



UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO

CURSO DE MÚSICA LICENCIATURA



A MÚSICA ERUDITA MARANHENSE DO SÉCULO XIX PRODUZIDA EM SÃO LUÍS E SUA UTILIZAÇÃO COMO FERRAMENTA DE DIFERENCIAÇÃO SOCIAL E IMPOSIÇÃO DE UM GOSTO MUSICAL.

Autor: **ELDER MAGNO CANTANHEDE FERREIRA.**

Orientador: **Prof. Dr. ALBERTO PEDROSA DANTAS FILHO**

Linha de Pesquisa: **MUSICOLOGIA HISTÓRICA.**

São Luís
2018

ELDER MAGNO CANTANHEDE FERREIRA

**A MÚSICA ERUDITA MARANHENSE DO SÉCULO XIX PRODUZIDA EM SÃO
LUÍS E SUA UTILIZAÇÃO COMO FERRAMENTA DE DIFERENCIAÇÃO SOCIAL
E IMPOSIÇÃO DE UM GOSTO MUSICAL.**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Curso de Licenciatura em Música da Universidade
Federal do Maranhão como requisito parcial para a
obtenção do grau de Licenciado em Música.

Orientador: Prof. Dr. Alberto Pedrosa Dantas Filho

São Luís
2018

Ferreira, Elder Magno Cantanhede.

A música maranhense do século XIX produzida em São Luís e sua utilização como ferramenta de diferenciação social e imposição de um gosto musical / Elder Magno Cantanhede Ferreira. - 2018.

118 f.

Orientador(a): Alberto Pedrosa Dantas Filho.

Monografia (Graduação) - Curso de Música, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2018.

1. Disciplinamento. 2. História. 3. Maranhão. 4. Música. 5. Musicologia Histórica. I. Dantas Filho, Alberto Pedrosa. II. Título.

ELDER MAGNO CANTANHEDE FERREIRA

A MÚSICA ERUDITA MARANHENSE DO SÉCULO XIX PRODUZIDA EM SÃO LUÍS E SUA UTILIZAÇÃO COMO FERRAMENTA DE DIFERENCIAÇÃO SOCIAL E IMPOSIÇÃO DE UM GOSTO MUSICAL.

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal do Maranhão como requisito parcial para a obtenção do grau de Licenciado em Música. Filho

Aprovado em ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Alberto Pedrosa Dantas Filho (Orientador)

Prof. Dr. Antônio Francisco de Sales Padilha
(1º Examinador)

Prof. Ms Daniel Moraes Cavalcanti
(2º Examinador)

São Luís
2018

*Aos meus pais, agradeço sempre por tudo que me
foi proporcionado e a pequena Cecília, minha filha
que veio ao mundo a pouco tempo.*

AGRADECIMENTOS

Ao começar a escrever os agradecimentos a maior preocupação foi esquecer alguma pessoa que contribuiu para a minha formação ou para a construção desta pesquisa, e por um momento de distração ou esquecimento não me veio à memória no momento em que escrevia estas linhas. Por isso, agradeço a aqueles que por ventura não tiverem seus nomes mencionados, mas sintam-se abraçados e agradecidos pelas suas contribuições.

Em primeiro lugar ao nosso bom senhor Deus, o artífice do universo, aquele que tudo pode e nos protege a cada dia.

Aos meus pais, Ednor e Eunice, que não mediram esforços para proporcionar as melhores condições para o meu desenvolvimento pessoal. Qualquer palavra que eu escreva não representará 1% de tudo que eles merecem. Aos meus familiares, irmãos, tios, primos, avós, etc.

A Jaisa Rocha, minha esposa, companheira e incentivadora, pessoa que ao longo de tantos anos tem feito parte da minha vida com carinho, amor e dedicação.

A Cecilia Pacheco Ferreira, minha filha, que veio para alegrar meus dias e me incentivar a continuar na batalha diária de trabalho, estudo e qualificação, em prol de ofertar as melhores condições para sua formação moral e educacional.

Ao Prof. Dr. Alberto Pedrosa Dantas Filho, que aceitou a tarefa de me orientar e conduzir meus estudos, pelo tempo consumido, pela atenção dada e pelos debates proporcionados sobre a musicologia maranhense. Aos professores, ex-professores e funcionários do Curso de Música/Licenciatura da Universidade Federal do Maranhão, pelas disciplinas ofertadas, pelos textos disponibilizados, pelo conhecimento direcionado e pelos problemas administrativos resolvidos.

Aos meus companheiros da Banda de Música do Corpo de Bombeiros Militar do Maranhão, aos oficiais e praças da corporação musical militar, em especial aos meus companheiros de ingresso em 2007.

E a Música, que me proporcionou um ambiente apaixonante, que me contagiou desde os primeiros momentos, a quem vivo e dedico um horizonte cheio de perspectivas e possibilidades.

RESUMO

As elites do Maranhão no século XIX, enriquecidas decorrente da expansão econômica experimentada pela província no período, reverteram parte do excedente financeiro e disposição pessoal na aquisição de variados objetos, gostos e comportamentos. Afastar de um passado colonial sinônimo de atraso em favor de uma modernidade europeia que o Império do Brasil buscava guiou a adoção de condutas polidas e hábitos urbanos na sociedade maranhense. Medidas oficiais ou silenciosas procuravam combater ou maquiar comportamentos e manifestações não ajustadas com a cidade que se pretendia exibir. No disciplinamento social de São Luís, uma música destacou-se, baseado em um padrão estilístico europeu, sendo prestigiada e financiada pelas elites maranhenses atuando como ferramenta no assentamento de desigualdades e na legitimação de um ambiente cortês de práticas sociais, observado no crescimento das aulas de música, apresentações artísticas em diferentes ambientes, a composição e execução de um repertório assentado em um modelo erudito europeu e no comércio de artigos musicais.

Palavras-chaves: Música. Musicologia Histórica. História. Disciplinamento. Maranhão. Século XIX.

ABSTRACT

The elites of Maranhão in the 19th century, enriched by the economic expansion experienced by the province in the period, reversed part of the financial surplus and personal disposition in the acquisition of varied objects, taste and behavior. Away from colonial past synonymous with backwardness in favor of a European modernity that the Empire of Brazil sought, guided the adoption of polite conduct and urban habits from society of Maranhão. Official or silent measures sought to combat or to paint behaviors and manifestations not adjusted with the city it was intended to display. In the social discipline of São Luís, a music stood out, based on European stylistic standard. Being prestigious and financed by Maranhão's elites acting as a tool in the settlement of inequalities and in the legitimization of a courteous environment of social practices, observed in the growth of music classes, artistic presentations in different environments, the composition and execution of a repertoire based on a European scholar model and in the trade of music article.

Keywords: Music. Historical Musicology. History. Disciplining. Maranhão. 19th Century.

LISTA DE ABREVIAÇÕES

- AMJM** - Acervo Musical João Mohana
- IHGB** - Instituto Histórico e Geográfico do Brasil
- APEM** - Arquivo Público do Estado do Maranhão
- SECTUR** - Secretaria Estadual de Cultura e Turismo do Maranhão
- UEMA** - Universidade Estadual do Maranhão
- UFMA** - Universidade Federal do Maranhão

LISTA DE FIGURAS

	Pág.
Figura 1: Anúncio de produtos diversos nas páginas dos jornais	34
Figura 2: Compositores e obras apresentadas pelo empresário Jose Maria Ramonda	42
Figura 3: Anúncio de apresentação no Teatro São Luiz	43
Figura 4: Anúncio de produtos	54
Figura 5: Anúncio de venda de pianos	55
Figura 6: Anúncio de venda de piano utilizados por Arthur Napoleão	56
Figura 7: Anúncio de venda de partituras	57
Figura 8: Anúncio de venda de partituras	58
Figura 9: Anúncio de venda de partituras	58
Figura 10: Anúncio de venda de artigos musicais	59
Figura 11: Oferta de emprego Companhia Musical	60
Figura 12: Anúncio de serviços musicais	67
Figura 13: Anúncio de loteria destinada ao Teatro União	74
Figura 14: Anúncio de obras encenadas por José Marinageli	78
Figura 15: Anúncio de apresentação no Teatro São Luiz	79
Figura 16: Anúncio de preços dos lugares do Teatro São Luiz	80
Figura 17: Anúncio de baile	91
Figura 18: Anúncio de clubes de São Luís	92
Figura 19: Anúncio de clubes de São Luís	93
Figura 20: Anúncio de venda de piano	104
Figura 21: Anúncio de venda de partituras para piano	105
Figura 22: Anúncio de pianista no Teatro São Luiz	106

LISTA DE TABELAS

	Pág.
Tabela 1: Relação dos músicos da Companhia Lírica	63
Tabela 2: Relação dos profissionais Afinadores e Consertadores de piano	102

SUMÁRIO

	Pág.
INTRODUÇÃO.....	13
1. SÃO LUÍS OITOCENTISTA: UMA CIDADE EM BUSCA DE UMA “CIVILIDADE IDEAL”	23
1.1 Considerações sobre economia: agricultura e o breve empreendimento têxtil	24
1.2 Hábitos e condutas: predisposições e imposição de um modelo sofisticado de comportamento	28
2. A VIDA MUSICAL MARANHENSE DO SÉCULO XIX	40
2.1 Práticas, trocas e interações	40
2.2 Disciplinamento e legitimação	45
2.3 Oferta, consumo e oportunidades de atuação	52
3. O LUGAR DA MÚSICA: OS ESPAÇOS DE PRÁTICA	69
3.1 O Teatro São Luiz	70
3.2 As igrejas	82
3.3 Outros espaços: casas, bailes e clubes	88
4. O PIANO COMO INSTRUMENTO DE DEMARCAÇÃO SOCIAL	96
CONCLUSÃO	109
REFERÊNCIAS.....	112

INTRODUÇÃO

Como os maranhenses ouviam musica! Como criavam músicas para eles mesmos consumirem. E era tanta a produção e de tão alto nível, que causaram lisonja o movimento exploratório, nada mais sendo senão incontido transbordamento. MOHANA (1974. p. 95)

Nos primeiros esboços sobre qual temática utilizar para a elaboração de estudo que contemple a produção musical erudita maranhense do século XIX levou-se em consideração a tarefa de dialogar a Música e a História, duas áreas de conhecimento que nos últimos anos tem contribuído mutuamente para ampliar o leque de possibilidades interpretativas de suas pesquisas.

Para as leituras iniciais se buscou trabalhos que utilizassem a música como agente representacional de um panorama social. Um dos primeiros textos lido – se não o primeiro – foi “Bandeira e Hino: o peso da tradição”, capítulo do livro “A Formação das Almas: o imaginário da República no Brasil” do pesquisador José Murilo de Carvalho. No texto, Carvalho (1990) discute aspectos simbólicos presentes do hino nacional composto por Francisco Manuel da Silva no período imperial, sua permanência no imaginário social, sobretudo entre os militares participantes da Guerra do Paraguai, e como esta composição sobreviveu às transformações e readequações das simbologias brasileiras após a proclamação da República. O estudo permitiu conjecturar os primeiros cenários de como utilizar a música e a história como caminhos para análise.

Posteriormente, outros trabalhos ajudaram no fomento desta possibilidade oferecendo conceitos teóricos e interpretativos, destacando as publicações “História Social do Jazz” de Eric Hobsbawm, “História Social da Musica” de Henry Raynor, “Mozart: a sociologia de um gênio” de Norbert Elias, “A Questão Cavalier: música e sociedade no Império e na República (1846-1914)” de Antônio Augusto, “O Rio Musical de Anacleto de Medeiros” de André Diniz e “História e Música” de Marcos Napolitano. Em uma musicologia histórica regional, especialmente por debaterem o período musicológico estudado, podemos destacar as leituras dos trabalhos dos pesquisadores Alberto Pedrosa Dantas Filho e João Berchmans de Carvalho Sobrinho.

O Maranhão oitocentista tem sido amplamente debatido pela produção historiográfica local, indicado pelo número de produções em diferentes níveis de formação (artigos, monografias, dissertações, etc.). Este recorte histórico tem ganhado espaço e destaque também entre a musicologia histórica.

A instauração nos últimos anos de cursos superiores de música nas duas universidades públicas do Estado, Universidade Federal do Maranhão (UFMA) e Universidade Estadual do Maranhão (UEMA), permitiu o aumento de trabalhos de musicologia histórica no nível da graduação, corroborados por cursos de especializações ou mestrado ofertados por diferentes áreas, mas que contemplam estudos de musicologia histórica.

As elites maranhenses, formadas por comerciantes e latifundiários, acumularam riquezas no transcurso do século XIX derivadas de empreitadas financeiras apoiadas pelo comércio de produtos agrícolas e uma experiência fabril:

Novo impulso econômico aconteceu quando os agricultores se lançaram à intensificação da lavoura da cana-de-açúcar, não obstante a venda de alguns escravos para São Paulo e Minas, única maneira de obterem os recursos necessários à construção de engenhos para o fabrico do açúcar. Nas décadas de cinquenta e sessenta, aquela pequena parcela da sociedade maranhense pôde manter as aparências de seu antigo bem-estar e de sua riqueza (LACROIX, 2008, p. 66).

O cenário permitiu a concentração de capital e o consequente investimento nos mais variados fins, desde melhorias urbanísticas baseadas na implantação de serviços públicos, como transporte de bondes e iluminação pública, à importação de gêneros alimentícios, manuais de etiqueta ou divertimentos.

Utensílios para o lar, roupas, acessórios ou livros, quase tudo chegando nos navios que aportavam na cidade, assinalava a procura de um grupo por elementos que fomentasse um pretenso exibicionismo calçado em artigos que as remetesse a um padrão de civilidade e modernidade em vigor no Brasil do século XIX, sendo a Europa o exemplo a ser seguido. Estes elementos se estabeleciam como divisas sociais, insígnias que caracterizava um grupo em detrimento de outro, fixando as diferenças que deveriam prevalecer no seio da sociedade.

A adoção de instruções normativas, como leis, decretos ou regulamentos, publicações oficiais, objetivavam disciplinar o comportamento da população local, regular práticas e estabelecer procedimentos nos espaços de convivência coletiva de São Luís, tentando superar a imagem de atraso vinculado a um passado colonial que seria superado. A imagem de um Império nas Américas deveria ser sinônimo de modernidade e seus comportamentos cotidianos fixados nessas premissas.

Coadunados as medidas oficiais, ações silenciosas ajudavam na implantação desse cenário. O financiamento e promoção de determinadas manifestações artísticas, críticas positivas sobre certas publicações ou o incentivo ao consumo de manuais de

comportamento alimentavam e legitimavam a construção deste panorama. Tudo isso, em detrimento das ações consideradas impróprias ao ambiente que se pretendia consolidar.

Na tentativa de um ordenamento das práticas sociais foi observado um aumento das atividades musicais vinculadas à promoção daquele contexto. Uma música passou a ser importada, financiada, produzida e consumida na sociedade ludovicense do período agindo como um possível agente legitimador deste padrão de comportamento imaginado a cidade.

Músicos formados em paradigmas técnico-interpretativos europeus atuando nos palcos da cidade, o crescimento da oferta de aulas de música, tanto nos colégios quanto em aulas particulares, grupos musicais de fora da província aportando na capital para temporadas de apresentações ou obras de caráter eruditas compostas e executadas por músicos locais em igrejas, bailes, teatro ou récitas menores indicam que no século XIX floresceu uma geração de compositores e instrumentistas que deixaram marcas na música maranhense do período (CARVALHO SOBRINHO, 2002).

O presente trabalho tem como objetivo geral analisar o processo de fomento de um padrão de sociabilidade e refinamento para o núcleo urbano de São Luís tendo como caminho as práticas musicais consumidas por este segmento. Desta forma, pretendemos examinar a utilização da música erudita como agente legitimador de um cenário ancorado em uma pretensa ideia de modernização das relações sociais assentadas em um padrão de comportamentos e condutas polidas e cortesãs, observando a música como instrumento que acentuava diferenças e realçava dissonâncias na sociedade.

Como objetivos específicos, pretendemos analisar a música erudita produzida em São Luís na segunda metade do século XIX, dando ênfase aos aspectos sociais que propiciaram a sua difusão e aos fatores que permitiram seu fomento. Compreender o cenário histórico ludovicense da segunda metade do século XIX, especialmente os fatores que possibilitaram a criação de uma elite local, grande financiadora das atividades eruditas maranhenses do período. Discutir a tentativa das elites locais de disciplinamento das práticas cotidianas, a partir da produção artística musical financiada e prestigiada por este grupo social. Analisar a música como elemento presente na teia social, compreendendo o alargamento de suas possibilidades interpretativas, encarando-a como caminho para debate das dinâmicas e eventos sociais.

Com isso, temos como hipóteses para este trabalho a identificação da música como agente integrante da sociedade ao qual se insere, observando como as tensões sociais interferem na prática musical e como podem estar refletidas na performance de seus

agentes promotores. Compreender a música como instrumento simbólico de legitimação de um ambiente e sua atuação silenciosa no estabelecimento de interesses diversos. No cenário maranhense do século XIX, pretendemos, ao longo da pesquisa, perceber a utilização das práticas musicais no fortalecimento de uma atitude erudita que pretendia estabelecer como nata do ser maranhense oitocentista, bem como identificar os espaços de execução, meios de divulgação, o repertório interpretado, compositores, produtores e serviços ofertados vinculados às atividades musicais. Essas e outras indagações que irão surgir ao longo trabalho deverão ser contempladas

Para isso, um diálogo mais próximo entre a Música e a História se fazia necessário, permitido pela mudança de paradigmas interpretativos ocorridos no século XX em diversas ciências humanas. A saída dos tradicionais temas¹, e seu consequente alargamento, possibilitou que diversos trabalhos utilizando temáticas e personagens pouco usuais pudessem ser elaborados.

A História, em sua marcha contemporânea por novos temas e abordagens ocorridas nas primeiras décadas do século XX, permitiu que assuntos como gênero, raça, religião ou literatura pudessem ser debatidos, oportunizando a elaboração de trabalhos inéditos ou novas análises de temáticas já estudadas, trazendo para o protagonismo personagens marginais, pouco conhecidos, representando a edificação de novos territórios para o pesquisador (REIS, 1997).

Neste painel, a música oferecerá novos e importantes dados para pesquisa historiográfica, ofertando ao pesquisador novos ângulos, uma análise polissêmica para um objeto:

A produção musical se apresenta como um corpo documental particularmente instigante, já que é uma das raras referências a certos setores relegados ao silêncio, centradas na expressão de sentimentos e abordando temáticas tão raras em outros documentos. Trata-se de material rico e pouco explorado pela análise histórica (MATOS, 2007, p. 38).

Assim como a música forneceu importantes ferramentas para o ofício do historiador, conceitos interpretativos advindo da história permitiram a amplificação do debate e de novos rumos para a pesquisa musicológica.

¹ O economista francês François Simiand (apud BURKE, 1991) chamou de “os três ídolos da tribo dos historiadores”. O “ídolo político”, a constante preocupação com os fatos políticos ou guerras. O “ídolo individual” que consistia na ênfase excessiva a vida de grandes homens, aqueles que ‘faziam a história acontecer’. E o “ídolo cronológico” no hábito dos historiadores se perderem na busca das origens de seu objeto de pesquisa.

Ao aproximar a musicologia dos paradigmas historiográficos discutidos no século XX, favorecido por um diálogo mais estreito, o musicólogo expande sua compreensão sobre um objeto, superando tradicionais análises que lideraram as pesquisas musicológicas baseada na descrição de estilos, obras e compositores. Pretendia-se debater uma chamada musicologia tradicional fincada em um modelo historicista/positivista que prevaleceu no século XIX e início do XIX:

Tendemos a chamar de 'história da música' a descrição de estilos e sua evolução. No nível mais elementar, este histórico é feito a partir da história pressuposta, possível de deduzir-se das bibliografias de compositores, que mostram como A está relacionado com D, F e H por sua influência sobre B, que por sua vez influenciou D, e exerceu influência sobre C e D, os quais vieram a influenciar F e G, cuja influência foi fator decisivo na evolução de H.

Não passa de história conjectural, pois simplifica um todo vasto e complexo até tornar-se tão-somente uma cadeia evolutiva que se entende através de uma série de relacionamentos e decisões pessoais (RAYNOR, 1981, p. 9-10).

A superação deste panorama concederá alternativas ao pesquisador debater sobre um determinado fato. Segundo Morais (2000), "a música poderia ser encarada como uma rica fonte para compreender certas realidades da cultura e desvendar a história de setores da sociedade pouco lembrados" (p. 204).

Este cenário permitiu o estudo de setores que compõe a dinâmica social, vistos até então como secundários no discurso do musicólogo. O diálogo com outras áreas das ciências humanas, como a geografia, sociologia, psicologia ou antropologia colaborou neste processo, oportunizando que conceitos e paradigmas interpretativos destes campos atuassem como peças importantes para a delimitação e compreensão desses novos temas (BURKE, 1991).

Tudo isso, favoreceu o desenvolvimento de estudos que utilizassem aspectos culturais como ponto de partida para o entendimento de um determinado episódio ou recorte temporal. A musicologia histórica, e sua aproximação com a chamada história cultural, não se limitava a analisar as produções artísticas de maneira autônoma, desvinculada da sociedade que a produz e a consome:

Pode se pensar uma história cultural do social que tome por objecto a compreensão das formas e dos motivos – ou, por outras palavras, das representações do mundo social – que, à revelia dos actores sociais, traduzem as suas posições e interesses objectivamente confrontados e que, paralelamente, descrevem a sociedade como tal como pensam que ela é, ou como gostariam que fosse (CHARTIER, 1990, p. 19).

A musicológica estabelecida nestes padrões se interessará por personagens e setores que compõe a teia relacional da sociedade, a exemplo de produtores, receptores, formas de produção e seu caráter representacional perante a sociedade em que está inserida. Assim, a música se apresenta como reflexo dos anseios, desejos e tensões presentes nas interlocuções sociais, paisagem passível de observação:

Toda essa preocupação em inter-relacionar a música com os vários outros fatores e eventos da vida social não é gratuita. Muito embora seja uma área tão pouco explorada por historiadores, a história social da música deveria relacionar todos os eventos e fatos sociais que envolvem o fazer musical. Nenhuma atividade, nenhuma forma de arte produzida pelo homem pode ser compreendida sem considerar a visão de mundo daquele que a produziu e daquele ou daquilo para qual foi feita. (NAPOLITANO. 2005, p. 65).

Para isso, agências de produção e difusão cultural, sistemas educativos, publicações especializadas, livros, imprensa e espaços de prática serão alvos de análise para o pesquisador, debatendo as estruturas musicais como mecanismo da engrenagem social, podendo assumir diversos papéis, como de produtos de imposição social silenciosas, determinando padrões de gosto e dispositivos de distinção, controle e hierarquização social:

Pensar cultura como mecanismo de controle é pensar, por conseguinte, que os homens são indivíduos sociabilizáveis e públicos, que vão à igreja, ao teatro, andam pelas ruas e praças e compartilham, nesse e em outros lugares, de uma mesma estrutura de símbolos.

A cultura dominante contribui para a integração real da classe dominante (assegurando uma comunicação imediata entre todos os membros e distinguindo-os das outras classes); para a integração fictícia da sociedade no seu conjunto, portanto, à desmobilização (falsa consciência) das classes dominadas; para legitimação da ordem estabelecida por meio do estabelecimento das distinções (hierarquias) e para legitimação dessas distinções (BOURDIEU, 2006, p. 10-11).

As transformações conceituais passam pelo debate sobre o documento, a ampliação das fontes possíveis e seu papel na pesquisa.

No século XIX e o início do século XX, a visão que prevalecia acerca do documento era baseada nos paradigmas iluministas (cientificismo, historicismo, enciclopedismo) motivadas pela escola positivista de Augusto Comte e a escola rankeana, estruturada nos pensamentos do alemão Leopold Von Ranke.

O pensamento influenciado por estes paradigmas compreendia o documento como a fonte da verdade, a comprovação legal e a essência do fato histórico. Acreditava que o documento, fonte primária da pesquisa, eram as publicações oficiais, como leis, correspondências oficiais ou atas de reuniões de Câmaras Municipais, por exemplo.

O documento com função comprobatória de um fato atende a perspectiva difundida no século XIX que o compreendia como porta-voz da verdade perdida, um passado que através de análises poderia revelar um determinado acontecimento ou recorte temporal, algo imutável e que não caberiam reinterpretações ou contestações, atendendo os conceitos de história totalizante.

A mudança nos paradigmas interpretativos foi possível com um novo olhar ao documento. O pesquisador transcenderia sua visão como verdade exposta, mas o interpretaria como a construção imagética que alguém produzira sobre um determinado momento ou fato, carregando uma carga de subjetividade que influenciará em sua construção.

Assim, o documento passará a ser interpretado em uma visão representacional. O discurso produzido é uma imagem construída pelo artífice do documento, projetando não a realidade de um fato, mas a construção de alguém sobre determinado fato. Esta análise propiciará ao documento um caráter representacional, não mais comprobatória dos fatos.

Neste caminho, o documento assume seu caráter intencional, expressando de forma consciente, ou inconsciente, a interpretação do autor sobre determinada situação. Com isso, ele passa a representar o caráter arbitrário, seletivo e excluente, pois ao construir a imagem de um determinado fato, priorizando aspectos em detrimento de outros, apresenta a construção subjetiva do autor. Tudo aquilo que é comprovável, na verdade é provável. Contudo, o documento não é simplesmente uma invenção do produtor, mas sim uma construção que o mesmo faz de acordo com uma série de princípios.

O que se propõe não é a exclusão das antigas fontes, mas sua reutilização, ampliação e uma nova compreensão do que foi representado.

Os espaços de debate sobre fontes para o historiador são similares ao musicólogo, porém a dimensão de análise ganhará contornos particulares. Como exemplo a partitura que possui uma linguagem própria do músico. Contudo, sua análise não se restringirá apenas aos códigos musicais.

A observação da partitura em seu caráter analítico-musical (estudo do fraseado, estrutura harmônica, a utilização de determinadas formas compostionais, etc.) não se constitui como único aspecto a ser debatido para o pesquisador. Segundo Monteiro (2008), deve-se levar em consideração sua relação com as práticas cotidianas e a representação com o cenário estudado, observando outros elementos presentes no documento:

A partitura 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 ou da cópia. Além dessa parte estritamente física da cultura material, há outra que é a metafísica ou somática ou ainda, mágico-religiosa. A música traz informações sobre um determinado tipo de gosto, sobre formas funcionais da ocasião e do misticismo que ela invoca; tem elementos técnico-estético que demonstram o nível de conhecimento artesanal ou artístico de uma determinada época ou lugar (MONTEIRO, 2008, p. 31)

Práticas musicais devem ser entendidas como práticas sociais, como manifestação de uma determinada sociedade, como dispositivo agregador e funcional em seu tempo histórico compreendendo a atividade musical como um evento da cultura de uma determinada sociedade (MONTEIRO, 2008). Assim, o intérprete, o compositor, o ouvinte, os espaços de difusão, os agentes financiadores das atividades musicais e as ocasiões em que ela acontece se constituem em importantes aspectos para compreensão de um objeto.

Encarar a cidade, e seus agentes, como espaço de convivência e trânsito de experiências e espaço de encontros, ambiente em que as novidades surgem, as ideias se disseminam e as práticas, gestos e ações se difundem entre seus moradores, permite analisar as práticas existentes em seio cotidiano como frutos de trocas culturais.

Neste panorama local de tentativa de reordenamento social, alinhado a busca por atividades culturais que as aproximassem a um suposto ambiente civilizado e modernizado, coadunados a um padrão europeu de sociabilidade que a Música se insere, e a tentativa de compreender o papel da música erudita na consolidação deste cenário que este trabalho se propõe.

Para isso, a pesquisa bibliográfica consistiu em uma importante etapa no processo de fomentação desta pesquisa. Inicialmente, buscou-se trabalhos (artigos, monografias, dissertações, teses ou livros) que abordassem a temática que permitissem o entendimento do recorte histórico proposto para esta pesquisa, tanto sobre a São Luís do século XIX inserida em um Brasil Imperial e nos primeiros anos da República, quanto de aspectos culturais deste período, destacando as práticas musicais. Aliado a publicações de diferentes áreas de conhecimento, como a história, sociologia ou filosofia, ajudaram na edificação de conceitos e paradigmas interpretativos fornecendo importante suporte teórico para a análise do tema.

A pesquisa documental, outra base importante da pesquisa, baseou-se na procura e catalogação de fontes que permitissem um entendimento sobre a dinâmica social do período. Periódicos e jornais que circularam em São Luís durante o recorte temporal

proposto, observando inserções referentes às atividades musicais oitocentistas, permitiram um diálogo com as práticas musicais presentes na capital da província maranhense no período:

Os jornais, como sistemas de informação mais eficientes da época, também foram de grande valia por retratar o espaço social em que foram produzidos, trazendo uma riqueza de detalhes peculiar no que diz respeito ao cotidiano e às sociabilidades presentes na cidade, onde os bondes elétricos se puseram a andar (PRAZERES, 2011, p. 17).

Agentes financiadores, publicações, materiais e instrumentos musicais circulantes no comércio local, apresentações artísticas em espaços públicos ou particulares foram frutos dessa observação.

Somados à pesquisa em periódicos, a análise de instruções normativas, como leis, decretos, códigos de postura ou regulamentos. Nestas publicações, normatizavam sobre diversos aspectos, como traçado de vias públicas, regulamentação de construções, limpeza e saneamento da cidade ou disciplinamento do comportamento dos moradores, junto com as referentes sanções em caso de sua transgressão. Além de indicar quais manifestações ou práticas musicais seriam combatidas e quais personagens seriam aceitos.

Acrescenta-se a utilização de partituras do período, encaradas como fonte documental, catalogadas e disponibilizadas no Acervo Musical João Mohana (AMJM), situada no Arquivo Público do Estado do Maranhão (APEM). Parte das obras disponíveis no AMJM foi colecionada pelo escritor João Mohana a partir da década de 60, em trabalho de busca de partituras de compositores maranhenses em diversas regiões do Estado. No livro “A Grande Música do Maranhão” de 1974, João Mohana descreve o processo de busca desses documentos, as dificuldades e o estado de degradação que se encontravam, além de fornecer importantes informações sobre a música maranhense do século XIX.

Para o desenvolvimento desta pesquisa, o trabalho se divide em quatro capítulos. O primeiro, intitulado “São Luís oitocentista: uma cidade em busca de uma civilidade ideal” debatemos sobre uma cidade no norte brasileiro, capital da província do Maranhão, considerada, por relatos de viajantes, uma das quatro principais cidades brasileira do período. Vista como centro econômico e social da região, refletia em seu traço urbano e em seu casario os bons momentos financeiros proporcionados pelo comércio agroexportador, tendo no açúcar e algodão seus protagonistas. O excedente financeiro acumulado incentivou o investimento nos mais variados artigos e práticas, na busca por uma civilidade ideal, baseada em valores comportamentais europeus que vigoravam no século XIX.

Com o título “A Vida Musical Maranhense do Século XIX” pretendemos no segundo capítulo, discutir as práticas musicais eruditas promovidas no período, como o financiamento em determinadas manifestações legitimava um ambiente cortês e polido de relações sociais, disciplinando manifestações artísticas e seus praticantes. Agentes promotores (empresários, músicos, cantores, etc.), os tipos de espetáculos apresentados, comércio de produtos musicais (instrumentos, acessórios, partituras ou serviços), bem como as críticas realizadas em periódicos serão utilizados para compreensão deste ambiente.

