandos. O Sonho para piano e muitas outras músicas de bom gosto (A IMPRENSA, Ano V, 7 de set. 1861, n. 71).

Para conquistar mais compradores os anúncios traziam não somente informações essenciais sobre o produto, mas indicações de uso e importância social que legitimavam o consumo do objeto anunciado como se verifica no anúncio acima, tais como a partitura ser dedicada à Imperatriz Teresa Cristina. Há a indicação do músico italiano Bartholomeu Bortolazzi⁷³ que viveu no Rio de Janeiro na década de 1826 e dava aulas de viola francesa e uma das peças ser executada pela banda da Casa dos Educandos Artífices⁷⁴. Esses indivíduos que anunciavam a venda de música nos jornais geralmente estavam ligados ao mundo das notas e dos sons.

Ao mesmo tempo em que esses músicos anunciavam seus serviços de copista de partituras, é importante pontuar que essas músicas anunciadas nos jornais, são músicas somente para quem tinha algum conhecimento de leitura musical, pois naquela segunda metade do século XIX não existiam os recursos sonoros de gravação. Então somente a família que tinha algum estudante ou diletante no campo musical, ou ainda contratasse um instrumentista podia usufruir dessas novas músicas, pois: “a música, enquanto escritura, notação da partitura, encerra uma prescrição, rígida no caso das peças eruditas, para orientar a performance. Mas a experiência musical só ocorre quando a música é interpretada” (NAPOLITANO, 2005, p. 83 - 84). Assim, o jornal *A Imprensa*, anunciava:

Muzicas novas para piano
Com a inauguração da Estatua Equestre do Imperador D. Pedro I
Quadrilha, Valsa, Polck, Schotsch, Galoppe.
Para Flauta as mesmas acima
Hymno Brasileiro – composto pelo D. Pedro I
Capricho do concerto sobre a filha do Regimento Reverié por A. Gorla
Vende-se na Livraria do largo de Palacio, n.20.
(A IMPRENSA, Ano V, 28 dez. 1861, n. 103).

Pelo anúncio acima há uma ideia do que se ouvia pelas janelas dos casarões coloniais e demais habitações na década de 1860 do século XIX em São Luís. Só é possível saber o gênero das músicas, pois os nomes das mesmas não estão expressos na notícia. Na década de 1870 no *Publicador Maranhense*,

⁷³ As informações sobre o músico foram extraídas de Taborda (2011, p.189).

⁷⁴ Para maiores informações sobre a dita Instituição consultar Castro (2007).

Figura 90 – Músicas para piano

Músicas para piano.

Quem é?... polka, saudades da infância quadrilha, santinha valsa, a flor da boa vista valsa, uma lagrima mazurka, habanera polka lundu, carmen polka la grande duchesse polka lo souvenir valsa de salão, chant d'oiseaux polka, Jovan Helena vals, Anotta polka brilhante, Minerva polka brilhante, O thio Braz quadrilha, Morte de Lopes polka, Chico Diabo polka, l'argentine fantasia mazurka, lagrimas d'urora mazurka, Aria nell'opera Martel a follette valsa, fantasia die post, luma valsa d'arditi, ideal et réalité fantaisie, passo selvagio il Guarany, los negros habanera, palomita Paraguaya, habanera, noites de luque habanera, una folha a roma quadrilha, Margarita Schostisch, Os banhos d'olinda quadrilha, Popita polka, la souvientil Romana, as anquinhas da moda Schottisch, saudades de minha mãe valsa, uma noite de carnaval quadrilha, Artur Napoleão quadrilha, prise de Paysandú et de Montevideo fantasia militaire.

Gonçalves & Pinto, rua de Nazareth.

Maranhão 2 de maio de 1871.

Músicas para piano.

Quem é?... polka, saudades da infância quadrilha, santinha valsa, a flor da boa vista valsa, uma lagrima mazurka, habanera polka lundu, carmen polka da grande duchessa polka lo souvenir valsa de salão, chant d'oiseaux polka brilhante, Minerva polka brilhante, O thio Braz quadrilha, Morte de Lopes polka, Chico Diabo polka, Pargentine fantasia mazurka, Aria nell'opera Martel a follette valsa d'arditi, ideal et réalité fantaisie, passo selvagio il Guarany, los negros habanera, noites de luque habanera, una folha a roma quadrilha, Margarita Schostisch, Os banhos d'olinda quadrilha, Popita polka, la souvientil Romana, as anquinhas da moda Schottisch, saudades da minha mãe valsa, uma noite de carnaval quadrilha, Artur Napoleão quadrilha, prise de Paysandú et de Montevideo fantasia militaire.

Gonçalves & Pinto, rua de Nazareth.

Maranhão 2 de maio de 1871.

Fonte: Publicador Maranhense, 2 maio 1871, n.98, p. 3.

Já nesse anúncio constam os nomes das músicas, o gênero, o compositor e, como de costume, as indicações para quais ocasiões são mais adequadas suas execuções. As músicas anunciadas também colocam São Luís no contexto da circulação nacional no que se refere aos modos de circularidade e apropriação da música em voga no Brasil.

Ainda em 1871 no *Publicador Maranhense*, o anúncio seguinte:

Figura 91– Músicas novas

Músicas novas.

Um variado sortimento de lindas peças de musica para piano, melhores auteres e mais em voga, foi despachado para a Livraria Universal de Antonio Pereira Ramos de Almeida & C., rua da Palma n. 3.

Mais: Methodos de piano por Huntten.
 " " " Rosselin.
 " " " Berteni.
 " " " Adam.
 " solf jo " Rodolphe.
 " rabeca " Gaich rd.
 " " " Delphin.
 " flauta " Devienne.
 " violão " Carulli.

Manual do compositor por Fetis.
 Exercicio progressivos para piano e estudos de velocidade por Czerny,
 Estudos para piano por Czaner.
 Estudos d'escala para todos os dias por Bertini.

Fonte: Publicador Maranhense, 11 out. 1871, n. 223, p.3.

Com o passar dos anos e uma consequente especialização do entendimento dos comerciantes no tocante a chamar a atenção do possível comprador, os anúncios ficam mais explicativos e trazem mais informações sobre os objetos disponíveis para a venda, visando intervir no contexto social (PINHEIRO, 2010, p. 478) para que o consumo aumentasse, como consta também no jornal *Pacotilha* a seguir:

Figura 92– Alta novidade (Músicas para piano)

ALTA NOVIDADE.

MUSICAS PARA PIANO

dos mais festejados auctores, taes como:

Gottschalk,	Herz,	Straus,
Carlos Gomes,	Lambert,	Mesquita,
Arthur Napoleão,	Wagner,	Callado,
Leybach,	C. Cardoso,	G. Vignoli,
Beyer.	Metra,	Meyer,
Kettner,	F. Gonzaga,	Offenbác, etc etc.

Enfim a mais completa colleção de musicas que até hoje tem se exhibido entre nós, acha-se a disposição das bellas pianistas, na livraria

DE

Ramos de Almeida & C.^a

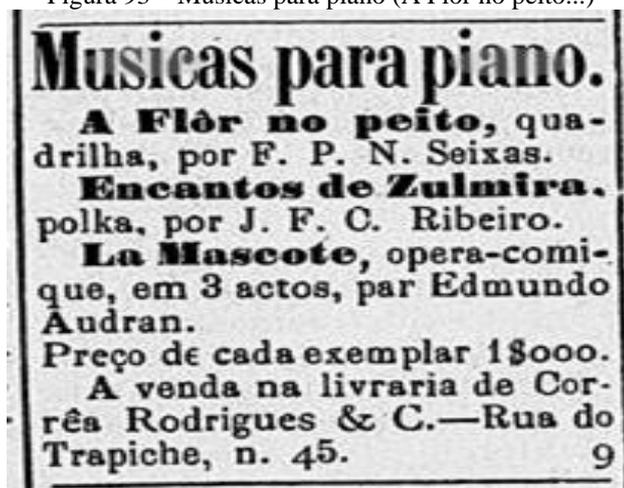
RUA DE NAZARETH

Canto do Jardim.

Fonte: Pacotilha, 3 maio 1881, n. 20, p.4, ano I.

Novamente o anúncio direciona as partituras de piano ao público feminino, denominadas de “bellas pianistas”. Constam ainda no anúncio composições de Carlos Gomes⁷⁵, Arthur Napoleão, Francisca Gonzaga⁷⁶ e de Callado⁷⁷. Ainda no jornal *Pacotilha*, mais música para piano.

Figura 93 – Músicas para piano (A Flor no peito...)



Fonte: *Pacotilha*, 25 fev. 1884, n. 52, p.1, ano IV.

No mesmo jornal *Pacotilha*, as músicas indicadas para os salões:

⁷⁵ Antônio Carlos Gomes. Nasceu em Campinas em 1836 e morreu em Belém em 1896. Compositor brasileiro, mestre da ópera romântica na tradição de Verdi. Estudou no Conservatório Imperial no Rio de Janeiro. Autor da ópera *O Guarani*, baseada do romance homônimo de José de Alencar, estreada no Teatro Scala de Milão em 19 de março de 1870, onde teve extraordinário sucesso recebendo o título de Cavaleiro da Ordem da Coroa da Itália. Ao longo da década de 1880 viveu entre o Brasil e a Europa (SADIE, 1994, 377-378) e (ENCICLOPÉDIA, 1998, p.335).

⁷⁶ Francisca Edwiges Neves Gonzaga. Nasceu no Rio de Janeiro em 1847 e morreu na mesma cidade em 1935. Compositora, instrumentista (pianista) e regente. Compôs sua primeira música aos 11 anos, uma cantiga de natal, chamada *Canção dos Pastores*. Através do flautista Callado teve contato com os “chorões”. Seu primeiro sucesso foi a polca *Atraente* de 1877. Em 1885 dirigiu a banda da Polícia Militar, tornando a primeira mulher a reger uma orquestra no Brasil. Participou ativamente da campanha abolicionista. 1899 escreveu a primeira marcha carnavalesca *Ô abre alas*. Compôs valsas, polcas, tangos, maxixes, lundus, mazurcas, barcarolas etc. (SADIE, 1994, 378 - 379) e (ENCICLOPÉDIA, 1998, p.339 -341).

⁷⁷ Joaquim Antônio da Silva Callado. Nasceu no Rio de Janeiro em 1848 e morreu na mesma cidade em 1880. Instrumentista (flautista e pianista) e compositor. Em 1867 compôs sua primeira peça chamada *Querosene*. Em 1871 tornou-se professor da cadeira de flauta do Conservatório de Música e passa a ser reconhecido como o maior flautista brasileiro do seu tempo. Foi condecorado em 1879 com Ordem da Rosa, no grau de comendador, juntamente com os demais professores do Conservatório. Foi iniciador e organizador dos primeiros grupos de choro (ENCICLOPÉDIA, 1998, p. 131 -132, 200).

Figura 94 – O recreio dos salões



Fonte: Pacotilha, 25 out. 1884, n. 273, p.3.

Neste anúncio consta além das partituras de composições de Gottschalk, e Arthur Napoleão, há também os métodos de Czerny⁷⁸ o que ratifica o uso desses documentos não só para o aperfeiçoamento da velocidade, agilidade e independência das mãos, mas também os estudos de Beyer⁷⁹ para iniciantes o que relaciona também ao ensino do piano. Outra questão levantada pelo anúncio diz respeito às reduções de óperas e de concertos sinfônicos feitos para piano. Sobre essa prática que se torna comum no século XIX escreve Said (2011):

Los principales ejemplos de transcripción del siglo XIX fueron (y lo han seguido siendo durante el siglo XX) las reducciones de grandes obras de concierto para adaptarlas a los recursos más pequeños de un instrumento, en la mayoría de los casos el piano. Esta práctica apunta hacia la presencia constante de músicos aficionados que no podían obtener facilmente ni descifrar unas partituras completas, pero cuyo deseo

⁷⁸ Carl Czerny (1791 – 1857) Professor de piano, compositor, pianista e ensaísta de música austríaco. Foi aluno de Beethoven e professor de Liszt, e por isso ocupa uma posição única entre os pianistas do século XIX, tanto como transmissor das ideias de um mestre para outro quanto por sua extraordinária produtividade durante toda uma época de mudanças formidáveis no piano e em sua literatura. Os trabalhos mais significativos são o repertório de estudos e exercícios (SADIE, 1994, p.243). Ainda hoje os métodos de piano do autor são referências obrigatórias para o aprendizado do piano, conforme apontam Gomes Filho e Araújo (2016). Também nas ementas das disciplinas de piano do Curso de Música do IFCE disponível em: <file:///C:/Users/amand/Downloads/Ementas%20Disciplinas%20-Curso%20de%20M%C3%BAsica.pdf>. Na Escola de Música do Estado do Maranhão (EMEM) o método também é utilizado no curso de piano.

