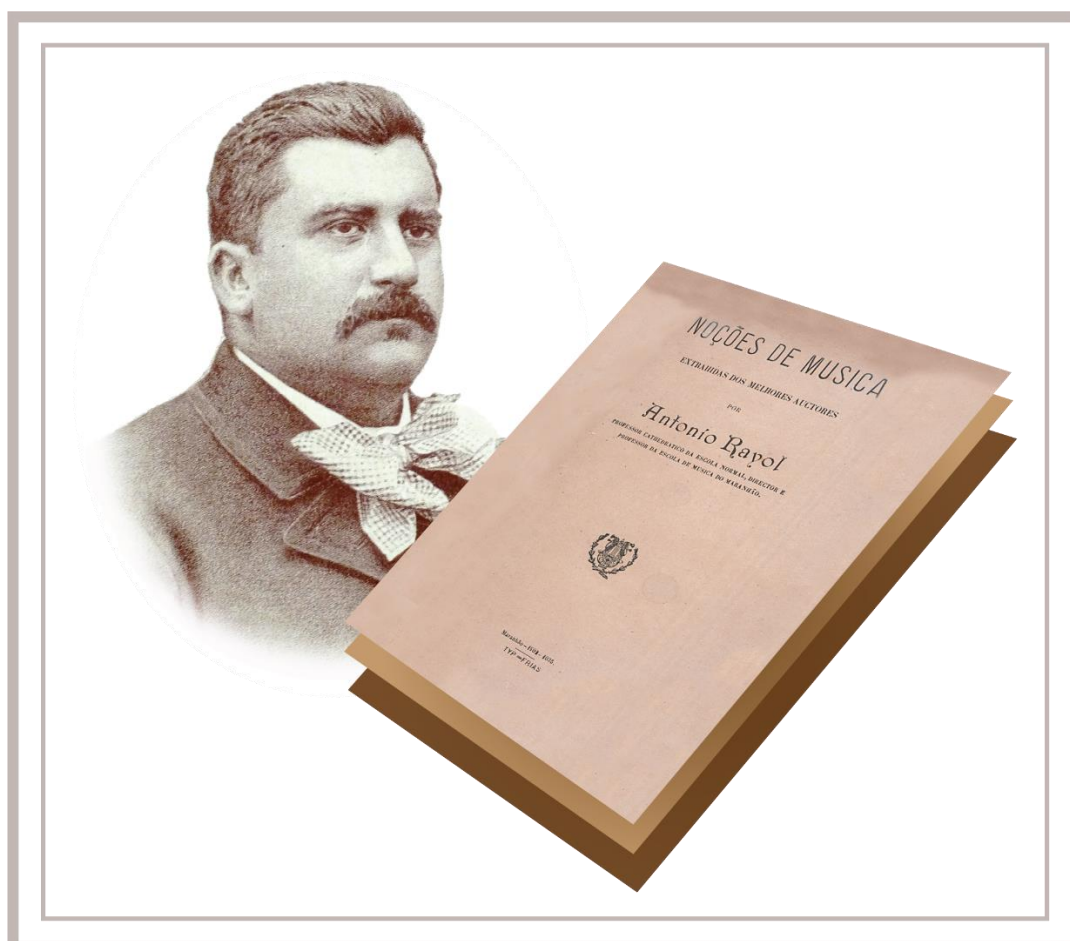


UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ – UFPA  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA EDUCAÇÃO - ICED  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO - PPGED

KATHIA SALOMÃO

*NOÇÕES DE MUSICA* (1902):  
UMA ANÁLISE PARATEXTUAL E TEXTUAL DO LIVRO ESCOLAR  
DE ANTONIO RAYOL



Belém

2022

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ – UFPA  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA EDUCAÇÃO -ICED  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO - PPGED

KATHIA SALOMÃO

*NOÇÕES DE MUSICA* (1902):  
UMA ANÁLISE PARATEXTUAL E TEXTUAL DO LIVRO ESCOLAR  
DE ANTONIO RAYOL

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação do Instituto de Ciências da Educação da Universidade Federal do Pará – Linha de Pesquisa Educação, Cultura e Sociedade-, como requisito à obtenção do título de Doutora em Educação.

Orientador: Prof. Dr. César Augusto Castro.

Belém

2022

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD  
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará  
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

---

S173n SALOMÃO, KATHIA.  
NOÇÕES DE MUSICA (1902) : UMA ANÁLISE  
PARATEXTUAL E TEXTUAL DO LIVRO ESCOLAR DE  
ANTONIO RAYOL / KATHIA SALOMÃO. — 2022.  
225 f. : il. color.

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

1. História da Educação. 2. Ensino de música-Maranhão.  
3. Livro escolar. 4. Análise paratextual. 5. Antonio Rayol. I.  
Título.