O terceiro capítulo, “O Lugar da Música: os espaços de prática”, analisamos os espaços destinados à prática musical em São Luís. O Teatro São Luiz, as igrejas, bailes, casas ou clubes atuaram como espaços para difusão de modelo musical na cidade, ancorado em modelo europeu com predominância da música lírica italiana. Espaços para exibição de habilidades, trocas de experiências, consolidação de estilos e difusão de composições, estes locais exercearam forte influência no estabelecimento de um modelo musical na São Luís oitocentista.

“O Piano como instrumento de demarcação social”, título do quarto e último capítulo, debatemos acerca do valor simbólico do piano, transcendendo a imagem de um instrumento musical, se configurando como sinônimo de status e refino social à aqueles que o possuíam e a aqueles que o estudavam. O ensino, as apresentações artísticas e os serviços destinados à prática pianística ganhavam relevo na sociedade ludovicense do período.

Desta forma, o presente trabalho pretende debater a música maranhense oitocentista e sua utilização como ferramenta de disciplinamento e imposição de um ambiente social tido como ideal a São Luís oitocentista, em uma tentativa de somar a musicologia histórica maranhense e ser disponibilizada como fontes para futuros estudos musicais sobre o período.

1. SÃO LUÍS OITOCENTISTA: uma cidade em busca de uma “civilidade ideal”.

As cidades são zonas de encontros e convivência, ambiente em que as novidades surgem, ideias se disseminam e práticas, gestos e tendências se difundem entre seus moradores. Estes espaços ganham novos contornos, afastando-se de um sentimento colonial lentamente saturado pelas novidades que se apresentavam no decorrer do século XIX.

O crescimento populacional, assentado na expansão da atividade econômica, em especial, na exportação de produtos agrícola, favoreceu o desenvolvimento de um setor financeiro e, consequentemente, de um comércio local, possibilitou o progresso dos municípios brasileiros. A melhoria dos aspectos urbanos, combinados à adoção de medidas normativas, tornou os espaços comuns mais alinhados aos novos tempos que o século XIX apresentava.

Para isso, as cidades se estabeleciam como pontos de confluência social, locais onde se irradiava modas, comportamentos e predisposições. Centros de chegada e distribuição de gostos e tendências para uma coletividade, além de zona de influência para uma região:

No cotidiano das cidades, as experiências são múltiplas e variadas, constituindo-se num amplo espectro de trocas culturais entre sujeitos históricos com hábitos, idiomas, modas, sensibilidades, ou seja, um conjunto complexo de referências culturais, cabendo observar as cidades como território que condicionam múltiplas experiências (MATOS, 2007, p. 36).

São Luís, capital da província do Maranhão, uma importante povoação do norte brasileiro, se estabeleceu como uma referência para a região no século XIX, espaço em que uma massa convergia em busca de melhores oportunidades, ofertando e absorvendo experiências.

Relatos de viajantes que visitaram o Brasil no início do século XIX, consideraram a capital do Maranhão como a quarta principal povoamento da então colônia portuguesa em 1819:

Spix e Martius [visitantes estrangeiros] calcularam em 30.000 habitantes a população da cidade de São Luís. Tomando como parâmetro os mesmos percentuais para a relação entre população livre e escrava, pode-se trabalhar com um universo próximo a 13.410 habitantes livres na cidade de São Luís, dos quais 33,76% tinham menos de 15 anos (GALVES, 2010, p. 77).

O ambiente propiciava a circulação de mercadorias e produtos, atendendo os mais diversos interesses da população local. Gêneros alimentícios, vestuários, livros ou bebidas, produtos das mais diferentes localidades, poderiam ser encontrados no comércio da capital maranhense. Uma “febre europeia” contaminava parte da sociedade local, guiando os segmentos mais ilustres a procurar tudo que remetesse a aspectos sofisticados que os individualizasse, consequentemente, os destacasse.

São Luís se tornava, sobretudo, a partir do século XIX, uma cidade com características sociais ímpares, um espaço de experiências coletivas próprias, pessoas distintas e estrutura arquitetônica típica:

As edificações de São Luís colonial, genuinamente portuguesas, formas conservadas e expandidas na época imperial, em seus rápidos períodos de bonança e influência francesa. Os sobradões com seus mirantes, sobrados, sobradinhos, moradas inteiras, meias moradas porta e janelas, revestidos ou não de azulejos, com suas sacadas a ferro, beirais e outros elementos complementares nos fazem lembrar o centro de Lisboa (LACROIX, 2008, p. 72).

O investimento foi impulsionado, em grande parte, pelos momentos de expansão econômica experimentada pela sociedade maranhense no transcurso do século XIX.

O crescimento financeiro estava apoiado, sobretudo, no comércio de produtos agrícolas, tendo como protagonistas o açúcar e o algodão, produtos que lideraram as exportações maranhenses e impulsionaram a economia local no período.

1.1. Considerações sobre a economia: agricultura e o breve empreendimento têxtil.

No decorrer do século XIX, a província do Maranhão experimentou momentos de crescimento, oportunizado por ciclos econômicos estimulados pelo comércio exportador de produtos agrícolas, sobretudo, algodão e açúcar. Grande parte do capital era concentrada em São Luís, porta de entrada e saída de produtos e, por conseguinte, núcleo de irradiação gostos e tendências.

As bases para a construção deste cenário foi promovida com a inclusão do Maranhão ao sistema mercantilista durante a segunda metade do séc. XVIII. Sua entrada deu-se por uma política de incremento da agricultura colonial brasileira adotada pelo então primeiro-ministro português, o senhor Sebastião José de Carvalho, o Marquês de Pombal.

A “Política Pombalina”, como ficou conhecida às ações empreendidas pelo Marquês de Pombal, oportunizou o ambiente necessário à inserção do Maranhão no comércio agroexportador dos produtos tropicais brasileiros, preparando a infraestrutura necessária para atender a demanda comercial.

Este panorama foi possível com a adoção de medidas, como a garantia do financiamento e do escoamento da produção, facilidade ao acesso a terra (criação de grandes latifúndios), a regularização da vinda de mão-de-obra escrava africana², tendo na criação da Companhia Geral de Comércio do Grão-Pará e Maranhão (1755), uma importante baliza no gradual processo de fortalecimento da agricultura, consequentemente, da economia maranhense no período.

O século XIX iniciou tendo o algodão como o principal produto comercializado pela Província maranhense. Parte deste quadro foi favorecida pela conjuntura internacional, gerada pela instabilidade nas grandes zonas produtoras internacionais afetando a oferta do produto, associado à crescente demanda inglesa decorrente da Revolução Industrial (século XVII), que tinha na indústria têxtil sua base motora e o algodão como matéria essencial.

Tão importante quanto à ajuda financeira, entretanto, foi à modificação no mercado mundial de produtos tropicais provocada pela guerra da independência dos EUA e logo em seguida pela revolução industrial inglesa. Os dirigentes da companhia perceberam desde o início que o algodão era o produto tropical cuja procura estava crescendo com mais intensidade [...] Os recursos da companhia foram assim concentrados na produção desse artigo. A produção maranhense encontrou, assim, condições altamente propícias para desenvolver-se e capitalizar-se adequadamente. (FURTADO, 2002, p. 91)

Para Reis (2013), a província maranhense vivenciou uma “rápida alta das exportações de algodão entre o final do séc. XVIII e o início da década de 1820. Quase toda a produção vinha das localidades as margem do rio Itapecuru e algumas cidades da Baixada”. (p. 27)

Porém, ainda segundo Reis (2013), a reorganização da produção internacional (fim da guerra de independência dos EUA e término do período napoleônico na Europa), somados aos problemas internos da Província³ e ao aumento das dívidas dos proprietários rurais, decorrente da queda nas exportações e da baixa produtividade da lavoura, levou a retração da produção algodoeira durante as décadas de 1830 e 1840.

² Segundo Abranches (1992) os navios negreiros que aportavam no Maranhão desembarcaram 36.456 escravos negros entre os anos de 1812 e 1820. Seu destino era, principalmente, a lida nas lavouras.

³ A chamada Revolta da Balaiada ocorreu no Maranhão entre os anos de 1838 a 1841.

Contudo, a economia do Maranhão novamente se beneficiou da desorganização momentânea de grandes produtores para introduzir mais um artigo no comércio agroexportador, o açúcar.

Inicialmente o açúcar se aproveitou da decadência da produção algodoeira maranhense para se fortalecer, coligada ao incentivo do governo provincial para o cultivo da cana-de-açúcar e da construção de engenhos em diferentes regiões do interior da Província:

Na Baixada e no vale do Pindaré, onde estavam as melhores terras para cana, logo iniciaram as construções de engenhos. O historiador Jerônimo de Viveiro anotou a existência de 410 engenhos em 1860, ressaltando que o esforço teria resultado da venda de fazenda de gados no Itapecuru e abandono de plantações de algodão. O Mearim também se tornou polo atrativo com terras novas e férteis (REIS, 2013, p. 28).

As iniciativas tiveram como foco os altos preços do açúcar no mercado internacional, ocasionado pela desorganização do sistema de produção nas Antilhas Inglesas (América Central), principal produtora no período, motivado pelo fim da escravidão na região. Este quadro proporcionou um reposicionamento do Maranhão no comércio internacional de produtos agrícolas na segunda metade do século XIX.

Todavia, assim como no caso do algodão, a produção internacional de açúcar se reorganizou. A lavoura das Antilhas Inglesas se reestruturou, associada a crescente procura pelo açúcar de beterraba e da expansão da produção cubana (REIS, 2013).

O crescimento do sistema agrário maranhense no século XIX ocorreu, sobretudo, devido aos problemas enfrentados por seus concorrentes do que pelos investimentos realizados pelos fazendeiros locais na qualidade dos produtos ou na melhoria das técnicas produtivas. Sem bases sólidas a economia maranhense era vulnerável:

O lavrador maranhense não tratou de modernizar seu padrão antiquado de produção, organizando o trabalho conforme a mentalidade capitalista prevalecente no mundo. A resistência senhorial parece que obnubilou agricultores e comerciantes, otimistas quanto à perenidade daquela riqueza fugaz, sem levar em conta a estrutura do sistema produtivo e sua dependência de fatores externos. (LACROIX, 2008, p. 64)

Nas últimas décadas do século XIX o sistema agroexportador teve suas dificuldades acentuadas, em especial, pela diminuição significativa da exportação de algodão e açúcar para o mercado externo. Para Reis (2013), fatores como a venda de escravos para as lavouras de café no Sudeste, a dificuldade em induzir um modelo de trabalho assalariado após a Abolição da escravatura em 1889, o endividamento dos produtores agrícolas, a baixa nos preços internacionais e a escassez de subsídios governamentais, são analisados como

alguns dos indicativos para o declínio desse sistema agroexportador que sustentou a economia maranhense no século XIX.

Porém, frágeis estruturas não foram encaradas pelas elites maranhenses com a atenção necessária, acreditava-se que o cenário negativo seria apenas uma situação passageira que se ajustaria com o tempo e logo a economia voltaria ao rumo certo:

Para os segmentos elitários, as crises ocorrentes nesse período representavam desajustes pontuais motivados externamente, que, em última análise, não denunciavam problemas originários da própria debilidade com que o sistema agroexportador maranhense se posicionava para atuar em contextos mais amplos e complexos (MARTINS, 2006, p. 32-33).

Sobre as dificuldades da produção agrícola local e de suas impressões sobre o cenário, o jornal A Flecha de 05 de março de 1879 relatou:

A nossa querida Província, berço de tantos homens eminentes [...] escorrega hoje num declive assustador de decadência, de desmoronamento mesmo. A lavoura, a fonte principal de nossa riqueza, longe de explorar de ânimo deliberado a natureza pujante e inesgotável de nossa terra, agoniza no leito da bancarrota, fruto infalível da rotina e da preguiça, e queima os últimos cartuchos em seu próprio detimento, desfazendo-se dos braços escravos que a auxiliam, antes que possa atrair a emigração estrangeira. O comércio, filho direto da agricultura é uma coisa choca e anêmica, sem coragem nem recursos para nada. A arte, assumiu entre nos as proporções de verdadeiro mito e os poucos que de coração a procuram têm por único aplauso o braço de ferro da miséria. Indústria, não a temos: o estrangeiro fornece-nos tudo quanto carecemos desse vasto ramo do trabalho humano. (apud ABRANTES, 2002. p. 36).

No final do século XIX, a economia maranhense teve fôlego para mais um desafio. Estimulado pelo investimento na atividade industrial, alguns fazendeiros (latifundiários e senhores de engenho) “desiludidos com a lavoura, quiseram substituí-la, como elemento básico da nossa economia, pela indústria têxtil” (VIVEIROS. 1992. p. 07). A primeira fábrica inaugurada nessa conjuntura foi na cidade de Caxias em 1883. Em seguida, outras fábricas foram abertas pela Província produzindo os mais diversos artigos:

17 fábricas pertencentes a sociedades anônimas e 10 que eram de particulares, sendo 10 de fiação e tecidos de algodão, 1 de fiar algodão, 1 de tecido de cânhamo, 1 de tecido de lã, 1 de meias, 1 de fósforo, 1 de chumbo e pregos, 1 de calçados, 1 de produtos cerâmicos, 4 de pilar arroz, 2 de pilar arroz e fazer sabão, 1 de sabão e 2 de açúcar e aguardente (VIVEIROS, 1992, p. 558-559).

Para Reis (2013), alguns aspectos resultaram na migração de parte dos investimentos da lavoura para a empreitada industrial, como as dúvidas sobre a

recuperação da produção agrícola local, consequentemente, da conservação do modelo agroexportador, aliado ao sucesso da fábrica inaugurada em Caxias que indicou a “possibilidade de encontrar no setor têxtil uma taxa de lucratividade maior e mais segura do que a oferecida pela indústria açucareira” (REIS, 2013. p. 39).

A iniciativa foi encarada como a oportunidade de alcançar mercados nas regiões Norte e Nordeste para os produtos fabricados no Maranhão, pois, com o enfraquecimento do setor agrícola, o mercado local não absorveria a oferta de artigos produzidos pelas fábricas locais e a dos produtos importados.

Como outros empreendimentos econômicos realizados no Maranhão ao longo do século XIX, a atividade têxtil teve vida curta. Maquinário deficiente, falta de investimentos em novos aparelhos, mão-de-obra desqualificada e o desinteresse dos proprietários foram algumas das razões que levaram a derrocada da empreitada industrial maranhense no final do século XIX e início do século XX.

Mesmo com períodos de dificuldade e retração, os momentos de expansão econômica propiciaram uma acumulação de capital por uma elite agrária local, que passou a reverter parte desse lucro na ostentação do patrimônio, artigos refinados e no aprendizado de comportamentos, gostos e tendências diferentes das vivenciadas no cotidiano dos espaços coletivos de São Luís.

Tal prática foi internalizada pela sociedade ludovicense, que passou a procurar subsídios que as destacasse perante a coletividade local, nada mais sensato que a concentração de suas forças, ideológicas e financeiras, em artigos que as diferenciasse.

1.2. Hábitos e condutas: predisposição e imposição para um modelo sofisticado de comportamento.

As elites brasileira, formadas, substancialmente, por comerciantes e latifundiários, conseguiram acumular riquezas por meio de suas empreitadas financeiras, baseadas, em maior grau, no comércio de produtos agrícolas destinados ao mercado externo. Esta situação proporcionou a ostentação de patrimônio e o investimento em diversos artigos e mercadorias que representassem um modelo de vida polido e cortês.

Este cenário acentuou-se após a chegada aos trópicos do príncipe regente português João VI e sua corte, acompanhado de grande parte de sua estrutura administrativa em 1808. A presença de uma nobreza europeia em uma colônia americana

agitou a sociedade colonial brasileira, primeiramente no Rio de Janeiro, local onde fixou moradia, irradiando-se, em seguida, para as demais províncias:

A instalação da Família Real no Brasil começou a mudar os hábitos e os costumes dos cariocas, a sugerir um novo tipo de gostos por determinadas formas de andar, frequentar reuniões, comer e ouvir música. Tudo isso era um reflexo do desenvolvimento urbano proporcionado pela instalação da corte (MONTEIRO, 2008, p. 79)

Gestos e hábitos urbanos, fixados em uma tendência de busca por símbolo que agregasse ares de civilidade e refinamento, se inseriam ao cenário que figurou na sociedade brasileira com a presença da Família Real portuguesa. D. João VI inaugurou bem mais que estruturas físicas ou aparato administrativo, apresentou a população dos trópicos uma série de práticas e tradições que uma nobreza europeia conservava e exibia. Rapidamente, condutas, normas de comportamentos e divertimentos foram incorporados e reproduzidos pelos locais, que buscavam reconhecimento e aceitação como integrantes de um ambiente cortesão que se instaurava:

Foi nos tempos de d. João VI que a colônia americana tomou um ‘banho de civilização’ e conheceu suas primeiras instituições culturais: o Museu Real, a Imprensa Régia, o Real Horto, a Biblioteca Real. Mas o monarca português traria mais. Transplantaria para o país todo o ritual da Casa de Bragança, que incluía uma agenda de festas, cortejos, uniformes e titulações (SCHWACZ, 1998, p. 246).

A assimilação desses conceitos não se restringiu ao Rio de Janeiro, reverberou para demais províncias brasileiras no período. A incorporação, e consequente reprodução destas ideias, passariam a ser encontradas no cotidiano de uma parcela dos habitantes das cidades, na tentativa de incorporá-las ao seu comportamento, se configurando como parte substancial da formação moral de seus cidadãos. Formação que os caracterizavam e o que, supostamente, os diferenciavam:

A nova ordem, estimuladora da boa moral e da docura dos costumes, espalha-se pelas Províncias e em várias delas, as sociedades locais se esmeram em captar e reproduzir seus discursos e práticas. Essa ordem, servindo-se de imagens e conceitos cunhados em países distantes, buscava adequações a suas limitações particulares, mas nunca perdia de vista pretensões de criar condições de semelhança as nações apresentadas como portadoras de civilização (AUGUSTO, 2010, p. 95).

No entanto, o que era observado no cotidiano das relações sociais ou nos espaços coletivos das cidades brasileiras oitocentistas era um contraponto aos ideais imaginados. Logradouros públicos, tipos de entretenimentos ou eventos diversos remetiam a uma imagem de espaços incivilizados e incultos, cativo ao antigo regime colonial, um período que

passa a configurar como sinônimo de atraso e que precisaria ser afastado das experiências diárias dos moradores das cidades brasileiras⁴ ou pelo mesmo maquiado:

A cidade burguesa teve que traçar uma luta sistemática contra comportamentos, atitudes e expressões tradicionais que eram definidas como inadequadas para a nova situação. Ela passou a ser um lugar de interesse público, onde todas as antigas formas de uso foram eliminadas ou ajustadas à nova ordem (CARVALHO, 2004, p.36).

Este posicionamento, que tomou corpo, em especial, na segunda metade do século XIX, era uma antítese aos primeiros anos após Independência (1822), em que uma simpatia a grupos nativos e mestiços era defendida pelas elites nacionais⁵:

O período da Independência, em que as elites buscavam uma identificação com os grupos nativos, particularmente índios e mamelucos – era esse o tema do indianismo –, e manifestavam ‘um desejo de ser brasileiros’, no período estudado [século XIX], essa relação se torna de oposição, e o que é manifestado podemos dizer que é ‘um desejo de ser estrangeiro’ (SEVCENKO, 1985. p. 36).

A cidade precisaria se remodelar. Para isso, empregou-se variados esforços na tentativa de estabelecer um modelo social edificado em padrão europeu de comportamento polido e de tradições requintadas. Quase tudo que projetasse os novos tempos passou a ser importado, consumido, absorvido e reproduzido.

Assim, navios que ancoravam nos portos brasileiros traziam os mais diferentes artigos, abastecendo o imaginário das elites locais com produtos que remetesse a um panorama europeu de bom gosto e refinamento. Vestuário, perfumaria, peças decorativas, artigos de porcelana, bebidas, utensílios domésticos, gêneros alimentícios, livros, manuais de etiqueta, ou seja, quase tudo chegava ao Brasil com as embarcações vindas do “Velho Continente”:

Os navios europeus, principalmente os franceses, não traziam apenas os figurinos, o mobiliário e as roupas, mas também as notícias sobre as peças e os livros mais em voga, as escolas filosóficas predominantes, o comportamento, o lazer, as estéticas e até as doenças, tudo enfim que

⁴ As condições do núcleo urbano de São Luís (que se resumia basicamente ao entorno do Largo do Carmo, descendo até a região da Praia Grande e do Desterro), no início do século XIX eram totalmente insalubres. “Era raro o governante que se preocupava com a cidade. Os serviços urbanos eram praticamente inexistentes. Conhecemos relatos que considerava a cidade ‘fúnebre’, ‘reduzida a miséria extrema’”. (VIVEIROS FILHO, 2006, p. 206).

⁵ Ao longo do período imperial, vários seguimentos, sobretudo, nas artes (música e literatura) utilizaram-se da imagem do nativo brasileiro, por vezes encarado como o herói nacional, como temas de suas obras e trabalhos. Literatos e músicos como José de Alencar, Carlos Gomes, Gonçalves Dias e Francisco Manuel da Silva (autor da melodia do Hino Nacional Brasileiro) utilizaram da figura do nativo como fonte de inspiração de suas obras.

fosse consumível por uma sociedade altamente urbanizada e sedenta de modelos de prestígio (SEVCENKO, 1985, p. 36).

A importação de bens representava a tentativa de aproximação com um padrão de comportamento tido como exemplar e que precisaria ser inserido no contexto social brasileiro. Seu domínio e reprodução eram vistos como elementos sociais diferenciadores e apreciados nas cidades e por seus moradores:

O emprego diferenciado desses utensílios não só representava, em seu conjunto, sinal de repugnância a tudo o que lembrasse a animalidade, como indicava novos locais de sociabilidade. Saber como dispô-los e de que forma manuseá-los era um claro indício de pertencimento a elites diferenciadas (SCHWACZ, 1998, p. 305).

No panorama regional, as elites maranhenses trafegaram por caminhos semelhantes. Aspirava-se adaptar a cidade e as práticas de seus moradores a um padrão importado de polidez, tratamento e sociabilidade:

A história imperial, e parte da republicana, foram de absorção dos modelos franceses, e o ambiente cultural levou os círculos de letrados e, de modo geral, a elite maranhense, a ideia de singularidade da Província (LACROIX, 2008, p. 47).

A conduta dos moradores e frequentadores dos espaços públicos de São Luís precisaria se adequar aos novos modelos de comportamentos ambicionados. As práticas rebuscadas ou envoltas a uma tradição refinada de etiqueta deveriam reinar na sociedade ludovicense. As elites se firmaram como as principais financiadoras e reproduutoras do referencial que deveria ter a Europa como expoente.

Para isso, ações foram empreendidas com a finalidade de disciplinar e reformular as atitudes dos frequentadores dos espaços de convívio coletivo de São Luís. Hábitos e tradições costumeiras precisariam se inserir aos novos padrões que se erguiam na cidade.

Contudo, muito mais que simplesmente o desejo de subverterem-se a um estilo de vida polido, estas iniciativas proporcionavam as elites maranhenses a construção de características que acentuavam as diferenças entre os grupos sociais. O objetivo era a conservação de uma superioridade simbólica materializada pela aparência e em seus gostos e atitudes:

Categorias perceptíveis diferenciavam esses homens do resto da multidão. Não só as habitações, mas todo o vestuário, as expressões, cores, hábitos e festas organizavam de maneira visível elementos que faziam parte de uma profunda concepção do mundo e de suas diferenças. Como afirma Elias, ‘isso que nós chamamos hoje em dia como luxo é na realidade uma necessidade de uma sociedade estruturada’. É assim que, nessa corte das

marcas exteriores, cada detalhe se converte em símbolo de status, cada forma é uma demonstração de hierarquia, cada detalhe é uma regra de prestígio. Em tais sociedades do ‘fetiche do prestígio’, desenvolve-se uma sensibilidade estética que pode ser resumida na concepção da etiqueta: um conjunto de regras que ordenava modos de vestir, agir e se comportar. A etiqueta, por sua vez, transforma-se em elemento fundamental para essa coletividade da exibição, cuja influência implicava possuir uma série de privilégios. Era a etiqueta que garantia a maquinaria do ceremonial, o rigor do ritual (SCHWACZ, 1998. p.252).

Uma parte desta disposição foi favorecida pelo excedente financeiro oportunizado pelos momentos de crescimento da economia maranhense. O capital concentrado permitiu a algumas famílias a possibilidade de enviar seus filhos para que estudassem em universidades europeias ou nas melhores faculdades brasileiras:

Em decorrência das exportações, o Maranhão se colocou na condição de quarta em importância econômica e São Luís, a quarta cidade brasileira em número de habitantes. As exportações propiciaram um enriquecimento material possibilitando à aristocracia provinciana o envio de seus rebentos à Europa, mais precisamente Portugal, França e Inglaterra, também Rio de Janeiro e Recife para estudos superiores, introduzindo em seus retornos leituras, costumes europeus e de outras cidades brasileiras. (BORRALHO, 2009. p. 46)

O intuito era formar esses indivíduos nas melhores doutrinas, qualificando-os em sua superioridade elitista e os distanciando das classes menos favorecidas, conservando a ordem social vigente. Em seu regresso a Província, os jovens buscavam conservar nas reuniões sociais, conversas ou solenidades os hábitos rebuscados, diálogos cultos e ideias “modernas” absorvidas nos tempos de estudo.

Suas experiências na Europa eram difundidas na capital maranhense. O requinte francês, a modernidade inglesa ou a boa educação coimbrã permeavam o imaginário da sociedade oitocentista, estimulada com as histórias contadas pelos egressos após conclusão de estudos e entusiasmando seus pares:

Os que a cruzavam e desembarcavam em outros portos, quando retornavam, alimentavam o desiderato daqueles que nunca haviam rompido as dimensões insulares de São Luís e da quase “Ilha-Maranhão” (até meados do século XIX São Luís era conhecida como “Ilha do Maranhão”) (BORRALHO, 2009, p. 17).

A inserção destes conceitos não acontecia apenas por intermédio daqueles que regressavam da Europa, após estudo, trabalho ou passeio, adentravam, segundo Sevcenko (1985), também via o transporte marítimo, de pessoas ou mercadorias. Em São Luís não foi diferente.

Uma variedade de bens e produtos era importada e disponibilizada para venda no comércio local. Era a forma mais simples e mais barata de manter contato com a Europa, pois poucos tinham a oportunidade de atravessar o Atlântico e visitar o “Velho Continente”.

Em uma sociedade ansiosa por modernidades e sofisticação, e com capital para investir em artigos que espelhassem estes conceitos, consumia-se quase tudo que era vendido nas boutiques locais que simbolizassem um modelo europeu:

Os comerciantes também se preocupavam com a chegada do sortimento em última moda, de chapéus, luvas de pelica para homens, de seda, em cores, para as senhoras, *mitaines*, vestidos, capas de seda, plumas, fitas, flores, tecidos de cassa, seda e renda, além de pomadas e perfumes, vindos da Europa (LACROIX, 2008, p. 50-51).

Esses artigos eram exibidos nos jornais do século XIX, despertando o interesse do público e estimulando sua aquisição. Assim anunciou o jornal Publicador Maranhense, de 1845, sobre alguns produtos à venda:

Smith & C. Rua do Trapiche n. 5 tem para vender os seguintes gêneros ultimamente chegados:

Alcatrão e piche da Suécia, verniz inglês de carvão, cabos de linho da Rússia, dittos brancos de Manila [Indonesia], puliarne de todos os tamanhos, óleo de linhaça inglês, presuntos pequenos ditos, açúcar patarrado dito, sal fino para mesa em boiens, latas com salmão fresco, vidros com conservas vegetais, mostarda em pó superior, cerveja branca, ditadita em meias garrafas, dita preta, dita dita em meias garrafas, champanhe de boa qualidade, Genebra de Holanda em caixas com 6 meios frascos, ditta de ditta em botijas, vinho Bordeaux engarrafado, dito da madeira dito, conhaque em caixas, brandy inglês, uísque escocês, arranque de caldas em barriz de 32£, charutos da Bahia em caixas grandes pequenas, e contados, baldes Americanos próprios para compras de casa. (PUBLICADOR MARANHENSE, São Luís, 06 de agosto de 1845).

Por vezes, estes comunicados ocupavam páginas inteiras com a oferta de mercadorias das mais variadas nacionalidades:



Figura 1: Anúncio de produtos diversos na página dos jornais

Fonte: O PAIZ, São Luís, 27 de março de 1884.

A procura por padrões de comportamento e elementos rebuscados motivou o crescimento do sentimento de superioridade cultural do maranhense, buscando em suas origens, marcas que pudessem validar o cenário de produção intelectual e predileção cultural existente no século XIX. Para isso, afastava-se São Luís de um legado colonial português, erguendo suas origens a uma fundação francesa⁶ em 1612.

⁶ A pesquisadora Maria de Lurdes Lauande Lacroix analisa em seu livro “A fundação francesa de São Luís e seus mitos” a construção da história da fundação francesa da capital maranhense.

No século XIX, o modelo francês de comportamento e bom trato era o grande impulsionador de tendências, sendo disseminado em diferentes cidades e em diferentes continentes. Nada mais oportuno que atrelar um pretenso bom gosto ludovicense às origens francesas de sua fundação, corroborada por laços econômicos e culturais mais robustos com a Europa.

A projeção de uma elite local naturalmente culta ganha força:

O culto àquela imagem de sociedade instituída, representada por uma constelação de estudiosos e intelectuais criativos, rendeu ao Maranhão o cognome de *Atenas Brasileira* e aos maranhenses o estatuto de ateniense, generalizando o que era mais imaginário que real, dissimulando a divisão concreta e efetiva daquela sociedade elitista e preconceituosa (LACROIX, 2008, p. 67).

O sentimento intelectual do maranhense não se limitava a um determinado grupo, foi incorporado, em certo grau, pelas camadas mais pobres da população. Em momentos de baixa econômica, a representação de uma sociedade genuinamente instruída se erguia como um dos poucos estandartes de um orgulho local.

A reprodução de conceitos refinados em uma sociedade que respirava, ainda em meados do século XIX, uma atmosfera colonial, vistos no traçado urbano e na estrutura arquitetônica, necessitava de normas que regulassem o comportamento da população local. Somada a imposição silenciosa de um padrão estético de gostos e preferências à sociedade ludovicense, aos poucos medidas oficiais foram editadas com o intuito de regular a ação dos frequentadores dos espaços de convívio coletivo de São Luís.

Estas ações, concebidas via promulgação de leis ou medidas coercitivas, tentavam ordenar e redefinir a conduta dos moradores, coibindo prática que estivessem em desacordo com o modelo esboçado para a cidade de São Luís. A edição de códigos de postura foi um dos expedientes legais utilizados para formatar as relações sociais na região. Eram mecanismos inerentes a um processo civilizatório e disciplinador que se delineava para a capital.