⁷⁹ Ferdinand Beyer (1803 -1863) Compositor e pianista alemão. Pertenceu ao romantismo musical. <https://www.boileau-music.com/es/autores/beyer-ferdinand/ver%20obras>

de tocar la pieza se podía satisfacer leyéndola y tocándola para dos o cuatro manos⁸⁰. [...] (SAID, 2011, p. 11 -12).

Freire (2004, p. 102, 103) também pontua essa prática de redução de peças teatrais e diz que “Observando as publicações de partituras, anunciadas pelos jornais, podemos constatar a presença significativa de peças oriundas de espetáculos teatrais (inclusive óperas, operetas, revistas e mágicas), repertório de concerto ou de salão, a partir de fantasias, arranjos e reduções”. Ainda sobre essa questão Volpe (1994, p.41) escreve que essas edições pertenciam “[...] à prática doméstica dos saraus, sobretudo as peças líricas, peças de pequena extensão e dificuldade técnica mediana, acessível a um instrumentista amador ou estudante, principal consumidor dessas partituras [...]”.

As partituras estavam à venda, como relatam os jornais da capital maranhense, mas era necessário que as pessoas soubessem executar algum instrumento para usufruir das sensações que as mesmas ofereceriam ao serem ouvidas, pois a “partitura é apenas um mapa, um guia para a experiência musical significativa, proporcionada pela interpretação e pela audição da obra” (NAPOLITANO, 2005, p. 84). Nesse sentido indico a necessidade das aulas de músicas em São Luís e as partituras como elementos da cultura material escolar, pois “Escreve-se em algum lugar, em algum objeto, que possa ser sólido e durável o suficiente. Por isso só, a partitura musical já é um documento. Marcas d’água, tipo de tinta, caligrafia, textura e forma do material podem ser e são fundamentais para compreender a época da escrita e ou da cópia. [...]” (MONTEIRO, 2008, p. 31) da mesma forma que os instrumentos musicais, também compunham os objetos que faziam parte da escola. Dentre as categorias de objetos presentes na cultura material escolar Castro (2013), divide os objetos relacionados à escola em treze categorias dentre as quais estão os do grupo *materiais visuais, sonoros e táteis para o ensino*, cujos artefatos seriam os “mapas, globos, cartazes, quadros parietais, [...], instrumentos da banda, [...], ábaco, piano” (CASTRO, 2013, p.107).

Juntamente com Castro (2013) coloco as partituras, os métodos para ensino de instrumentos e os demais instrumentos musicais citados nos anúncios dos jornais expostos e que tinham professores de música particulares anunciando seus préstimos, conforme discutirei na próxima seção.

⁸⁰ “Os principais exemplos de transcrição do século XIX foram (e permaneceram durante o século XX) as reduções de grandes obras de concerto para adaptá-las aos menores recursos de um instrumento, na maioria dos casos o piano. Esta prática aponta para a presença constante de músicos aficionados que não conseguiam facilmente obter ou decifrar partituras completas, mas cujo desejo de tocar o instrumento podia ser satisfeito lendo-o e tocando-o a duas ou quatro mãos. [...]” (SAID, 2011, p. 11 -12).

Continuando a tratar dos métodos para outros instrumentos conforme noticiou o *Jornal do Commercio*, para a flauta:

Figura 95 – A biblioteca do Flautista

os annunciados.

A BIBLIOTHECA DO FLAUTISTA.

Melodias, Duetos, Arias, Romances, &, &

DAS OPERAS AS MAIS EM VOGA.

Adam—Le Chalet.	Id.—Linda di Chamouni, 1. ^{er} liv.
Auber—Le Maçon.	Id.— — — — 2. ^e liv.
Balfe—L'étoile de Séville.	Id.—Maria Padilla.
Id.—Les Quatre Fils Aymon.	Id.—I Martiri.
Bellini—I Capuleti.	Id.—La Parisina.
Id.—I Puritani.	Flotom.—Les Matelots.
Id.—La Somnanbula.	Id.—Stradella.
Caraffa—Nozze Di Lammermoor.	Mercadante—Soirées Italiennes.
Donizetti—Anna Bolena.	Rossini—Il Barbiere.
Id.—Elisire d'Amore.	Id.—La Cenerentola.
Id.—Fausta.	Id.—La Donna del Lago.
Id.—La Fille du Régiment.	Verdi—Nabucodonosor.
Id.—Il Furioso.	

Vendem-se na Livraria do largo de Palacio.

Fonte: Jornal do Commercio, 20 out. 1860, n.83, p.4.

Sobre as músicas indicadas no anúncio o que continua claro é a presença constante da ópera na sociedade ludovicense do século XIX conforme apontado na seção 2.

Os anúncios que tratam de música também indicam as preferências em voga como vinculado no jornal *Pacotilha*.

Figura 96 – Grande sucesso da actualidade

Grande successo
DA ACTUALIDADE.
Polka para piano
O MULATO E...
Composta e dedicada ao distinto maranhense
ALUISIO AZEVEDO e aos mais distintos
redactores d'
O Pensador.
POR
Antonio Raiol.
Vende-se na rua da Madre de
Deus n. 23. Copiadas a capri-
cho pelo auctor e pelo phan-
tasioso desenhista de musicas
HORACIO AZEVEDO.
Ha exemplares de 1\$ e 2\$ rs.

Fonte: Pacotilha, 13 abr. 1881, p.3, ano I, n.4.

Neste anúncio de polca para piano de Antônio Rayol, tanto o título da peça quanto o gênero musical apontam as inserções do dito músico nos padrões e gostos da escrita musical em voga no século XIX, conforme aponta Tinhorão (1998) ao tratar das características da música escrita para piano. Outra questão refere-se a ser copiada para venda o que talvez indique a ausência de tipografias que fizessem esse tipo de impressão em São Luís ou o custo para tal serviço. Nas partituras datadas da segunda metade do século XIX do *Acervo João Mohana*⁸¹, por exemplo, não detectei partituras impressas em São Luís e nos anúncios das figuras 18 e 19, respectivamente, consta a expressão “chegados no vapor” e “foi despachado” reforçando a não existência de impressão de partituras na capital maranhense. Segundo Volpe (1994, p. 36) a impressão regular de peças musicais foi iniciada por Pierre Laforge por volta de 1834, mas foi na segunda metade do século XIX que houve aumento no número de casas impressoras de música com maior concentração no Rio de Janeiro, mas existindo também em Pernambuco dirigida por Victor Préalles onde foram impressas obras do Tenor Maranhense Antônio Rayol (VOLPE, 1994, p. 39). Também havia impressão de partituras no Pará e na Bahia. Já no Ceará,

⁸¹ Tenho projeto de pesquisa sobre o *Acervo João Mohana*, intitulado *Estudo das Vivências Musicais na São Luís da segunda metade do século XIX*, com apoio financeiro da Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão – FAPEMA.

em Minas Gerais, no Rio Grande do Sul e no Amazonas existiram casas editoras, mas as impressões das peças aconteciam em São Paulo (VOLPE⁸², 1994, p. 40).

Ainda sobre a atuação de Antônio Rayol no campo do ensino de música é importante ressaltar que o mesmo escreveu um manual intitulado *Lições de música extraída de autores escolhidos* que trata sobre história da música, teoria musical, acústica, gêneros musicais, solfejo, canto e termina ressaltando a importância de Carlos Gomes para a música brasileira. Esse manual serviu de base para o ensino de música na Escola de Música do Estado no início do século XX. Esse livro foi alvo da pesquisa realizada por Salomão (2015) comparando o método de Antonio Rayol com o de Domingos Perdigão. Ainda sobre os métodos para ensino de música Morila (2016) resalta que havia disputas para saber qual o mais eficaz e que eram desconstruídos pelos rivais.

Continuando a tratar das partituras o jornal *Pacotilha*, veiculou mais dois anúncios de partituras para piano e canto.

Figura 97 – Novidade Musical



Figura 98– Músicas



Fonte: Pacotilha, 28 fev. 1886, n. 51, p. 1.

Em 1885 também no jornal *Pacotilha*, anúncio de outra polka composta por Antônio Rayol.

Figura 99 – Polka Francisquina



Fonte: Pacotilha, 10 fev. 1885, n. 34, p.4.

⁸² Consta na Enciclopédia da Música Brasileira (1998), entre as páginas 370b e 379b, informações sobre a impressão musical no Brasil inclusive com as informações citadas por Volpe (1998). Ressalto que a primeira edição da Enciclopédia é de 1977.

Como já destacado, a polka fez parte do repertório da maior parte dos compositores do século XIX, sejam os populares, como aponta Tinhorão (1998) assim como os considerados eruditos.

A partir dos anúncios citados a intenção dessa análise é ressignificar e ampliar os tipos de objetos comumente elencados como típicos da cultura material escolar. No que tange aos artefatos relacionados à música, eles podem ser também escolares se estiverem em ambientes que tenham essa finalidade ou mesmo no espaço privado da casa familiar quando utilizados como um meio para a aprendizagem, tal como pensa Brailovsky (2008, p. 109) que “[...] Los significados que portan los objetos interactúan con su carácter propiamente “escolar””, e completa o autor que existe uma “[...] disputa silenciosa que portan los objetos, es finalmente, la lucha por definir los grandes actores que intervienen en la definición de lo escolar: Es la lucha por sostener qué es finalmente una escuela, y qué es aceptable hacer, pensar, decir y saber en ella⁸³” (BRAILOVSKY 2008, p. 103).

Ao longo dos anos de 1880 com o aumento no número de escolas particulares e a constante presença das aulas de música em seus programas os jornais acompanham essa tendência ofertando materiais musicais para as escolas, com a diferença que agora está direcionado para tais estabelecimentos, conforme constam nos anúncios publicados no jornal *Pacotilha*:

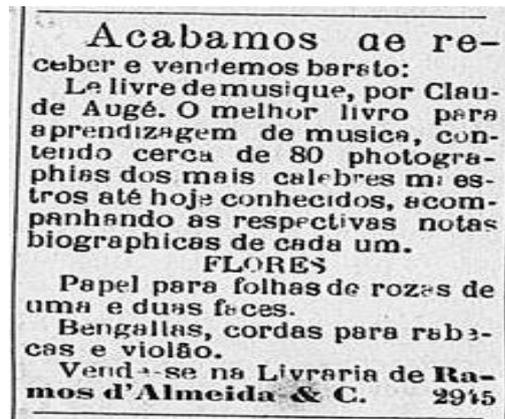
Figura 100 – Solfejos



Fonte: Pacotilha 23 de outubro de 1895, ano XV, n. 250, p.3.

⁸³ “[...] Os significados que os objetos carregam interagem com seu caráter propiamente “escolar”, e completa o autor que existe uma “[...] disputa silenciosa que os objetos carregam, é finalmente, a luta para definir os grandes atores que intervêm na definição do que é escola: É a luta para sustentar o que é finalmente uma escola, e o que é aceitável fazer, pensar, dizer e saber nela” (BRAILOVSKY 2008, p. 103).

Figura 101 – Acabamos de receber...



Fonte: Pacotilha, ano XVIII, n. 219,14 set. 1898, p. 1.

Assim, os artefatos musicais relacionados à cultura material escolar ratificam a importância que as vivências musicais representavam para a sociedade ludovicense do século XIX e a forma como esses homens e mulheres se relacionavam com esses artefatos ao tecerem suas sociabilidades e demarcarem sua distinção social, pois “os materiais didáticos, instrumentos de escrita e outros artigos de papelaria não são, no entanto, os únicos objetos de consumo escolar que se submetem com o tempo aos processos de codificação e homologação. [...]” (MEDA, 2015, p. 24). A presença dos instrumentos musicais, dos métodos de ensino desses instrumentos, das partituras noticiados nos jornais em anúncios de livrarias, por exemplo, são claros indícios não só da importância da música no entendimento da cultura material escolar, assim como da própria música na sociedade ludovicense do século XIX.

Nessa medida, ampliar a percepção do que comumente é definido como objeto de estudo da cultura material escolar indica o quão complexo e multifacetado é o ambiente escolar, seus objetos e a forma como as pessoas se relacionam com os artefatos musicais, e os sentidos que dão aos mesmos nas suas relações cotidianas com seus pares, assim como, com os seus diferentes socialmente.

Dessa forma, os instrumentos musicais e as partituras, assim como os demais materiais que se referem a eles podem ser estudados e relacionados à cultura material escolar, não só pelas características relacionadas ao ensino que esses artefatos carregam, mas, principalmente, por refletirem os desejos das pessoas da sociedade ludovicense do período em questão, e também sobre o viver e a instrução relacionados à civilidade e modernidade disseminadas pelos jornais analisados neste trabalho.

Nesse sentido, conforme aponta Lawn (2013, p. 225) “[...] Objetos para outros fins que não a memorização e a punição não eram comuns em sala de aula naquela época⁸⁴. [...]”. Segundo esse autor, por exemplo, “[...] A necessidade de proporcionar as lições de coisas, e o estudo da natureza, significava que era preciso providenciar os objetos a partir dos quais se pudesse ensinar, com uma técnica mecânica especial e invariável, e encontrar objetos apropriados para o uso nas aulas. [...]” (LAWN, 2013, p.225). Dessa maneira, não é possível ministrar aulas de instrumentos musicais sem que esses objetos façam parte do cotidiano de quem ensina e, principalmente, de quem aprende.

⁸⁴ Século XIX.

SEÇÃO 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As histórias desta tese aconteceram em tantos lugares da capital maranhense e pelas mentes e mãos de tantas pessoas que não é possível fugir da sua natureza multifacetada e plural, apesar da concentração em fontes impressas devido às próprias características do período histórico abordado nela. Mesmo o roteiro da caminhada estabelecido a partir dos locais onde o ensino de música era mais citado nas fontes é possível indicar que ao caminhar pelas ruas do Sol e da Paz, certamente haveria música soando. Caminhando em direção à Praia Grande, descendo pela rua do Egito ou Magalhães de Almeida, também haveria sons de vozes cantando sendo acompanhadas por pianos, violões, rabecas, flautas etc.

Ao chegar às palavras finais desta tese é necessário recapitular o caminho percorrido ao destas 219 páginas que tratam sobre as vivências musicais e o ensino de música entre 1852 e 1909 em São Luís. Escolho realizar essa caminhada partindo da Praia Grande perto de onde os navios aportavam na ilha de São Luís trazendo os artistas músicos e cantores para atuarem nos espetáculos dados no Teatro São Luís e em demais eventos pela província. Essa escolha se deu por causa das relações diretas que esses profissionais da música tiveram não somente com as apresentações propriamente ditas nos espetáculos do teatro, assim como atuando como professores particulares de música.

Nesta tese abordei a importância que o teatro São Luís teve para o desenvolvimento das vivências musicais em São Luís e como essas vivências contribuíram para construção de um tipo de educação relacionado ao culto da elegância e civilidade que estava imenso nos ditames da construção da própria identidade dos brasileiros nascidos no Maranhão e também envolvidos nesses padrões europeizados. Esses modelos europeus estavam presentes no tipo de repertório apresentado nos programas dos espetáculos com ênfase aos compositores de óperas que estavam em voga na Europa e no Rio de Janeiro. As melodias desses musicais em grande parte eram cantadas em italiano, alemão e francês, sendo a língua portuguesa presente nas árias das comédias escritas por autores portugueses. Devido aos efeitos e necessidades cênicas que as óperas exigiam, o Teatro São Luís é o local preferido pelos empresários das companhias líricas. Desse modo, além do repertório operístico os ludovicenses também ouviam e estudavam o repertório concertista escrito para instrumentos solistas, dentre eles o piano.

Nesse sentido, ao longo da segunda metade do século XIX, o teatro São Luís, esteve presente nas páginas dos jornais que circulavam pela capital maranhense não somente como palco dos espetáculos musicais, mas também em relação às demandas políticas e

administrativas que o envolviam após ser adquirido pelo governo provincial. Mesmo com o fim do período monárquico e o advento da república, as óperas e espetáculos com repertório composto por compositores europeus continuaram acontecendo, até iniciarem as primeiras representações de filmes que ocuparam o palco principal dos ludovicenses. Todas as vivências musicais aprestadas e discutidas nesta tese contribuíram para a construção dos aspectos educacionais entre na sociedade ludovicense do período em estudo.

Os aspectos educacionais são entendidos e abordados nesta tese de forma ampla conforme indicam Inácio e Faria Filho (2019), sendo que a partir da presença das pessoas nos espetáculos musicais, as práticas educacionais estavam sendo exercidas durante as audições propriamente ditas, assim como no exercício do comportamento esperado dos frequentadores do teatro. Dessa maneira, “A música, entre o final do século XIX e início do século XX, está no centro da vida social. É imprescindível em solenidades cívicas, passeatas, eventos familiares como casamentos, batizados, aniversários, formaturas, nos bailes [...]” (QUEIROZ, 2011, p. 56).

Além desse conjunto amplo e sistêmico relacionado às questões educacionais, discuti aspectos mais específicos sobre o ensino de música nas instituições públicas mantidas pelo governo e mais especificamente nos colégios particulares e aulas ministradas também por professores particulares. Nesses espaços educacionais, como indicado pelas fontes de pesquisa desta tese, a música sempre esteve presente e não era coadjuvante, como, por exemplo, na Casa dos Educandos Artífices que tinha uma banda de música composta pelos alunos da oficina de música e essa banda se apresentava nos eventos da cidade de São Luís, contribuindo para a manutenção da casa e dos educandos. Dessa maneira, para entender amplitude das vivências musicais educacionais do ensino de música presente nos estabelecimentos particulares, é necessário caminhar por várias ruas e em várias direções na capital maranhense, o que a meu ver é forte indicador da importância que os ludovicenses davam ao ensino de música. Para construção desse entendimento sobre presença e importância do ensino de música ligado ao amplo sistema educacional, os anúncios dos colégios particulares e dos professores de música particulares publicados nos jornais e almanaques ratificam esse entendimento.

Os colégios eram dirigidos tanto por homens quanto por mulheres, sendo que a maioria dos colégios que se dedicavam especificamente à educação feminina eram dirigidos por mulheres conforme indicava a legislação que tratava da constituição e autorização desses estabelecimentos de ensino. Outra questão que aparece nos anúncios que tratam dos colégios particulares diz respeito ao pagamento separado das aulas de música o que dá a oportunidade

de que outras pessoas estudassem música mesmo não estando matriculados nas demais cadeiras de instrução geral do colégio, desde que tivessem recursos para arcar com mais essa despesa.

Nessa perspectiva, os ludovicenses buscavam se adequar aos modelos de elegância vigentes na Europa e, para tanto, um dos requisitos para que homens e mulheres se tornassem cultos e refinados era possuir, além dos conhecimentos clássicos adquiridos nas escolas de ensino regular, algum conhecimento de artes ou algo do gênero que os diferenciasses dos demais de seu estrato social e, principalmente, dos outros setores desprivilegiados da sociedade. Um desses conhecimentos, que podia ou não ser adquirido em instituições públicas de ensino, assim como nas privadas e em aulas de professores particulares era o de música. A música desde os tempos mais antigos serviu para diferenciar uns e como instrumento de barganha para outros, pois:

A importância da música na educação do cidadão era tal que Platão chegou a afirmar que “aquele que não sabe conservar seu lugar num coro, não é verdadeiramente educado” (As Leis, II). Para manter-se no coro era preciso saber cantar e dançar o que revelava quão educado era o participante. Não por acaso, a-mousos significava ignorante, inculto e mousa é a raiz etimológica de música (GRANJA, 2010, p.22).

A humanidade avançou e ao longo do tempo essa perspectiva apontada por Granja (2010) continuou sendo ressignificada em várias partes da Europa e depois das Américas como um dos sinônimos do reflexo da vida em sociedade. No período deste estudo, o ensino de música estava relacionado à linguagem musical formal que tem como símbolo a escrita em partitura, leitura rítmica e solfejo musical, dentre outros elementos (MED, 1996). Esse aprendizado era qualificado como um ornamento que os filhos das elites dominantes apresentavam e os diferenciavam dos demais. Para as mulheres das elites, a música qualificava ainda mais essa moça, a “lição de piano é referida como uma obrigação de rotina, sendo atividade contígua à de coser e bordar, cumprida sob o controle da família” (FONSECA, 1996, p. 75), sendo que “A educação doméstica era vista como a base principal no preparo da esposa ideal, sua instrução formal seria um complemento que aperfeiçoaria as atribuições da dona de casa. [...]” (ABRANTES, 2014, p. 105). Já para os meninos, rapazes e homens pobres significava a possibilidade de ter uma profissão e de conseguir algum tipo de ascensão social.

Já para os homens das elites, além da herança e do nome de família tradicional que herdavam, a música era um meio de conquistar sua futura esposa sem precisar ter contato físico com a mesma, devido ao cuidado quase carcerário que as famílias tinham com as moças, guardadas nos grandes palacetes coloniais. Assim, “além de ser utilizada para ‘agradar as

mulheres' com os seus 'corações ternos e doces', a música funcionava também como indicativo do grau de sociabilidade e civilidade dos cortesãos" (MONTEIRO, 2008, p. 86). Dessa forma, a música deve ser entendida como um fenômeno social onde é produzida e consumida.

Desse modo, o culto à prática musical foi difundido nas cortes imperiais europeias, mas ao longo do século XVIII e, principalmente XIX, passou a ser desenvolvido pelas famílias aristocráticas e pela nascente classe "burguesa" em busca de status social. Esses homens conhecedores das letras e agora das artes musicais eram os diletantes das sociedades imperiais. Na sociedade ludovicense do século XIX, os diletantes eram os intelectuais da geração denominada de *atenienses*⁸⁵ (CORRÊA, 2017) que atuavam na imprensa da capital maranhense.

Alguns anúncios também indicavam os nomes dos professores e isso foi importante para perceber quais deles também ministravam aulas particulares. Além disso, constatei que a maioria das aulas de música ministradas nos colégios particulares eram de piano e canto. Outra questão diz respeito a um aspecto social importante decorrente das práticas de ensino de música em São Luís. Muitos desses professores viviam exclusivamente desse ofício, outros, inclusive, chegavam a apelar nos anúncios de jornais que dependiam do exercício dessa atividade remunerada para sobreviver. Dessa maneira, este estudo ratifica que o ensino de música é uma profissão de tempo completo e que faz as pessoas sobreviverem com essa renda, apesar dos preceitos europeus de elegância, as fontes revelam que os professores passavam por problemas financeiros.

Já com relação às aulas de música ministradas por professores particulares e os tipos de instrumentos disponíveis nos anúncios dos almanaques em especial abrangiam praticamente todos os grupos de instrumentos de uma orquestra. Havia professores de flauta, clarineta, trompete, trompa, tuba, piston, bombardino, rabecão, corneta, rabeca, etc.. É possível indicar também alguns professores que passam décadas ensinando música aos moradores da capital maranhense, tais como: Antônio Raymundo Marinho; D. Antonia Gertrudes Martins; Almerinda Nogueira; Bernardino do Rego Barros; Ezequiel Antônio Colás; Francisco de Seixas Dutra; João Evangelista Belfort; João Pedro Ziegler; José de Carvalho Estrella; José Maria Bragança; Leocádio Ferreira de Souza; D. Libania Amália Pinto dos Reis; Ricardo José d'Oliveira e Silva. Nesse sentido, sob o ponto de vista dos estudos de gênero, ainda que esta tese não tenha se debruçado sobre esta temática, se faz relevante destacar que muitos desses profissionais de música eram mulheres, ou seja, professoras de música. Esta tese deixa esta indicação que poderá ser explorada por outros pesquisadores especialistas nessa discussão.

⁸⁵ Relativo à construção do epíteto Atenas Brasileira cunhado pelos intelectuais na capital maranhense durante o terceiro quartel do século XIX. Ver Borralho (2011).

Ainda sobre os professores de música que também abriram colégios indico que os irmãos Antônio e Alexandre Rayol participaram do movimento educacional na capital maranhense nos idos das décadas de oitenta e noventa do século XIX, assim como na primeira década do XX. As fontes também indicaram que a aula de música dirigida por Antônio Rayol e o Colégio de Santo Alexandre dirigido por seu irmão Alexandre Rayol, tornaram-se nos anos seguinte o Colégio Rayol. Do mesmo modo, a aula de música pública dirigida por Antônio Rayol no início século XX, transformou-se posteriormente na primeira escola de música pública do Estado do Maranhão.

Continuando a discorrer sobre alguns aspectos do longo percurso histórico da humanidade, os seres humanos se diferenciaram, em maior ou menor grau, pelos lugares que ocuparam nas esferas sociais. Nesse sentido, os objetos e símbolos que cada grupo social produziu, como a arquitetura e a pintura, servem para identificá-los como membros de cada um desses estratos sociais (GRANJA, 2010). Dependendo do lugar e do tempo no qual os homens e as mulheres estão inseridos essas formas de identificação se modificam, são readaptadas a fim de se adequar às necessidades do convívio em sociedade, e só se percebem como tais a partir da convivência com seus pares. Para a sociedade ludovicense, nos dois últimos quartéis do século XIX e início do século XX, não foi diferente, pois “[...] com a formação de uma camada social burguesa que passa a compor o poder com os senhores territoriais e o conseqüente desenvolvimento da vida urbana se estabelece o contexto da sociedade oficial, que se esmerava na imitação dos valores sociais e culturais importados da Europa” (FONSECA, 1996, p.12).