Segundo Carvalho (2005), no período colonial as disposições sobre o ordenamento de condutas ou sobre a organização de espaços coletivos eram prescritas isoladamente pelos órgãos locais. Contudo, a partir de 1828 ficou a cargo das Câmaras Municipais a tarefa de fixar seus conjuntos normativos, organizados por meio de códigos de posturas, a relação entre os cidadãos e os espaços urbanos:

É nesse sentido que percebo os Códigos de Posturas como um elemento utilizado com a pretensão de reorganizar o espaço urbano. Esses códigos funcionavam como mecanismos que visavam a segregação dos atores sociais a um *processo civilizador*. Este processo se consolida na medida em que as transformações nas maneiras de lidar com o outro vão tornando-se necessárias e perceptíveis. Assim, esse tipo de legislação – as posturas – vai sendo modificada de modo a organizar o uso e a ocupação do espaço urbano e normatizar as condutas dos sujeitos que o ocupam (CARVALHO, 2005, p. 35).

No transcorrer do século XIX, foram editados três códigos de posturas em São Luís. Os dois primeiros no Império (1842 e 1866) e o terceiro, em 1893, sob o manto da República.

As instruções normativas emergiram com o intento de conservar a ordem pública, constituindo-se como importante dispositivo de controle social. Os códigos de postura adaptavam-se aos paradigmas de ordenamento social que as autoridades locais pretendiam instaurar nos centros urbanos das cidades brasileiras no transcurso do século XIX:

São Luís, no terceiro quartel do século XIX, possuía inúmeras regras estabelecidas para controlar a população mais pobre, a fim de discipliná-la e contê-la em seus excessos de “incivilidade”, que iam de encontro aos padrões europeus. Para isso as autoridades estabeleciaam leis que eram chamadas de Códigos de Posturas, que versavam sobre todos os aspectos da vida cotidiana dessa população, tentando sempre disciplinar as ações praticadas no espaço íntimo, pois o interesse público deveria subjugar todas as práticas que porventura viessem de encontro ao bom andamento da cidade (GOUVEIA NETO, 2008, p.8).

Os artigos dos códigos de postura de São Luís procuravam normatizar o maior número de cenários existentes na cidade, desde a construção de imóveis, o alinhamento de ruas e calçadas a insultos proferidos em espaços públicos. Por exemplo, O artigo 14 do Código de Postura de 1842 versava sobre os locais onde seriam comercializados alguns tipos gêneros alimentícios:

A Câmara Municipal tem designado para venda de peixe as praias do Caju – Pequena – de Santo Antônio – Desterro – Madre de Deus; para venda das aves, ovos e alguns outros comestíveis desta natureza e bem assim, frutas e hortaliças – Largo das Mercês – Santo Antônio – Praça do Açougue (apud CARVALHO, 2005, p. 161).

Ainda no Código de Postura de 1842, o artigo 17 normatiza sobre a conservação de terrenos e a devida multa em caso do descumprimento das obrigações prescritas:

Os proprietários de chãos na cidade os terão limpos, fazendo-os limpar de quinze em quinze dias, quando não estejam cercados; pena de mil réis em caso de contravenção; incorrendo na mesma pena aqueles que nos ditos

chãos lançarem lixos ou qualquer imundices (apud CARVALHO 2005, p. 162).

As tentativas de moldar as ações dos moradores da cidade e dos espaços públicos surtiram poucos efeitos, salvo pouquíssimas exceções.

O núcleo urbano de São Luís, mesmo com a edição de instruções normativas, pouco oferecia em condições sanitárias. A concessão de serviços foi direcionada a um grupo restrito, poucos tiveram acesso às comodidades da iluminação ou transporte público. Os beneficiados foram à população mais rica, aquele que cultivavam um modelo de bom gosto e requinte que deveria predominar na “Atenas Brasileira”.

As ruas eram espaços oportunos para a proliferação de doenças relacionadas às más condições higiênicas, além de espaços inseguros em certos horários, sobretudo, durante à noite devido à má iluminação na maioria das ruas e becos do centro urbano da capital. Os logradouros públicos de São Luís eram um empecilho para construção de uma cidade nos moldes europeus que se desejava erguer.

Durante o dia, os espaços comuns eram zonas ocupadas por trabalhadores brancos, proprietário de comércios, escravos de ganho ou negros alforriados, personagens diretamente afetados pelas condições insalubres dos espaços coletivos da cidade. As elites pouco frequentavam esses ambientes, salvo em ocasiões especiais, como ir à missa, participar de reuniões, solenidades ou frequentar ao Teatro São Luiz:

As pessoas de posses pouco sofriam com tais condições, porque podiam dispor de escravos para carregar a água potável, lavar suas roupas nos córregos e nos poços, jogar o lixo nos terrenos vazios ou naqueles em que os seus proprietários quisessem aterrarr e despejar no mar os dejetos humanos transportados em tonéis pelos ‘tigres’. Podiam até evitar a sujeira das ruas fazendo se transportar pelo braço escravo nas cadeirinhas de arruar ou usando carruagens (BORRALHO, 2009, p. 40).

A iluminação pública era restrita a poucas ruas. A oferta era seletiva e beneficiava os moradores das ruas mais importantes da cidade, onde habitavam as famílias mais influentes:

Os serviços de iluminação pública na capital são de 1863. Dois americanos firmaram contrato com o presidente da Província em 1861 e negociaram a concessão da Companhia de Iluminação e Gás do Maranhão [...] Em 1870, os serviços da companhia atingiam apenas 9 repartições públicas, 443 casas particulares e 448 combustores nas ruas. (REIS, 2013. p. 29)

Até meados do século XIX, São Luís não dispunha de um serviço efetivo de água encanada. Apenas em 1862, a Companhia de Águas do Rio Anil passou a funcionar

efetivamente, oferecendo o serviço em poucas ruas da cidade, após autorizações concedidas pelo governo provincial desde 1850.

Essas medidas tentavam adequar os espaços coletivos de São Luís a um panorama sanitário que se disseminava no Brasil imperial. Contudo, pouco de efetivo foi realizado. As condições concretas de saúde em São Luís eram insalubres e nada agradáveis para os foros da cidade civilizada que pretendia edificar (CORRÊA, 2006).

Na tarefa de erguer uma atmosfera urbana e sofisticada de relações sociais, buscaram-se elementos que aproximasse os indivíduos de um ambiente refinado e culto. Vestidos, chapéus, perfumes, comportamentos e tendências desembarcavam como símbolos de um cenário que deveria prevalecer em terras brasileiras.

O entusiasmo foi transmitido e aceito, especialmente pelas elites. O modelo de comportamento, baseado em um padrão francês de sofisticação e requinte, deveria ser plagiado e repetido nos espaços comuns, nas relações cotidianas ou conduta dos moradores. Uma alegoria para um cenário que se pretendia construir.

Na Província do Maranhão este cenário foi acentuado pelos momentos econômicos favoráveis que possibilitaram a concentração de capital e o consequente investimento em utensílios e tendências que incitavam a construção de um ambiente civilizado e urbano em suas relações sociais

Na tentativa de organizar e ordenar as práticas costumeiras dos residentes e visitantes de São Luís, determinações oficiais foram publicadas com o objetivo de regular uma cidade que projetava uma atmosfera colonial em suas ruas e casarios, mas, sobretudo, na conduta de seus moradores no século XIX.

Ações como a edição de decretos oficiais ou organizadas por meios de Códigos de Posturas tentavam disciplinar diversos aspectos da vida dos moradores de São Luís e, em caso de transgressões, as suas referidas punições. Essas determinações ecoavam diretamente entre os frequentadores dos espaços comuns da capital. Contudo, medidas silenciosas foram aplicadas com o objetivo de suprimir determinadas representações que fossem considerados obstáculo para a paisagem que pretendia construir.

Tipos de sons ou certos hábitos que se configurassem como inapropriados deveriam ser afastados ou maquiados sobre a ótica do aceitável para a época. A predileção por um modelo musical culto e letrado para o núcleo urbano que se pretendia erguer foi fomentado pelo investimento em espetáculos, aulas ou espaços que pudessem reproduzir esta música.

Uma música erudita se fortaleceu no Maranhão, fincado em uma música vocal italiana, sobre o propósito de edificar um ambiente de bom gosto e sofisticação a população ludovicense, ou parte dela.

Composições, concertos, aulas, espaços de prática ou comércio de produtos musicais se estabeleceu em São Luís. Silenciosamente uma de predileção musical começou a ser submetida à sociedade local, fazendo da música uma das engrenagens do processo de disciplinamento social e construção de um ambiente civilizado e cortes a sociedade local.

2. A VIDA MUSICAL MARANHENSE DO SÉCULO XIX

“O Maranhão não foi apenas cenário de fenômeno literário espantoso, mas também palco de uma impressionante criatividade musical.”

JOÃO MOHANA

O cotidiano das relações sociais em São Luís ao longo do século XIX sofria mudanças. Costumes habituais, em desalinho com a cidade ordeira e civilizada que se deslumbrava, gradativamente são suprimidos, dando lugar a um padrão de relações sociais consideradas aceitáveis e mantenedoras de um espírito de ordenamento que deveria vingar nos locais de convívio comuns e em seus lares. O sentimento do assentamento de uma estética social estava presentes nos espaços coletivos, nas ações dos moradores ou nas preferências artísticas dos frequentadores do núcleo urbano de São Luís, como o modelo musical a ser apoiado.

O mercado de instrumentos e acessórios, a comercialização de livros especializados, edição e venda de partituras, a contratação de aulas, encenação de espetáculos musicais ou aquisição de assinaturas para concertos no Teatro São Luiz eram alguns dos indicadores de uma pretensa expansão das atividades musicais cultas na região.

2.1. Práticas, trocas e interações.

O fomento deste cenário oportunizou a aproximação dos músicos locais com tendências em voga na Europa, desembarcadas entre os gostos dos reinóis no Brasil, ofertando uma experiência dinâmica, ascendendo diretamente em suas habilidades interpretativas e composicionais. Coligada a influência musical, a aproximação a um modelo europeísta, pelos músicos locais, indicava a procura por legitimação de suas obras e o esforço pela aceitação e reconhecimento pelas camadas mais importantes da sociedade.

Após a chegada da Corte portuguesa em 1808, a música erudita produzida em São Luís, como em outras regiões no século XIX, ganhou características singulares:

No bojo dos avanços sócio-econômicos que marcaram a província nos primeiros anos do século XIX, o ambiente musical foi despertado para um forte mercado direcionado pra a música teatral e de concerto, contribuindo para o desenvolvimento do ensino musical, da impressão musical, da atuação de profissionais qualificados (compositores, intérpretes, regentes), do comércio de instrumentos musicais, além de salutar intercâmbio artístico com o Velho Continente (CARVALHO SOBRINHO, 2012, p. 187).

O horizonte analisado por Carvalho Sobrinho (2012), segunda metade do século XIX, contempla um período, estimulado pelo excedente financeiro proporcionado pelo comércio agroexportador⁷, em que um modelo musical se ampliou em São Luís, tanto na produção dos compositores locais, quanto na comercialização de artigos musicais diversos com o objetivo de abastecer uma demanda crescente, ávida por produtos e acessórios ligados à música culta na cidade.

O conjunto dessas ações, indica parte do ambiente vivenciado, especialmente, no núcleo urbano da capital da província maranhense, e os desdobramentos da política de disciplinamento e ordenamento social desejado à cidade.

O financiamento em determinadas formas de manifestações artísticas, partia do preceito de que os espetáculos representados em terras ludovicense deviam estar ajustados aos padrões sociais definidos como satisfatório a São Luís do século XIX.

Parte dos investimentos foi direcionada para deslocar grupos musicais de fora do Estado para realizarem concertos em São Luís. O financiamento para a vinda desses grupos indica o interesse das elites maranhenses por atividades que as reportassem a um modelo cultural estrangeiro, europeísta, encaixando-se aos arquétipos de práticas culturais consideradas de bom tom:

A velha São Luís de 1877 com suas ladeiras calçadas com pedras irregulares, ladeadas por sobradões revestidos de azulejos e características linhas da arquitetura colonial, ostentando belos portais e janelas de pedra de cantaria recortados em relevo caprichosos era uma cidade musical que recebia companhias líricas, vindas da Itália para longas temporadas (JANSEN, 1974, p.16).

Especialmente a partir da segunda metade do século XIX, a presença de companhias musicais se tornava mais constante em São Luís. Grupos desembarcavam com seu elenco de músicos, cantores, bailarinos e produtores para realizarem temporadas de espetáculos na cidade. Segundo Dantas Filho (2004), chegaram a ser catalogadas cerca de 40 destas companhias na região.

⁷ Contudo, os aspectos econômicos não seriam pontos determinantes para o alargamento das atividades artísticas. Fatores que conectam o desenvolvimento artístico-cultural, exclusivamente a aspectos econômicos, podem reduzir o entendimento de um determinado evento social. Segundo Middleton (apud Napolitano, 2005), “os elementos da cultura não são exclusivamente ligados a fatores especificamente econômicos, como a ‘posição de classe’ ocupada pelo indivíduo e pelo grupo em questão. Eles seriam determinados, em última instância, por estes fatores através de princípios articuladores, cujas operações estão ligadas às posições de classe, mas não se reduzem a elas” (p. 32). A redução na acepção indica a negação da possibilidade de que certa posição ou estatuto social está diretamente ligado aos determinantes culturais, mas as articulações que engendram tais fenômenos estão articuladas às posições de classe.

Esforçava-se para reproduzir em terras maranhenses o mesmo capricho visto em casas de espetáculos europeus:

Em todos estes espetáculos o empresário esmerou-se, não se forrando a despesas, por monta-los com tanta propriedade, luxo e brilhantismo, quanto era de desejar no que diz respeito a vestuário como o cenário. Talvez que em muitos teatros bons, onde já o público esteja feito a óperas italianas, não se apresentem elas em cena como aqui se sucedeu, graças ao empenho que o Sr. José Maria Ramonda sempre fez por agradar o público e cumprir com o seu contrato (ALMANAK ADMINISTRATIVO, MERCANTIL E INDUSTRIAL, São Luís, 1859, p. 93).

Os concertos aproximavam a sociedade maranhense a uma atmosfera que as remetesse a um ambiente almejado de civilidade e ordenamento:

Em 1857, ocupou o Teatro São Luís uma companhia lírica italiana de primeira ordem e o Teatro dispunha então de orquestra própria composta de trinta figuras, em sua maioria professores nos vários estabelecimentos de ensino da localidade.

A primeira dama dessa companhia era a Condessa Maffei, contando ainda com outros cantores de mérito como o “mezzo” soprano Angelina Remorini, a segunda dama Justina Gallo, o primeiro tenor absoluto Clamente Scarnavino, tenor Vicente Vininetti, tenor Cesar Savio, primeiro barítono absoluto José d’Ipolito, *basso* profundo Fortunato Dalla Costa, um bufo cômico, um *basso*, comprimário e o cantor Joao Bergamaschi.

Além desses artistas, contava a companhia onze coristas, um terceto de bailado, tendo a primeira bailarina absoluta Virginia Romagnoli e a primeira bailarina Josephina Manzini.

No concernente a parte técnica, dispunha de um mestre alfaiate, de modista, de encarregado do guarda-roupa, de visador, porteiro, carapina e o secretario da empresa, perfazendo um total de setenta e seis empregados, que davam a despesa mensal de 5.085\$000, soma respeitável para o tempo (JANSEN, 1974, p. 113-114).

Nos espetáculos, o programa escolhido era, em sua maioria, composto por trechos de óperas, em geral, de compositores italianos:

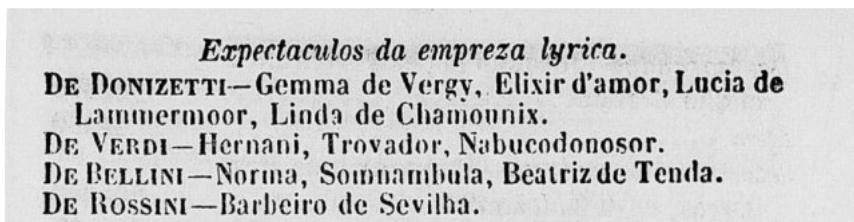


Figura 2: Compositores e Obras apresentadas pelo empresário José Maria Ramonda.

Fonte: ALMANAK ADMINISTRATIVO, MERCANTIL E INDUSTRIAL, São Luís, 1858.

As apresentações, costumeiramente, eram anunciadas em periódicos locais com o objetivo de alimentar o interesse por este tipo evento na sociedade ludovicense, cada vez mais interessada nesta forma de entretenimento:



Figura 3: Anúncio de apresentação no Teatro São Luiz.

Fonte: DIÁRIO DO MARANHÃO, São Luís, 26 de Julho de 1856.

A receptividade destes espetáculos podia ser mensurada pelas críticas publicadas nos periódicos locais. Notícias estas, quase sempre regada de muito entusiasmo:

O sole più rapido a sorgerl'apresta foi um complexo de harmonia, de conhecimentos e recursos musicais tão perfeitos, que os aplausos todos dos entendidos foram poucos para retribuir aos excelentes artistas a bela execução do seu canto [...] Nessa noite parece que todos se tinham combinado para tornar o espetáculo digno do dia e da concepção de Donizete. As partes secundárias, a orquestra tudo andou perfeitamente e mereceu aplausos. (DIÁRIO DO MARANHÃO, São Luís, 04 de agosto de 1856).

As notas publicadas eram variadas, sendo encontradas tanto críticas elogiosas, quanto pedidos para reapresentação:

Como órgão de muitos – dilettante – pedimos ao senhor diretor da empresa lúrica [José Maria Ramonda], mimasse com mais algumas representações da belíssima ópera – Norma – podemos certificar ao senhor empresário que se anuir nosso pedido muito se satisfará ao grande número de admiradores dessa interessante produção do imortal Bellini. Um dos Dilettanti. (DIÁRIO DO MARANHÃO, São Luís, 11 de julho de 1856).

A estada dessas companhias musicais em São Luís operava como uma experiência única e estimulante para os artistas maranhenses, proporcionada tanto pela observação dos

espetáculos exibidos, quanto em sua participação, acompanhando artistas estrangeiros em determinadas apresentações:

As mudanças observadas, tanto na música, como em todo o aparelho institucional musical no Maranhão é tocada muito mais pela presença de músicos estrangeiros do que por um desenvolvimento advindo de um processo genuinamente local (DANTAS FILHO, 2002, p.112).

A presença de músicos locais junto a companhias estrangeiras era encarada com entusiasmo pela sociedade maranhense. Um símbolo de uma atitude erudita semeada em diferentes da intelectualidade local:

A consciência de que o homem maranhense gozava da virtude da sabedoria, da exceléncia e quase da exclusividade no panorama cultural brasileiro foi impregnada no imaginário da sociedade local, chegando a conseguir repercussão nacional (LACROIX, 2008, p. 66).

A erudição deveria estar representada nos espetáculos exibidos em terras maranhenses. Os espetáculos deveriam atender os gostos e expectativas do público local, auto-proclamado instruído e consciente de sua ilustração:

Nunca pensamos, como outros, que o Sr. Ramonda fosse um especulador que tivesse em vista enganar-nos, presenteando-nos uma companhia que não estivesse a par do nosso gosto e civilização [...] E que lucraria o Sr. Ramonda em iludir-nos, trazendo-nos meia dúzia de saltimbancos com o título de artistas? O Maranhão já não está no caso de contentar-se com mediocridades, por haver muito quem entre nós saiba julgar o verdadeiro artista (PUBLICADOR MARANHENSE. São Luís, 12 de abril de 1855).

A música erudita maranhense se incorporava ao panorama idealizado a cidade de São Luís, e seus personagens, artificies deste quadro. Os músicos locais constituíam parte do cenário de edificação da erudição do maranhense:

Ainda nessa noite tive o gosto de apreciar a maravilhosa clarineta do nosso comprovinciano o Sr. Francisco Colás. Seria um dos grandes milagres do Sr. Empresário se conseguisse com que esse artista fizesse parte da orquestra. Ele é bastante condado, e estou certo que o Sr. cavalheiro Ramonda cedesse alguma coisa da sua parte ele também poria de parte as queixas que o julgar ter contra esse Sr. e assim ganharia. (DIÁRIO DO MARANHÃO, São Luís, 04 de agosto de 1856).

A presença de companhias líricas européias na cidade proporcionava à elite maranhense aproximar-se a um ambiente imaginado, europeizado, símbolo de civilidade e polidez que tanto apreciavam. Na busca por vivenciar este modelo, dispositivos foram aplicados para suprimir, ocultar ou apenas maquiar manifestações em dissonância com aquilo que era visto como permitido e legítimo para a São Luís oitocentista.

Ações oficiais, ou práticas silenciosas, nomeavam e categorizavam quais manifestações seriam aceitas, legitimando práticas, condicionando e reprimindo aquelas em desacordo com os interesses de civilidade e sociabilidade. A música e seus artífices tentavam se adequar às normas e interesses coletivos que o núcleo urbano de São Luís principiava para as manifestações artísticas no transcurso do século XIX.

2.2. Disciplinamento e legitimação

As práticas sociais no Brasil foram remodeladas no século XIX, emergindo da condição de colônia a refúgio político e administrativo de uma corte européia. A presença da Corte de Portugal, a elevação do Brasil a Reino Unido de Portugal e Algarves em 1815 e a criação de uma estrutura estatal, por conseguinte uma formas de entretenimento, significou um momento angular na história nacional, projetando um afastamento gradual de seu antigo estatuto colonial.

As mudanças ocorridas não se limitavam apenas a esfera político-administrativa, se estendeu a conceitos, gostos, tendências, modelos de comportamento e as práticas coletivas. Objetivava-se civilizar o Império das Américas:

A civilização não é apenas um estado, mas um processo que deve prosseguir. Este é o novo elemento manifesto no termo *civilisation*. Ele absorve muito do que sempre fez a corte acreditar ser – em comparação com os que vivem de maneira mais simples, mais incivilizadas ou mais bárbaras – um tipo mais elevado de sociedade: a idéia de um padrão moral e costumes, isto é, tanto social da classe média em ascensão, na boca dos membros do movimento reformista, é ampliada a idéia sobre o que é necessário para tornar civilizada a sociedade. O processo de civilização do Estado, a Constituição, a educação e, por conseguinte, os segmentos mais numerosos da população, a eliminação de tudo o que era ainda bárbaro ou irracional nas condições vigentes, fossem as penalidades legais, as restrições de classe à burguesia ou as barreiras que impediam o desenvolvimento do comércio (ELIAS, 1994. p 62).

A criação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB)⁸, da Academia Real de Belas-Artes e do Conservatório Nacional de Música, algumas instituições inauguradas no transcurso do século XIX, aliado à política de concessão de bolsa de estudo a artistas se aperfeiçoarem na Europa, representaram a intenção do governo imperial em promover e disseminar um modelo nacional para as artes e as ciências, baseado em um ideal europeu

⁸ “O IHGB pretendia fundar a história do Brasil tomando como modelo uma história de vultos e grandes personagens sempre exaltados tal qual heróis nacionais. Criar uma historiografia para esse país tão recente, ‘não deixar mais ao gênio especulador dos estrangeiros tarefa de escrever nossa história’” (SCHWACZ, 1998. p. 199).

de modernidade e bom gosto, tentando estabelecer uma imagem de uma nação moderna e civilizada:

Por meio, portanto, do financiamento direto, do incentivo ou do auxílio a poetas, músicos, pintores e cientistas, d. Pedro II tomava parte de um grande projeto que implicava, além do fortalecimento da monarquia e do Estado, a própria unificação nacional, que também seria obrigatoriamente cultural. (SCHWACZ, 1998. p. 199)

A construção de teatros, a promoção de espetáculos e a vinda de artistas estrangeiros atuaram como ações silenciosas em que um gosto deveria prevalecer no seio urbano das cidades brasileiras, em prejuízo a manifestações envolvidas a um ambiente malicioso e permissivo de sua prática, definindo o que seria aceitável ou não para uma sociedade.

As atividades culturais eram importantes equipamentos nas estratégias de imposição de preferências, legitimação de gostos e disciplinamento das práticas sociais. No Maranhão oitocentista, o cenário musical erudito também contribuiu para fortalecer privilégios, reforçar tendências e definir gostos e preferências.

Anterior a 1808, a atividade musical no Brasil era um reflexo das práticas coloniais adotados por Portugal à sua colônia nas Américas. O sistema colonial, que determinava o exclusivismo das relações com a metrópole portuguesa, dificultou o contato com outras nações, consequentemente, outras linguagens ou sistemas em voga na Europa, projetando no Brasil uma percepção própria das práticas musicais, em especial, as difundidas em Portugal no período:

Até então estávamos, predominantemente, sob a prática da monodia, quando muito uma polifonia meio tímida – nada vindo de compositores nascidos aqui. [...] A persistência do exclusivismo colonial dificultou, por motivos claramente de comunicação, o desenvolvendo de uma prática musical significativamente mais próxima de países como a Áustria, a Alemanha e a França. O que se fez aqui em termo de música foi, na verdade, uma leitura própria e característica das linguagens europeias. (MONTEIRO, 2008, p 59)

A presença da alta nobreza portuguesa, a partir de 1808, proporcionou mudanças no ambiente artístico brasileiro daquele momento. Desembarcaram, na então colônia portuguesa, formas de entretenimento, estética musical e mão de obra artística, inaugurando, segundo Monteiro (2008), um novo momento para a música em terras brasileiras:

A vinda da Família Real para o Brasil, juntamente com alguns dos compositores e intérpretes portugueses que serviram a Corte em Portugal, influenciou o estilo e as práticas desses músicos coloniais, ‘construindo’ uma nova percepção do gosto e uma nova maneira de observar o mundo das artes. O surgimento de instituições de corte, como a Capela e Câmara Reais, favoreceu a expansão da atividade musical, criou oportunidades de trabalho e redefiniu a hierarquia entre os músicos. As famílias aristocráticas que vieram com D. João VI, ou que aqui se aproximaram dele, contribuíram com seus comportamentos e hábitos de ouvir música em saraus e reuniões sociais. A tudo isso pode-se somar ainda a circulação de viajantes e negociantes estrangeiros, a freqüência e a pompa que as festividades adquiriram e, sobretudo, a construção do Real Teatro de São João, palco ideal para as representações dramáticas (MONTEIRO, 2008, p. 22).

O ideal de modernização reverberou entre as províncias e cidades brasileiras no século XIX. Em São Luís, a cidade exibida deveria ecoar os esforços empregados na tentativa de introduzir um padrão de sociabilidade e civilidade anunciadas para o período. Este estímulo foi oportunizado, em certa medida, pelo excedente financeiro obtido por latifundiários e comerciantes decorrente do comércio agroexportador, protagonista da economia maranhense no período.

Contudo, o sentimento modernizante e sofisticado não estava estritamente vinculado a bons momentos econômicos.

A manutenção das alegorias e a reprodução de gestos polidos, mesmo em condição financeira adversa, atuavam como um dos expedientes aplicados em um processo de hierarquização. Um mecanismo de diferenciação entre segmentos sociais e edificação de privilégios de um grupo sobre outro. Um predomínio envolto a conflitos simbólicos:

A cultura dominante contribui para a integração real da classe dominante (assegurando uma comunicação imediata entre todos os membros e distinguindo-os das outras classes); para a integração fictícia da sociedade no seu conjunto, portanto, à desmobilização (falsa consciência) das classes dominadas; para legitimação da ordem estabelecida por meio do estabelecimento das distinções (hierarquias) e para legitimação dessas distinções [...] os “sistemas simbólicos” cumprem a sua função política de instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação, que contribuem para assegurar a dominação de uma classe sobre a outra (violência simbólica) dando reforço da sua própria força às relações de força que as fundamentam e contribuindo assim, segundo expressão de Weber, para a ‘domesticação dos dominados’ (BOURDIEU, 2006, p. 10-11).

A relação entre a instabilidade econômica e a manutenção de práticas culturais indica parte da política de imposição e legitimação da dominação sobre as camadas mais populares. A manutenção de uma imagem gentil e ilustrada, assentava as elites em um

patamar superior no extrato social. A aparência, tão valorizava, esboçava a conservação do *status quo* que a sociedade elitista do período prezava.

No Maranhão, o pouco investimento na lavoura, a reorganização de zonas exportadores nas Américas e a concorrência com produtos de maior qualidade combinaram para a queda das exportações dos produtos agrícolas na segunda metade do século XIX. Contudo, esta retração, segundo Batista (2005), não representou entrave para que a elite local persistisse na ostentação de simbologias do “Velho Continente”. Interessava a conservação das aparências:

À proporção que a crise econômica aumentava, crescia também a ostentação de riqueza por parte das famílias abastadas de São Luís. Tal ostentação servia como um novo recurso para se tentar manter as aparências. Em nenhum momento, mesmo naqueles de maior desespero econômico, a classe social abastada pensou em se desvincilar do contato com o mundo europeu. Pelo contrário, quanto mais à crise se agravava mais esta camada social procurava se aproximar do velho continente principalmente no que diz respeito aos hábitos, à etiqueta e à moda francesa (BATISTA, 2005, p.16-17).

Medidas foram aplicadas na edificação deste cenário, não se limitando a aquisição de vestuário ou artigos de luxo, incorporava uma rede de ações que estabeleciam tendências, predileções e comportamentos a sociedade local, especialmente aos frequentadores do núcleo urbano de São Luís no século XIX. As atividades musicais estavam presentes na construção deste ambiente.

O favoritismo por determinado espetáculo ou manifestação exibia parte dos interesses para o espaço urbano de São Luís no século XIX. A música se constituía não apenas como uma manifestação artística, mas espelho da sociedade e dos interesses presentes nela:

Uma das funções importantes da obra de arte é ser uma maneira de a sociedade se exibir, como grupo e como uma série de indivíduos dentro de um grupo. O instrumento decisivo com o qual a obra de arte ressoa não são tanto os indivíduos em si – cada qual sozinho com seus sentimentos –, mas muitos indivíduos integrados num grupo, pessoas cujos sentimentos são, em grande parte, mobilizados e orientados para o fato de estarem juntas. Nesse estágio, as ocasiões sociais para quais as obras de arte eram produzidas não estavam, como hoje em dia, dedicadas especificamente ao prazer da arte [...] A arte foi ‘arte utilitária’, antes de se tornar ‘arte’ (ELIAS, 1995, p. 50-51).

Com um tipo de divertimento em destaque e na busca por reconhecimento e prestígio, artístico e social, músicos e compositores eruditos maranhenses alicerçaram sua

performance aos interesses das classes dominantes. Estes artifícies são encarados como agente pertencente a um posicionamento que pleiteava moderar condutas e comportamento, bem como, fixar gostos e preferências.

Os padrões musicais reproduzidos pelos músicos maranhenses estavam diretamente influenciados pelos interesses das elites locais e dos órgãos de legitimação. Isto decorre, segundo Bourdieu (1996), da ausência de organismo que chancelem a atividade artística, permitindo ao Estado além dos mecanismos de gratificações e sua distribuição. Como parte deste cenário, os músicos buscavam garantir o domínio das recompensas, físicas ou simbólicas, disponibilizadas pelo Estado:

Os detentores do poder político visam impor sua visão aos artistas e apropriar-se do poder de consagração e de legitimação que eles detêm, [...] Por seu lado, os escritores e os artistas, agindo como solicitadores e como intercessores ao mesmo, às vezes, como verdadeiros grupos de pressão, esforçam-se em assegurar para si um controle mediato das diferentes gratificações materiais ou simbólicas distribuídas pelo Estado (BOURDIEU, 1996, p. 67).