Desse modo, apresentei os artefatos musicais como cultura material escolar destacando os estudos que tratam da cultura material de forma mais ampla e depois os que abordam os objetos da escola nessa perspectiva. Importante ratificar que encontrei somente em Castro (2013) indicação dos instrumentos musicais como parte da cultura material escolar.

Outra questão apontada pela pesquisa está relacionada à presença marcante dos anúncios de venda de pianos nos jornais ao longo de todo o recorte temporal desta tese, indicando que São Luís podia também ser considerada uma “cidade de pianos” conforme destaca Alencastro (1997) falando do Rio de Janeiro ao citar o poeta Manuel de Araújo Porto Alegre. Ainda nessa discussão sobre o grande número de anúncios de venda de pianos, também é possível relacionar com o número de anúncios de professores particulares de piano e com a presença indiscutível entre os instrumentos musicais ensinados nos colégios particulares e também aos métodos para ensino desse instrumento presente na maioria dos anúncios pesquisados.

Além do piano, o violão, a flauta, a rabeca, também constam em alguns anúncios dos colégios particulares, mas sendo de inegável presença entre as aulas particulares de música.

Desses instrumentos também havia anúncios de métodos de ensino e partituras como os relacionados ao violão e a flauta, e método para solfejo, sendo desse modo marcante a presença das partituras anunciadas nos jornais da cidade de São Luís, dos mais diversos compositores.

Nesse sentido, os artefatos musicais relacionados à cultura material escolar ratificam a importância que as vivências musicais tiveram na sociedade ludovicense da segunda metade do século XIX e primeira década do século XX e a forma como esses homens e mulheres se relacionavam com esses artefatos ao tecerem suas sociabilidades e demarcarem sua distinção social, pois “os materiais didáticos, instrumentos de escrita e outros artigos de papelaria não são, no entanto, os únicos objetos de consumo escolar que se submetem com o tempo aos processos de codificação e homologação. [...]” (MEDA, 2015, p. 24) relacionados à escola. A presença dos instrumentos musicais, dos métodos de ensino desses instrumentos, das partituras noticiados nos jornais em anúncios de livrarias, por exemplo, são claros indícios não só da importância da música no entendimento da cultura material escolar, assim como da própria música na sociedade ludovicense do século XIX.

Apesar da indicação dos instrumentos musicais como parte da cultura material escolar, esta tese é um movimento de pesquisa e análise sobre essa temática que contribui para a ampliação dos estudos que podem ainda ser mais explorados pelos pesquisadores da área, não somente a partir das fontes utilizadas aqui, mas também a partir de outros registros escritos e visuais presentes nas bases de dados das bibliotecas públicas do Brasil.

Assim, pelo exposto anteriormente e ao longo desta tese, entendo que os objetivos propostos relacionados ao entendimento sobre o ensino de música e as vivências musicais em São Luís entre 1852 e 1909, foram alcançados e as questões respondidas, ratificando a música sendo considerada como um elemento para entender a desigualdade social. Sendo assim, este trabalho contribui para o aprofundamento dos debates sobre a história da educação musical dentro da área de educação e ratifica a importância que o ensino de música teve na capital do Maranhão para a formação educacional e cultural dos ludovicenses.

Logo, os resultados demonstram que o ensino de música em São Luís se fez presente no século XIX em meio a práticas sociais articuladas à ideia de civilização e civilidade. Nesta direção, a música, seu ensino, artefatos e bens materiais funcionam como culto à elegância, dando prosseguimento à formação de uma sociedade fortemente marcada pela desigualdade e preconceitos de classe e raça, além de favorecer o avanço de uma lógica capitalista na qual o acesso ao aprendizado musical foi possível, mais efetivamente, aos Filhos e filhas de uma burguesia ludovicense em ascensão, mesmo reconhecendo a importância que as sociabilidades

provocadas pela presença da música no final do século XIX e início do século XX promoveram o ingresso da cidade de São Luis na modernidade com todas as suas contradições.

REFERÊNCIAS

Bibliográficas

- ABBATE, Carolyn; PARKER, Roger. **Uma história da ópera: os últimos quatrocentos anos.** Tradução Paulo Geiger. 1ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ABRANCHES, Dunshee de. **O Cativoiro.** 3 ed. São Luís: AML, 2012.
- ABRANTES, Elizabeth Sousa. A educação feminina em São Luís (século XIX). In: In: COSTA, Wagner Cabral da. (Org.). **História do Maranhão: novos estudos.** São Luís: Edufma, 2004. pp. 143 - 173.
- ABRANTES, Elizabeth Sousa. Casar em São Luís: casamento, patrimônio e práticas dotais na ilha do maranhão (Séculos XVIII e XIX). In: PACHECO FILHO, Alan Kardec; *et al.* (Orgs.). **São Luís 400 anos: (con)tradição de uma cidade histórica.** São Luís: Café & Lápis; Ed. UEMA, 2014.
- ABREU JÚNIOR, Laerthe de Moraes. Apontamentos para uma metodologia em cultura material escolar. **Pro-Posições**, v. 16, n. I (46) – jan./abr., p. 145 – 164, 2005. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/proposic/article/view/8643763/11275>
- ADEODATO, Ademir. **Entre lares, lyceus e liturgias: Professores de música nas escolas do Espírito Santo, vestígios de histórias não contadas (1843 – 1930).** 2016. 257 f. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2016.
- ALENCASTRO, Luiz Felipe de. Vida privada e ordem privada no Império. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe de. (Org.) **História da vida privada no Brasil: Império.** São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- AMORIM, Humberto. Três modalidades de comércio musical nas primeiras décadas do Brasil oitocentista (1808 – 1821): anúncios particulares, leilões e rifas. **Revista Vórtex**, Curitiba, v. 5, n.1, 2017 a, p.1 22.
- AMORIM, Humberto. O comércio musical em livrarias, armazéns de variedades e lojas especializadas no Brasil Oitocentista (1808 – 1822). **Revista Vórtex**, Curitiba, v. 5, n.2, 2017b, p.1 26.
- AMORIM, Humberto. O ensino de música nas primeiras décadas do Brasil oitocentista (1808-1822). **Opus**, v. 23, n. 3, p. 43-66, dez. 2017c.
- ANDRADE, Mário de. **Música e jornalismo: Diário de São Paulo.** São Paulo: Hucitec: Edusp, 1993.
- ARAÚJO, Carlos Eduardo Moreira [*et al.*]. **Cidades Negras: africanos, crioulos e espaços urbanos no Brasil escravista do século XIX.** 2 ed. São Paulo: Alameda, 2008.
- ARRIADA, Eduardo; NOGUEIRA, Gabriela Medeiros; VAHL, Mônica Maciel. A sala de aula no século XIX: disciplina, controle, organização. **Conjectura**, v. 17, n. 2, p. 37-54, maio/ago. 2012.

ASSIS, Ana Cláudia de. *et al.* Música e história: desafios da prática interdisciplinar. In: BUDASZ, Rogério. (Org). **Pesquisa em música no Brasil: métodos, domínios, perspectivas.** Goiânia: ANPPOM, 2009. p. 5- 39.

AZEVEDO, Aluísio. **O Mulato.** São Paulo: Ciranda Cultural Editora e Distribuidora Ltda., 2007. (Coleção Clássicos da Literatura).

AZEVEDO, André Nunes de. A gênese e o desenvolvimento da ideia de civilização na Europa. Da Idade moderna ao século XIX. **Revista Intellectus**, ano 3, v. II, pp. 1 -20, 2004.

BARBATO, Luis Fernando Tosta. As novas ideias que vinham de Paris: a imprensa francesa no Brasil Oitocentista e a Revue des Deux Mondes. **MÉTIS: história & cultura** - v. 13, n. 25, p. 179 -197, 2014. Disponível em:
http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/metis/article/viewFile/2507/pdf_279

BARBOSA, Ana Mae. **Arte-educação no Brasil.** São Paulo: Perspectiva, 2012.

BARBOSA, Everton Vieira. **Páginas de sociabilidade feminina: sensibilidade musical no Rio de Janeiro oitocentista.** 181fl. 2016. Dissertação (Faculdade de Ciências e Letras de Assis). Universidade Estadual Paulista.

BAREL, Ana Beatriz Demarchi; COSTA, Wilma Peres. (Orgs.). **Cultura e poder entre o império e a república: Estudos sobre os imaginários brasileiros (1822 – 1930).** São Paulo: Alameda, 2018.

BARROS, José D'Assunção. **Raízes da música brasileira: uma introdução à história da música erudita no Brasil.** São Paulo: Hucitec, 2011.

BARROS, J. D. **Teoria da História. Acordes historiográficos** – Uma proposta para a Teoria da História. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

BARROS, José D'Assunção. **Teoria da História.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. Vol. V.

BARROS, José D'Assunção. **Teoria da História.** 3 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013. Vol. II.

BELLOCHIO, Cláudia Ribeiro. Formação de professores de música: desafios éticos e humanos para pensar possibilidades e inovações. **Revista da Abem**, v.24, n.36 ,p. 8-22, jan.jun. 2016.

BENCOSTTA, Marcus Levy. A noção de cultura material escolar em debate no campo de investigação da história da educação. In: In: CASTRO, Cesar Augusto; CASTELLANOS, Samuel Luis Velázquez. (Org.). **A escola e seus artefatos culturais.** São Luís: EDUFMA, 2013. p. 21 -34.

BENNETT, Roy. **Uma breve história da música.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986.

BERMAN, MARSHALL. **Tudo que é solido desmancha no ar: a aventura da modernidade.** São Paulo: Companhia das Letras, 1982.

BOTO, Carlota. A racionalidade escolar como processo civilizador: moral que captura almas. In: CARVALHO, Maria Marta Chagas de. PINTASSILGO, Joaquim. (Orgs.). **Modelos**

culturais, saberes pedagógicos, instituições educacionais: Portugal e Brasil, histórias conectadas. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/FAPESP, 2011.

BLANNING, Tim. **O triunfo da música:** A ascensão dos compositores, dos músicos e de sua arte. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

BLOCH, Marc. **Apologia da história ou o ofício do historiador.** Tradução de André Teles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

BORRALHO, José Henrique de Paula. **Terra e céu de nostalgia:** tradição e identidade em São Luís do Maranhão. São Luís: Café & Lápis; FAPEMA, 2011.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção:** crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2008.

BOURDIEU, Pierre. **O amor pela arte:** os museus de arte na Europa e seu público. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Zouk, 2003.

BOURDIEU, Pierre. **La Distinción:** criterios y bases sociales del gusto. Madrid: Taurus, 1988.

BRAILOVSKY, Daniel. Objetos que hablan: Revisión de los sentidos de la escuela a partir de su cultura material. In: BRAILOVSKY, Daniel (Coord.). **Sentidos perdidos de la experiencia escolar:** Angustia, desazón, reflexiones. Buenos Aires: Centro de Publicaciones Educativas y Material Didático, 2008. pp. 101 -120.

BRANCO, Joseilma Lima Coelho Castelo. **Instrução pública:** história da escola primária no Maranhão oitocentista (1834 – 1889). 240 f. Tese (Doutorado em Educação Escolar) — Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus Araraquara), 2019. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/190821/branco_jlcc_dr_arafcl_int.pdf?sequence=4&isAllowed=y

BRASIL. DECRETO Nº 7.247, DE 19 DE ABRIL DE 1879 Reforma o ensino primário e secundário no município da Côrte e o superior em todo o Império. Disponível em:

BRAUDEL, Fernand. **Gramática das civilizações.** 3ª ed. Tradução Antonio de Paula Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BUECKE, Jane Elisa Otomar. **Infância e práticas educativas na Amazônia seiscentista.** 2019. 121 fl. Dissertação (Mestrado em Educação), Universidade do Estado do Pará, Belém, 2019.

BUFFA, Ester. Os 30 anos do Gt História da Educação: sua contribuição para a constituição do campo. **37ª Reunião Nacional da ANPEd** – 04 a 08 de outubro de 2015, UFSC – Florianópolis.

CACIAGLIA, Mário. **Pequena história do teatro no Brasil** (Quatro séculos de teatro no Brasil). Tradução de Carla de Queiroz. São Paulo: T. A. Queiroz: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1986.

CARDOSO, André. **A música na corte de D. João VI**. São Paulo: Martins, 2008.

CARRASQUEIRA, Toninho. **Divertimentos-descobertas**: estudos criativos para o desenvolvimento musical – sopros e cordas friccionadas. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.