Na procura por reconhecimento, era oportuno para os músicos estruturar suas composições ou repertório baseado em um modelo admitido e estimado, tanto pelas elites, liderados por um grupo detentor dos aparelhos de financiamentos e mobilização, quanto pelo Estado, interessado em promover uma estética musical que atendessem suas conveniências.

A performance musical erudita se integrava ao cenário de tentativa de enfraquecimento das atividades musicais de alguns setores da sociedade, sobretudo, vinculadas as camadas mais pobres, validando a superioridade das classes dominantes, não apenas pela capacidade econômica, mas por intermédio de suas preferências, refletindo, por vezes, na produção artística:

A fracção dominante, cujo poder assenta no capital econômico, têm em vista impor a legitimidade da sua dominação quer por meio da própria produção simbólica, que por intermediários dos ideólogos conservadores, os quais só verdadeiramente servem aos interesses dos dominantes (BOURDIEU, 2006, p.12).

No Maranhão, o padrão musical absorvido pelas elites, deveria se sobrepor a tudo aquilo que não se fixava ao discurso estabelecido como aceitável para a capital da província maranhense:

O discurso da moralidade como base da arte, ou da arte como possuidora de uma essência moral, refletia diretamente os anseios de uma sociedade que buscava de sobremaneira distinguir-se como culta e, portanto,

detentora os quesitos básicos a ser recebida no âmbito das nações civilizadas. A arte só ‘amanciaria os gostos’, como formaria cidadãos que, dentro de um projeto civilizatório voltado para estetização do cotidiano, pudessem integrar a ordem que se estabelecia: a ordem cortesã, estimuladora da boa moral e da docura dos costumes. (AUGUSTO, 2010, p. 74).

Os poderes públicos tentavam combater as ações consideradas impróprias ao ideal de civilidade desenhado a cidade, camuflando costumes ou atitudes de determinados segmentos, afastando para fora dos núcleos urbanos manifestações que estavam em desacordo:

Bumba meu boi

Um anônimo tem feito publicar no *Diário* e na *Pacotilha* pedidos dirigidos a polícia contra o clássico e tradicional brinquedo denominado – bumba meu boi – com o fim unicamente de privar o povo deste inocente e aplaudido divertimento.

Em falta de motivos justos para balar (sic) os festejos do *bumba* alega o anônimo incômodos que causa aos vizinhos a vozeria dos festeiros.

Isto não é verdade. O sítio onde está se ensaiando não é só fora da cidade, como não tem vizinhos que possam ser incomodados.

Este sítio é o do Sr. João Ferreira Viana entre a estação e o cemitério do Passo, e ninguém dirá que esses lugares cercados de mato mereçam o nome de cidade [...]

Entretanto o tal pedido parece ter sido atendido pela polícia, pois corre que o s. exc. o Sr. Desembargador chefe de polícia mandara proibir o dito divertimento, sem dúvida por acreditar que o local do ensaio é dentro da cidade (A PACOTILHA. São Luís, 20 de junho de 1881).

Manifestações de tradição africana ou consideradas envoltas a um ambiente malicioso deveriam ser reprimidas e separadas dos espaços frequentados pela elite ludovicense:

Persistiram através dos tempos toda sorte de reclamações contra festas e cultos populares, os terreiros invadidos pela polícia e seus organizadores e participantes levados a prisão [...] Os estereótipos recaiam principalmente no folguedo do Bumba-Meu-Boi, visto como ‘imoral e estúpido’, ‘coisa de negro’, ‘bagunça’, etc. Sua atuação, até por volta da década de 50 [séc. XX], concentrava-se na região suburbana da cidade, não sendo permitido que entrasse na cidade, por ordem da polícia; localizada uma brincadeira dessa no centro, ‘um pronto corretivo’ era pedido de imediato (FERRETTI, 1995, p. 34).

As ações oficiais em prol de um ordenamento social, dando ênfase a um determinado padrão que deverá ser seguido, legitimavam os organismos de dominação, atuando como mecanismos simbólicos de controle social. A edição de instruções normativas, como códigos de postura, foi outro importante instrumento no processo de

regulação das atividades diárias, normatizando procedimentos e definindo regras para espaços coletivos:

Em suas linhas gerais visavam o aformoseamento, a segurança e a salubridade da cidade. Nesse sentido, por um lado, eles são tomados como instrumentos de regularização e disciplinamento das construções, bem como, das reconstruções, com o objetivo de alcançar o tão desejado 'aformoseamento e decoração' da cidade e, por outro, reconhecem 'a rua como elemento de sociabilidade e fator importante de circulação de riquezas, de transportes e comunicação de ideias' (CAMARA, 2008, p 32).

Os códigos de postura publicados no século XIX, normatizavam, tanto a construção de imóveis, quanto insultos proferidos nas ruas. Nesta listagem, as atividades musicais também eram reguladas.

No código de postura do município de São Luís de 1866, em um de seus artigos, foi estabelecido normas para realização de espetáculos artísticos na cidade e punição em caso de transgressão:

Art. 14 - Todo o que der espetáculo de qualquer natureza que sejam, no teatro, quando não for por contrato com o governo, nas ruas, praças, ou chãos desta cidade sem licença da câmara, pagará de multa vinte mil reis, e o dobro nas reincidências (Apud GOUVEIA NETO, 2010).

Coligado aos códigos de postura, leis foram publicadas corroboravam com o ambiente que se desenhava. A lei municipal nº 1.138 de 21 de agosto de 1876, enumera quais manifestações necessitavam de autorização para serem praticadas:

Art. 2º - Ficam proibidas nesta capital as danças denominadas vulgarmente caboclo, congo, bumba, chegança e outros folguedos populares da mesma espécie sem prévia licença da Câmara Municipal.

Aos contraventores a multa de seis mil reis, o dobro na reincidência e oito dias de prisão (DIÁRIO DO MARANHÃO, São Luís, 25 de agosto de 1876).

O discurso sobre a pouca civilidade destas práticas, e a incompatibilidade com um cenário ordeiro, estava costumeiramente expresso nos jornais da época em artigos, informes ou reclamações de leitores e assinantes, sempre alegando a perturbação da ordem pública e o bem-estar coletivo:

O Bumba - Este brinquedo pouco civilizado que se cifra em uma gritaria infernal, tem nestas noites feito o tormento dos ouvidos dos moradores de certos bairros, durando a brincadeira até a madrugada para recomeçar na noite seguinte (DIÁRIO DO MARANHÃO, São Luís, 17 de junho de 1876).

O século XIX promoveu diversas mudanças nas estruturas sociais brasileiras. A transição administrativa de domínio português, passando por sede política de um reino europeu, culminando em processo de emancipação em 1822, permitiu a difusão, no

transcurso do século XIX, de idéias e conceitos, baseada em processo de afastamento de uma atitude colonial presente tanto em aspectos urbanos e arquitetônicos, quanto nos gostos e atitudes dos frequentadores das cidades.

O estabelecimento de instruções normativas, dispostas sobre o manto de leis, decretos ou regulamentos indicavam a ação direta do Estado na fixação de modelos sociais ao Brasil. As transgressões destas orientações eram punidas coercitivamente, por meio da expedição de multas ou prisões. Desejava modelar a conduta dos moradores das cidades, aproximar de um padrão de modernidade e sociabilidade europeu e assimilado em terras brasileiras.

O financiamento do estudo de pintores ou músicos na Europa, a criação de organismos estatais destinados à estruturação e elaboração de estudos e obras vinculados aos interesses do Estado, o subsídio à vinda de grupos musicais, e o prestígio e mobilização por suas exibições, atuaram como medidas silenciosas que condicionaram os gostos e as preferências da sociedade oitocentista. A preferência por determinadas manifestações resultaria na repressão, enfraquecimento ou deslocamento de outras para zonas marginais, sobretudo, as de tradições africanas classificadas como bárbaras, incivilizadas e envolta a um ponto de visto malicioso de seus procedimentos.

A simpatia por um determinado modelo cultural condicionava os gostos e influenciava seus produtores. Músicos e compositores maranhenses alicerçavam suas obras em um padrão aceito e favorecido pela sociedade local. Esta prática, aliado a um cenário de crescimento das atividades musicais eruditas, favoreceu o surgimento de campos para atuação artística, bem como, de um ambiente positivo para a organização de comércio de artigos musicais.

2.3. Ofertas, consumo e oportunidades de atuação.

O horizonte para uma música erudita que tenta se fixar em São Luís no século XIX se desenhava com indicadores atrativos. Concertos, pequenas récitas ou aulas eram atividades que sinalizavam o estabelecimento de um ambiente positivo para a música, seus produtores e ouvintes.

Uma mescla de ações contribuía para o fortalecimento do ambiente, tendo no comércio de artigos destinados à práxis musical um dos pilares para o assentamento dessa estrutura.

A partir de 1808, segundo Schwarz (1998), “entraria no Brasil, também, toda uma agenda de festas e uma etiqueta real que, abaixo do equador, ganhou um colorido mais que especial” (p. 50). Exibidos pela família real portuguesa, um teatro de representações encantava a população local, que assimilava procedimentos e gostos reproduzindo-os em sua rotina. A ida a espetáculos musicais era um deles, igualmente incorporado pelos colonos brasileiros.

Junto à casa dos Bragança, desembarcaram no Brasil muito mais do que o aparato burocrático português ou utensílios reais. Ingleses e franceses interessados no comércio local, proporcionado pela “abertura dos portos” e pintores franceses ou artistas italianos chegaram a colônia americana (SCHWACZ, 1998). O estabelecimento da Real Capela de Música, similar à existente em Portugal, e a chegada de músicos estrangeiros, como Marcos Portugal e Sigismund von Neukomm, em 1811 e 1816 respectivamente, fortaleceu esses cenário:

Um choque de urbanidade então se impõe sobre o Rio de Janeiro, que – por esforços pessoais do ainda príncipe regente, a ser coroado D. João VI apenas em 1818 – vai gradualmente se tornando uma capital nos moldes europeus, com a vinda da imprensa, a abertura dos portos ao livre comércio, a criação da Biblioteca Real. A modernização também se reflete sobre a vida musical da cidade, através da construção de um Teatro de Ópera e, principalmente, da criação de uma Real Capela de Música, nos moldes da Real Capela lisboeta (BERNARDES, 2006, p. 6).

Essas transformações, alcançaram diversos setores vinculados à música, em especial, o comércio de artigos musicais. Para a promoção de um padrão musical, segundo Monteiro (2008), era preciso fomentar a importação de artigos para atender o modelo que se estabelecia no Rio de Janeiro:

Para executar o repertório de corte, para prosseguir com as mudanças históricas na linguagem musical e, sobretudo, para construir e manter a hegemonia de um gosto, foi preciso criar um ambiente favorável para a vinda de um material musical importante, como partituras e instrumentos (MONTEIRO, 2008. p. 279)

No transcurso do século XIX, o setor do comércio destinado a artigos musicais se consolidou no Rio de Janeiro e nas demais províncias brasileiras. No Maranhão não foi diferente, tendo na capital São Luís, um dos principais polos mercantis do norte brasileiro no período, centro importador e comercializador de produtos, a referência na comercialização de artigos musicais na região.

No século XIX, um setor comercial se estabeleceu em São Luís, podendo ser encontradas uma farta variedade de mercadorias das mais diferentes origens, como queijos

londrinos, tecidos portugueses, camisas francesas, relógios ingleses ou chapéus italianos, sempre informados nos periódicos locais:



Figura: 4: Anúncio de produtos.

Fonte: A PACOTILHA. São Luís, 11 de fevereiro de 1885.

Os produtos musicais, em sua maioria, eram encontrados nessas casas⁹. Partituras, livros especializados, acessórios ou instrumentos poderiam ser adquiridos nos estabelecimentos comerciais ludovicense junto a peças decorativas, vestuários ou calcados.

Os artigos musicais eram ofertados nos anúncios veiculados nos jornais, dividindo espaço com joias ou roupas importadas motivando o desejo por sua aquisição:

⁹ Durante a pesquisa, não foram identificados lojas destinadas exclusivamente a venda de produtos musicais em São Luís no século XIX.

<p>Duchemin & C.ª vendem: UM orgão Harmonium, próprio para sala ou para qualquer Igreja pequena preço de 400\$000.</p>
<p>PIANOS entre elles um grande piano de concerto, o melhor que ha nesta cidade e o mais seguro.</p>
<p>Binoculos para theatro, muito superiores e por preços moderados.</p>
<p>Espelhos para salas. Diversos tamanhos, com caixilhos dourados.</p>
<p>Relogios de ouro de 60 até 100\$000 rs. Esmaltados para Sras. de 7\$000 até 100\$000 reis. De prata dourada 24\$000 rs.</p>
<p>Correntes de ouro para Relogios.</p>
<p>Brincos de dito da ultima moda.</p>
<p>DIVERSAS obras de ouro que se vendem para liquidar, todas garantidas ouro de lei, entre elles anéis para retratos de PHOTOGRAPHIA.</p>
<p>Botinas para homem, de Mélié e outros fabricantes.</p>
<p>Chapeos de palha d'Italia para Sras. com véus de blonde e ornados ricamente.</p>
<p>Continua a ter na mesma casa: um grande sortimento de PORCELANAS, como aparelhos de meza e de chá, chicaras avisas, vasos, escravardores, politeiros & &c. CRISTAES de todas as qualidades, VASOS muito ricos de cristal imitando porcelana, GARRAFINHAS de gostos novos para toucadores &c.</p>
<p>Quartinhas finas á preços reduzidos.</p>
<p>Relogios de Porcelana para cima de banca, dito de parede a 5\$000.</p>
<p>Aliadores de Patent, para navalhas fabricados no BRAZIL.</p>
<p>Um Barometro e um thermometer; grandes, próprios para algum medico ou advogado.</p>

Figura 5: Anúncio venda de piano.

Fonte: O PAIZ, São Luís, 16 de abril de 1864.

A condição não era exclusiva de São Luís. Conforme Monteiro (2008), esta situação era identificada no Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XIX:

Não existiam estabelecimentos que vendiam exclusivamente artigos de música, mas podia-se encontrá-los em lojas que ofereciam artigos de luxo, como vestuário, objetos pessoais e moveis. Esse caso, uma analogia: a música estaria então relacionada com o comportamento e esse gosto em construção extensível da música ao vestuário e ao comportamento e vaidades pessoais. Na maioria das vezes, os instrumentos que estavam à venda eram para ser utilizados por particulares (MONTEIRO, 2008, p. 281).

Na capital maranhense oitocentista, grande parte do comércio era comandada por europeus, especialmente franceses e ingleses, protagonistas do funcionamento:

Enquanto os ingleses dominaram o comércio exportador, os franceses se dedicaram a venda de produtos, os mais variados, tais como pianos, relógios, peças decorativas em porcelana, cristal, prata, estanho, cobre, vidro, etc. A firma *Duchemin & Cia* é um desses exemplos, assim a *Notre*

Dame de Paris foi o empório das sedas mais caras e das mais finas perfumarias (LACROIX, 2008, p. 52). (grifo nosso)

As mercadorias dos estabelecimentos comerciais de São Luís indicavam a simpatia por um perfil de comportamento e gosto que deveria prevalecer na cidade.

A qualidade de um instrumento musical posto a venda possuía os mais diversos atributos que os legitimariam. Estes atributos, em muitos casos, superavam a condição da liga metálica ou a madeira utilizada em sua fabricação, as referências usadas para qualificar um material variavam. Por exemplo, se um determinado instrumento colocado a venda fosse de propriedade de um artista renomado ou ter sido utilizado pelo mesmo em determinados concertos, sua qualidade naturalmente seria atestada, além do seu valor aumentado.

Após a estada do pianista português Arthur Napoleão para concertos em São Luís em 1864, um dos pianos usados por ele foi colocado a venda, sendo destaca a utilização pelo mesmo no anúncio:



Figura 6: Anúncio de venda de piano utilizado por Arthur Napoleão

Fonte: O PAIZ. São Luís, 09 de abril de 1864.

No século XIX, estas informações ajudavam na venda de um instrumento, como a referência sobre o local de fabricação, uma das condições utilizadas para certificar sua capacidade:

Nota-se que houve uma constante preocupação em identificar as origens dos instrumentos musicais e uma constante associação com a qualidade, os recursos oferecidos por eles e a utilização. O comerciante que pretendia vender suas mercadorias não o fez simplesmente colocando-o à disposição do público interessado; ele definiu a origem e a capacidade do instrumento, bem como as possibilidades de seus recursos técnicos (MONTEIRO, 2008, p. 280).

Em São Luís, um anúncio publicado no O Paiz de 27 de março de 1884 exemplifica este universo:

Aos Srs. Músicos!

Instrumentos completos para banda de música.

Ophecleides, bombordon, barítonos, altos, contraltos, trombones, trompas, piston, flautins, flautas, requintas, clarinetes, pratos, bombos, tambores e triângulos.

RABCEAS PARA ADULTOS E CRIANÇAS

Violões para homens e senhoras. Palhetas para clarinete e requinta, arcos, rezinas, bocais e outros acessórios para instrumentos.

Grande sortimento de papel para música, formatos diferentes.

Cordas napolitanas para violão e rabeca, dúzia 1\$600.

Ditas espanholas, dúzia 1\$400.

Ditas comuns, dúzia 1\$200.

Todos os instrumentos vendidos em nossa casa são escolhidos nas fábricas da Europa, pelo que garantimos a sua boa qualidade, recebemos os que não tiverem saído a gosto do comprador.

Grandes reduções nos preços antigos.

LIVRARIA POPULAR

DE

Luiz Magalhães e C.^a

Rua de Nazareth (O PAIZ, São Luís, 27 de março de 1884). (**grifo nosso**)

Assim como os instrumentos musicais, as partituras disponíveis em São Luís reforçavam o quadro de apoio a uma música e, consequentemente, uma predileção e condutas ao núcleo urbano.

Na tentativa de replicar uma pretensa polidez européia em casas ou salões frequentados pela sociedade ludovicense, a performance musical em encontros ou reuniões sociais deveria ser a mais próxima possível a executada em eventos similares na Europa. Para isso, era necessária a importação de partituras deste repertório:

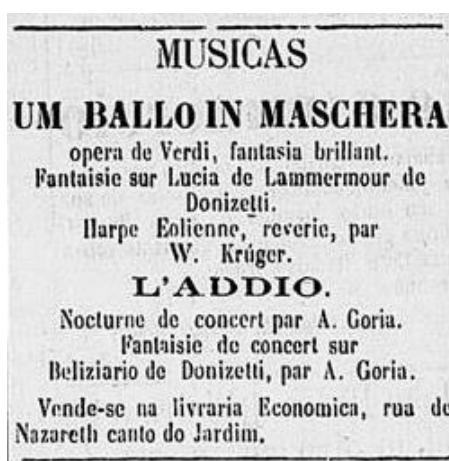


Figura 7: Anúncio de venda de partituras

Fonte: DIÁRIO DO MARANHÃO, São Luís, 31 de janeiro de 1877.

As musicas ofertadas, geralmente de compositores italianos, e por vezes exibidas no Teatro São Luiz, abasteciam a capital maranhense com um padrão musical, influenciando a linguagem interpretativa dos músicos locais e o estilo das obras dos compositores atuantes na cidade:

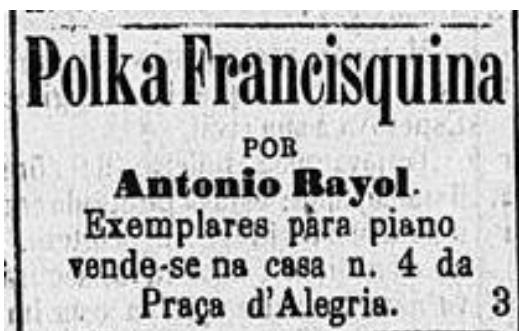


Figura 8: Anúncio de venda de partituras.

Fonte: A PACOTILHA, São Luís, 07 de fevereiro de 1885.

Uma variedade de obras poderia ser encontrada para venda nos estabelecimentos de São Luís no período. A comercialização de polcas, valsas ou schottisch ampliava o repertório dos músicos locais, cada vez mais requisitados para eventos que necessitavam deste tipo de artista, inserindo-os em um padrão de entretenimento que sociedade da época prezava.

Para atender esta demanda, anúncios eram veiculados nos periódicos da época informando a disponibilidade destas obras aos interessados:

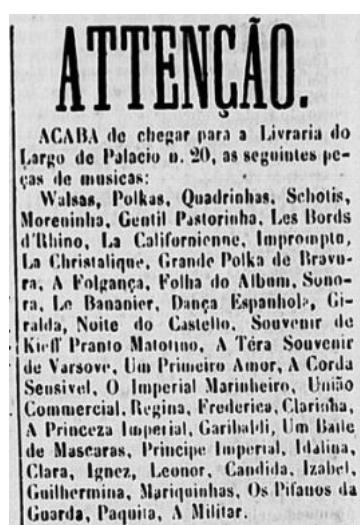


Figura 9: Anúncio de venda de partituras.

Fonte: O PAIZ, São Luís, 18 de fevereiro de 1864.

Somado ao comércio de partituras, libretos de obras encenadas no Teatro São Luiz também eram disponibilizados para venda. A oferta destas publicações estimulava a ida da sociedade ludovicense aos espetáculos e sua aquisição endossava a atitude erudita que reverberava no ser maranhense no século XIX:

LUCIA DE LAMMERMOOR

Em consequência de ter subiu a cena no dia 28 do corrente ano a excelente ópera lírica – Lucia de Lammermoor – o anunciante não duvidou imprimir o libreto desta ópera. Assim, pois acha-se ele a venda desde já na Tipografia do Progresso e no botequim do Theatro. **PREÇO 500rs** (DIÁRIO DO MARANHÃO, São Luís, 26 de julho de 1856).

Contudo, o comércio de produtos vinculados aos espetáculos encenados no Teatro São Luiz, como a venda de libretos ou partituras das produções exibidas, dificultava o estabelecimento de um mercado baseado nas produções de artistas locais (DANTAS FILHO, 2014).

A prática musical maranhense oitocentista, tanto em seus aspectos interpretativos como no ensino, deveria ter seus pilares fincados em uma tradição européia. A circulação de materiais importados, destinados a didática musical, indicava a formatação deste cenário.

Métodos para o desenvolvimento técnico instrumental ou livros de teoria musical, vindos da Europa, eram encontrados a venda em livrarias ou no comércio maranhense:

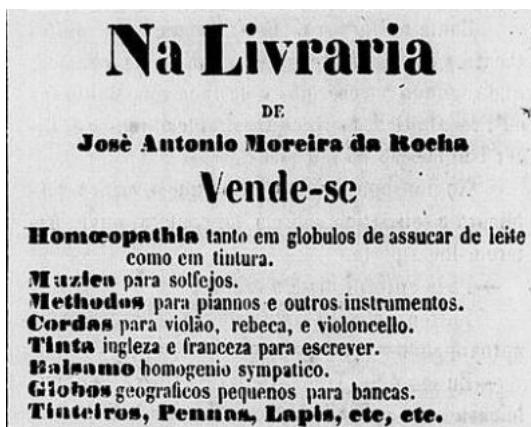


Figura 10: Anúncio venda de artigos musicais.

Fonte: DIÁRIO DO MARANHÃO. São Luís, 03 de agosto de 1858.

A oferta desses impressos buscava aproximar a instrução musical formal em São Luís a um modelo europeu de ensino e interpretação. Esta iniciativa caminhava paralela ao padrão estabelecido para a formação educacional e social da elite maranhense. O objetivo desta iniciativa, segundo Dantas Filho (2007), apoiava-se no pressuposto de “procurando

formar músicos profissionais, tanto em matérias teóricas, de grande abrangência, como também estéticas e filosóficas" (p. 338).

A instrução musical formal permitiu aos músicos locais a oportunidade de integrar grupos artísticos que desembarcaram para apresentações nos palcos da cidade, sobretudo, na segunda metade do século XIX.

A presença de músicos atuantes na região no quadro de artistas recrutados para integrar os grupos musicais, que subvencionavam o Teatro São Luiz junto ao governo provincial para temporadas de espetáculos na cidade, indicava um pretenso virtuosismo dos artistas, algo que seria inerente ao maranhense, consubstanciado pela sua formação erudita baseada em fundamentos teórico-interpretativos europeus.

A participação dos músicos locais nesses grupos poderia acontecer por indicação ou atendendo os anúncios publicados em jornais:

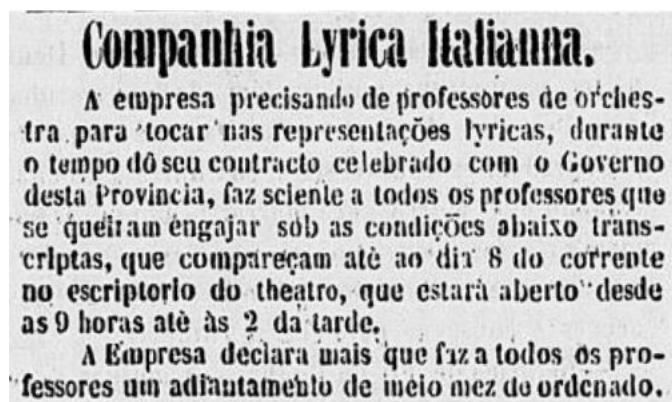


Figura 11: Oferta de emprego em companhia lírica.

Fonte: DIARIO DO MARANHÃO. São Luís, 05 de abril de 1856.

O anúncio exibido na Figura 11 era da companhia lírica pertencente ao senhor José Maria Ramonda, empresário contratado pelo governo provincial para ocupar o Teatro São Luiz em 1855. Entre suas obrigações contratuais estavam a encenação de uma nova ópera por mês, aliada a apresentação especial em datas comemorativas.

O acordo entre o empresário José Maria Ramonda e a província maranhense foi firmado durante administração de Eduardo Olímpio Machado, presidente da província do Maranhão na época. No jornal Publicador Maranhense de 02 de junho de 1855, o mesmo informa que o contrato celebrado com o senhor Ramonda teria a duração inicial de 8 meses,

substituindo Germano Francisco de Oliveira¹⁰ na administração do Teatro. Em seu texto, Eduardo Olímpio Machado relata:

O contrato celebrado com Ramonda, para administração do Teatro São Luiz, ficou dependendo da aprovação desta assembleia, na parte em que ele o respectivo subsídio. Para justificá-lo não argumentarei com as grandes despesas que exige o custeio de uma companhia de canto, observei apenas que preferi exceder o crédito à eventualidade de fechar o teatro, privando os habitantes desta capital de seu único recreio (PUBLICADOR MARANHENSE. São Luis, 02 de junho de 1855).

As províncias brasileiras, de uma forma geral, não dispunham de recursos para arcar com a manutenção de seus teatros públicos, somada a obrigação de realizar espetáculos para a população. Segundo Augusto (2010), a subvenção a terceiros se constituiu uma das alternativas para conservar estes espaços públicos, além de ofertar formas de lazer a sociedade.

Nos contratos firmados, entre empresário e o poder público, eram previstas cláusulas que versavam sobre a quantidade de apresentações e o tipo de espetáculo que deveria ser exibido durante sua vigência, observando as exigências estatais visando garantir um bom trânsito social e uma eventual renovação:

Em um primeiro momento a atuação do empresário está diretamente relacionada à subvenção do Governo aos espaços de atuação profissional destes agentes. Assim, além dos aspectos técnicos que mencionamos, o empresário necessitava ser um hábil articulador, pois era do sucesso de suas relações sociais e políticas que dependia a possibilidade de acesso ao patrocínio governamental, representado nas concessões de subvenções que viabilizavam a produção no âmbito teatral (AUGUSTO, 2010, p. 173).

Ao longo do século XIX, o Teatro São Luiz esteve subvencionado a diversos empresários. Carvalho Sobrinho (2012) descreve alguns deles, como José Marinageli (em 1859), Vicente Pontes de Oliveira (em 1868) e a empresa Colás & Couto Rocha (em 1863) que teve Francisco Libânia Colás como responsável pela parte musical, apresentando algumas orquestrações e arranjos de sua autoria nos intervalos das comédias e dramas encenados pela empresa no palco do teatro.

Os empresários mantinham um número elevado de artistas em seu quadro de contratados. Conforme descrito no Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial de 1858, a companhia de José Maria Ramonda dispunha de 76 profissionais, entre músicos, cantores,

¹⁰ Segundo Carvalho Sobrinho (2012), Germano Francisco de Oliveira substitui Antônio Luiz Miró na direção do Teatro São Luiz.

bailarinos, cenógrafos, alfaiates, porteiros e outros. Seus membros estavam sujeitos às diretrizes impostas pelos contratantes.

A relação músico e empresário era regida por contratos e, segundo Augusto (2010), suas regras deveriam ser seguidas plenamente:

Aos músicos da orquestra caberiam duas funções básicas: tocar e obedecer. Obedecer ao empresário, ao mestre e ao regente. A desobediência era considerada falta grave, e, junto com a falta de frequência, a negligência, a omissão, o erro indesculpável e o mau procedimento no serviço poderia levar a demissão sumária, efetivada pelo empresário. Esse também era o caso quando injurias, ofensas e/ou ameaças eram dirigidas pelos músicos aos mestres ou empresários (AUGUSTO, 2010, p. 177).

O desígnio de normas assinalava a autoridade do empresário sobre o músico. Segundo Augusto (2010), a relação entre eles e a rígida organização das companhias, tendo no empresário o agente garantidor da disciplina e do pleno funcionamento grupo, era exibido por meios dos dispositivos punitivos contidos nos expedientes legais firmados.

Os contratos dispunham de artigos que permitiam regular o comportamento de seus prestadores de serviço. Para isso, punições, que iam da emissão de multa à demissão em caso de transgressão grave, compunham parte dos pilares para condicionar a conduta de seus contratados. Tais medidas, estabeleciam e fortaleciam a hierarquização no seio das companhias, tendo no empresário, a figura principal da estrutura:

Atitudes ou comportamentos indesejáveis forma um painel de hierarquias de valores que deveriam reger as relações internas das companhias, agindo, sobretudo, como uma tentativa de controle, principalmente dos artistas, no que diz respeito aos hábitos e submissão ao poder do empresário (AUGUSTO, 2010, p. 179).

Contudo, em São Luís, as oportunidades de emprego estáveis na área de música, vinculada a prática, não eram tão fartas. O cenário não indicava para uma profissionalização musical:

O Acervo contém evidências, muito claras, que apontam no sentido de uma vida musical, em uma primeira fase, sem características de vida profissional, o que de fato só irá acontecer nos início do século XX, com Antonino Rayol, Adelman Correa e Inácio Cunha (DANTAS FILHO, 2014, p. 121).

O dualismo entre o ofício musical e uma segunda ocupação deveria ser conciliado. Em 1856, nas primeiras tratativas de José Maria Ramonda sobre quais músicos integrariam o corpo orquestral de sua companhia lírica, foi exposto por Francisco Antônio Colás, escolhido para indicar músico ao empresário, que parte dos convidados estava

impossibilitada de ensaiar às manhãs, visto que exerciam funções no serviço público no horário. Assim relata Francisco Antônio Colás:

Na mesma ocasião, com a franqueza que me caracteriza, disse-lhe que alguns dos professores eram empregados públicos e por conseqüência não poderiam comparecer de manhã, e que por isso seria bom que os ensaios fossem de tarde, das quatro horas em diante (PUBLICADOR MARANHENSE. São Luís, 10 de abril de 1856).