CARVALHO, Marta Maria Chagas de.; PINTASSILGO, Joaquim. (Orgs.). **Modelos culturais, saberes pedagógicos, instituições educacionais**: Portugal e Brasil, histórias conectadas. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 2011.

CARVALHO, Dalila Vasconcelos de. **O gênero da música**: A construção social da vocação. São Paulo: Alameda, 2012.

CARVALHO SOBRINHO, João Berchmans. **Músicas e músicos em São Luís**: subsídios para uma história da música no Maranhão. Teresina: EDUFPI; Imperatriz, MA: Ética, 2010.

CASTAGNA, Paulo. A musicologia enquanto método científico. **Revista do Conservatório de Música da UFPel**. Pelotas, n.1, 2008, 7- 31.

CASTELLANOS, Samuel Luis Velázquez. **O livro escolar no Maranhão Império**: produção, circulação e prescrições. 450f .Tese (Doutorado) – Curso de Doutorado em Educação Escolar, Universidade Estadual de São Paulo “Júlio de Mesquita Filho”, 2012.

CASTRO, Cesar Augusto. **Cultura Material escolar: a escola e seus artefatos** (MA, SP, PR, SC e RS, 1870 – 1925). 2 ed. São Luís: EDUFMA: Café & Lápiz, 2013.

CASTRO, Cesar Augusto. **Leis e Regulamentos da Instrução Pública no Maranhão Império**: 1835 – 1889. São Luís: EDUFMA, 2009.

CASTRO, Cesar Augusto. **Infância e trabalho no Maranhão provincial**: Uma história da Casa dos Educandos Artífices (1841 – 1889). São Luís: EdFUNC, 2007.

CASTRO, Cesar Augusto; CASTELLANOS, Samuel Luis Velázquez. Os artefatos culturais na Escola Modelo Benedito Leite. In: CASTRO, Cesar Augusto; CASTELLANOS, Samuel Luis Velázquez. (Org.). **A escola e seus artefatos culturais**. São Luís: EDUFMA, 2013.

CASTRO, Cesar Augusto; CASTELLANOS, Samuel Luis Velázquez. (Org.). **A escola e seus artefatos culturais**. São Luís: EDUFMA, 2013.

CERQUEIRA, Daniel Lemos. **O Piano no Maranhão**: uma pesquisa artística. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Música, 2019

CERQUEIRA, Fábio Vergara. Digressões sobre o sentido e a interpretação das narrativas iconográficas dos vasos áticos: o caso das representações dos instrumentos musicais. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**, São Paulo, v. 20, p.219-233, 2010. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revmae/article/view/89923/92719>

CERQUEIRA, Fábio Vergara. “Melodia sangrenta” (Anth.Pal. VI.159): a trombeta e a guerra na Grécia. **Anos 90**, Porto Alegre, v. 25, n. 47, p. 149-188, jul. 2018. Disponível em: file:///C:/Users/user/Downloads/Dialnet-MelodiaSangrentaAnthPalVI159-6923121.pdf

CHARTIER, Roger. **El mundo como representación**: estudios sobre historia cultural. Barcelona: Gedisa, 2005.

CHARTIER, Roger. **À beira da falésia**: A história entre certezas e inquietudes. Tradução Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 2002.

COQUEIRO, Carla Romana Melo. **Mulheres de Ofícios**: o cotidiano de mulheres pobres pelas ruas da cidade de São Luís do Maranhão nas décadas de 1880-90. 2017. 101f. Dissertação. (Mestrado em História) – Universidade Federal do Amazonas, Manaus 2017.

CORRÊA, Rossini. **Formação social do Maranhão**: o presente de uma arqueologia. São Luís: Engenho, 2017.

CORREIA, Maria da Glória Guimarães. **Nos fios da trama: quem é essa mulher?** Cotidiano e trabalho do operariado feminino em São Luís na virada do século XIX. São Luís: Edufma, 2006.

COSTA, Emília Viotti da. **Da monarquia à república**: momentos decisivos. 9 ed. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

COSTA, Manuela Areias. Música e história: um estudo sobre as bandas de música civis e suas apropriações militares. **Tempos Históricos**, v.15, 1º semestre de 2011, p. 240-260. Acesso em: 29 de julho de 2020. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/tempohistoricos/article/viewFile/5707/4284>

CHERVEL, André. História das disciplinas escolares. Reflexões sobre um campo de pesquisa. **Teoria & Educação**, n.2, 177 -229.

CRUVINEL, Flavia Maria. **O habitus cortesão bragantino nos trópicos**: A formação musical como estratégia de reprodução do poder monárquico no Rio de Janeiro oitocentista. 2018.315 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2018.

DAOU, Ana Maria. **Cidade, teatro e o “Paiz das seringueiras”**: práticas e representações da sociedade amazonense na passagem do século XIX-XX. Rio de Janeiro: Rio Book’s, 2014.

DEL BEN, Luciana. A delimitação da educação musical como área de conhecimento: contribuições de uma investigação junto a três professoras de música do Ensino Fundamental. **Em Pauta**, v.12, n.18/19, abr./nov., 2001.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**: uma história dos costumes. 2ª ed. Tradução de Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Zahar, 2011. Vol. 1.

ESCOLANO BENITO, Agustín Escolano. **La escuela como cultura**: experiencia, memoria, arqueologia. Campinas, SP: Editora Alínea, 2017.

ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA: POPULAR, ERUDITA E FOLCLÓRICA. Reimpr. Da 2 ed. São Paulo: Art Editora: Publifolha, 1998.

ENCICLOPEDIA ILUSTRADA DE LOS INSTRUMENTOS MUSICALES – Todas las épocas y regiones del mundo. 2 ed. Barcelona: Ullmann, 2011.

FALCON, Francisco José Calazans. História cultural e História da educação. **Revista Brasileira de Educação** v. 11 n. 32 maio/ago. p. 328-339, 2006. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/S1413-24782006000200011>.

FARIA, Regina Helena Martins de. Escravos, livres pobres, índios e imigrantes estrangeiros nas representações das elites do Maranhão oitocentista. In: COSTA, Wagner Cabral da. (Org.). **História do Maranhão: novos estudos**. São Luís: Edufma, 2004. pp. 81 -112.

FARIA FILHO, Luciano Mendes de. Instrução elementar no século XIX. In: LOPES, Eliane Marta Teixeira. FARIA FILHO, Luciano Mendes de. VEIGA, Cynthia Greive. (Orgs.). **500 anos de educação no Brasil**. 5 ed. 4. reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020

FARIA FILHO, Luciano Mendes de; GONÇALVEZ, Irlen Antônio; VIDAL, Diana Gonçalves; PAULILO, André Luiz. A cultura escolar como categoria de análise e como campo de investigação na história da educação brasileira. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v.30, n.1, p. 139-159, jan./abr. 2004. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/ep/v30n1/a08v30n1.pdf>

FERNANDES, José Nunes. **Educação musical: Temas selecionados**. Curitiba, PR: CRV, 2013.

FERNANDES, Robson de Lima. **Estabelecimento de Educandos Artífices do Piauí: práticas educativas e relações de poder (1849 -1873)**. 2018. 224 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2018.

FERREIRA, Ana Neuza Araújo. **O ensino de música no Nordeste: um estudo histórico-organizacional sobre a Escola “Lilah Lisboa de Araújo” em São Luís do Maranhão**. 2014. 165 f. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2014.

FERREIRA, Luiz Alberto. Os clubes republicanos e a implantação da República no Maranhão (1888 -1889). In: COSTA, Wagner Cabral da. (Org.). **História do Maranhão: novos estudos**. São Luís: Edufma, 2004. pp. 205 – 230.

FINGER, Anna Eliza. **Um Século de Estradas de Ferro – Arquiteturas das ferrovias no Brasil entre 1852 e 1957**. [Brasília] 2013.

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. **De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação**. 2 ed. São Paulo: Editora Unesp, 2008.

FONSECA, Aleilton. **Enredo romântico, música ao fundo**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

FORQUIN, Jean-Claude. **Cultura e escola:** as bases sociais e epistemológicas do conhecimento escolar. Trad. de Guacira Lopes Louro. Porto Alegre: Artes Médicas, 1993.

FREIRE, Vanda Bellard. **Rio de Janeiro, século XIX:** cidade da ópera. Rio de Janeiro: Garamond, 2013.

FREIRE, Vanda Bellard. **Música e sociedade:** uma perspectiva histórica e uma reflexão aplicada ao ensino superior de Música. 2 ed. Florianópolis: Associação Brasileira de Educação Musical, 2010.

FREIRE, Vanda Lima Bellard. Óperas e mágicas em teatros e salões do Rio de Janeiro – Final do século XIX, início do século XX. **Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana**, v. 25, n. 1, 2004, pp. 100 – 118.

FREYRE, Gilberto. **Vida social no Brasil nos meados do século XIX.** 4 ed. São Paulo: Global, 2008.

FREYRE, Gilberto. **O escravo nos anúncios de jornais brasileiros do século XIX.** 2ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1979.

FUCCI AMATO, Rita de Cássia. Interdisciplinaridade, música e educação musical. **Opus**, Goiânia, v.16, n.1, p.30-47, jun. 2010.

FUCCI AMATO, Rita de Cássia Fucci. Funções, representações e valorações do piano no Brasil: um itinerário sócio-histórico. **Revista do Conservatório de Música da UFPel**. Pelotas, n.1,2008, p. 166 – 194.

FUCCI AMATO, Rita de Cássia Fucci. O piano no Brasil: uma perspectiva histórico-sociológica. Anais do **XVII CONGRESSO DA ANPPOM**, São Paulo, 2007. Disponível em: http://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/musicol.html

FUCCI AMATO, Rita. Cássia. Breve retrospectiva histórica e desafios do ensino de música na educação básica brasileira. **Opus** (Belo Horizonte. Online), v. 12, p. 144-165, 2006.

FUNARI, Pedro Paulo. Os historiadores e a cultura material. In: PINSKY, Carla Bassanezi. (Org.) **Fontes históricas.** 2 ed., 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2008.

FUNARI, Pedro Paulo. **Arqueologia.** São Paulo: Contexto, 2010.

GARCIA, Gilberto Vieira. **Música:** O estado, o ensino, a docência, entre formadores e mestres (Rio de Janeiro 1838 – 1889). 2018. 205 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

GARCIA, Gilberto Vieira. **Tão sublime como encantadora arte:** As aulas e os mestres de Música no Imperial Collégio de Pedro II (1838 – 1858). 2014. 106 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Departamento de Educação, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas.** 1 ed. 13 reimpr. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

GODINHO, Victor; LINDEMBERG, Adolpho. **Norte do Brazil através do Amazonas, Pará e do Maranhão**. Rio de Janeiro e São Paulo: Laemmert & C. Editores, 1906.

GOMES FILHO, Tarcísio; ARAÚJO, Anderson Henrique Simões de. Programa, Estratégia e Didática para um curso de iniciação ao piano. **XIII Encontro Regional Nordeste da ABEM**. Diversidade humana, responsabilidade social e currículos: interações na educação musical. Teresina, 25 a 27 de outubro de 2016. Disponível em: <http://abemeducacaomusical.com.br/conferencias/index.php/regnd2016/regnd2016/paper/viewFile/1896/913>

GONDRA, José Gonçalves. **Artes de civilizar: medicina, higiene e educação escolar na Corte imperial**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004.

GONDRA, José Gonçalves; SCHUELER, Alessandra. **Educação, poder e sociedade no Império brasileiro**. São Paulo: Cortez, 2008. (Biblioteca básica da história da educação brasileira).

GOUVEIA NETO, João Costa. XIX: O século do romantismo musical. In: WEINBERG, Liliana; SIERRA, Rodrigo García de la. (Org.). **Siglo XIX tiempo de letras**. México: Instituto Panamericano de Geografía e Historia: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones sobre América Latina y Caribe 2018.

GOUVEIA NETO, João Costa; CASTRO, Cesar Augusto. Os Almanques e a história do ensino de música em São Luís entre as décadas de 1850 e 1870: Primeiras Análises. In: SILVA, Lucia Isabel da Conceição; ARAÚJO, Sônia Maria da Silva. (Orgs.). **Diversidade cultural e formação: reflexões para a educação**. Curitiba, PR: Appris, 2021.

GOUVEIA NETO, João Costa; NAVARRO, Alexandre Guida. Os bailes e as vivências musicais na São Luís da segunda metade do século XIX. In: **Ciências Sociais e Humanidades e a interdisciplinaridade**. São Paulo: Paco, 2021. p. 95 -110.

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. In: **VI Simpósio Nacional de História Cultural: Escritas da História: Ver - Sentir - Narrar.**, 2012, Teresina. Anais do VI Simpósio Nacional de História Cultural:2012. p. 1-13.

GOUVEIA NETO, João Costa. **Ao som de pianos, flautas e rabecas...** Estudo das vivências musicais das elites na São Luís da segunda metade do século XIX. 2010. 168f. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Programa de Pós-Graduação em História do Brasil, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2010.

GRANJA, Carlos Eduardo de Souza Campos. **Musicalizando a escola: música, conhecimento e educação**. 2. ed. São Paulo: Escrituras Editora, 2013.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. **História da Música Ocidental**. 6. ed. Lisboa, PT: Gradiva, 2014.

Haidar, Maria de Lourdes Mariotto. **Ensino secundário no Brasil império**. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade, 2008.

HEITOR, Luiz. **150 anos de música no Brasil (1800 – 1950)**. 2ª ed. Rio de Janeiro: FBN, Coordenadoria de Editoração, 2016.

HOLLER, Marcos Tadeu; SANTOLIN, Roberta Faraco. O piano em Desterro no século XIX. **DAPesquisa**, Florianópolis, v.4 n.6, p.463-470, 2009.

INÁCIO, Marcilaine Soares; FARIA FILHO, Luciano Mendes. A educação no espaço público: as pedagogias das associações cívico-literárias mineiras. In: In: LOPES, Eliane Marta Teixeira; CHAMON, Carla Simone (Orgs.). **História da Educação em Minas Gerais: da Colônia à República**. V.2 Império. Uberlândia: EDUFU, 2019. p. 39 -62.

JANSEN, JOSÉ. **Teatro no Maranhão**. [s. n], 1974.

JULIA, Dominique. A cultura escolar como objeto histórico. **Revista Brasileira de História da Educação**, n. 1, jan./jun., 2001.

KIEFER, Bruno. O Romantismo na Música. In: GUINSBURG. J. (Org.). **O Romantismo**. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

KIEFER, Bruno. **História da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX**. 4 ed. Porto Alegre: Movimento, 1997.

LANNA, Ana Lúcia Duarte. Ferrovias no Brasil (1870 – 1920). **História econômica & história de empresas**. VIII.1 (2005), 7-40 I 7.

LACROIX, Maria de Lourdes Lauande. **São Luís do Maranhão, Corpo e Alma**. 2ª ed. Ampliada. São Luís: Edição da Autora, 2020. Vol I. Edição em recurso digital.

LACROIX, Maria de Lourdes Lauande. **A fundação francesa de São Luís e seus mitos**. São Luís: Lithograf, 2002.

LAWN, Martin. A materialidade dinâmica da educação escolar: professores, tecnologias, rotinas e trabalho. In: SILVA, Vera Lúcia Gaspar da.; SOUZA, Gizele de.; CASTRO, César Augusto. (Orgs.) **Cultura material escolar em perspectiva histórica: escritas e possibilidades**. Vitória: EDUFES, 2018. p. 333- 365.

LAWN, Martin. Uma pedagogia para o público: o lugar de objetos, observação, produção mecânica e armários-museus. **Revista Linhas**, Florianópolis, v. 14, n. 26, jan. - jun. 2013. p. 222 – 243.

LAWN, Martin; GROSVENOR, Ian. When in doubt, preserve': exploring the traces of teaching and material culture in English schools. **History of Education**, 30:2, p.117-127, 2001.

LEITE, Miriam Moreira. (Org.) **A condição feminina no Rio de Janeiro, século XIX**. São Paulo: HUCITEC; Editora da Universidade de São Paulo; Brasília: INL., Fundação Nacional Pró-Memória, 1984. (Estudos Históricos; 4).

LIMA, Tânia Andrade. Cultura material: a dimensão concreta das relações sociais. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**. Ciências Humanas, v. 6, n. 1, p. 11-23, jan.-abr. 2011. DOI: <https://doi.org/10.1590/S1981-81222011000100002>

LIMA, Juliana Chrispim Campelo. **O ensino de música no Colégio Pedro II**: A criação do ensino secundário de 1837 e a criação do 1º segmento do 1º grau em 1984. 2016. 268 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

LOPES, Fátima Faleiros. **Memória, história, educação**: trilhas sugeridas por um almanaque. 2002. 207 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Unicamp - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

LOPES, Antonio Herculano; *et al.* (Orgs.). **Música e história no longo século XIX**. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2011.

LOPES, Eliane Marta Teixeira; FARIA FILHO, Luciano Mendes; VEIGA, Cynthia Greive. (Orgs.). **500 anos de educação no Brasil**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020.

LOPES, Eliane Marta Teixeira; GIANNETTI, Ricardo. As coisas lindas, muito mais que findas, essas ficarão: educação & cultura na província de Minas Gerais. In: LOPES, Eliane Marta Teixeira; CHAMON, Carla Simone (Orgs.). **História da Educação em Minas Gerais**: da Colônia à República. V.2 Império. Uberlândia: EDUFU, 2019. p. 13-38.

LLANOS, Carlos Fernando Elias. Violão e identidade nacional: a “moral” do instrumento. **Rev. Tulha**, Ribeirão Preto, v. 2, n. 2, p. 227–250, jul.–dez. 2016.

LUCA, Tania Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). **Fontes históricas**. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2008. p. 111 – 153.

MACHADO NETO, Diósnio. **Administrando a festa**: Música e iluminismo no Brasil colonial. Curitiba: Prismas, 2013.

MAINENTE, Renato Aurélio. **Música e civilização**: a atividade musical no Rio de Janeiro oitocentista (1808 – 1863). São Paulo: Alameda, 2014.

MARQUES, César Augusto. **Dicionário histórico-geográfico da província do Maranhão**. 3 ed. Rio de Janeiro: Cia Editora Fon-Fon e Seleta, 1970.

MARTINS, Manoel de Jesus Barros. **Operários da saudade**: os novos atenienses e a invenção do Maranhão. São Luís: Edufma, 2006.

MARTINS, Ana Luiza Rios. **Entre o piano e o violão**: a modinha e os dilemas da cultura popular (1888 – 1920). São Paulo: Alameda, 2016.

MARTINS, Ana Luiza Rios. **Entre o piano e o violão**: a modinha e a cultura popular em Fortaleza (1888 – 1920). 2012. 244 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2012.

- MARTINEZ, Cláudia Eliane Parreiras Marques. Legados de um passado escravista: cultura material e riqueza em Minas Gerais. **VARIA HISTORIA**, Belo Horizonte, vol. 27, nº 46: p.415-442, jul/dez 2011.
- MARZANO, Andrea. A magia dos palcos: o teatro no Rio de Janeiro do século XIX. In: MARZANO, Andrea; MELO, Victor Andrade de. (Orgs.). **Vida divertida: histórias do lazer no Rio de Janeiro (1830 - 1930)**. Rio de Janeiro: Apicuru, 2010.
- MARZANO, Andrea; MELO, Victor Andrade de. (Orgs.). **Vida divertida: histórias do lazer no Rio de Janeiro (1830 - 1930)**. Rio de Janeiro: Apicuru, 2010.
- MATOS, Maria Izilda S. de. Pelas noites do Rio de Janeiro: roteiro boêmio de Antonio Maria. In: Sandra Jatahy (Org.). **História cultural: experiências de pesquisa**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.
- MATOS, Marcos Fábio Belo. José Fillipi: o italiano pioneiro do cinema no Maranhão. **Revista Brasileira de História da Mídia**. V. 6, n.01, jan. jun. 2017, pp. 197 – 213.
- MATEIRO, Teresa da Assunção Novo. Educação musical nas escolas brasileiras: Retrospectiva histórica e tendências pedagógicas atuais. **Revista Nupeart**, v.4, n.4, set. 2006.
- MEDA, Juri. A “história material da escola” como fator de desenvolvimento da pesquisa histórico-educativa na Itália. **Revista Linhas**. Florianópolis, v.16, n. 30, p. 07 - 28, jan.abr.2015. DOI: <https://doi.org/10.5965/1984723816302015007>
- MED, Bohumil. **Teoria da Música**. 4 ed. Brasília, DF: Musimed, 1996.
- MELO, José Marques de; ASSIS, Francisco de. Gêneros e formatos jornalísticos: um modelo classificatório. **Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, São Paulo, v.39, n.1, p.39-56, jan./abr. 2016. DOI: 10.1590/1809-5844201613
- MELLO, Luiz de. **Cronologia das artes plásticas no Maranhão (1842 - 1930)**. São Luís: Lithograf, 2004.
- MOHANA, João. **A grande música do Maranhão**. São Luís: Edições SECMA, 1974.
- MOLINA, Matias M. **História dos jornais no Brasil: Da era colonial à Regência (1500 – 1840)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- MONTI, E. M. G. EDUCAÇÃO MUSICAL: CONTRAPONTO NUMA PERSPECTIVA HISTÓRICA. **Travessias**, Cascavel, v. 5, n. 2, 2011.
- MENESES, Ulpiano Bezerra de. A cultura material no estudo das sociedades antigas. **Revista de História**, n. 115, p. 103 -117, 1983.
- MOLINA, Matias M. **História dos jornais no Brasil: Da era colonial à Regência (1500 – 1840)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- MONTEIRO, Maurício. **A construção do gosto: música e sociedade na corte do Rio de Janeiro. 1808-1821**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

MONTEIRO, Isabel. Circulação de instrumentos musicais no espaço português quinhentista. **Revista Portuguesa de História** – t. XLVI (2015) – p. 99-123, 2015. Disponível em: <https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/38185/1/Circulacao%20de%20instrumentos%20musicais.pdf>

MONTI, Ednardo Monteiro Gonzaga do. Educação Musical: Contrapontos Numa Perspectiva Histórica. **Travessias**, Cascavel, v. 5, n. 2, 2011.

MONARCHA, Carlos. História da educação (brasileira): formação do campo, tendências e vertentes investigativas. **História da Educação**, ASPHE/FaE/UFPel, Pelotas, n. 21, p. 51-77, jan/abr 2007. Disponível em: <http://fae.ufpel.edu.br/asphe>

MORILA, Ailton Pereira. Métodos pioneiros de ensino musical no Brasil: críticas, lutas e rivalidades. **Per Musi**, n. 34, p.1-34, 2016.

MÚSICA: guia visual definitivo. Dorling Kindersley. Tradução de Clara Allain e Henrique do Rego Monteiro. São Paulo: Publifolha, 2014.

NAPOLITANO, Marcos. **História & Música** – história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

NAVARRO, Alexandre Guida; GOUVEIA NETO, João Costa. (Org.). **A escrita e o artefato como texto**: ensaios sobre história e cultura material. Jundiaí: Paco Editorial. 2016.

NEVES, Maria Helena Franca. **De la traviata ao maxixe**: variações estéticas da prática do Teatro São João. Salvador: SCT, FUNCEB, EGBA, 2000.

NUNES, Clarice. CARVALHO, Marta Maria Chagas de. Historiografia da educação e fontes. In: **Cadernos ANPed**, Porto Alegre, n.5, p. 7-64, 1993.

NOGUEIRA, Lenita Waldige. **Música em Campinas nos últimos anos do Império**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, CMU, 2001.

PARRY, Roger. **A ascensão da mídia**: a história dos meios de comunicação de Gilgamesh ao Gogle. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

PÁSCOA, M. L. F. R. **A vida musical em Manaus na época da borracha (1850 – 1910)**. Manaus: Imprensa Oficial do Estado do Amazonas, 1997.

PAZ, Ermelinda A. **Pedagogia musical brasileira no século XX**. Metodologias e tendências. 2 ed. Brasília: Editora Musimed, 2013.

PENNA, Maura. Introdução. In: MATEIRO, Teresa.; ILARI, Beatriz. (Orgs.). **Pedagogias em educação musical**. Curitiba: InterSaberes, 2012. p. 13 - 24.

PENNA, Maura. **Música (s) e seu ensino**. 2 ed. Porto Alegre: Sulina, 2015.

PEREIRA, Josenildo de Jesus. **As representações da escravidão na imprensa jornalística do Maranhão na década de 1880**. 2007. 206 fl. Tese. (Programa de Pós-Graduação em História Social). Universidade de São Paulo, 2007.

PEREIRA, Marcus Vinícius Medeiros. A história da educação musical como campo científico: primeiros ecos de um processo de autonomização In: MONTI, Ednardo Monteiro Gonzaga do. ROCHA, Inês de Almeida. (Orgs.). **Ecos e memórias: histórias de ensinamentos, aprendizagens e músicas**. Teresina: EDUFPI, 2019.

PERES, Eliane; SOUZA, Gizele de. Aspectos teórico-metodológicos da pesquisa sobre cultura material escolar: (im) possibilidades de investigação. In: CASTRO, Cesar Augusto. (Org.). **Cultura material escolar: a escola e seus artefatos (MA, SP, SC, e RS, 1870 – 1925)**. 2ªed. São Luís: EDUFMA: Café & Lápis, 2013.