O horizonte indica que a música, mesmo com a crescente demanda do transcurso do século XIX, oferecia pouca segurança econômica para os praticantes na capital maranhense. A dilatação das opções de trabalho não edificou um ambiente promissor em que a música pudesse ser um caminho seguro de subsistência.

Na companhia de José Maria Ramonda, o quadro de músicos era composto por maranhenses, estrangeiros radicados na cidade e músicos que aportavam em São Luís para ocupar as vagas disponibilizadas. Na Tabela 1, está o grupo de músicos que integravam a companhia de Ramonda, segundo informação veiculada no Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial de 1858, com suas funções e remunerações:

INSTRUMENTO	MUSICO	VALOR
1º violino da ópera	Francisco Xavier Berkman	70\$000
1º violino do baile	Luiz Scadolari	100\$000
Chefe dos Segundos Violinos	Domingos Correa de Vasconcellos	60\$000
2º Violinos	Antônio Pacífico da Cunha	35\$000
2º Violinos	Jose Vicente da Costa Bastos	30\$000
2º Violino	Joaquim Antônio de Lemos Paricá	30\$000
2º Violino	Antônio Raimundo Marinho	30\$000
1ª Viola	Ricardo José d'Oliveira e Silva	40\$000
1º violoncelo	Antônio de Freitas Ribeiro	45\$000
1º Contra-Baixo	Antônio José Fernandes	50\$000

1º Flauta	Sergio Augusto Marinho	57\$000
2ª Flauta	Ezequiel Antônio Colás	35\$000
1º clarineta	Francisco Antônio Colás	60\$000
2º Clarineta	Bernardino de Rego Barros	30\$000
1º Piston [Cornet]	Carlos Antônio Colás	35\$000
1º Trompa	Policarpo Joaquim de Lemos	30\$000
2ª Trompa	José Antônio de Miranda	35\$000
1º Trombone	José Affonso Pereira	35\$000
2º Trombone	João Evangelista Belfort	30\$000
1º Oficleide	Leócdadio Ferreira de Souza	40\$000
2º Oficleide	Antônio Goncalves da Silva	30\$000
Timbales	João Evangelista do Livramento	36\$000
Mais 7 alunos da Casa dos Educandos Artífices		200\$000
Maestros ensaiadores	Innocencio Smoltz	300\$000
Maestro do Coro	João Fasciolo	100\$000

Tabela 1: Relação dos músicos da Companhia Lírica.

Fonte: ALMANAK ADMINISTRATIVO, MERCANTIL E INDUSTRIAL. São Luís, 1858.

A gradual ocupação do Teatro São Luiz com espetáculos musicais, aliada à realização de bailes ou récitas particulares, favorecia a difusão de um modelo de música na capital. Este episódio impulsionou a procura por profissionais aptos ao ensino. Segundo Carvalho Sobrinho (2012), “muitos dos artistas passaram a ser requisitados como professores envolvendo-se na educação musical, ministrando aulas de piano, canto e rabeca, as mais procuradas, dentre outras atividades” (p. 195).

A atuação dos músicos locais como professor dava-se, especialmente, lecionando em instituições regulares de ensino ou em aulas particulares.

Na segunda metade do século XIX, estabelecimentos de ensino formal são abertos na capital da província maranhense. Estes espaços ratificavam a crescente demanda das elites por pontos que oferecessem uma educação baseada em princípios que nutrissem os aspectos diferenciadores de classe social. Agregada a tal conjuntura, a música passou a ser disponibilizada como parte da grade curricular.

O Colégio Perdigão, o Colégio Nossa Senhora da Glória e o Colégio Nossa Senhora da Conceição são algumas das instituições que ofertavam o ensino de música a seus estudantes. De acordo com Salomão (2016), foram identificadas outras unidades de ensino que agregavam a música a seus currículos. Contudo, a sua oferta, em alguns casos, não era de caráter permanente.

A participação nas aulas de música estava condicionada ao pagamento de valores adicionais às mensalidades:

Quanto ao pagamento das aulas, os únicos colégios que permitiam aos internos ter aulas de música sem pagar um valor extra eram o Perdigão, o Nossa Senhora dos Remédios e o de São João Batista; nos demais, se o aluno desejasse estudar música, a mensalidade viria acrescida (SALOMÃO, 2016, p. 38).

Somada aos estabelecimentos de ensino regular, as aulas particulares era outro espaço de atuação para os músicos locais, acompanhando o painel esboçado no século XIX:

As aulas particulares faziam parte da cultura da época, pois havia a possibilidade de as famílias educarem seus filhos em casa e depois estes prestariam exames para poder ingressar no ensino secundário ou superior. As famílias mais abastadas muitas vezes preferiam essa alternativa de instrução e também de ensino musical, embora se sabia que muitos não se dedicariam profissionalmente a música devido a outros interesses ou mesmo que o fizessem, não tirariam seu sustento econômico exclusivamente da arte (SALOMÃO, 2016, p 72-73).

As aulas particulares se baseavam, substancialmente, no aprendizado de algum instrumento ou na prática do canto. Os encontros se fundamentavam em uma relação mestre e aprendiz, em que o professor tem a missão de repassar seus saberes, estudos e experiências aos seus discípulos:

Ao ensino da música independente estava uma prática pedagógica que enfatizava uma relação de pendência e dependência, através do

discipulado, que não refletia as necessidades de uma sociedade cada vez mais liberal e menos ligada a Igreja (DANTAS FILHO, 2007, p. 336).

A oferta desta instrução era observada em anúncios publicados nos jornais que circulavam em São Luís no século XIX. Nessas notas, estavam descritos os serviços ofertados, especialmente o ensino de algum instrumento, acrescida de outra habilidade musical, como composição, transcrição ou direção de orquestra para baile ou eventos diversos. Para estimular o interesse e a procura dos leitores, um breve resumo de seu currículo era acrescido no enunciado da propaganda:

Um professor de música recentemente chegado a esta cidade se propõe exercitar sua profissão, ensinando a cantar, tocar piano, violão e trompa. Também afina pianos-secundum Artem; cujo emprego exerceu no Real Teatro de São João do Porto em companhias italianas; encorda pianos, ferrugem das cordas, encamurça e etc. também se propõe a tocar quadrilhas de contra danças em pianos por casas particulares em reuniões descentes: tudo mediando um premio moderado em relação ao seu trabalho (PUBLICADOR MARANHENSE, São Luis, 18 de maio de 1844).

Outro expediente utilizado para divulgar serviços musicais se dava por meio dos chamados Almanaques.

Este tipo de publicação floresceu, como a imprensa de um modo geral, a partir de 1821 com a proclamação da liberdade de imprensa no Brasil, viabilizando o surgimento da chamada “imprensa da independência” e, posteriormente, de outras formas de publicação (TRIZOTTI, 2008). Os almanaques se popularizaram no percurso do séc. XIX disponibilizando uma variedade de informações e serviços sobre as localidades onde eram editados:

Uns eram de cunho administrativo e continham diversas a respeito da vida administrativa da cidade, com horários de trens, tabelas de preços e produtos, tarifas de correios de transporte. Os almanaques para as cidades eram utilizados por viajantes que por aqui aportavam e que necessitavam de informações para de localizar na cidade. Já os habitantes, também saiam favorecidos, pois acabava por localizar mais facilmente produtos e serviços. Os almanaques eram muito comuns (TRIZOTTI, 2008, p. 308).

Os almanaques agregavam-se ao quadro de jornais e periódicos que circulavam no Maranhão no século XIX. O seu conteúdo era composto, em suma, por informações administrativas de diversos organismos públicos, somado a oferta de variados serviços disponíveis na cidade e de seus executores.

Entre os serviços relacionados, os referentes à música podiam ser encontrados em um segmento próprio, onde eram indicados os profissionais, seus endereços e os serviços

ofertados, como o ensino de algum instrumento ou a direção de orquestras para animação de baile ou reunião:

Musicos e professores de musica instrumental e vocal.	
André Soares Falcão, tromboni, r. da Paz.	
Antonio de Freitas Ribeiro, flauta, violão, rabeca, e violoncello, dirige orquestras para bailes e soirées, r. do Egypto, 23.	
Antonio Gonçalves da Silva, ophicled, r. da Madre de Deos.	
Antonio José Fernandes Valença, rabecão e corneta de chaves, Campo d'Ourique.	
Antonio Pacifico da Cunha, rabeca, praia Pequena.	
Antonio Raymundo Marinho, rabeca, r. de St. Antonio, 35.	
Bernardino do Rego Barros, clarineta, r. de S. João, 2.	
Carlos Antonio Colás, piston, r. Grande.	
Condega de Maffei, piano e canto, r. da Paz, 4.	
Cesar Savio, piano e canto, r. da Estrela, 47.	
Domingos Corrêa de Vasconcellos, rabeca, r. da Savedra.	
Ezequiel Antonio Colás, flauta, r. de S. João.	
Francisco Antonio Colás, clarineta, dirige orquestra para bailes, e festividades religiosas, r. Grande.	
Francisco Xavier Bekman, rabeca e violão, r. da Savedra, 14.	
Inocencio Smoltz, piano, e dirige orquestras em teatro e festividades religiosas, convento de S. Antonio.	
João Evangelista Belfort, rabecão e tromboni, travessa da Passagem.	
João Evangelista do Livramento, timbales, violão e musica, r. Direita, 18.	
João Fasciolo, piano, r. de S. Anna.	
João Pedro Ziegler, piano, canto, e rabeca, r. do Egypto, 27.	
Joaquim Antonio de Lemos Paricá, rabeca, r. das Violas.	
José Afonso Pereira, tromboni, r. do Quebra Costa.	
José Antônio de Miranda, trompa, r. do Sol.	
José de Carvalho Estrela, rabeca, r. das Barrocas, 14.	
José Vicente da Costa Bastos, rabeca, r. do Egypto.	
Leocadio Ferreira de Souza, piston, e ophicleid, dirige a banda militar do 5.º de fuzileiros, r. de St. Antonio.	
Luiz Scandolari, rabeca, r. Grande.	
D. Maria José Leal Guimarães, piano, r. da Palma, 34.	
Polycarpo Joaquim de Lemos, trompa, r. dos Remedios.	
Ricardo José d'Oliveira e Silva, rabeca e violeta, r. Grau-de, 78.	
Sergio Augusto Marinho, flauta, e dirige orquestras para bailes, reuniões, e bandas militares, r. da Palma, 20.	
Vicente Ferrer Lyra, piano e canto, r. da Palma, 47.	

Figura 12: Anúncio de serviços musicais

Fonte: ALMANAK ADMINISTRATIVO, MERCANTIL E INDUSTRIAL, 1858.

Nos periódicos do século XIX, em diversas oportunidades, músicos locais dividiam espaço nos anúncios de oferta de algum serviço musical com músicos estrangeiros. Uma parcela destes profissionais, radicados em São Luís ou em passagem acompanhando algum corpo artístico, se inseriam no mercado local lecionando em alguma instituição ou oferecendo aulas particulares aos interessados. Como consequência, segundo Dantas Filho, (apud Salomão, 2008) “em São Luís do Maranhão havia, em 1861, trinta e dois professores de música, muitos dos quais artistas de companhias líricas que por ali passavam” (p. 43).

O século XIX ocorrem diversas transformações em diferentes estruturas da sociedade. Um espírito modernizante, aliado a conceitos de civilidade e sociabilidade importados começam a ganhar corpo no período.

Um novo ambiente que se configurava possibilitou a edificação de uma nova dinâmica para as atividades culturais, tendo no padrão europeu, em sua forma interpretativa e composicional protagonizada pelo italiano musical, o modelo aceito e reproduzido pelos artistas locais.

A formatação de um ambiente musical foi fortalecida com o estabelecimento de uma estrutura comercial que permitiu o contato com diversos materiais impressos (métodos ou partituras) ou equipamentos (instrumentos, ferramentas ou acessórios) muitas vezes importados. No caso maranhense, o comércio de produtos musicais deu-se coligada ao comércio geral, colocando os artigos musicais, em alguns casos, na prateleira de artigos luxuosos, dividindo o interesse e os anúncios em jornais no século XIX.

O anúncio de partituras ou bibliografia própria estimulava o ambiente musical maranhense, motivando a busca e o consequente contato com a estética musical européia, influenciando as experiências musicais dos artífices maranhenses e preparando-os para a demanda de entretenimento que o século XIX projetou.

A demanda foi exibida tanto na procura por músicos para animar pequenos eventos, como saraus ou pequenas recepções ou solenidades, ou integrando o corpo musical de companhias musicas estrangeiras que aportavam no Maranhão. Contudo, mesmo com este indicativo, o cenário não fomentou o estabelecimento de ambiente de exclusivismo profissional ao músico maranhense.

3. O LUGAR DA MÚSICA: os espaços de prática.

O século XIX se remodelava. Novos padrões de moralidade e sociabilidade, aos poucos, foram sendo introduzidos no cotidiano dos brasileiros. A imagem do Império do Brasil, uma nobreza na América do Sul, não podia estar vinculada ao atraso e a um legado colonial de relações sociais.

Os conceitos de modernidade e civilidade, defendidos e propagados pela Europa, gradualmente ocupam o imaginário da população brasileira no transcurso do século XIX. Legitimadas pelo Estado e apoiadas por um grupo, diferentes ações indicavam para este direcionamento, sendo exibidas sob a forma de leis, nos interesses comerciais, nas notícias dos jornais e, em nosso caso, nas preferências musicais. A música, e toda a atmosfera que a circunda, atou como um mecanismo de representação de uma realidade.

O favoritismo por uma música erudita, rechaçando manifestações artísticas que não se enquadrassem ao sentimento de condicionamento de condutas, assinalava a política em direção ao assentamento de um gosto na população. A utilização das práticas musicais vinculadas a esses interesses exerceu influência na produção dos músicos locais.

O cenário foi fortalecido com a ascensão, segundo Raynor (1989), dos chamados concertos público no século XIX. Nessa modalidade, as recitas transcendiam do tradicional ambiente palaciano e dos habituais espectadores, alta nobreza e clero, atingindo um maior número de ouvintes, possibilitando uma pretensa autonomia ao músico e a sua obra:

O surgimento do concerto, com a sua teatralidade específica, onde se expõe diante de um público anônimo e pagante, anuncia o fim da música escrita 'para a câmara de príncipes e aristocratas'. A Igreja, a corte, o palácio, perdiam o papel de centro promotores da vida musical *alta*, que se abria, então, pela primeira vez, a um eventual mercado de massa (RAYNOR, 1989, p. 148).¹¹

Os espaços utilizados para prática colaboraram para este ambiente, acolhendo espetáculos e compositores, estimulando o desenvolvimento artístico e o estabelecimento de modelos musicais.

No Maranhão, um panorama semelhante foi observado, onde o Teatro São Luiz, as igrejas e outros locais e eventos, atuando como verdadeiras salas de concerto, foram

¹¹ Sobre a saída da música formal dos palácios, cortes e igrejas, Raynor (1972) escreve sobre a construção do teatro Odeon em Munique, Alemanha, e as consequências para sociedade da época: "o Odeon, construídos precipuamente como sala de concerto para a cidade, não só assinalou o início da emancipação da orquestra em relação à ópera; assinalou também a crescente independência da cidade em relação à corte" (RAYNOR, 1972, p. 369).

importantes instrumentos no estímulo a músicos e compositores, na promoção e difusão de um estilo e no incentivo ao estabelecimento de um modelo de relações sociais e comportamentos.

3.1. O Teatro São Luiz

Os teatros constituíram uma representação das transformações nas estruturas sociais ocorridas durante os séculos XVIII e XIX. Os teatros europeus erguidos no período eram pensados para eliminar a desordem social que crescia paralelo ao desenvolvimento dos núcleos urbanos proporcionado, sobretudo, pela migração do homem do campo para as cidades em busca de emprego nas manufaturas e suposta melhor condição de vida após os eventos da Revolução Industrial iniciadas em 1760, consubstanciado pela ascensão de uma classe, a burguesia, que vai requerer destaque e reivindicar o entretenimento palaciano e local para abrigá-los fora dos tradicionais espaços:

As óperas haviam surgido e eram executadas em cortes, mas o crescimento das cidades e a expansão de uma classe formada por comerciantes ricos, estimulou o surgimento, no séc. XVII, dos primeiros teatros públicos, destinados à sua representação (o Teatro S. Cassiano foi o primeiro, inaugurado em 1637). Sua proliferação em maior escala, entretanto, ocorreu somente a partir do séc. XVIII. (CASTAGNA, 2005).

Os teatros construídos a partir deste conceito, segundo Wisnik (1989), tinham a função simbólica de preservar os frequentadores de problemas externos, oportunizando uma experiência contemplativa durante o concerto, permitindo a criação da atmosfera necessária para o protagonismo dos artífices musicais:

Os teatros de concerto com a figura do público silencioso e anônimo, por um lado, e pagante e ruidoso (no aplauso ou na reprovação) por outro, sobre o qual se projetava a figura enfaticamente individualizada do compositor e do solista (WISNIK, 1989, p. 148-149).

Edificados no decorrer do século XIX em diversas províncias brasileiras, os teatros eram importantes equipamentos no processo de fomento de um espírito de modernidade e civilidade à sociedade oitocentista. Segundo Augusto (2010), se tentava reproduzir as referências arquitetônicas europeias nos teatros brasileiros, sinalizando a materialização de um sentimento polido e cortes das relações sociais, símbolos do cenário que se pretendia erguer na sociedade imperial:

Com a grandiosidade de suas edificações, impactavam os modestos espaços urbanos onde se inseriam, fixando a ruptura com a simplicidade da

arquitetura colonial ainda presente nas principais capitais do País. Para além de sua utilidade como espaço de práticas culturais, esses edifícios tornavam-se com sua presença o marco reconhecível dos princípios de modernidade de uma sociedade ansiosa por se reconhecer como detentora dos mais altos níveis de civilidade. Desta forma, esta sociedade criava enormes *espelhos* em seus centros urbanos, onde pudesse ver refletida a perfeita imagem que desejava construir de si mesmo. E durante algumas horas, ou mesmo em breves instantes de passagem, podiam olhar e se perceber como participantes de um mundo civilizado e polido. [...] A construção de teatros opulentos vai servir como estratégia para essa sociedade, ao se tornar visível, reais, os seus estágios adiantados de progresso e desenvolvimento. Pois, afinal, entre todas as nações, esses estabelecimentos são ‘termômetros seguros para se medir seu estado de civilização’ (AUGUSTO, 2010, p. 95).

Sobre tal pensamento, foram erguidos no século XIX diversos teatros pelas províncias brasileiras, como o Teatro Santa Isabel em Pernambuco (1850), o Teatro São Pedro no Rio Grande do Sul (1858) e o Teatro da Paz no Pará (1878). Outros, como o Teatro São João na Bahia e o Imperial Teatro S. Pedro de Alcântara no Rio de Janeiro, construídos ainda nos tempos coloniais, foram reformados e adaptados à nova realidade cultural e social do período, assim como o Teatro São Luiz na capital da província maranhense.

Um dos principais símbolos da sociedade maranhense, erguido no final do período colonial (início do século XIX), o Teatro São Luiz se tornaria a principal casa de espetáculos no Estado, mantendo este status até os dias atuais, agora denominado Teatro Arthur Azevedo, nome dado em homenagem ao dramaturgo maranhense¹².

Segundo Carvalho Sobrinho (2012), suas obras iniciaram em 1815, por iniciativa dos comerciantes portugueses Eleutério Lopes da Silva Varela e Estevão Gonçalves Braga, sendo construído em um terreno entre as ruas do Sol e da Paz, próximo a Igreja de Nossa Senhora do Carmo na área urbana da cidade.

Devido sua localização, o projeto inicial sofreu alterações para se adequar a um conflito. A Ordem dos Frades Carmelitas considerava a construção de um teatro próximo ao Largo da Igreja do Carmo, sobretudo com a fachada posicionada em direção a Igreja, algo inapropriado para a fé cristã:

¹² Segundo Dantas Filho (2014), dois teatros foram erguidos anterior ao Teatro São Luiz, em 1771 e 1815. “A princípio houve um teatro no largo do Palácio nas casas térreas entre as do Dr. João Caetano Lisboa e a do negociante José Moreira da Silva. Depois houve outro em frente do Quartel e finalmente outro na Praça das Hortaliças ou do Mercado [...] Foram todos de curta duração” (p. 47).

O terreno foi aforado, a obra começada, devendo o theatro dar a frente para o largo do Carmo, ficando cercado pelas ruas do Sol, e da Paz e pela travessa do Sineiro, quando os Rvmos Carmelitas embargarão a obra, dando como pretexto o ser ante-religioso elevar-se ao lado de um templo sagrado, como a igreja de N. S.do Carmo, um templo profano como o theatro! (SEMANÁRIO MARANHENSE, São Luís, 15 de dezembro de 1867 apud GOUVEIA NETO, 2010, p. 74).

Um acordo entre o presidente da Província, o senhor Silva Gama, e o padre José Antônio da Ferreira Tesinho¹³ foi definido que sua fachada seria erguida em direção a Rua do Sol.

O primeiro evento do Teatro, ainda inacabado, ocorreu em 1º de dezembro de 1816, em comemoração a uma festividade portuguesa. Contudo, em pouco tempo, o Teatro abriu definitivamente:

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. Foi no dia 1 de junho o primeiro espetáculo, representado por uma Companhia que Varela foi contratar em Lisboa, obtendo nessa ocasião do governo da metrópole o Aviso e 3 de setembro de 1817 concedendo a favor do teatro algumas loterias anuais. (MARQUES apud GOUVEIA NETO, 2010. p. 74).

A construção do Teatro União, sua primeira denominação, caracteriza uma baliza do processo, que se solidificaria na segunda metade do século XIX, de edificação de um ambiente cultural ilustrado, propagandeado pela sociedade local. A existência de um teatro constituído como o espaço adequado para a exibição de espetáculos, atuava como parte do mecanismo de fomento de um cenário cultural erudito em São Luís, campo para o desfile de tendências ou exibição de bons modos.

Para Lacroix (2008), a existência de um local para hospedar a arte erudita em terras maranhense, construído como uma “alegoria de civilidade” em uma região que ainda respirava ares coloniais em sua arquitetura e plano urbanístico, indicava bem mais que um palco para realização de espetáculos, era sinônimo do suposto esplendor que a elite local acreditava possuir. Um ambiente para ver e ser visto, onde a elite maranhense emergia, exibindo sua superioridade social por meio de vestimentas e suposta boa etiqueta, além de espaço de convivência e ponto de encontro:

Era prazeroso à sociedade ludovicense, especialmente naqueles tempos de muito recato e reclusão das mulheres nos casarões, os espetáculos tanto distraiam pelos artistas e apresentações em si, quanto e sobretudo pela

¹³ Augusto (2010) nomeia-o como José Antônio da Cruz Ferreira.

oportunidade de exibição dos vestidos, penteados e joias do segmento feminino. As solteiras se mostravam bons partidos e se faziam lembrar, além daqueles encontros artísticos serem uma boa oportunidade para conversar com seus namorados. As casadas exibiam suas indumentárias e adornos a sociedade, muitas vezes, em atitude de competição entre as famílias, na busca ou afirmação de uma superioridade econômica-social (LACROIX, 2008, p. 55).

Os primeiros anos do Teatro União foram prósperos, recebendo eventos promovidos pelas autoridades locais, tanto no período colonial, quanto no período pós-emancipação de Portugal¹⁴. Para ajudar o Teatro, o governo provincial realizava loterias públicas onde a renda era destinada à conservação de sua estrutura. Mesmo sendo organismo privado, a casa dependiam de recursos públicos para sua manutenção e continuidade de seus trabalhos (AUGUSTO, 2010).

Os eventos no Teatro União eram variados, sendo identificadas, por intermédio de notas dos jornais da época, apresentações de obras dramáticas, audições musicais, bailes e espetáculos circenses. Este tipo de performance artísticas promoveu o ambiente de bom gosto e elegância que a elite maranhense pretendia desfrutar.

As montagens exibidas no Teatro União deveriam corresponder ao pretenso refinamento do maranhense. Para isso, o histórico dos grupos artísticos deveria exibir as cidades, no Brasil ou exterior, por onde seus espetáculos foram exibidos, além das mais importantes casas de espetáculos que acolheram suas apresentações. Essas informações, costumeiramente acompanhavam os anúncios destes divertimentos em terras maranhenses.

Em 08 de junho de 1822, o jornal *O Conciliador* noticia sobre uma demonstração equestre no palco do Teatro. Em seu anúncio, para despertar a curiosidade e estimular a presença do público, informa os espaços e as personalidades que já assistiram a apresentação:

Domingo, 9 do corrente [1822], no Teatro União, se exporá ao público um espetáculo ainda não visto nesta cidade, e maravilhoso pelas suas raridades e dificultosa execução.

Guilherme Southby, Diretor de Companhia Inglesa de Equilibristas Equestres havendo tido a honra de trabalhar nas principais cidades da Europa e América, com aplausos só poucas vezes concedidos aos da sua profissão e a pouco na capital do Rio de Janeiro, na presença de SUAS MAJESTADES, cujas lhe deram a maior proteção possível, por ser esta Companhia uma das mais raras nos seus trabalhos, vem expô-los na

¹⁴ A Independência do Brasil da coroa portuguesa ocorreu em 22 de setembro de 1822. Contudo, o Maranhão só aderiu de fato ao Império Brasileiro em 28 de julho de 1823.

presença deste respeitável público, da maneira que se especificará por notícias e cartazes (O CONCILIADOR, São Luís, 08 de Junho de 1822).

Ainda assim, os problemas financeiros e má administração prejudicaram o Teatro União, passando para a administração provincial na década de 1830. Para reverter este quadro, medidas foram tomadas para ajudar na manutenção e promoção de espetáculos. A concessão de loterias, com arrecadação destinada ao Teatro União, foram uma das alternativas encontradas pelo governo provincial para dar continuidade às atividades artísticas no local:

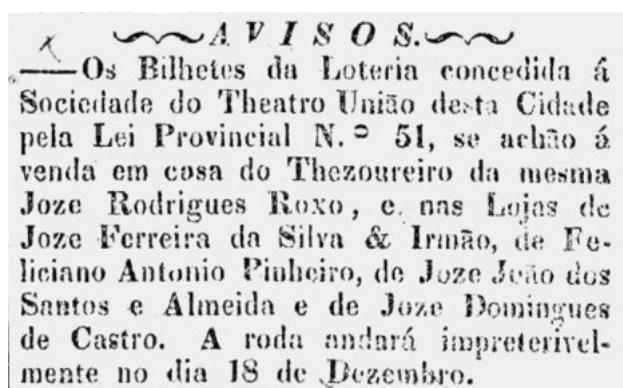


Figura 13: Anúncio sobre loteria destinada ao Teatro União

Fonte: PUBLICADOR MARANHENSE. São Luís, 11 de outubro de 1837.

A cessão da administração do Teatro por meio de leilões públicos constituiu outra possibilidade para mantê-lo em funcionamento. Neste expediente, sua gerência era cedida a terceiros por determinados prazos de tempo e com obrigações contratuais:

Ao Tesouro Público Nacional, informando em observância da Ordem nº 70 do 1º de Julho último: 1º - Que a parte do Teatro União desta cidade pertencente à Fazenda Nacional foi alugada por João José Ferreira da Fonseca, por espaço de 1 ano, pela quantia de 240\$000. 2º - Que este aluguel posto diminuto é assim mesmo interessante a Fazenda, por que desta forma se evita a total ruina que teria este edifício se estivesse fechado (PUBLICADOR MARANHENSE, São Luís, 30 de outubro de 1844).

Apesar dessas ações, segundo Gouveia Neto (2010), o Teatro União fechou sua porta em 1850 para reforma, deixando a sociedade maranhense carente de um espaço com características semelhantes na cidade. O Publicador Maranhense, na sua edição de 31 de agosto de 1850, descreveu sobre o fechamento do Teatro União:

Finalmente fechou-se o theatro União d'esta cidade pelo seu ruinozo estado! Mil louvores ao Snr. chefe de polícia que tal ordenou, por que a continuar da maneira por que ia talvez mui breve fossemos victimas de um

desmoronamento, e ficássemos sepultados debaixo de suas ruínas, tendo de prantear a morte de um Pai – Irmão – Amigo...

Não nos iludamos, o theatro ameaça desabar n'um momento, visto que por vezes ali tem acontecido; e só quem for míope é que não verá claramente a inclinação dos camarotes que é tão sensível que só a grande falta de divertimentos nesta cidade fazia com que o publico comparecesse ali – e arriscasse tão inconsideravelmente a sua existência.

E pois repetimos os nossos louvores a quem mandou fechar o theatro, porque d'est'arte, nos livrou de tão eminente risco. Resta agora que se cure de reparar convenientemente esse edifício para que possão continuar os espectaculos; o que nunca poderá ser se não daqui a 3 ou 4 annos !!... Mas daqui até lá em que nos divertiremos? ... Dicant Paduani (apud GOUVEIA NETO, 2010, p. 76).

Suas portas não ficaram fechadas por muito tempo. Em 1852, a casa foi reaberta como o título de Teatro Nacional de São Luiz, nome que causou contragosto entre aqueles que ainda mantinham forte ligação com Portugal (GOUVEIA NETO, 2010).

Sua reinauguração¹⁵ contou a participação do maestro Antônio Luiz Miró junto a uma companhia lírica e na direção do Teatro reaberto. Segundo Carvalho Sobrinho (2002), Antônio Miró nasceu em 1815 na Espanha, mas se estabeleceu em Portugal onde iniciou sua carreira musical como pianista e compositor, chegando a dirigir os principais teatros da capital lisboeta:

Veio para Portugal muito novo, na altura em que seu pai, logo após o fim da Guerra Peninsular, se estabeleceu em Lisboa. Nesta cidade foi discípulo de Domingos Bomtempo e de Frei José Marques, começando por ganhar fama de excelente pianista. Foi, porém como compositor teatral que alcançou maior nomeada. No Teatro das Laranjeiras, no Teatro de S. Carlos, no D. Maria e no Ginásio representaram-se algumas peças musicadas da sua autoria (BORBA apud CARVALHO SOBRINHO, 2002, p. 261).

A chegada de Miró ao Brasil deu-se finais de 1849 ou início de 1850 (CARVALHO SOBRINHO, 2002) acompanhando sua esposa, a cantora Josefina Miró. Fixando moradia em São Luís, combinou sua atuação profissional com serviços oferecidos ligados a música, como o ensino do piano e canto ou trabalho de redução de partituras para variados instrumento, como descrito no jornal Correio d'Annuncios de 17 de junho de 1851:

Antônio Luiz Miró compositor de música, e professor de Piano e canto nesta Capital, anuncia: que na casa de sua residência na Rua Grande nº 59, se acha á venda uma grande porção de música para Piano, a começar da mais fácil até a mais difícil, e para canto com acompanhamento de Piano; toda ela ultimamente recebida da Europa, e escolhida da mais moderna, e dentre os melhores autores Franceses, Alemães, Italianos etc. Também tem

¹⁵ Segundo Carvalho Sobrinho (2012), a primeira ópera representada no Teatro São Luiz foi “A Vendedora de Perus” com música do compositor maranhense Sergio Augusto Marinho.

grande sortimento de música para todos os gêneros para banda marcial: para grande e pequena orquestra: para canto com acompanhamento de orquestra ou piano. Óperas completas Francesas, Italianas e Portuguesas com acompanhamentos de grande e pequena orquestra: música sacra de diversos gêneros. Também tem uma coleção de 12 valses, das quase 6 são composição sua original nesta capital, e se intitulam – Nº1 A SYMPATHIA – Nº2 OS AMORES – Nº3 O CIUME – Nº4 A DESPEDIDA – Nº5 A SAUDADE – Nº6 O REGRESSO, as outras 6 são extraídas de algumas das suas Operas Romances em português também de sua composição &c. &c.