PERES, Tírsia Regazzini. **Educação brasileira no império**. Caderno de Formação: formação de professores educação cultura, cultura e sociedade. Universidade Estadual Paulista. Pró-Reitoria de Graduação; Universidade Virtual do Estado de São Paulo. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. Unesp/Univesp. Disponível em: <https://acervodigital.unesp.br/bitstream/123456789/105/3/01d06t03.pdf>

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **O cotidiano da república: elite e povo na virada do século**. 3 ed. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1995.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **O espetáculo da rua**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1996.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

PESAVENTO, Sandra. Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidade imaginárias. **Rev. Bras. Hist.**, São Paulo, v. 27, n. 53, p. 11-23, June 2007. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882007000100002

PINHEIRO, Maria Luiza Ugarte. Hileia de letras: Periodismo e vida literária em Manaus. In: BRAGANÇA, Aníbal; ABREU, Márcia. **Impresso no Brasil: Dois séculos de livros brasileiros**. São Paulo: Editora Unesp, 2010. p. 473 - 487.

POZZI, Luiz Guilherme. Os pianos usados por Johannes Brahms e possíveis influências em sua obra pianística. In: CATILHO, Danila Barbosa de. **Arte e a depuração social e política da sociedade**. Ponta Grossa, PR: Atena Editora, 2020. Disponível em: <https://www.finersistemas.com/atenaeditora/index.php/admin/api/artigoPDF/28804>

PRAZERES, Maria das Graças do Nascimento. Pegar o bonde andando: as sociabilidades nos bondes elétricos em São Luís – MA. **Anais do 30º Simpósio Nacional de História - História e o futuro da educação no Brasil / organizador Márcio Ananias Ferreira Vilela**. Recife: Associação Nacional de História – ANPUH-Brasil, 2019, pp. 1 -13. Disponível em: https://www.snh2019.anpuh.org/resources/anais/8/1554744259_ARQUIVO_PEGAROBOND EANDANDO-artigoparaANPUH2019.pdf

PRAZERES, Maria das Graças do Nascimento. **Nos trilhos do progresso: os bondes elétricos na primeira república em São Luís (MA)**. 2011. Dissertação – Mestrado em História do Brasil, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2011.

QUEIROZ, Teresinha de Jesus Mesquita. **Os literatos e a República: Clodoaldo Freitas, Higino Cunha e as tiranias do tempo**. 3 ed. Teresina: EDUFPI, 2011.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Música na escola: aspectos históricos da legislação nacional e perspectivas atuais a partir da Lei 11.769/2008. **Revista da Abem**, v. 20, n. 29, p.23-38, jul./dez., 2012.

RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. **A cidade e a moda: novas pretensões, novas distinções – Rio de Janeiro, século XIX**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002.

REDE, Marcelo. História e cultura material. In: CARDOSO, Ciro Flamarion.; VAINFAS, Ronaldo. (Orgs.). **Novos domínios da história**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

RIBEIRO, Jalila Ayoub Jorge. **A desagregação do sistema escravista no Maranhão (1850 – 1888)**. São Luís: SIOGE, 1990.

ROCHE, Daniel. **História das coisas banais: nascimento do consumo nas sociedades do século XVII ao XIX**. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

ROCHA, Inês de Almeida; SOUZA, Suzana; MONTI, Ednardo. **Sons de outrora com reflexões atuais: história da educação e música**. 2020.

ROCHA, Inês de Almeida. GARCIA, Gilberto Vieira. História da Educação Musical no Brasil: reflexões sobre a primeira edição do GT 1.3 –XXII Congresso da ABEM (2015). **Revista da Abem**, v.24, n.37, p. 114-126, jul./dez., 2016.

ROIZ, Diogo da Silva. A Nova História Cultural: questões e debates. **Pensamento Plural**, Pelotas [02]: 181 – 186, janeiro/junho 2008.

ROSENFELD, Anatol; GUINSBURG, J. Romantismo e classicismo. In: GUINSBURG, J. (Org.). **O Romantismo**. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

SADIE, Stanley. **Dicionário Grove de música**. (Edição concisa). Trad. Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

SAID, Edward W. **Elaboraciones musicales: ensayos sobre la música clásica**. Tradução de Roberto Falcó Miramontes. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, S. A. U., 2011.

SALLES, Ricardo. **Nostalgia imperial: a formação da identidade nacional no Brasil do Segundo Reinado**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

SALOMÃO, Kátia. **O ensino de música no Maranhão (1860 – 1912): uma ênfase nos livros escolares de Domingos Thomaz Vellez Perdigão e Antônio Claro dos Reis Rayol**. 2015. 222f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2015.

SALOMÃO, Kathia. **O violoncelo na música de compositores oitocentistas no Maranhão:** obras selecionadas e sua possível utilização no ensino de violoncelo da Escola de Música do Estado do Maranhão. 86 f. Monografia (Especialização em Educação Musical). Universidade Federal do Piauí, 2008.

SANTOS, Regina Maria Simão. Educação musical, educação artística, arte-educação e música na escola básica no Brasil: trajetórias de pensamento e prática. In: DIDIER, Adriana Rodrigues. VIEIRA, Eliane Maria. ALFONZO, Neila Ruiz. (Orgs.) **Música, cultura e educação:** os múltiplos espaços de educação musical. 2 ed. Porto Alere: Sulina, 2012.

SANTOS NETO, Joaquim Antonio dos. **Ladainha de Antonio Rayol:** Ladainha Pequena. 67 f. Monografia (Especialização em Musicologia). Universidade Federal do Piauí, 2009.

SAVIANI, Dermeval. História da história da educação no Brasil: um balanço prévio e necessário. **EcoS – Revista Científica**, São Paulo, v.10 número especial, p.147-167, 2008. Disponível em:

<https://periodicos.uninove.br/eccos/article/view/1356/1020>

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos.** São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SEEGER, Antony. Novos horizontes na classificação dos instrumentos musicais. In: RIBEIRO, Berta G. (Coord.). Arte Índia. **Suma etnológica brasileira.** Edição atualizada do Handbook of South American Indians. Darcy Ribeiro (Editor). 2 ed. Petrópolis: Vozes; Finep, 1987. V. 3. p. 173 – 179.

SEGALIN, Linara Bessega. Seriam os almanaques “leituras confiadas às mais inocentes e mais puras leitoras”? **MÉTIS: História & Cultura**, p. 127 -151, jul./dez. 2010.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira:** das origens à modernidade. São Paulo: Editora 34, 2013.

SHINN, Terry. Desencantamento da modernidade e da pós-modernidade: diferenciação, fragmentação e a matriz de entrelaçamento. **Sci. stud.** vol.6 no.1 São Paulo jan./mar. 2008, pp. 43 – 81. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-31662008000100003&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt

SILVA, Acildo Leite. O Lyceo do Maranhão: a criação da cultura do ensino secundário na capital da Província. In: CASTRO, Cesar Augusto (Org.). **Ensino secundário no Brasil:** perspectivas históricas. São Luís: EDUFMA, 2019. pp. 205- 229.

SILVA, Camila Ferreira Santos. **"Ser elegante":** Mulher, moda, corpo e sociabilidade em São Luís/MA (1890-1920). 226 f. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2016.

SILVA, José Amaro Santos da. **Música e ópera no Santa Isabel:** subsídio para a história e o ensino da música no Recife. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2006.

SILVA, José Ribamar Lima. Ensino liceal do Maranhão: entre currículos e representações sociais de intelectuais. In: CASTRO, Cesar Augusto (Org.). **Ensino secundário no Brasil:** perspectivas históricas. São Luís: EDUFMA, 2019. pp. 231-253.

SILVA, Janaína Giroto da. **O florão mais belo do Brasil: o Imperial Conservatório de Música do Rio de Janeiro (1841 – 1865)**. 2007. 234 f. Dissertação (Mestrado em História Social). Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

SILVA, Paula Figueirêdo da. **Uma história do piano em São Luís do Maranhão**. 2013. 188f. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2013.

SILVA, Sivaldo Correa da. O almanaque do Recife: um estudo sobre a história dos textos e da leitura. In: MARTINS, Marco Antonio; CAMPOS, Sulemi Fabiano; SÁ JÚNIOR, Lucrécio Araújo; RODRIGUES, Maria das Graças Soares (org.). **Anais da Jornada do Grupo de Estudos Linguísticos do Nordeste**, 04 a 07 de setembro de 2012. Natal: EDUFRN, 2012. p. 1-12.

SILVA JUNIOR, Jonas Alves da. **Doces modinhas pra Iaiá, buliçosos lundus pra Ioiô: poesia romântica e música popular no Brasil**. 258fl. 2005. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

SIMMEL, Georg. **Questões fundamentais da sociologia: indivíduo e sociedade**. Tradução de Pedro Caldas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

SOUZA, Jusamara. A educação musical como campo científico. **Olhares & Trilhas**, v.22, n.1, jan.abr./2020.

SOUZA, Jusamara. Sobre as várias histórias da educação musical no Brasil. **Revista da ABEM**, v. 22, n.33, jul./dez., p. 109 -120, 2014.

TABORDA, Marcia. O violão na agenda musical carioca oitocentista. **OPUS**, [s.l.], v. 25, n.1, p. 56 – 71, mar. 2019. Disponível em:
<https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/opus2019a2503>

TABORDA, Marcia. Da viola à viola grande: a trajetória do violão no século XIX. In: LOPES, Antonio Herculano; *et al.* (Orgs.). **Música e história no longo século XIX**. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2011. pp. 183-207.

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

TOFFANO, Maria Jaci. **As pianistas dos anos 1920 e a geração jet-leg: o paradoxo feminista**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.

TRANCHEFORT, François-René. **Los instrumentos musicales en el mundo**. Séptima reimpresión. Madrid: Alianza Música, 2008.

TRAVASSOS, Elizabeth. Apontamentos sobre estudantes de música e suas experiências formadoras. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, v. 12, p. 11 -19, 2005.

VAINFAS, Ronaldo. **Os protagonistas anônimos da História:** micro-história. Rio de Janeiro: Campus, 2002.

VAINFAS, Ronaldo. História das Mentalidades e História Cultural. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. (Org.) **Domínios da História:** Ensaios de Teoria e Metodologia. 14ª Tiragem – Rio de Janeiro: Campus, 1997.

VALLADARES, Eduardo Montechi. O declínio do Império – o advento da República. In: AMARAL, Sonia Guarita do. (Org.) **O Brasil como Império.** São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2009.

VEIGA, Cynthia Greive. A história da escola como fenômeno econômico: diálogos com história da cultura material, sociologia econômica e história social. In: SILVA, Vera Lúcia Gaspar da; SOUZA, Gizele de; CASTRO, César Augusto. (Orgs.) **Cultura material escolar em perspectiva histórica: escritas e possibilidades.** Vitória: EDUFES, 2018. p. 29-66.

VIDAL, Diana Gonçalves. História da Educação como Arqueologia: cultura material escolar e escolarização. **Revista Linhas.** Florianópolis, v.18, n.36, p.251 -272, jan./abr. 2017.
Disponível em:
<http://www.revistas.udesc.br/index.php/linhas/article/view/1984723818362017251>

VIDAL, Diana Gonçalves; FARIA FILHO, Luciano Mendes de. História da Educação no Brasil: a constituição histórica do campo (1880-1970). **Revista Brasileira de História da Educação.** São Paulo, v. 23, n. 45, p. 37 -70, 2003.

VIEIRA, Lia Braga. **A construção do professor de música:** o modelo conservatorial na formação e na atuação do professor de música em Belém do Pará. 2000. 176 f. Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000.

VIEIRA, Lia Braga. A escolarização do ensino de música. **Pró-Posições,** v.15, n.2 (44), p.141-150, mio/ago., 2004.

VILLALTA, Luiz Carlos. O que se fala e o que se lê: língua, instrução e leitura. In: NOVAIS, Fernando A. (Coord.). SOUZA, Laura de Mello e. (Org.). **História da vida privada no Brasil:** cotidiano e vida privada na América portuguesa. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. V.1.

VIÑAO FRAGO, Antonio. História de la educación y história cultural: posibilidades, problemas, cuestiones. **Revista Brasileira de História da Educação,** n. 0, set/out/nov/dez, 1995, pp. 63 – 82.

VIVEIROS, Jerônimo José de. Apontamentos para a história da instrução pública e particular no Maranhão. **Revista de Estudos Pedagógicos,** v. XVII, n. 45, jan.-mar., p. 29 -84, 1952.

VOLPE, Maria Alice. (Org.). **Atualidade da ópera.** Rio de Janeiro: UFRJ, Escola de Música, Programa de Pós-graduação em Música, 2012.