O anunciente se encarrega de reduzir para quaisquer instrumentos, ou sejam a solo ou conjuntamente, não só qualquer das peças que se acham no seu arquivo, como outras quaisquer que para esse fim lhe forem apresentadas. Encarrega-se, outro sim, de reduzir para Piano os acompanhamentos de orquestra das peças de canto e vice-versa; como também de qualquer composição em qualquer dos gêneros acima mencionados.

As pessoas que desejarem utilizar-se do seu préstimo, bem como de algum dos objetos anunciados, e existentes no seu arquivo; poderão ter a bondade de o procurar na dita casa de sua residência todas os dias até as 9 horas da manhã (CORREIO D'ANNUNCIOS. São Luís, de 17 de junho de 1851).

Neste segundo momento, o agora Teatro São Luiz, reformado e parcialmente adaptado em sua estrutura física ao panorama sociocultural de meados do século XIX, se fixava ao ambiente que deveria pairar na capital maranhense. O retorno de suas atividades indicou um tipo de divertimento que deveria prevalecer na cidade: formal e cortês.

Em seu livro “A Província do Maranhão: breve memória”, publicado em 1876, Cesar Augusto Marques faz um breve descrição sobre diversos aspectos da província maranhense no período (geografia, agricultura, comércio, população, estrutura administrativa, instituições bancárias, etc.). Em sua obra, Marques (1876) comentou sobre o Teatro São Luiz:

Possue um soberbo Teatro fundado em 1815 pelo risco, em ponto muito menor, do Real Teatro de S. Carlos em Lisboa.

É inegável um dos melhores de todo o Brasil.

É composto de quatro ordens com 88 camarotes além de vasta tribuna para o Presidente da Província, e de uma arquibancada a 4º ordem, em frente do palco com 120 lugares, geralmente conhecida pelo nome de *varanda*.

A platéia é dividida em superior e geral, aquela contem 150 lugares, e esta 300.

A caixa do teatro tem uns 55 palmos de largura, 38 de altura e 100 de fundo, e ao lado direto dela, dentro mesmo do edifício, existe uma boa casa de sobrado própria para moradia de qualquer empresário.

Foi fundado pelos cidadãos portugueses Eleutério Lopes da Silva Varella e Estevão Gonçalves Braga.

Hoje é da Província em virtude do art. 41 da Lei Provincial nº514 de 28 de outubro de 1848, e também da Lei nº 376 de 22 de outubro de 1850 (MARQUES, 1876, p.51).

Após a primeira grande reforma, em meados do século XIX, o Teatro São Luiz passou definitivamente para o controle Provincial. Contudo, sua administração não é simples, o governo deveria arcar com os custos de sua manutenção, bem como a promoção de espetáculos.

Uma das soluções encontradas foi à edição de contratos que transferiam a administração do Teatro para uma companhia artística ou empresário por um prazo de tempo, com as devidas cláusulas e contrapartidas de ambos os lados. Esta relação não foi exclusiva do Maranhão, outras províncias seguiram caminho semelhante para manter seus equipamentos públicos funcionando (AUGUSTO. 2010).

Nos contratos firmados pela província do Maranhão, se exigia dos empresários a reprodução dos mesmos espetáculos apresentados nos principais teatros europeus em terras maranhenses. Para isso, esforços foram realizados para atender esta sociedade que se consagrava exigente e digna do maior empenho para sua satisfação:

Esta estrutura exigida para a execução da musica teatral nos mostra um quadro em que havia claramente uma gestão operística e teatral que seguia os modelos do teatro italiano de ópera, com predomínio para o melodrama ou ópera séria e reforçada pela presença de um número significativo de estrangeiros (CARVALHO SOBRINHO, 2012, p. 200).

Nos artigos dos jornais da década de 1850, as críticas sobre os espetáculos representados por Ramonda eram as mais elogiosas possíveis. Contudo, comentários negativos podiam ser encontrados nos periódicos locais, como a contestação da contratação do referido empresário pela administração provincial publicada no *O Estandarte* em 1855:

O Sr. Ramonda conseguiu contratar-se por 17:200\$000 para oito meses somente, a contar de junho, e recebeu adiantado três contos! Andar assim Sr. Olimpio!

A província da Bahia que tem quase o quádruplo da renda do Maranhão só deu 16 contos a Empresa Lírica do seu teatro, mas por meio de uma lei.

A do Maranhão além de endividada e empobrecida vai carregar, por mero arbítrio do Sr. Olimpio, com uma despesa superior as suas forças!

E se avaliarmos à nova companhia pelo empresário, muitos e belos fiascos temos de aplaudir.

Mas como não havia de ser assim, se o Sr. Ramonda veio tão bem recomendado!

A desmoralização está da ordem do dia. O Brasil inteiro sabe quem protege o sr. Ramonda e grande honra cabe nos seus protetores desta província. Forte sem vergonha (*O ESTANDATE*, São Luís. 8 de janeiro de 1855).

A subvenção do Teatro São Luiz, citada acima, deu-se em 1855 ao empresário José Maria Ramonda. Segundo Augusto (2010), em seu contrato, o empresário se comprometia a encenar uma ópera a cada mês.

O acordo com Ramonda previa ainda apresentações especiais em datas cívico-festivas, como as celebrações do 7 de setembro (Independência do Brasil) e do 28 de julho (adesão do Maranhão ao Império Brasileiro). Com entusiasmo, o Diário do Maranhão de 30 de julho de 1856, descreve a apresentação ocorrida no dia 28 de julho passado no Teatro São Luiz:

NOTÍCIAS DIVERSAS

O Dia Vinte e Oito de Julho. Este dia para nós tão memorável e glorioso, por ser o aniversário da aderência desta Província a causa da Independência do Império, foi este ano festejado com a maior solenidade possível [...] A noite no Teatro representou a companhia lírica pela primeira vez a *Lúcia de Lammermoor* precedendo a ópera a exposição da esfinge de Sua Majestade Imperial, o Sr. D. Pedro II e o Hino Nacional cantando por toda a companhia. Nunca vimos à cena para este fim tão ricamente preparada como este ano, esmerando-se nisso o Empresário [José Maria Ramonda] como ninguém [...] Os cantores apresentaram-se todos vestidos de gala, de preto com gravata e luvas brancas os homens, e de cetim branco com fitas verdes e amarelas na cintura as damas (DIÁRIO DO MARANHÃO, São Luís, 30 de julho de 1856).

Contudo, o período de Ramonda a frente do Teatro não durou muito. Em 1858, endividado o empresário pediu falência e teve seus bens leiloados, conforme anunciou o Diário do Maranhão de 03 de fevereiro de 1858.

As atividades do Teatro São Luiz não podiam parar. Em 1859, o teatro já estava sob nova administração, o empresário José Marinageli assume-o e continua o modelo anterior, calçado na ópera italiana. No Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial de 1859 o empresário informa quais obras serão montadas para o mesmo ano:



Figura 14: Anúncio das obras encenadas por José Mariangeli
Fonte: ALMANAK ADMINISTRATIVO, MERCANTIL E INDUSTRIAL, 1859.

A presença de grupos musicais, especialmente portugueses, franceses e italianas, era rotineira em São Luís. Segundo Dantas Filho (2014), cerca de quarenta desses grupos aportaram na capital para realizar temporadas ou apresentações isoladas, sempre com anúncio nos periódicos locais:

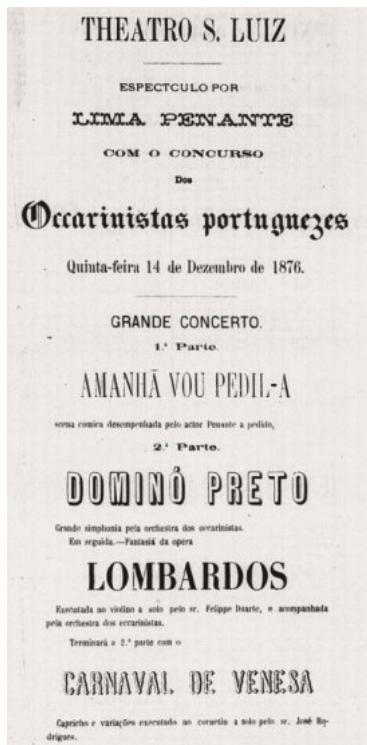


Figura 15: Anúncio de apresentação no Teatro São Luiz

Fonte: DIÁRIO DO MARANHÃO, São Luís, 12 de Dezembro de 1876.

Um lazer que se aliava ao sentimento de valorização de aspectos diferenciadores, mantenedores de uma política fincada na desigualdade, estabelecidas em um sistema agrícola, baseado no trabalho escravo, vigoroso na província maranhense oitocentista com fundações no ainda período colonial.

Os espaços de uso comum eram importantes dispositivos para o assentamento dessas discrepâncias. E os teatros, como parte deste mecanismo, operavam para alimentá-las:

O teatro era público, mas as diferenças precisavam ser mantidas. Era a ritualização das desigualdades, reflexo imarcescível de uma sociedade senhorial escravista, que teimava em se esconder sob as ténues sedas do discurso de civilidade (AUGUSTO, 2010, p. 97).

Acompanhar as apresentações musicais no Teatro São Luiz era um divertimento acessível a poucos. Em suas acomodações, o nivelamento social deveria ser percebido e

aceito entre os frequentadores. Os melhores lugares, tanto para observar as apresentações, quanto para serem observados, eram mais caros, variando seu valor de acordo com a localização. Um determinado assento era sinônimo de poder financeiro e prestígio:

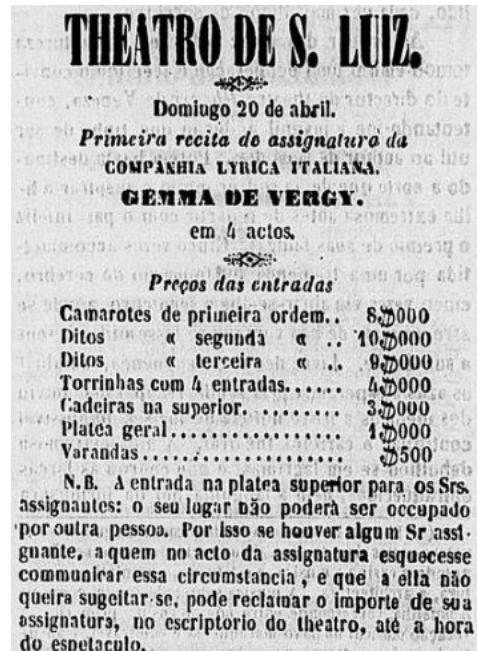


Figura 16: Anúncio de preços dos lugares no Teatro São Luiz

Fonte: DIÁRIO DO MARANHÃO, São Luís, 15 de abril de 1856.

Frequentar o teatro era sinônimo de erudição, categoria e influência. Porém, aspectos técnico-interpretativos eram, em muitos casos, deixados em segundo plano. Comparecer indicava que os frequentadores possuíam um pretenso gosto diferenciado, todavia:

É interessante perguntar se a maioria da população era ilustrada, ou essa frequência ao Teatro acontecia em função do papel social, sem, contudo haver um conhecimento mais profundo do que estava sendo exibido. Falam em plateia exigente. Em que sentido? Conhecedora da música, das técnicas de teatro? Plateia capaz de perceber o sentido das obras apresentadas, analisar e criticar a interpretação dos artistas? Convém lembrar que o Maranhão careceu de uma Escola de Música por todo o século XIX, havendo apenas aulas de determinados instrumentos em algumas escolas (LACROIX, 2008, p. 56-57).

O palco do Teatro São Luiz era, em sua maioria, protagonizado por artistas estrangeiros. A participação dos músicos locais dava-se, especialmente, integrando o corpo musical de alguma companhia musical que se apresentava no Teatro. Em outros momentos, e em menor oportunidade, atuavam como solistas, condutores de grupos musicais ou integrantes o conjuntos liderados por músicos maranhenses:

:

THEATRO DE S. LUIZ
Empresa Colás & Couto Rocha.
Terça-feira, 19 de janeiro.

Récita extraordinária livre de assinatura em beneficio de Germano F. de Oliveira.

A orquestra dirigida pelo hábil professor Colás Filho, executará a excelente overture de sua composição – AS CASADAS DE PELOTAS – seguindo-se a uma representação da linda e bem escrita comedia da atualidade, pelo Exmo. Senhor Conselheiro José de Alencar em 4 atos (O PAIZ, São Luís, 19 de janeiro de 1864).

Contudo, em muitos casos, os músicos locais não tinham os mesmos privilégios dos artistas estrangeiros que ocupavam o Teatro São Luiz ou daqueles que atuavam na cidade. Até mesmo no comparativo a outras profissões de menor relevo, a recompensa financeira da atividade musical ficava em patamares inferiores.

O Diário do Maranhão de 17 de março de 1877, anunciou um concerto que seria realizado em 22 de março do mesmo ano, promovido pela empresa do senhor Vicente Pontes de Oliveira, em beneficio da atriz Maria Bahia. No intervalo, seria executada a valsa intitulada Tatuoca com instrumentação, segundo o Diário do Maranhão, do “hábil maestro” Leocádio Rayol, um dos mais celebrados músicos do período. No entanto, em um artigo publicado no jornal A Flecha em 02 de setembro de 1879, o escritor comentou que suas habilidades não refletiam em seu ordenado:

Há cousas que não tem explicação: O Sr. Leocadio Rayol, como todos sabem no Maranhão, é o único regente de orquestra de que o theatro São Luiz pode lançar mão facilmente, o que sempre faz quando precisa; e todos sabem tambem que o velho Januário é o guarda do theatro e que por isso recebe um ordenado do governo, encarregando-se também do serviço material da caixa nas noites de representação. Pois bem! – o guarda do theatro ganha por cada espectaculo, além do supradito ordenado, a quantia de trinta mil reis; ao passo que o maestro, que se esforça, que estudou, que tem talento e que preenche magistralmente o seu cargo, ganha apenas vinte mil reis, isto é dous terços do que o guarda. Parece-nos irregular semelhante cousa, e por isso pedimos ao Sr. Sampaio que procure estabelecer o equilibrio – dando menos ao Sr. Januario e mais ao Sr. Rayol. (A FLECHA, São Luís, 2 de setembro de 1879 apud GOUVEIA NETO, 2010. p. 110).

Experiência não é exclusivamente maranhense, apenas refletia o que acontecia ao longo da vida musical em terras brasileiras.

Após 1808, importantes posições ocupadas por músicos locais, foram aos poucos sendo substituídas por músicos europeus, em um processo para tornar a música mais

condizente com uma corte européia residente nos trópicos. Desta forma, o Padre José Mauricio, um dos músicos brasileiros mais elogiados do início do século XIX, aos poucos tem seu prestígio e posição artística suprimida pela presença de Marcos Portugal, um dos principais músicos portugueses da época, trazido ao Brasil pela Corte Portuguesa:

Marcos Portugal toma logo de assalto a vida musical da corte... e o seu reino é incontestado. Aliás, o que ele encontra à sua frente? Cantores italianos vindos de Lisboa, certos cantores brasileiros, dos quais alguns eram notáveis mas que se integravam na vida musical da corte e que não podiam prejudicá-lo, enfim, músicos vindos de Lisboa e que tinham testemunhado a sua glória naquela cidade. Ou, pelo menos, quase. Havia uma sombra na imagem. Era o padre José Maurício, compositor brasileiro de real talento, fundador da Irmandade de Santa Cecília, no Rio de Janeiro, organista da Capela Real desde 26 de novembro de 1808 e mestre de música a partir daquela data. Marcos Portugal, de um orgulho incomensurável e que os escrúpulos não ajudavam a abafar, tomou o seu lugar como mestre de capela e foi, ainda por cima, perfeitamente desagradável e desdenhoso para com ele. Procurou afastá-lo de todas as maneiras. (SARRAUTE apud BERNARDES 2006. p. 8-9).

Se o palco do Teatro São Luiz era protagonizado por artistas estrangeiros e o programa apresentado era composto por obras em evidência na Europa, especialmente do repertório lírico italiano, coube aos compositores locais a utilização de outros pontos para divulgação de seus trabalhos. Um desses locais eram as igrejas e as festividades inclusas ao ambiente religioso.

3.2. As Igrejas

As igrejas possuíam um relevante papel na vida social das cidades brasileiras, bem mais que simples templos religiosos, representavam espaços de convívio coletivos, onde se disseminava gostos e tendências.

A conduta dos frequentadores do núcleo urbano das cidades se moldava aos padrões de comportamento que passavam a prevalecer no século XIX. A presença em determinados eventos motivava o aprendizado de procedimentos compatíveis com cada lugar ou cerimônia frequentada. Com isso, frequentar festas ou espetáculos, comparecer a solenidades oficiais, ou mesmo, ir igreja, necessitava do uso de gestos adequados para cada situação.

Na ambição de atender esta demanda, a circulação dos chamados manuais de etiqueta cresceu nas principais cidades brasileiras no século XIX, reforçando o sentimento

de prestígio e autoridade de um grupo, acentuando diferenças e aguçando o desejo de reconhecimento, por meio da reprodução de comportamentos:

Contando com indicações minuciosas, os guias procuram regulamentar e cercear os impulsos nos mais diferentes lugares: na igreja, nos batizados e casamentos, nas festas e enterros, nos paços ou entre amigos, no dia-a-dia ou nas viagens. O suposto é que há uma etiqueta para cada local. (SCHWACZ, 1998. p. 312)

Celebrações ou festejos religiosos eram acontecimentos concorridos pela sociedade ludovicense do período. Missas na Catedral da Sé, nas Igrejas de Nossa Senhora da Conceição, de São João ou de Santo Antônio e os festejos, como o de Nossa Senhora dos Remédios, eram eventos em que os maranhenses podiam exibir seu vestuário importado, acessórios sofisticados e as boas maneiras aprendidas nos manuais de etiqueta.

Segundo Dantas Filho (2014), “a Igreja atuava junto a uma sociedade com incrível senso democrático, inteiramente independente, importadora de costumes os mais refinados” (p. 74). Essas festividades eram verdadeiros espaços para exposição pessoal.

Como eventos de grande circulação, as celebrações ou festejos religiosos eram cerimônias ideais para exibir qualidades ou habilidades por diversos artífices. Nos aspectos musicais, estes momentos proporcionaram aos músicos locais a projeção direta de seus trabalhos a um grande número de espectadores. Devido a dificuldade encontradas para utilização do Teatro São Luiz para apresentar suas obras, as igrejas se constituíam como palco para a performance dos músicos maranhenses:

Em São Luís a ópera não consegue se estabelecer como produção local, a despeito de uma indústria paralela de libretos, cenários, adereços, etc., que surgia com intuito de dar suporte as companhias estrangeiras, mas foi impulsionada e, sobretudo, financiada pela Igreja, convertendo o espaço de convivência religiosa em espaços de convívio e fruição estética (DANTAS FILHO, 2014, p. 79).

As composições de músicos maranhenses, destinadas ao ofício religioso, eram costumeiramente descritas nos jornais do período com entusiasmo pelos seus editores. As igrejas mais frequentadas ou festividades religiosas mais populares eram os espaços ideais para expor seu trabalho:

Ontem as sete horas da manhã verificou-se na Igreja de Nossa Senhora da Conceição da missa composta e instrumentada pelo senhor Antônio Rayol, com êxito notável devido aos bons professores da orquestra.

A partitura é dedicada ao distinto maestro Leocádio Rayol, irmão do jovem compositor (PACOTILHA, São Luís, 16 de abril de 1883).

A música e o ritual eram encarados pela Igreja como algo indissociável, unidos para proporcionar um ambiente fundamental para a estimulação das experiências coletivas e promoção da fé cristã:

A Igreja cristã utilizou a música, como o culto pagão o fizera, para fins de uma atmosfera extraterrena que ela podia criar, e para afastar o culto do reino das experiências e sentimentos subjetivos pessoais. O canto da Igreja católica devia ser a voz da Igreja e não de algum crente individual (RAYNOR, 1981, p. 26).

A utilização da música no culto religioso permitiu o gradual desenvolvimento de conceitos e das práticas musicais. Segundo Raynor (1981), este cenário favoreceu para que os espaços religiosos se constituíssem, inicialmente, em um local para experimentação de técnicas compostionais, estudos sobre harmonia, aperfeiçoamento de instrumentos e outros paradigmas vinculados a esta arte.

A música para o ofício religioso assume ares mais elaborados, requerendo um corpo musical especializado para atender a demanda crescente. Logo, o surgimento de escolas especializadas e cargos ligados ao serviço musical se tornava algo necessário nas instituições religiosas. Funções como coristas, mestre de capela, organista ou compositor foram criados, permitindo um desenvolvimento técnico-musical no ambiente eclesiástico (RAYNOR, 1981).

No Brasil, a criação da Real Capela de Música no início do século XIX, aos moldes da Real Capela portuguesa, integrando um conjunto de ações promovidas D. João após sua chegada ao Brasil em 1808, instaura um novo momento para música religiosa na colônia portuguesa nas Américas:

Uma capela musical no Rio de Janeiro foi criada nos mesmos moldes daquela que havia em Lisboa, tanto na estrutura quanto na fixação de um estilo musical para as obras que para lá seriam compostas. José Maurício é então designado para dirigir as atividades da recém-criada instituição, formada por músicos já atuantes na cidade e alguns vindos com D. João. Numa demonstração de apreço e admiração por seus talentos musicais, D. João concede-lhe o Hábito da Ordem de Cristo, em 1809 (BERNARDES, 2006, p. 6).

No Maranhão, as atividades musicais vinculadas à Igreja Católica remontam aos primeiros anos do século XVII, após a retomada, pelos portugueses, da ilha de *Upaon-Açu*, ocupada por franceses entre os anos de 1612 a 1615. O início da consolidação de uma estrutura eclesiástica se dá nos anos seguintes com a criação da freguesia de Nossa Senhora da Vitória:

À época da fundação do bispado, contava São Luís com uma população de dois mil fiéis, uma igreja matriz que passou a ser a catedral, um colégio e igreja dos jesuítas e uma igreja e convento dos franciscanos. Eis tudo. A cidade crescia ‘mal alinhada, com ruas estreitas e uma população mesclada de raros nobres, gente de guerra, colonos portugueses, aventureiros de todas as espécies e caboclos mal ajeitados’ (SILVA apud MENDONCA, 2011, p 28).

Com o estabelecimento de uma estrutura clerical, o ofício musical que a rodeia se fazia necessário. Segundo Dantas Filho (2014), o Alvará Régio que dispõe sobre a construção de uma catedral em São Luís informa sobre a designação de funções de *chantre* (responsável pelo coro) e organista. A organização de um suporte necessário para a utilização da música nos ofícios religiosos possibilitou a estruturação, ainda incipiente, das bases para o ensino musical formal entre os séculos XVII e XVIII em São Luís:

Estabelecer as bases estruturais de implantação do serviço de música eclesiástica no Maranhão e, assim, estabelecermos também as bases formais do ensino de música e os inícios dessa atividade na virada dos séculos XVII e XVIII (DANTAS FILHO, 2014, p. 79).

Segundo Carvalho Sobrinho (2002), a estrutura funcional da Igreja de Nossa Senhora da Vitória foi instalada de fato em 1745, sendo descritas as funções de *chantre*, organista e moços do coro para o ofício musical das celebrações. No transcurso do século XIX, a Catedral de São Luís sempre manteve em seus quadros um pequeno corpo musical responsável pela música religiosa. No Almanaque do Maranhão de 1848 são descritas as funções de *chantre* e organista, sendo ocupadas pelos senhores Manoel Pedro Soares e Vicente Ferrer de Lira¹⁶ respectivamente, além da existência de seis moços do coro.

O grupo de músicos mantidos pela Catedral da Sé de São Luís no século XIX, segundo Carvalho Sobrinho (2004), era composto por cônego, capelão, organista, mestre da capela, sub-cantor, mestre de cantochão, mestre de gramática latina, sacristão, moço do coro e sineiro.

As celebrações ou festividades religiosas convertiam as igrejas em importantes dispositivos para os músicos locais apresentarem sua música:

No Maranhão tratava-se esta música como se fora a igreja uma sala de concerto, sem contestações, o próprio Teatro Nacional de São Luiz, hoje Artur Azevedo, sofreu no decorrer do século dezenove e vinte reformas que

¹⁶ Segundo Dantas Filho (2014), “encontramos o nome de Vicente Ferreira de Lira ou Vicente Ferreira de Araújo que, segundo o costume da época de modificar o sobrenome, poderia ser o compositor português Vicente Ferrer de Lyra” (p.98).

o inviabilizaram para concertos, recitais, etc., enquanto as Igrejas de N. Sa. Dos Remédios, de São João, de Santo Antônio e a própria Catedral da Sé rivalizavam em pompas as missas, novenas, antífonas, salmos que mais pareciam espetáculos operísticos (DANTAS FILHO, 2002, p. 112).

Os salões das igrejas atuaram como abrigo para os músicos maranhenses, um espaço favorável para a divulgação de trabalhos. Este panorama é sugerido pelo número de composições destinadas ao ofício religioso salvaguardadas no Acervo Musical João Mohana (AMJM), localizado, e disponível para pesquisas, no Arquivo Público do Estado do Maranhão (APEM), órgão ligado a atual Secretaria de Cultura e Turismo do Estado do Maranhão (SECTUR):

Ao contabilizarmos separadamente as obras sacras das profanas, temos o total de 226 obras eruditas sacras e 178 obras profanas. Tal fato leva-nos à constatação de que a música culta maranhense era predominantemente sacra, e havia certa dificuldade de os compositores locais imporem-se perante a grande presença das companhias musicais estrangeiras (DANTAS FILHO, 2014, p. 47).

Ainda segundo Dantas Filho (2014), entre os anos de 1870 a 1925, cerca de 90% de tudo que se tocava ou cantava nas igrejas maranhenses era de música composta por maranhenses.

As composições sacras no Brasil oitocentista eram influenciadas pela música lírica européia e seus elementos operísticos, com predomínio do *bel canto* italiano. Esta influência agia diretamente na interpretação e composição das obras religiosas:

Não devemos esquecer que a música de cariz romântico praticada nas igrejas oitocentista brasileiras estavam impregnadas do caráter laico e italianizante que nos chegava dos centros europeus mais próximos: Itália, França e, mais intensamente (DANTAS FILHO, 2014, p. 45).

Com a utilização das igrejas como espaços para divulgação, diversos músicos transitavam entre o sacro e o profano. Esta dualidade influenciava a música sacra causando, segundo Vermes (2000), prejuízos à música destinada ao ofício religioso:

O problema parece não residir no fato de a música sair da igreja e ir ao teatro, mas sim de a música do teatro entrar na igreja [...] Essa decadência não trata de ausência, mas da presença considerada equivocada de elementos musicais emprestados da lírica italiana. Fazia-se música sacra, o que não se fazia era música sacra 'adequada' (VERMES, 2000, p.1).

Situação semelhante acontecia no ambiente musical clerical maranhense do século XIX. A tênue fronteira entre a música sacra e a música secular pode ser observada nas

obras disponíveis no Acervo Musical João Mohana, em que diversos compositores possuem obras nas duas vertentes, indicando um livre trânsito dos artistas locais nestes ambientes.

Antônio Rayol, um dos mais celebrados músicos do século da segunda metade XIX possui, entre partituras catalogadas no AMJM, tanto composições religiosas, como missas, ladinhas ou hinos a santos, quanto seculares, como valsas, serenatas ou quadrilhas. Antonio Luiz Miró, diretor do Teatro São Luiz na sua reinauguração em 1852, um espaço destinado a promoção do estilo operístico europeu, compôs a Novena de Nossa Senhora dos Remédios¹⁷ durante sua estada no Maranhão. Outros compositores percorreram caminhos semelhantes como Leocádio Rayol, João José Lentini e Sérgio Augusto Marinho por exemplo.

Porém, no transcurso do século XIX, as igrejas começam a perder espaços como centro de um lazer musical formal, proporcionado, sobretudo, pela emergência de um segmento que requererá espaços e prestígio:

No século XIX, a música passa por um processo de secularização: se até o início do século XIX a produção musical era fomentada fundamentalmente pela Igreja, a partir daí ela conquistará outros espaços. O crescimento e desenvolvimento dos ambientes urbanos, o enriquecimento de uma classe média consumidora de arte acaba estimulando o aparecimento de instituições ligadas à prática musical: editoras, teatros, atividade didática, comércio de instrumentos musicais (VERMES, 2000, p.1).

As igrejas maranhenses foram responsáveis pelo desenvolvimento de um repertório doméstico, transcendendo o status de templos religiosos, exercendo a função de centro promotor da arte musical culta por maranhenses, se configurando como alternativa ao Teatro São Luiz.

Uma quantidade significativa de obras sacras, como missas, novenas ou ladinhas foram escritas por compositores locais, indicando um predomínio musical no repertório do ofício religioso de São Luis no final do século XIX e início do século XX. Parte disso, influenciada pelo prestígio dos eventos religiosos na capital da província, observado nas notas de jornais e nos produtos ofertados exclusivamente para estes eventos, se apresentando como um valoroso espaço para promoção de trabalho e exibição de composições.

¹⁷ Fragmentos encontram-se disponíveis no Acervo Musical João Mohana.

Como palco para performance, as igrejas reverberavam um italianismo musical que predominava na música brasileira do período, projetado nas composições sacras e interpretações de músicas destinadas ao ofício religioso.

Outros espaços para exibição de trabalhos começam a ganhar destaque nas últimas décadas do século XIX. Ao lado das igrejas, possibilitaram o desenvolvimento de um repertório interno com composições destinadas ao entretenimento e lazer social.

3.3. Outros espaços: casas, bailes e clubes.

Além do Teatro São Luiz e das igrejas, diversos espaços e eventos eram utilizados para a performance musical na capital maranhense no século XIX. Clubes, residências ou bailes eram aproveitados para prática, a divulgação de competências e a fixação de conceitos.

Gestos civilizados aos poucos foram introduzidos na sociedade maranhenses. Alguns deles adentraram com o retorno de jovens a São Luís após estudos em outras províncias, ou mesmo no exterior. Em seu retorno, os regressos reproduziam a conduta formal vivenciada naquelas regiões (BORRALHO, 2009).

Tais práticas eram rapidamente absorvidas e replicadas pela sociedade local. O ambiente foi fortalecido pela difusão dos chamados manuais de etiqueta. Nestas publicações eram indicados comportamentos e procedimentos convenientes para cada ocasião, como jantares informais e solenidades oficiais. Para exibir os modos urbanos incorporados, a participação em festas ou cerimônias, cada vez mais frequentadas e melhor produzidas, se fazia necessário.

Os saraus eram um dos eventos concorridos pela sociedade ludovicense. Habitualmente, as récitas musicais estavam inseridas no programa destes saraus, possibilitando visibilidade para os músicos participante que tinham a oportunidade de exibir um repertório de composições próprias ou sua capacidade técnico-interpretativa executando músicas de renomados compositores, em geral europeus, constituindo-se em ambiente para promoção da música local.