VOLPE, Maria Alice. Algumas considerações sobre o conceito de Romantismo musical no Brasil. **Brasiliana,** n.8, maio 2000.

VOLPE, Maria Alice. **Música de Câmara no período romântico brasileiro: 1850 – 1930.** Dissertação (Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista – UNESP. São Paulo, 1994.

WEBER, William. **La gran transformación en el gusto musical:** La programación de conciertos de Haydn a Brahms. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.

WISNIK, J. M. Machado Maxixe: O caso Pestana. **Teresa**, n. 4-5, p. 13-79, 8 dez. 2003.

WHEELER, Mortimer. **Arqueología de campo.** México: Fondo de Cultura Económica, 1961.

WRIGHT, Charles Leslie. **O que é transporte urbano.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1988. (Coleção Primeiros Passos)

Fontes

Almanaques

ALMANAK ADMINISTRATIVO, MERCANTIL E INDUSTRIAL PARA O ANO DE 1858. Orgnaizado por Belarmino de Mattos. São Luís: Typographia do Progresso, 1858.

ALMANAK ADMINISTRATIVO, MERCANTIL E INDUSTRIAL PARA O ANO DE 1859. Orgnaizado por Belarmino de Mattos. São Luís: Typographia do Progresso, 1859.

ALMANAK ADMINISTRATIVO, MERCANTIL E INDUSTRIAL PARA O ANO DE 1860. Editado por Belarmino de Mattos. São Luís: Typographia do Progresso, 1860.

ALMANAK ADMINISTRATIVO, MERCANTIL E INDUSTRIAL PARA O ANO DE 1862. Editado por Belarmino de Mattos . São Luís: Typographia do Progresso, 1862.

ALMANAK ADMINISTRATIVO, MERCANTIL E INDUSTRIAL PARA O ANO DE 1864. Editado por Belarmino de Mattos. São Luís: Typographia de B. de Mattos, 1864.

ALMANAK ADMINISTRATIVO, MERCANTIL E INDUSTRIAL PARA O ANO DE 1865. Editado por Belarmino de Mattos. São Luís: Typographia de B. de Mattos, 1865.

ALMANAK ADMINISTRATIVO, MERCANTIL E INDUSTRIAL PARA O ANO DE 1866. Editado por Belarmino de Mattos. São Luís: Typographia de B. de Mattos, 1866.

ALMANAK ADMINISTRATIVO, MERCANTIL E INDUSTRIAL PARA O ANO DE 1868. Editado por Belarmino de Mattos. São Luís: Typographia de B. de Mattos, 1868.

ALMANAK ADMINISTRATIVO, MERCANTIL E INDUSTRIAL PARA O ANO DE 1869. Editado por Belarmino de Mattos. São Luís: Typographia de B. de Mattos, 1869.

ALMANAK ADMINISTRATIVO, MERCANTIL E INDUSTRIAL PARA O ANO DE 1870. Editado por Belarmino de Mattos. São Luís: Typographia de B. de Mattos, 1870.

ALMANAK DO MARANHÃO, 1863.

ALMANAK ADMINISTRATIVO DO MARANHÃO 1861.

ALMANAK ADMINISTRATIVO DA PROVÍNCIA DO MARANHÃO. Organizado por João Candido Moraes Rego. São Luís: Typ. de A.P. Ramos de Almeida, 1870.

ALMANAK ADMINISTRATIVO DA PROVÍNCIA DO MARANHÃO. Organizado por João Candido de Moraes Rego. São Luís: Typ. de A.P. Ramos de Almeida, 1871.

ALMANAK ADMINISTRATIVO DA PROVÍNCIA DO MARANHÃO. Organizado por João Candido de Moraes Rego. São Luís: Typ. de A.P. Ramos de Almeida, 1872.

ALMANAK ADMINISTRATIVO DA PROVÍNCIA DO MARANHÃO. Organizado por João Candido de Moraes Rego. São Luís: Typ. de A.P. Ramos de Almeida, 1873.

ALMANAK ADMINISTRATIVO DA PROVÍNCIA DO MARANHÃO. Organizado por João Candido de Moraes Rego. São Luís: Typ. de A.P. Ramos de Almeida, 1874.

ALMANAK ADMINISTRATIVO DA PROVÍNCIA DO MARANHÃO. Organizado por João Candido de Moraes Rego. São Luís: Typ. de A.P. Ramos de Almeida, 1875.

ALMANAK DO DIÁRIO DO MARANHÃO PARA O ANO DE 1879. 2º ANO. Maranhão: Typographia do Frias, 1879.

ALMANACK DO DIÁRIO DO MARANHÃO PARA O ANO BISSEXTO DE 1880. 3º ANO. Maranhão: Typographia do Frias, 1880.

ALMANACK DO DIÁRIO DO MARANHÃO DE 1881. 4º ANO. Maranhão, 1881.

ALMANAK ADMINISTRATIVO, MERCANTIL E INDUSTRIAL DO MARANHÃO PARA O ANO DE 1896. Organizado pela Livraria de João d'Agua Almeida & C. São Luís.

Jornais

A CRUZADA, n. 34, 20 nov. 1890, p.4.

A IMPRENSA, ano 1, n. 2, 2 jun. 1857, p.1.

A IMPRENSA, ano 1, 10 jun.1857, p.4.

A IMPRENSA, ano 1, 24 jun.1857, p.4.

A IMPRENSA, ano 1, n. 45, 4 nov. 1857, p.4

A IMPRENSA, ano 1, 04 jul. 1857, p.4.

A IMPRENSA, ano V, n. 71, 7 de set. 1861.

A IMPRENSA, Ano V, n. 103, 28 dez. 1861.

A IMPRENSA, 01 jun.1871, n.43, p.4.

CORREIO D'ANNUNCIOS, n.38, 6 jun. 1851, p.4.

CORREIO D'ANNUNCIOS, 14 jul. 1851, n.49, p.4.

DIÁRIO DO MARANHÃO, ano I, n.21, 15 out.1855, p. 4.

DIÁRIO DO MARANHÃO, 25 out. 1855, p. 4.

DIÁRIO DO MARANHÃO, 8 nov. 1856, p.3.

DIÁRIO DO MARANHÃO, ano II, 19 jun. 1857, p.4.

DIÁRIO DO MARANHÃO, ano 3, n.8, 12 jan. 1858, p.3.

DIÁRIO DO MARANHÃO, ano 3, n.42, 22 fev. 1858, p.1.

DIÁRIO DO MARANHÃO, ano III, n.48, 01 mar. 1858, p.1.

DIÁRIO DO MARANHÃO, 16 set. 1873, p.3.

DIÁRIO DO MARANHÃO, ano V, n. 376, 3 nov. 1874, p.3,

DIÁRIO DO MARANHÃO, ano XIV, n. 2898, 21 abril 1883, p.1.

DIÁRIO DO MARANHÃO, ano XV, n. 3263, 9 jul. 1884, p.3.

DIÁRIO DO MARANHÃO, 25 jul. 1888.

DIÁRIO DO MARANHÃO, 1891, p.3.

DIÁRIO DO MARANHÃO, 13 ago. 1892, p.3.

DIÁRIO DO MARANHÃO, 14 abr. 1898.

DIÁRIO DO MARANHÃO, 15 abr. 1898.

DIÁRIO DO MARANHÃO, 30 nov. 1899, p. 4.

DIÁRIO DO MARANHÃO, 22 fev. 1900.

DIÁRIO DO MARANHÃO, n. 77, 31 mar. 1900, p.2.

DIÁRIO DO MARANHÃO, n. 100, 28 abr. 1900, p.2.

DIÁRIO DO MARANHÃO, 2 maio 1900, p.3.

GAZETA DE NOTÍCIAS, ano I, n. 31, 7 maio 1883, p.1.

GAZETA DE NOTÍCIAS, ano I, n. 60, 9 jun. 1883, p.3.

GAZETA DE NOTÍCIAS, ano I, n.79, 3 jul. 1883, p.4.

GAZETA DE NOTÍCIAS, ano I, 12 jul. 1883, n. 87, p.3.

JORNAL DO COMMERCIO, ano II, n. 108, 11 jun. 1859, p.4.

JORNAL DO COMMERCIO, ano II, n. 108, 11 jun. 1859, p.4.

JORNAL DO COMMERCIO, ano III, n.22, 14 mar. 1860, p.4.

JORNAL DO COMMERCIO, n.83, 20 out. 1860, p.4.

JORNAL DO COMMERCIO, 27 maio 1884.

O CONSTITUCIONAL, 13 mar. 1852, p.3.

O CONSTITUCIONAL, 13 mar. 1852, p.3.

O GLOBO, ano I, 28 set. 1889, n. 19, p.4.

O PAIZ, 12 maio 1865, n. 56.

O PAIZ, ANO XIV, 15 set, n. 140, 1876.

PACOTILHA, ano I, n. 4, 21 nov. 1880, p.1.

PACOTILHA, ano I, n. 5, 28 nov. 1880.

PACOTILHA, 13 abr. 1881, p.3, ano I, n.4.

PACOTILHA, 3 maio 1881, n. 20, ano I, p.4.

PACOTILHA, ano III, n. 103, 18 abr. 1883, p.1.

PACOTILHA, ano III, n. 320, 23 nov. 1883, p. 1.

PACOTILHA, ano IV, n.2, 3 jan. 1884, p.3.

PACOTILHA, ano IV, n.52, 25 fev. 1884, p.1.

PACOTILHA, n. 273, 5 out. 1884, p.3.

PACOTILHA, n. 320, 23 nov. 1884, p.3.

PACOTILHA, ano V, n. 34, 10 fev. 1885, p.4.

PACOTILHA, ano V, n. 23, 27 jan. 1886, p.1.

PACOTILHA, ano VI, n.51, 28 fev. 1886, p. 1.

PACOTILHA, ano VI, n. 153, 1886, p.4.

PACOTILHA, ano X, n.8, 11 jan. 1890, p.1.

PACOTILHA, ano XI, n.7, 9 jan. 1891, p.1.

PACOTILHA, ano XIII, n.276, 21 nov. 1893, p.1.

PACOTILHA, ano XIV, n. 115, 16 maio 1894, p.1.

PACOTILHA, ano XVIII, 7 jan. 1898, p.1.

PACOTILHA, 4 fev. 1898, p.3.

PACOTILHA, n.1, 01 jan. 1900, p.3.

PACOTILHA, n. 40, 16 fev. 1900, p.2

PACOTILHA, ano XX, n.94, 21 abr. 1900, p.3.

PACOTILHA, ano XX, n.96, 24 abr. 1900, p.3.

PORTO LIVRE, 1862.

PUBLICADOR MARANHENSE, 11 jan. 1850, p.4.

PUBLICADOR MARANHENSE, 29 jan. 1850, p.4.

PUBLICADOR MARANHENSE, 11 jan. 1850, p.4.

PUBLICADOR MARANHENSE, 23 out. 1851, p.2.

PUBLICADOR MARANHENSE, 6 dez., 1851, p.4.

PUBLICADOR MARANHENSE, 24 fev. 1852, p.2.

PUBLICADOR MARANHENSE, 25 mar. 1852.

PUBLICADOR MARANHENSE, Ano X, n. 1273, 19 jun. 1852.

PUBLICADOR MARANHENSE, n. 209, 13 set. 1856, p.4.

PUBLICADOR MARANHENSE, 04 nov. 1859, p.4.

PUBLICADOR MARANHENSE, 12 nov. 1859, p.4.

PUBLICADOR MARANHENSE, 04 jan. 1860, p.4.

PUBLICADOR MARANHENSE, n. 7, 10 jan. 1860, p.3.

PUBLICADOR MARANHENSE, ano XIX, n. 90, 19 abr. 1860, p.3.

PUBLICADOR MARANHENSE, 15 dez. 1860, p.4.

PUBLICADOR MARANHENSE, n. 58, 11 mar. 1861 p.4.

PUBLICADOR MARANHENSE, 27 mar. 1861, p.2.

PUBLICADOR MARANHENSE, ano XXVI, n. 89, 17 abr. 1867, p.4.

PUBLICADOR MARANHENSE, n.171, 5 ago. 1870, p.3.

PUBLICADOR MARANHENSE, n. 291, 30 dez. 1870, p.3.

PUBLICADOR MARANHENSE, 2 maio 1871, n.98, p. 3.

PUBLICADOR MARANHENSE, n. 223, 11 out. 1871, p.3.

PUBLICADOR MARANHENSE, ano XXXVII, n. 72, 28 mar. 1878, p.1.

SEMANÁRIO MARANHENSE, n.16, 15 de dez. de 1867.

UNIVERSAL, 25 de dez. 1852, p.1.