Gouveia Neto (2010) descreve o repertório executado nos saraus como doméstico, mais simples e de rápida aprendizagem, contrapontando ao repertório do teatro, para ele,

mais sofisticado. Em linhas gerais, nos saraus o repertório base era composto de artistas europeus, privilegiando trechos de ópera, normalmente de compositores italianos.

Essas celebrações permitiam aos artistas maranhenses a divulgação de composições próprias, destinadas a eventos menores e diretamente vinculadas ao entretenimento público. Assim, segundo Carvalho Sobrinho (2004), “um rico manancial de valsas, modinhas, choros, canções” (p. 15) foram escritas, muitas disponíveis no Acervo Musical João Mohana, por músicos maranhenses. Estas obras indicam a disposição para a demanda crescente por músicas destinadas ao divertimento social em eventos menores em comparação ao teatro e as igrejas.

Os bailes se configuravam como outro momento em que podia ser observada a participação efetiva dos músicos locais.

Tocar, conduzir, orquestrar ou compor obras destinadas aos bailes promovidos na cidade, era uma tarefa que exigia competências específicas para os músicos. Este panorama podia ser observado nos anúncios dos serviços musicais ofertados periódicos do século XIX. No Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial de 1859, André de Freitas Ribeiro ofereceu os serviços de professor de flauta, violão, rabeca e violoncelo, além de dirigir orquestras para bailes e soirée. Nesta mesma situação, podemos encontrar outros importantes personagens da música maranhense oitocentista, como Francisco Antônio Colás, Francisco Libanio Colás, Sergio Augusto Marinho, João Evangelista Belfort, Bernardino do Rego Barros e Leocádio Ferreira de Souza¹⁸.

Os bailes movimentavam a cidade, muitas vezes realizados em benefício de alguma figura importante ou alusivo a alguma data comemorativa.

No dia 24 de novembro de 1855 foi realizado no Palácio da presidência provincial um baile em homenagem a aclamação do rei D. Pedro V de Portugal. No Diário do Maranhão do mesmo dia, trouxe o roteiro dos acontecimentos que se sucederiam na festividade noturna e como se daria a participação dos grupos musicais no evento:

1º Às sete horas e meia precisa as bandas de música marcial [banda de música dos Fuzileiros e dos Educandos Artífices] colocadas, uma a entrada do Palácio e outra no primeiro salão ao toque do Hino Nacional Português, e algumas girandolas de foguetes (sic) anunciarão a abertura dos salões para recepção dos convidados.

¹⁸ Segundos Abranches (1993), o maestro Leocádio Ferreira de Souza era conhecido em São Luís como o maestro “boca-da-noite” (p. 21).

2º A chegada do cônsul geral de Portugal será anunciada por uma girandola de foguetes e ao toque do hino nacional português executada pela banda marcial externa [...]

3º duas girandolas de foguetes, e ao toque do Hino Nacional Brasileiro executada pela banda externa anunciarão a chegada do S. Exm. O Sr. Vice-presidente da província e sua Exm^a.família [...]

6º Ao chegarem ao primeiro salão os senhores cônsules que formam com Portugal a quádrupla aliança, a banda de música [do Educandos Artífices] ali colocada executará o hino de suas respectivas nações.

7º Durante as mais recepções, as bandas de música, executarão, alternadamente, várias e agradáveis peças.

8º Antes de principiar a dança, a orquestra executará o Hino dedicado ao S. M. Fidelíssima [D. Pedro V], composto por José de Carvalho Estrella, [...]

9º Acabado o serviço do chá, a orquestra anunciará que vão principiar as quadrilhas [...]

10º Um quadro colocada ao lado da orquestra indicará as danças devem seguir (DIÁRIO DO MARANHÃO. São Luís, 24 de novembro de 1855).

Segundo o Diário do Maranhão de 28 de novembro de 1855, foram executadas, pela orquestra responsável pela animação do baile, variadas danças, como quadrilhas, valsas, polcas e mazurcas das 20 horas até as 04h30min da madrugada do dia seguinte. No mesmo evento, segundo o Dário do Maranhão de 30 de novembro de 1855, as bandas presentes, a dos Fuzileiros e dos Educandos Artífices, executaram “entusiástica Marseilhesa, hino do infeliz Riego, e o God Save The Queen – esse cantochão tão monótono como um domingo em Londres”.

O repertório executado nos bailes era bastante variado, sempre levando em consideração o tipo de evento e o público ao qual se destinava. Em geral, as danças prevaleciam, especialmente as de matrizes européias, aliadas, em alguns casos, á trechos de famosas óperas, em muitas oportunidades com orquestração de músicos maranhenses. Na figura 17, extraída do Diário do Maranhão de 25 de fevereiro de 1886, é exibido o programa musical, composto, sobretudo, por danças europeias, a ser executado em um baile a ser realizado nos salões do Teatro São Luiz:

BAILES
DE
Mascaras Familiares.

NOS SALÕES DO THEATRO.

Sabbado 6 e Segunda-feira 8 de Março.

—

PROGRAMMA :

Primerro baile.

I PARTE

1.—Symphonia—Duetto da opera—
RIGOLETTO.
2.—Polk—BOCCACIO—por W. Rab.
3.—Quadrilha—D. Juanita—por L. Ruyol.
4.—Walsa—M.º Angol—instrumentada por Leocadio Souza.
5.—Quadrilha—Folia do Carnaval—por Faustino Rabello.
6.—Polk—As mulheres guerreiras—para banda, por L. Souza.
7.—Quadrilha—Madame Angot—instr. por L. Souza.

Intervallo.

II PARTE

1.—Symphonia—Cavatina da Opera
«Barbeiro de Sevilha» para banda
por L. Souza.
2.—Walsa—BOCCACIO inst. por
E. Strauss.
3.—Quadrilha—Madame l'Archiduc—
por E. Deranazak.
4.—Polk—Seus oltos—por L. Souza
inst por E. J. Nazareth.
5.—Quadrilha—BOCCACIO—inst.
por L. Souza.
6.—Walsa—Le beau Daubue bleu—
por J. Strauss, preparada para
banda por E. J. Nazareth.
7.—Quadrilha—União Familiar—por
Faustino Rabello.
Terminará pelo—GRAND GALOP.—

Segundo baile.

I PARTE

1.—Symphonia—Port-pourri—La
petite Marié—preparada por J.
Elias Cunha.
2.—Polk—Arlequim—por Tilliard.
3.—Quadrilha—Agnes Sorel—por
...
4.—Walsa—Ma Reine—por Coote
Junior, inst. por E. J. Nazareth.
5.—Quadrilha—Delicias do Baile—
por Faustino Rabello.
6.—Polk—O Grulha—por E. J. Na-
zareth.
7.—Quadrilha—Miscellanea do Gru-
po Lyrico—por L. Souza.

Intervallo.

II PARTE

1.—Symphonia—Cançoneta Buvons
sec—prep. por L. Souza.
2.—Mazurk—Saudades do Mestrinho
—inst. por L. Souza.
3.—Walsa—Os homens de gelo—
inst. por E. J. Nazareth
4.—Quadrilha—Os encantos da dan-
ça—por Faustino Rabello.
5.—Polk—Keam—por J. E. da Cun-
ha.
6.—Quadrilha—Itère d'amor por ...
7.—Walsa—Sur la Place—por G.
Tilliard.
8.—Quadrilha—O fim do baile, por
Faustino Rabello.
Terminará por—GRANDE GALOP—

**Preço dos bilhetes para
os 2 bailes :**

Bilhetes para famílias 5\$000
Ditos para cavalheiros 3\$000

Tanto estes, como os bilhetes de
camarotes, notados, podem ser pro-
curados no escriptorio do DIARIO DO
MARANHÃO, até o dia 4.

**Começarão os bailes ás
8 1/2 horas.**

Figura: 17: Anúncio de baile.

Fonte: DIÁRIO DO MARANHÃO, São Luís, 25 de fevereiro de 1886.

Encontradas no comércio e nas livrarias de São Luís, partituras de quadrilhas, valsas ou polcas, especialmente importadas da Europa, ajudavam na construção de um ambiente musical na cidade voltado para uma música erudita.

Não só composições de artistas de fora eram executadas nos bailes, obras de compositores maranhenses, seguindo o mesmo padrão composicional, podiam ser executadas nessas ocasiões.

Nestes eventos, a influência direta de um modelo musical europeu, associado a busca por reconhecimento, prestígio social e legitimação de sua obra inclinaram os músicos

locais para um tipo de música. Mohana (1974), em seu livro *A Grande Música do Maranhão*, descreve a existência de 54 quadrilhas completas, 314 valses para solos instrumentais, 24 valses para banda, 74 polcas e numerosas composições entre gavotas, mazurcas, schottisch, galopes, entre outras. Esses dados indicam a inclinação para este tipo de música.

Os clubes eram outros espaços utilizados por músicos maranhenses. Em conjunto ao teatro, igrejas, casas e bailes, os clubes desempenharam significativo papel na promoção da música no século XIX.

O acesso aos clubes era geralmente destinado a associados, pessoas que contribuíam com taxas que os beneficiava a usufruir das instalações e das atividades desenvolvidas por estas instituições:

Os clubes surgidos no Império eram empreendimentos dirigidos por poucos privilegiados que por seu dinheiro, posição política ou por status intelectual eram qualificados a se tornar sócios. Esta afirmação pode levar a falsa idéia de que somente membros de uma elite econômica ou intelectual estariam aptos a freqüentar e participar das atividades promovidas pelos clubes. É certo que para sobrevivência da instituição, a aceitação e o acolhimento por parte da sociedade 'distinta' eram fatores necessários (AUGUSTO, 2010, p. 141).

Notícias, como programação, acontecimentos especiais ou avisos sobre eventuais contratemplos que impedissem a realização de alguma atividade, podiam ser encontradas nos periódicos da cidade, alertando seus associados e a população de um modo geral:

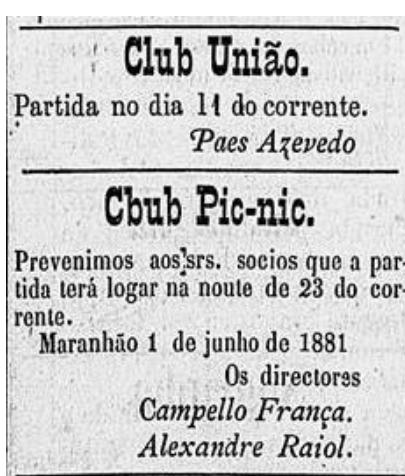


Figura: 18: Anúncio de Clubes de São Luís.

Fonte: A PACOTILHA, São Luís, 10 de junho de 1881.

A existência de clubes foi mais significativa no último quarto do século XIX. Alguns deles possuíam sede própria, outros funcionavam como associações para promoção de determinadas atividades, tendo encontros realizados, habitualmente, na residência de algum diretor. Este é caso da Sociedade Musical, que pregava o incentivo da música erudita por meio da realização de concerto mensal.

No jornal Almanak do Diário do Maranhão de 1880 informa alguns clubes existentes na cidade e seus respectivos diretores¹⁹ no período:

<i>Clubs de canto e dança.</i>	
SOCIEDADE MUSICAL.—Campo d'Ourique.	
D. Margarida Pinelli da Costa—Directora.	
Dá esta sociedade um concerto cada mez, em casa da directora.	
Mensalidade 25000.	
CLUB FAMILIAR.—Rua Formosa.	
Aberto todas as noites das 6 1/2 horas até a meia noite.	
Directoria.	
Laurindo Jose Alves d'Oliveira—Presidente.	
José João Alves dos Santos—Secretario.	
Coriolano Cesar Ferreira Rosa—Thesoureiro.	
Francisco Januario Guilhon d'Oliveira.	
Manoel José Soares.	
José Joaquim Lopes da Silva.	
José Francisco de Brito Pereira.	
Guarda	
João Correia de Mesquita.	
CLUB UNIÃO.	
Director-Emprezzario—Belmiro Paes d'Azevedo.	
CLUB DEMOCRATA.—Rua da Palma.	
Presidente—Bernardino Maciel Rebello de Lima.	
1.º Secretario—Eusebio Varella.	
2.º dito—Carlos Ferreira Coelho.	
Thesoureiro—Joaquim T. C. Basto.	
Alfredo G. Silva.	
Victorino Rodrigues.	
—Dá uma partida mensalmente.	
CLUB SURPREZA.	
Presidente—Joaquim Thomaz da Costa Basto.	
Secretario—Alfredo G. da Silva.	
Thesoureiro—Joaquim Zefirino Ferreira Parga.	
Este club é só musical, e destina-se a fazer surpresas, em caixas de pessoas amigas de seus associados, e a quem elles quizerem obsequiar.	
CLUB PIC-NIC.—Rua de Santo Antonio.	
Director—Antonio Raiol.	
—Dá um concerto e partida mensalmente.	
CLUB MUSICAL STRAUSS.—Rua do Poço.	
Director—Antonio Raiol.	
—Compõe-se de seis membros.	

Figura: 19: Anúncio de Clubes de São Luís.

Fonte: ALMANAK DO DIÁRIO DO MARANHÃO (3º ano), São Luís, 1880.

¹⁹ Na Figura 19, é informado Antônio Rayol como um o diretor do Club Pic Nic. Contudo em diversos jornais do período, como na Figura 18, é descrito como diretor do referido clube Alexandre Rayol, seu irmão.

Nos clubes eram promovidos diversos eventos, como baile, soirée ou recepções à sociedade maranhense, sempre tendo a música como ferramenta de entretenimento destes momentos. Como em outros espaços de prática, o repertório executado era permeado por obras de compositores europeus:

SOCIEDADE MUSICAL

Concerto no Club União

Ontem a noite realizou-se nos salões do Club União a festa comemorativa da fundação da Sociedade Musical, dirigida pela Exma. Sra. D. Margarida Costa, incansável cultora das harmonias de Verdi e Beethoven.

Foi o 6º aniversário d'uma diversão útil e interessante, que entre nós só tem mantido, mal agrado a indiferença do positivismo da época.

Esteve expendido o concerto. Dir-se-ia uma luta de talentos a se digladiarem sem vantagem um do outro; a se construírem fiéis intérpretes das mais concepções dos gênios da Itália – o berço da música clássica, da Alemanha – o ninho da música contemporânea. (A PACOTILHA, São Luís, 12 de dezembro de 1880).

No concerto descrito acima, foram executados obras de compositores como Carlos Gomes, com direito a diversos trechos da ópera *Il Guarany*, além de famosas árias de óperas de Rossini e Verdi e do pianista Louis Moreau Gottschalk.

Os clubes também eram usados por terceiros para promover eventos ou solenidades. No Jornal A Pacotilha de 29 de Setembro de 1881, é descrito um concerto realizado nos salões do *Club União* como parte da programação da solenidade de instalação da “Sociedade Abolicionista”:

Seguisse então o concerto musical. Nele tomaram parte distintos professores e amadoras, que, a isto, bondocuosamente se prestaram. O concerto constou do seguinte:

PARTE I

I – Sinfonia da ópera *Il Babier de Seviglia*, para piano a quatro mãos, violino, violeta e flauta, pela Ex.^a Sr.^a D. Antônia Guimarães, maestro Guignard, Dr. Filgueiras, Antonio Rayol e W. Paés.

II – Dueto da *Traviata*, para soprano e tenor, pela Ex.^a D. Margarida Costa e o distinto amador Sr. A. Reis, acompanhado ao piano pelo maestro Guignard.

III – *Melodia Alemã*, para tenor pelo distinto amador E. Bluhm, acompanhado ao piano pelo maestro Guignard.

PARTE II

I – Sinfonia do *Tancredi*, a quatro mãos em piano, acompanhado de violeta, violino e flauta pela Ex.^a Sr^a Anna Bayma Esperança, maestro Guignard, Antonio Rayol, Dr. Filgueiras e W. Paes.

II – Trio do *Ernani*, cantada pela ex.^a Sr^a Margarida Costa, E. Bluhm, Dr. Filgueiras, soprano, tenor e barítono, acompanhado ao piano pelo maestro Guignard.

III – *La Charitá*, de Rossini, coro cantado pelas Exmas Sr.^a Maria Parga Mina, Margarida Costa, Corina e Eurídice Jorge, Antônia Guimarães, Anna

Esperança, Julieta Amaral, Leovigilda Freire, e pelos Sr. Dr. Filgueiras, A. Reis, E. Bluhm, J. Lopes e Raimundo Guimarães, acompanhado ao piano, violeta e flauta pelos maestros Guignard, A. Rayol, W. Paes (A PACOTILHA, São Luís, 29 de Setembro de 1881).

O século XIX permitiu o desenvolvimento dos chamados concertos públicos no Brasil. Com a construção de teatros em diversas províncias durante o Império, adaptados aos pensamentos de modernidade e civilidade em voga no período, a música saiu de um ambiente palaciano e tornou acessível a um público anônimo e pagante, ocupando um sentimento de sofisticação e urbanidade na sociedade oitocentista.

Como opção, porém não menos importante, as igrejas exerceram a função de verdadeiras salas de concerto, se constituindo um lugar mais acessível aos músicos locais possibilitando o desenvolvimento de um repertório sacro doméstico que exibia a influência da música lírica italiana nos compositores locais indicada nas obras destinadas ao ofício religioso.

Bailes ou clubes eram espaços em que uma música erudita produzida em São Luís se consolidava. Distante do teatro, com sua pompa, e das igrejas, com sua visibilidade, os bailes e eventos promovidos pelos clubes contribuem para a instalação de um gosto na cidade, dilatando as oportunidades de atuação e promoção de músicos e obras.

Como locais frequentados por uma parcela distinta da sociedade, estas audições permitiam o encontro entre alunos, músicos iniciantes e mais experientes, oportunizando a troca de conhecimentos e a consolidação de um modelo musical. Espaços alternativos, os bailes se colocavam como opção para que músicos pudessem sedimentar carreiras, especialmente entre aqueles que não pertenciam ao círculo dos que ocupavam o teatro e as igrejas.

Todos esses locais atuavam na edificação de um ambiente musical em São Luís no século XIX. Alinhados a um cenário de adequação de procedimentos, comportamentos e de assentamento de uma postura erudita na sociedade maranhense oitocentista, os locais que acolhiam esta música também reverberavam o sentimento de civilidade e polidez, instrumentos usados na promoção deste horizonte.

4. O PIANO COMO INSTRUMENTO DE DEMARCAÇÃO SOCIAL.

Utensílios e objetos, criados e desenvolvidos, inicialmente, para determinadas finalidades, com o tempo transcendiam seu emprego de origem e adquiriam um novo significado. Em determinados casos, estes objetos se ajustavam, e contribuíam, ao cenário simbólico de caracterização e diferenciação social. Neste quadro, o piano emerge como um dos representantes de um cenário cortês de relações sociais que se alicerçava no Brasil oitocentista:

A prática musical vinha, portanto, como mais uma regra de etiqueta, mais um dos atributos do ‘bom cortesão’. Não era qualquer música que deveria ser praticada pela corte, não eram quaisquer instrumentos que poderiam ser utilizados. Os instrumentos musicais mais comuns nas atividades fora da corte deveriam ser evitados, ou pelo que representavam de ‘bárbaro’ ou ‘rustico’ (MONTEIRO, 2008, p. 85).

Os primeiros protótipos do piano²⁰ surgem no século XVII, e no decorrer do século XVIII assume papel de destaque no cenário musical europeu. Com características singulares, o piano conquistou diversos compositores, assumindo o lugar do cravo como principal instrumento utilizado para composições. No Brasil, o piano ganha evidência a partir da chegada da Família Real portuguesa em 1808.

O piano, ao lado do violino, muitas vezes chamado no Brasil de rabeca, figurou como um dos instrumentos socialmente aceitáveis, expoentes de um gosto musical admirado pelas elites no século XIX:

O piano trouxe uma nova simbologia na organização social, tornou-se aos poucos a representação de grupos sociais mais abastados, pré-burgueses e burgueses. [...] Para as classes mais abastadas, ir a um concerto onde houvesse um piano, ou mesmo instrumento desses em casa era símbolo de *status* (MONTEIRO, 2008, p 282).

O piano tornou-se um sinônimo de sofisticação e luxo, conferindo uma espécie de capital cultural elevado às famílias que o possuem em seus lares. A figura do piano transcendia a perspectiva de um instrumento musical, tornava-se ornamento, um adereço de bom gosto nas moradas das famílias abastadas do século XIX:

O fetiche do objeto virou febre nas sociedades a tal ponto de alguns se tornarem símbolos de poder econômico e ascensão social. Assim aconteceu com o piano. Até a segunda metade do século XIX possuir um instrumento desses no Brasil, em face do alto custo que isso representava, era algo restrito a pouquíssimas famílias. Desta maneira, ostentar um piano

²⁰ Segundo Ribeiro (2005) instrumento pertencente à família dos cordófonos de teclado percutidas a marteletes.

na sala fazia parte dos ideais burgueses, visto que a presença do instrumento conferia ao seu dono o status de nobreza, poder, cultura e boa linhagem familiar (DONATO, 2008, p.3).

As elites maranhenses elegeram um modelo musical, o europeu, fincado na tradição lírica italiana, como aceitável e seus instrumentos como amplificadores do panorama. Com isso, o piano se destacava como um dos seus principais personagens:

O tipo de música e de instrumento que uma pessoa escolhia para aprender o distinguia e qualificava perante a sociedade da qual fazia parte e na ludovicense da época não era diferente. A que era considerada de boa fama e ordeira, era a executada ao piano (GOUVEIA NETO, 2010, p. 81-82).

As atividades musicais ligadas ao piano se expandiam na Província, coligada a oferta de materiais e serviços destinados ao desenvolvimento e manutenção do padrão estético que o piano representava. Um desses serviços era a oferta de aulas música, tanto particulares, quanto em disciplinas ofertadas em escolas da época.

O aumento da procura por aulas de música coincidia com o crescimento dos centros urbanos no Brasil. Com o desenvolvimento das cidades, a oferta de serviços ligados às atividades artísticas cresceu e o grau de exigência técnica aumentava ao longo do século XIX:

Nas cidades, acompanhando o desenvolvimento comercial, a instrução começa a expandir-se, como exigência utilitária ou como distinção de classe, cresce o número dos que procuram e, com isso, também os que ministram. Nas casas senhoriais de fazendas, estâncias, como nos sobrados ou solares urbanos, começa a generalizar-se o uso de instrumentos musicais, iniciando com cravo, para, adiante, generalizar-se nesse instrumento que se tornou típico de educação feminina de classe superior: o piano (SODRÉ apud KIEFER, 1977, p. 66-67).

O acesso à instrução formal era limitado, apenas as famílias mais ricas dispunham de condição financeira para oferecer instrução à filhos ou parentes:

No século XIX, a escolarização mantém-se sobre o monopólio do Estado, e a 'dinâmica da escolarização foi uma dinâmica de inclusão social, uma vez que para as elites este fator seria fundamental para completar-se o processo de civilização. (COSTA, 2013. p.43-44).

No Maranhão, o currículo escolar não era padrão, cada instituição definia as matérias que seriam ofertadas de acordo com o público a quem se destinava. Gramática, Caligrafia, Aritmética, Francês, Latim eram algumas das disciplinas ofertadas pelas escolas da época. A preferência por esta ou aquela disciplina se moldava ao quadro cobiçado pelas elites

maranhenses de instruir seus herdeiros nos ideais civilizatórias que se consolidavam no Maranhão no século XIX.

A Música, normalmente o ensino de algum instrumento ou canto, se fazia presente na grade de alguns estabelecimentos de ensino de São Luís, e a oferta do piano era quase que cativa.

Segundo o Almanak do Maranhão de 1849, o Colégio de Nossa Senhora dos Remédios, localizado na Rua de Santo Antônio nº 16, oferecia o curso de piano²¹ ministrado pelo senhor Vicente Ferrer de Lira, um dos mais ativos músicos residentes em São Luís em meados do século XIX. No mesmo ano, era oferecida a cadeira de piano no Colégio de Nossa Senhora da Glória, sendo o senhor Frederico Antônio D'Abraches o responsável pelas aulas.

Os Colégios de Nossa Senhora dos Remédios e de Nossa Senhora da Glória continuavam a oferecer aula de piano em sua grade curricular, tendo em 1858 como seus professores Sávio Cesar e João Pedro Ziegler, respectivamente. No mesmo ano, o Colégio de Nossa Senhora da Soledade oferecia a disciplina de piano tendo como professor João Fasciolo²².

Um valor adicional era cobrado aos que desejassem frequentar os cursos de músicas disponíveis em instituição de ensino na capital.

Em 1859, o Colégio de São Luiz, localizado na Rua dos Remédios nº 20, oferecia aulas de piano, flauta, violão e rabeca (violino), todas conduzidas pelo senhor Antônio de Freitas Ribeiro. Contudo os preços eram distintos, balizando o acesso a determinado instrumento a capacidade financeira de sua família, demarcando o grau de prestígio que um instrumento representava e caráter diferenciador que sociedade oitocentista ludovicense conferia a cada instrumento e a quem o executava. Enquanto as aulas de flauta, violão e rabeca custavam 3\$500rs, as aulas de piano custavam quase o dobro, 6\$000rs²³. Segundo Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial de 1860, o valor da aula de piano ofertada pelo Colégio Nossa Senhora da Glória, tendo como professor João Pedro Ziegler, era de 10\$000rs.

²¹ Além do curso de Piano, era oferecido no Colégio de Nossa Senhora dos Remédios, dirigido pelo senhor Domingos Feliciano Marques Perdigão, aulas de Música Vocal (prof. Vicente Ferrer Lira), Flauta, Clarinete (ambas lecionadas por D. Pedro Albares), Rabeca e Violão (as duas comandadas por Victorio Magliano).

²² Almanak: Administrativo, Mercantil E Industrial de 1858.

²³ Almanak: Administrativo, Mercantil E Industrial de 1859.

A polidez e refinamento deveriam caminhar lado a lado ao modelo educacional defendido do período. O aprendizado de uma determinada competência conferia atributos que consolidavam as práticas civilizadas na sociedade, tendo no público feminino, uma das vitrines deste quadro:

Nas casas senhoriais de fazenda, estâncias e engenhos, como nos sobrados ou solares urbanos, começa a generalizar-se o uso de instrumentos musicais, iniciando com cravo, para, adiante, generalizar-se nesse instrumento que se tornou típico da educação feminina na classe superior: piano (KIEFER, 1977, p. 66).

Um desses predicados bem vistos a figura feminina na São Luis oitocentista era a habilidade ao piano:

A natureza, de acordo com a religião, destinou a mulher para as importantíssimas funções da maternidade. Fisiológica ou moralmente considerada, tudo nela se endereça a este grande e préstimo fim. É tanto isso verdade, que o vocábulo *família* foi primitivamente derivado *femina* (mulher). Logo, os principais dotes, os primeiros deveres da mulher devem ser encaminhados ao sublime e respeitável ministério de mãe [...] O trabalho igualmente nunca deve ocupar uma senhora, exceto o do seu toucado (sic), de aprender piano, as interessantes quadrilhas, as salutiferas valsas de corropio, e tudo que pode ser convenientes em bailes (PUBLICADOR MARANHENSE. São Luís, 02 de novembro de 1842).

Para colaborar com o ambiente, eram realizadas recitas para exibir os dotes musicais aprendidos pelas “moças de família” nos colégios. Estes eventos, reverberavam as atividades realizadas em seus estabelecimentos, além de exibir a conduta cortesã aprendida e o pensamento ilustrado ressonante na cidade:

É por isso que aplaudimos de coração a festa musical que ontem houve no Colégio N. S. da Glória. A convite das digníssimas diretoras desse colégio, Em.^a Sr.^a Amância Leonor Castro Abranches e suas irmãs, uma numerosa reunião assistiu ao concerto dado pelas suas alunas discípulas do Sr. João Pedro Ziegler, professor de piano do mesmo colégio e incontestavelmente um dos mais distintos que tem havido nesta cidade [...] O programa do concerto foi escolhido com muito gosto e todas suas partes tiveram as mais belas execuções sobressaindo entre outras uma Fantasia do Barbeiro de Sevilla de Cramer, executada a 4 mãos pelas senhoras D. Aurora e D. Adelaide Cantanhede; outra Fantasia de Thalberg, do Moises, pela senhora Emilia Moura, uma das mais distintas alunas do colégio; o Miserere do Trovador, por Vantelie para três pianos (O PAIZ, São Luís, 24 de dezembro de 1863).

Paralelo à oferta nos colégios da capital maranhense, as aulas particulares foram outro caminho para o ensino do piano.

Uma das formas usualmente encontrada para divulgar a prestação de um determinado serviço era a veiculação de pequenas notas em jornais. Estes publicações exerciam o papel de divulgação das atividades realizadas por organismos oficiais, tanto a nível provincial, quanto do Império.

Os jornais funcionavam como canais de comunicação para participar à população, sobretudo a alfabetizada, de informações locais, como notícias oficiais, leis promulgadas, acontecimentos e informes diversos, como o anúncio da venda de produtos, fuga de escravos ou movimentação de embarcações por exemplo:

No Maranhão, o desenvolvimento da imprensa se deu tarde. Segundo Lopes (1959), a primeira tipografia maranhense aqui chegou em 31 de outubro de 1821, pedida a Lisboa pelo governador provisório, Bernardo da Silveira Fonseca. Este informou que os maranhenses mostraram o desejo de instituir a imprensa no Maranhão desde que fora jurada a primeira constituição portuguesa (SILVA, 2013, p. 62).

Entre os serviços ofertados, a veiculação de pequenos anúncios sobre aulas de música eram corriqueiros, sendo a oferta do ensino de piano comumente encontrado nos periódicos que circulavam em São Luís:

Manoel Ribeiro Ferraz de Almeida propõe-se a ensinar a tocar piano por música e afiná-los. Quem quiser utilizar-se do anunciante para o referido fim pode procurá-lo no Convento das Mercês para o referido fim (PUBLICADOR MARANHENSE, São Luís, 05 de novembro de 1842).

Muitos dos músicos que vinham a São Luís, acompanhando os grupos que aportavam na cidade para temporadas no Teatro São Luiz, ofereciam seus serviços como professor usando o prestígio conferido por integrar um corpo musical importante para lhes garantir uma renda extra.

Um atributo utilizado para cativar os interessados era informar que suas aulas estavam ajustadas as mais recentes técnicas e métodos europeus da época:

Lições de Piano

Desiré Trubert, professor de piano, ex-diretor da orquestra de um teatro no Havre, avisa as pessoas que desejam aprender música e piano, que ele está pronto a dar lições por preços razoáveis e pelos métodos mais modernos em França. Pode ser encontrado na casa de sua residência, na Rua de Nazareth defronte dos Srs. Loureiro Teixeira & C. ou em casa dos Srs. Duchemin & C. (PUBLICADOR MARANHENSE, 23 de dezembro de 1865 apud SILVA, 2013, p. 66).

Os almanaque foram outro mecanismo utilizado para divulgar os serviços musicais em São Luís. Durante as pesquisas, os almanaque observados tinham publicação anual

sendo veiculadas informações variadas, desde a rotina administrativa pública à anúncio de serviços. Em São Luís, durante o século XIX, foram identificadas publicações com este objetivo, porém sem grande continuidade.

O anúncio de serviços era uma das vitrines nestes guias, sendo encontrada uma variedade de profissionais atuantes na cidade, como alfaiates, sapateiros, médicos, pintores, professores das mais variados áreas e também músicos, destacando-se instrumentistas e professores.

Em 1849, com o principal equipamento teatral público da Província em vias de ser fechado para reforma, o Almanak do Maranhão do mesmo ano, na seção “Músicos”, apenas Vicente Ferrer de Lira e D. Pedro Albares foram identificados como pianistas.

Situação diferente no Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial de 1858, na seção “Músicos e Professores de Música Instrumental e Vocal”, o número de pianistas cresceu significativamente, sendo identificados como professores de piano a Condessa de Maffei, Cesar Sávio, Inocêncio Smoltz, João Fasciolo, João Pedro Ziegler, Maria José Leal Guimarães e Vicente Ferrer Lira²⁴. Este aumento pode ser indicado pela reabertura do Teatro São Luiz e a promoção de espetáculos, permitindo o fortalecimento de um ambiente musical culto na cidade.

Na publicação seguinte, de 1859, a maioria dos nomes se repete acrescidos a figura de Maria José Leal Guimarães entre os pianistas. Nos demais Almaniques publicados no decorrer da década de 1860, alguns nomes podiam ser encontrados com frequência, enquanto outros sua informação não era constante.

Nos almaniques, existia uma seção destinada, exclusivamente, a “Afinadores e Consertadores de Piano e Órgãos”. A demarcação de um segmento específico para os serviços de manutenção do piano indica a existência de cenário oportuno para estes profissionais em São Luís no século XIX.

Apresentações no Teatro São Luiz, igrejas, clubes, bailes ou em aulas de música necessitava de um equipamento conservado e em boas condições de uso. Nas pesquisas realizadas, não foi possível identificar a quantidades de pianos existentes em São Luís no

²⁴ O Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial de 1858, informa o nome de Vicente Ferrer Lira como um dos músicos atuantes na cidade no referido ano. Contudo, segundo Dantas Filho (2014) “falecido, segundo as inscrições da lápide que recobre seus restos mortais na sala capitular da catedral da sé de São Luís, em 1857” (p.98).

século XIX, porém, as atividades musicais descritas em jornais e na bibliográfica consultadas, indicam a demanda por esta especialidade.

Poucas pessoas podiam arcam com os custos de importação de um piano, bem como, da sua manutenção. A conservação deste equipamento era diretamente proporcional ao custo para trazê-lo a terras maranhenses no século XIX. Fatores descritos acima, limitavam o acesso ao instrumento a uma pequena parcela da população, a mais rica.

Na Tabela 2, estão descritos os profissionais que ofertavam os serviços de afinação e conserto de pianos e similares em São Luís, informados nos almanaque encontrados nas décadas de 1850 e 1860:

AFINADORES E CONSERTADORES DE PIANO E ORGÃO.							
NOMES	ANO						
	1858	1859	1862	1864	1865	1866	1868
Antônio de Freitas Ribeiro	x	x	X	x	x	x	x
Ayres da Serra Burgos	x	x					
Bernardino do Rego Barros			X				
Francisco de Paula Rebello					x		
Francisco Ferreira Fontes						x	x
João Evangelista do Livramento	x	x					
Joaquim Ferreira da Ponte ²⁵	x	x	X	x	x	x	
Joaquim Marques dos Santos ²⁶					x	x	x
Tito Pagani			X				

TABELA 2

FONTE: Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial.

²⁵ No Almanaque de 1868, está descrito Joaquim Baptista Ferreira Pontes.

²⁶ No Almanaque de 1865, o está descrito Joaquim Marcos dos Santos.

Os pianos, costumeiramente, vinham da Europa como um dos mais caros produtos trazidos pelos navios que aportavam para abastecer o mercado maranhense. Mercado este cada vez mais interessado em produtos que referendassem um gosto singular, se afastando de um ambiente inculto que a cidade supostamente transmitia, transcendendo São Luís, mesmo que simbolicamente, a um ambiente imaginado. O intuito era municiar o sentimento da elite local com uma suposta superioridade social, materializada pelos utensílios que possuíam ou pelos gostos que reproduziam.

O *Publicador Maranhense* de 11 de maio de 1843, anunciou a chegada da embarcação *Express*, vindo da cidade inglesa de Liverpool, trazendo inúmeros produtos. Em uma carga contendo pedras de sepultura, tecidos (linho e fazenda de lã), gêneros alimentícios (manteiga, bacalhau ou cerveja), vestuário (chapéus de sol, lenços de seda) estava um piano.

Os pianos eram vendidos como um dos artigos de luxo ofertados pelos comerciantes locais. Os anúncios de sua venda, costumeiramente, compartilhavam o destaque com produtos importados, como queijos, charutos, chapéus na seção de anúncio dos periódicos da época:



Figura: 20: Anúncio venda de piano.

Fonte: O PAIZ, São Luís, 31 de março de 1864.

Segundo Silva (2013), a referência mais antiga sobre o piano em nossa capital data de 05 de junho de 1822. Um anúncio de venda publicado pelo senhor André Ferreira da Silva Porto no jornal o Conciliador, um dos primeiros jornais circulantes no Maranhão.

O mercado de produtos correlacionados à prática do piano se inseria ao panorama comercial que se apresentava em São Luís no transcurso do século XIX. Métodos destinados ao ensino e o desenvolvimento da técnica pianística, partituras, ou equipamentos para sua manutenção desembarcavam na cidade, abastecendo um segmento responsável por um tipo de entretenimento cada vez mais apreciado no período:

Musicas para Piano

Sendo diferentes estudos, fantasias, solfejos, variações de Herz, Mayseder, Strauss e outros autores chegadas ultimamente: vende por preço cômodo.

Manoel Jose Ribeiro Martins Guimarães, rua do giz, casa nº 5 (CORREIO D'ANUNCIOS. São Luís, 19 de setembro de 1851).

Os anúncios tinham como característica estimular o imaginário do público interessado, trazendo informações diversas, como a singularidade do produto, qualidade da impressão e abrangência de seu conteúdo. Na Figura 21, é anunciada a venda de um catálogo com várias partituras para piano:

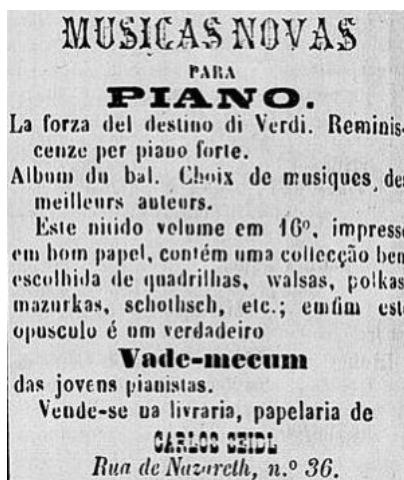


Figura 21: Anúncio de vendas de partituras para piano.

Fonte: O PAIZ, São Luís, 03 de agosto de 1864.

As apresentações realizadas em São Luís sinalizavam o modelo musical que protagonizava no núcleo urbano culto da cidade. Espetáculos com diferentes formações, utilizando instrumentos de sopro, corda, percussão ou vocais eram realizadas nos palcos locais, costumeiramente divulgados nos periódicos da época, estimulando a presença dos espectadores. Concertos em que o piano era protagonista animavam a ida do público maranhense à espetáculos musicais.

O cenário maranhense não se distanciava do ambiente experimentado em outras províncias brasileiras no transcurso do século XIX:

Os pianistas começaram a afluir em maior número na segunda metade do século [XIX]. Marcou época a chegada de Thalberg, rival de Liszt em 1855. ' com seu exemplo Thalberg vai renovar o conceito em que o piano era tido no país. Se simples instrumento de salão, o piano passa a ser objeto de atenção mais séria, mais ricas consequências artísticas. Em 1857 faz a sua primeira visita o pianista português Arthur Napoleão. Em 1869 aparece o famoso pianista norte-americano Louis Moreau Gottschalk, o qual, tendo obtido estrondoso sucesso numa série de recitais (KIEFER, 1977, p. 71-72).

O investimento na vinda de músicos com significativo relevo a São Luís, especialmente europeus, reforçava o sentimento erudito presente no ser maranhense oitocentista. Estes concertos, com divulgação nos periódicos de maior circulação, movimentava a cidade, estimulando o uso das melhores peças do vestuário, dos melhores adornos e da melhor etiqueta. Eram momentos para observar e ser observado:

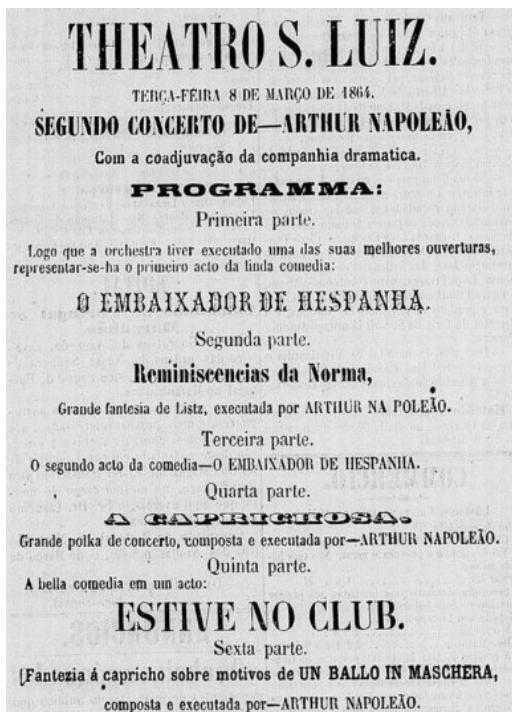


Figura 22: Anúncio de apresentação de pianista no Teatro São Luiz.

Fonte: O PAIZ, São Luís, 29 de outubro de 1863.

O pianista português, Arthur Napoleão foi um dos personagens que sua presença causou entusiasmo na população ludovicense. Sua estada na cidade foi marcada pela realização de bailes, jantares e *soirées* oferecidos pelas famílias mais importantes de São Luís em benefício do mesmo.

As críticas nos jornais, sempre com entusiasmo, atuavam para ornamentar o ambiente que a presença desta personalidade proporcionava à cidade:

Nunca tinha visto, e agora, eu que tantas vezes tenho-me extasiado ao ler o seu nome apregoado por todo mundo tinha-o diante de mim, poucos passos nos separavam! [...] Reinava o silêncio dos mortos. Dir-se-ia que naquele lugar não existiria pessoa viva. A execução tinha começado, esses sons que só ele sabe tirar e que levam seu nome a todos os pontos do mundo civilizado, tinham o auditório suspenso, como que magnetizado. Se um ou outro grito de entusiasmo escapava de algum ouvinte é por que há

momento em que a voz íntima da alma não obedece a vontade (O PAIZ, São Luís, 02 de abril de 1864).

Um espírito disciplinador aos poucos começava a atuar na cidade. Um padrão de comportamento e civilidade deveria estar presente nas ações cotidianas dos moradores e frequentadores dos espaços de convivo coletivo de São Luis no século XIX. Um ordenamento oficial, indicado pelas ações promovidas pelos poderes públicos tentava superar, afastar, ou simplesmente maquiar hábitos e costumes não condizentes com as ambições sociais pretendidas ao ambiente urbano da cidade.

Iniciativas eram direcionadas na tentativa de adestramento das ações, sobretudo, dos moradores mais pobres, dos negros foros e residentes das zonas periféricas da cidade, retirando dos locais públicos (ruas e praças) manifestações e personagem considerados inadequados aos padrões propostos para São Luis no século XIX, objetivando a manutenção da ordem social vigente.

Silenciosamente, certos favoritismos endossaram a edificação deste ambiente, como a simpatia por determinado modelo musical ou a preferência por determinado instrumento, como o caso do piano.

Como instrumento com o custo alto de importação, de manutenção e transporte, o piano se diferenciava dos demais que podiam ser encontrados na capital maranhense, como violinos, flautas ou clarinetes. Esta diferenciação estava refletida no valor para seu aprendizado e na atenção dada para suas exibições.

O ensino de piano era disponibilizado em alguns colégios que ofertavam a música em sua grade de ensino ou em aulas particulares, tendo nos professores estrangeiros, e seus métodos supostamente afinados com o que havia de atual na Europa, personagens requisitados. Seus serviços podiam ser encontrados nos jornais que circulavam na cidade, contudo, os valores estabelecidos para as aulas de piano se diferenciavam bastante dos demais instrumentos, restringindo seu acesso a um pequeno público capaz de arcar com esta demanda financeira.

Como símbolo de bom gosto e condutas polidas era indicado para compor a instrução feminina, um dos predicados que deveria ser assimilado vinculado a uma prática saudável e conveniente ao ideal de vida defendido para as mulheres no século XIX, conseguir um matrimônio estável, o cuidado da casa e da família.

As apresentações musicais eruditas movimentavam a cidade e a presença de personagens importantes na música do período estimulavam este ambiente. A presença de

pianistas corroboravam a construção deste quadro, mobilizando eventos diversos (bailes, jantares ou recepções) e o comércio de produtos musicais, sobretudo, os vinculados a sua figura.

Todo cenário permitiu o estabelecimento de comércio de venda de produtos destinados a prática do piano, como partituras ou métodos, além dos serviços destinados a manutenção dos instrumentos musicais. A importância da conservação do piano é mensurada pela presença de uma seção destinada exclusivamente a Afinadores e Consertadores de Piano e Órgão.

A busca por elementos que simbolizassem uma sofisticação única servia como um item caracterizador e diferenciador desse grupo, o investimento em apetrecho considerados de bom gosto e bom tom os individualizava e distinguia em sua superioridade elitista dos demais segmentos pertencentes à sociedade local. Um desses elementos foi o piano.

CONCLUSÃO

A busca por compreender parte da história da música local produzida em São Luís no século XIX, especialmente a música culta, norteou a realização desta pesquisa. Na análise das primeiras bibliografias encontradas, tanta na musicologia quanto em outras áreas de conhecimento, pretendíamos acompanhar o discurso que compreendia o século XIX como o período em que o Maranhão floresceu indicado pelo crescimento das exportações de produtos agrícolas, o consequente acúmulo de capital pelas elites locais, o avanço do conceito da erudição nata dos maranhenses, referendado pela “fundação francesa” de São Luís e evidenciada na produção intelectual, especialmente a literária, que gerou a construção da ideia da “Atenas Brasileira”. Neste sentido, a música erudita produzida em terras maranhenses seria uma das ilustrações deste cenário intelectual vivenciado na região.

Contudo, no processo de delimitação da pesquisa observou-se o século XIX por diferentes ângulos, proporcionado por novas leituras, o acesso a diferentes fontes e a releitura de tradicionais documentos, encarando-o como um período em que se procurava distanciar de um passado colonial lusitano, quando conveniente, sinônimo de atraso a ser superado em contraponto ao período imperial em que se buscava o moderno, uma aproximação com conceitos de comportamento, civilidade e bom gosto europeu, ilustrado pelos diversos artigos importados, desde vestuário, gêneros alimentícios ou diferentes tipos de literatura. A música, observada em suas práticas, agentes promotores ou locais de performance, estava coadunada na edificação deste cenário na sociedade maranhense oitocentista.

Para isso, foi determinante encarar a música como agente representacional da sociedade ao qual esta inserida, exibida em seus modelos estético-musicais, nas formas compostionais, nos padrões interpretativos, nos processos de ensino-aprendizagem, nos lugares utilizados para prática ou no comércio responsável pelo abastecimento da crescente demanda por artigos musicais (instrumentos, acessórios, partituras ou livros). Não compreendemos a atividade musical de forma autônoma, isoladas em seu fazer artístico, mas reverberando as dinâmicas e tensões sociais ao qual se inclui.

Ao mesmo tempo, foi também de capital importância a observação da música erudita produzida em São Luís na segunda metade do século XIX examinando os aspectos sociais que permitiram seu fomento e difusão, bem como, discutir a tentativa das elites locais de disciplinamento das práticas cotidianas, a partir da utilização da produção artística musical.

Desta forma, propus-me a debater o processo de fomento de um padrão de sociabilidade e refinamento para o núcleo urbano de São Luís, tendo como caminho as práticas musicais consumidas por este segmento, entendendo as atividades musicais em uma teia relacional com os diversos elementos sociais que a compõem. Para isso, observamos a bibliografia referente ao período estudado, o século XIX, não se restringindo aos trabalhos musicológicos, mas ampliando os campos de debate, trazendo para a discussão trabalhos da história ou sociologia, que contribuíram na construção deste entendimento. Aliada ao exame das fontes documentais, em especial os jornais e periódicos que circulavam no período, que nos proporcionaram a compreensão do discurso presente na época.

No decorrer da pesquisa, tentamos entender os fatores que levaram a compreender a música como instrumento simbólico de legitimação de um ambiente e sua atuação silenciosa no estabelecimento de interesses diversos em São Luís. A publicação de instruções normativas, como leis, decretos, regulamentos ou códigos de posturas (três edições no transcurso do século XIX) pelos poderes públicos maranhenses, em grande parte versando sobre proibição de manifestações artísticas consideradas maliciosas ou permissivas, em especialmente as de matrizes africanas, apontaram para o assentamento deste quadro em São Luís no período pesquisado. A presença costumeira de críticas veiculadas nos jornais sobre este tipo de manifestações artístico-culturais, como o bumba-meu-boi, quase sempre acompanhada do pedido de providências contra sua realização forneceram indicativos que corroboraram para este entendimento.

A proibição oficial caminhava paralela à determinação de preferências e a imposição de gostos a população. Ao observarmos aspectos como o financiamento em uma música, delineado pela vinda de grupos musicais de fora da província maranhense para temporadas artísticas, em muitos casos custeados pelo governo local, a subvenção do Teatro São Luiz como medida para garantir seu funcionamento, e a consequente oferta de um tipo de lazer a sociedade local. Notas entusiasmadas em jornais alimentando o desejo da sociedade ludovicense no comparecimento nestes espetáculos e a crescente demanda pelo ensino musical assinalado pelos anúncios de aulas particulares em jornais do período e a oferta cada vez maior do ensino de teoria ou de algum instrumento, uns mais prestigiados que outros, nos colégios da capital da província maranhense ofereceram subsídios que apoiaram os princípios desta pesquisa.

A hipótese da imposição silenciosa de um padrão moral e estético ao núcleo urbano de São Luís, tendo a música como uma das ferramentas utilizadas para este processo norteou esta pesquisa. As favoráveis condições financeiras vivenciadas em alguns períodos

do século XIX permitiram o investimento em uma arte musical que ressoasse e validasse este ambiente. Contudo, mesmo nos período de recessão financeira causada pela gradual queda nas exportações na segunda metade do século XIX variados elementos, como as atividades musicais, foram necessários para legitimar, e por vezes acentuar, as diferenças sociais presentes na sociedade maranhense.

Portanto, acreditamos que a maioria dos objetivos que este trabalho se propunha foi alcançada, surgindo diversas novas hipóteses e indagações que deverão ser investigadas em futuros trabalhos. No processo de escrita desta pesquisa, além de todo o aprendizado permitido, observaram-se as inúmeras possibilidades de pesquisa em musicologia histórica que a música maranhense, em diferentes períodos e temáticas, pode proporcionar.

REFERÊNCIAS

1. JORNAIS:

ALMANAK DO MARANHÃO. São Luís: 1849

ALMANAK: ADMINISTRATIVO, MERCANTIL E INDUSTRIAL. São Luís: 1858

_____. São Luís: 1859.

_____. São Luís: 1862.

_____. São Luís: 1864.

_____. São Luís: 1865.

_____. São Luís: 1866.

_____. São Luís: 1868.

ALMANAK DO DIÁRIO DO MARANHÃO. São Luís: 1880

A PACOTILHA. São Luís: 12 de dezembro de 1880

_____. São Luís: 20 de junho de 1881.

_____. São Luís: 10 de junho de 1881.

_____. São Luís: 29 de setembro de 1881.

_____. São Luís: 16 de abril de 1883.

_____. São Luís: 07 de fevereiro de 1885.

_____. São Luís: 11 de fevereiro de 1885.

CORREIO D'ANNUNCIOS. São Luís: 17 de junho de 1851.

_____. São Luís: 19 de setembro de 1851.

_____. São Luís: 03 de agosto de 1864.

DIÁRIO DO MARANHÃO. São Luís: 24 de novembro de 1855.

_____. São Luís: 28 de novembro de 1855.

_____. São Luís: 30 de novembro de 1855.

_____. São Luís: 05 de abril de 1856.

_____. São Luís: 15 de abril de 1856.

_____. São Luís: 17 de junho de 1856.

- _____. São Luís: 26 de junho de 1856.
_____. São Luís: 30 de junho de 1856.
_____. São Luís: 11 de julho de 1856.
_____. São Luís: 26 de junho de 1856.
_____. São Luís: 03 de agosto de 1856.
_____. São Luís: 04 de agosto de 1856.
_____. São Luís: 03 de fevereiro de 1858.
_____. São Luís: 25 de agosto de 1876
_____. São Luís: 12 de dezembro de 1876.
_____. São Luís: 31 de janeiro de 1877.
_____. São Luís: 17 de março de 1877.
_____. São Luís: 25 de fevereiro de 1886.

O CONCILIADOR. São Luís: 08 de junho 1822.

O ESTANDARTE. São Luís: 08 de janeiro de 1855.

O PAIZ. São Luís: 29 de novembro de 1863.

- _____. São Luís: 24 de dezembro de 1863.
_____. São Luís: 19 de janeiro de 1864.
_____. São Luís: 18 de fevereiro de 1864.
_____. São Luís: 31 de março de 1864.
_____. São Luís: 02 de abril de 1864.
_____. São Luís: 09 de abril de 1864.
_____. São Luís: 16 de abril de 1864.
_____. São Luís: 27 de março de 1884.

PUBLICADOR MARANHENSE. São Luís: 11 de janeiro de 1837.

- _____. São Luís: 02 de novembro de 1842.
_____. São Luís: 05 de novembro de 1842.
_____. São Luís: 11 de maio de 1843.
_____. São Luís: 18 de maio de 1844.

- _____. São Luís: 30 de outubro de 1844.
- _____. São Luís: 06 de agosto de 1845.
- _____. São Luís: 12 de abril de 1855.
- _____. São Luís: 10 de abril de 1856.
- _____. São Luís: 02 de junho de 1856.

2. REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFICAS

ABRANCHES, Dunshee de. **O cativeiro: memórias**. 2. Ed. São Luís: ALUMAR, 1992.

_____. **A esfinge do Grajaú**. São Luís: ALUMAR, 1993.

ABRANTES, Elizabeth Sousa. **A educação do “bello sexo” em São Luís na segunda metade do século XIX**. Dissertação de Mestrado. UFPE, 2002.

ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO. **Inventários João Mohana**. São Luís: Edição Secretaria do Estado e Cultura do Maranhão, 1997.

AUGUSTO, Antônio José. **A questão Cavalier: música e sociedade no Império e na República (1846-1914)**. Rio de Janeiro: Folha: Seca: Funarte, 2010.

BATISTA. Larissa Tereza Amorim. **Educação e elites em São Luís na segunda metade do século XIX**. São Luís: 2005. Monografia.

BENNETT, Roy. **Uma breve história da música**. Tradução de Maria Teresa Resende Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1986

BERNARDES, Ricardo. **A Missa de Nossa Senhora da Conceição de 1810 de José Maurício Nunes Garcia como sua principal obra de transição estilística**. São Paulo: 2006. Dissertação.

BORRALHO, José Henrique de Paula. **A ATHENAS EQUINOCIAL: a fundação de um Maranhão no Império brasileiro**. 2009. 332 f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Departamento de História, 2009.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da Arte: Gênese e estrutura do campo simbólico**. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

_____. **O poder simbólico**. São Paulo: Bertrand Brasil, 2006.

BURKE, Peter **A Revolução francesa da historiografia: a escola dos annales 1929-1989**. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

CALDEIRA. José de Ribamar. **O Maranhão na leitura dos viajantes do século XIX**. São Luís: AML/SIOGE, 1991.

CÂMARA, Paulo Roberto Pereira. **Trabalho e Rua: análise acerca do trabalho de rua em São Luís na passagem do século XIX ao XX.** São Luís, 2008 147 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Maranhão, 2008.

CARVALHO SOBRINHO, João Berchmans. **Compositores portugueses no Maranhão do século XIX.** In: ENCONTRO DE MUSICOGRIA HISTÓRICA, 5. 2002. Juiz de Fora. *Anais.* Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música. P. 215 – 246.

_____. **A música no Maranhão imperial: um estudo sobre o compositor Leocádio Rayol baseado em dois manuscritos do Inventário João Mohana.** *Em Pauta*, Porto Alegre, v. 15, nº 25, p. 5-36, jul./dez. 2004.

_____. (org.). **Pauta de investigação musical: um contributo ao estudo do texto e do contexto.** Teresina: EDUFPI, 2012.

CARVALHO, Heitor Ferreira de. **As posturas e o espaço urbano comercial: ocupação e transgressão na São Luís oitocentista.** In: Caderno Pós Ciências Sociais - São Luís, v. 1, n. 1, jan./jul. 2004, p 31 – 42.

Carvalho, Heitor Ferreira de. **Urbanização em São Luís: entre o institucional e o repressivo.** São Luís, 2005. 177f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Universidade Federal do Maranhão, 2005.

CARVALHO, José Murilo de. **A formação das almas: o imaginário da república no Brasil.** São Paulo: Cia das Letras, 1990.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações.** Lisboa: Difel, 1990.

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.

DANTAS FILHO, Alberto P. **A música oitocentista na Ilha de São Luís: descontinuidade de um romantismo periférico.** In: ENCONTRO DE MUSICOGRIA HISTÓRICA, Nº 3. 1998 Juiz de Fora. Juiz de fora: Centro Cultural Pró-Música, 1998. P. 129-138.

_____. **Romantismo musical de província: modelo de reprodução da cultura ornamental e hegemônica do Brasil imperial.** In: ENCONTRO DE MUSICOGRIA HISTÓRICA, Nº 5. 2002. Juiz de Fora. *Anais...* Juiz de fora: Centro Cultural Pró-Música, 2002. P. 109 – 116.

_____. **Dois métodos musicais da São Luís imperial (1869/19020).** In: OLIVEIRA, Alda; CAJAZEIRA, Regina, *Educação Musical no Brasil.* Salvador, Editora P&A, 2007.

_____. **A grande música do Maranhão imperial: estudo musicológico a partir do acervo musical João Mohana.** Teresina: Harlley, 2014.

DINIZ, André. **O Rio musical de Anacleto de Medeiros: a vida, a obra e o tempo de um mestre do choro.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2007.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

_____. **Mozart: sociologia de um gênio.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

FARIAS, Regina. **A transformação do trabalho nos trópicos.** Recife: 2001. Dissertação.

FERNANDES, Henrique. **Administrações Maranhenses: 1822 – 1929.** São Luís: Instituto Geia, 2003.

FURTADO, Celso. **Formação econômica do Brasil.** São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

GALVES, Marcelo Cheche. **Ao público sincero e imparcial: imprensa e independência do Maranhão (1821-1826).** 2010. 356f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, 2010.

GOUVEIA NETO, João Costa. **No palco da cidade: música, civilidade e sociabilidade na São Luís da segunda metade do século XIX.** Monografia de Licenciatura em História – Universidade Federal do Maranhão: São Luís, 2006.

_____. **Ao som de pianos, flautas e rabecas... Estudo das vivências musicais das elites na São Luís da segunda metade do século XIX.** Teresina: 2010. 168fls. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) Universidade Federal do Piauí, 2010.

GRUPO NUCLEAR UNIVERSITARIO. **A Festa dos Sons.** São Luis: Sioge, 1972.

HOBSBAWN, Eric J. **História social do jazz.** São Paulo: Paz e Terra, 2009.

JANSEN, José. **João Nunes: concertista, compositor, professor e cronista.** São Luís: Fundação Cultural do Maranhão, 1976.

_____. **Teatro no Maranhão: até o século XIX.** Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica, 1974.

LACROIX, Maria de Lurdes Lauande. **A fundação francesa de São Luís e seus mitos.** São Luís: Editora UEMA, 2008.

KIEFER, Bruno. **História da Música Brasileira: dos primórdios ao início do século XX.** Porto Alegre: Movimento, 1977.

MATOS, Maria Izilda Santos. **A Cidade, a noite e o cronista: São Paulo e Adoniram Barbosa.** Bauru, SP: EDUSC, 2007.

MARQUES, Cezar Augusto. **A província do Maranhão: breve memória.** Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1876.

MEIRELLES, Mario M. **O Maranhão e a República.** São Luís: SIOGE, 1990.

- _____. **História do Maranhão**. São Paulo, SP: Siciliano, 2001.
- _____. **Símbolos nacionais do Brasil e estaduais do Maranhão**. Rio de Janeiro, RJ: CEA, 1972.
- MOHANA, João. **A grande música do Maranhão**. Rio de Janeiro, RJ: AGIR Editora, 1974.
- MONTEIRO, Mauricio. **A construção do gosto: música e sociedade na corte do Rio de Janeiro (1808-1821)**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.
- MORAES, José Geraldo V. **História e Música: canção popular e conhecimento histórico**. In: *Revista Brasileira de História*, 20/39, ANPUH/ Humanitas/ FAPESP, 2000, p. 203-222.
- NAPOLITANO, Marcos. **História & Música – história da cultura popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.
- PRAZERES, Maria das Graças do Nascimento. **Nos trilhos do progresso: os bondes elétricos na primeira república em São Luís/MA**. 2011. 171f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Piauí, 2011.
- RAYNOR, Henry. **História social da música**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.
- REIS, José Carlos. **Nouvelle Historie e Tempo Histórico: a contribuição de Febvre, Bloch e Braudel**. Rio de Janeiro, 1997.
- REIS, Flavio. **Grupos políticos e estrutura oligárquica no Maranhão**. São Luís: [s.n.], 2013.
- RIBEIRO, José Alexandre dos Santos. **Sobre os Instrumentos Sinfônicos**. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- SALOMÃO, Kátia. **O violoncelo na música de compositores oitocentista no Maranhão: obras selecionadas e sua possível utilização no ensino do violoncelo da Escola de Música do Estado do Maranhão**. Teresina: 2008. Monografia.
- _____. **O ensino de música no Maranhão (1860-1912): lugares, práticas e livros escolares**. São Luís: EDUFMA, 2016.
- SCHWACZ, Lilia Moritz. **As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na primeira república**. Rio de Janeiro: Ed. Brasiliense, 1985.
- SILVA, Paula Figueiredo da. **Uma história do piano em São Luís do Maranhão**. 2013. 188f. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) - Universidade Federal do Maranhão, 2013.

VERMES, Monica. **Alguns aspectos da música sacra no Rio de Janeiro no final do século XIX.** IV Simpósio Latino-Americano de Musicologia - XVIII Oficina de Música de Curitiba, 2000. Disponível em: <http://www.rem.ufpr.br/REMv5.1/vol5-1/rio.htm>

VIVEIROS FILHO, Francisco Fuzzetti de. **Urbanidade do sobrado: um estudo sobre a arquitetura de sobrados de São Luís.** São Paulo: Editora Hucitec, 2006.

VIVEIROS, Jerônimo de. **História do comércio do Maranhão 1612 – 1895.** São Luís: Associação do Comércio do Maranhão, 1992.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: uma outra história das músicas.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.