CDD 370

---

KATHIA SALOMÃO

*NOÇÕES DE MUSICA* (1902):  
UMA ANÁLISE PARATEXTUAL E TEXTUAL DO LIVRO ESCOLAR  
DE ANTONIO RAYOL

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação do Instituto de Ciências da Educação da Universidade Federal do Pará – Linha de Pesquisa Educação, Cultura e Sociedade-, como requisito à obtenção do título de Doutora em Educação.

Aprovada em

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. César Augusto Castro (Orientador)  
Doutor em Educação  
Universidade Federal do Pará

---

Prof. Dra. Eliane Teresinha Peres (Avaliador Externo Titular)  
Doutora em Educação  
Universidade Federal de Pelotas

---

Prof. Dr. Gustavo Frosi Benetti (Avaliador Externo Titular)  
Doutor em Música  
Universidade Federal do Maranhão

---

Prof. Dr. Carlos Jorge Paixão (Avaliador Interno Titular)  
Doutor em Educação  
Universidade Federal do Pará

---

Prof. Dr. Samuel Luis Velasquez Castellanos (Avaliador Interno Titular)  
Doutor em Educação  
Universidade Federal do Pará

---

Prof. Dr. Ednardo Monteiro Gonzaga do Monti (Avaliador Externo Suplente)  
Doutor em Educação  
Universidade Federal do Piauí

---

Profa. Dra. Laura Maria Silva Araújo Alves (Avaliador Interno Suplente)  
Doutora em Educação  
Universidade Federal do Pará

Dedico este trabalho aos profissionais da educação.

## AGRADECIMENTOS

A Deus, mantenedor de minha vida, pela proteção diária e guia em todas as etapas desta jornada acadêmica.

Ao meu marido Joaquim Santos, pelo companheirismo, apoio emocional, e ajuda na coleta de dados para este trabalho.

Aos familiares, pelo encorajamento e compreensão em torno da minha ausência.

Ao orientador, professor Dr. César Augusto Castro, por quem eu tenho um enorme apreço, pelo incentivo para que eu cursasse o doutorado, pelo direcionamento dado nesta investigação, pela demonstração de amizade e respeito, e pela atenção prestada a mim, mesmo em meio a momentos difíceis de sua vida pessoal.

Aos professores Dra. Eliane Teresinha Peres (UFPe), Dr. Gustavo Frosi Benetti (UFMA), Dr. Samuel Luis Velásquez Castellanos (UFPA), Dra. Sônia Maria da Silva Araújo (UFPA) e Dr. Carlos Jorge Paixão (UFPA), por terem aceitado participar de minha banca de qualificação e de defesa, e pelo compartilhamento de conhecimentos em nossos encontros.

Aos professores Dra. Laura Maria Silva Araújo Alves (UFPA) e Dr. Márcio Couto Henrique (UFPA), pela colaboração na fase inicial da minha pesquisa durante as disciplinas ministradas no Doutorado.

Ao professor Dr. Luciano Façanha (UFMA) pela atenção e contribuição relevante quanto à compreensão do pensamento de Rousseau.

À professora Dra. Diana Rocha (UFMA/NEDHEL), pela amizade e auxílio no entendimento dos caminhos teórico-metodológicos desta tese.

Ao professor Dr. Daniel Lemos (UFMA) pela disponibilização de dados para este trabalho.

Ao professor Manoel Mota, pela reprodução fotográfica de algumas imagens utilizados nesta tese.

Aos funcionários da Biblioteca do Instituto de Educação do Estado do Pará (IEEP), da Biblioteca da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (USP) e da Biblioteca Geral da Universidade de Passo Fundo (UPF), pela prestatividade no atendimento e assessoramento na busca de obras para esta pesquisa.

Aos funcionários da Secretaria do PPGED/UFPA, pela cordialidade em todos os atendimentos prestados de forma presencial ou virtual.

Ao Dr. Roberto Sousa Carvalho, pesquisador de assuntos editoriais, por ceder informações relevantes a este trabalho.

Ao Sr. Sebastião José Pinheiro Franco pela atenção prestada ao conceder um depoimento sobre o seu professor de música, Pedro Gronwell.

Ao jornalista Zema Ribeiro, pelas informações históricas concedidas.

Aos colegas da Turma 2018 do Doutorado em Educação, pelo companheirismo e apoio durante as disciplinas cursadas.

À amiga Damiana Gutierrez, pela indicação de acervos para a coleta de dados e por fornecer informações quanto às obras raras pertencentes ao IEEP.

À amiga Camilla Vanessa Chagas Peixoto de Oliveira, pela colaboração acadêmica e apoio afetivo durante a minha estada em Belém.

Às amigas e cunhadas Rosário Pizzane, pela disponibilidade e carinho em buscar informações em acervos digitais, e Maria dos Remédios Moraes dos Santos, pela tradução de alguns textos em francês.

Ao amigo Mariano Câmara Santos, pela arte da capa e intervenções gráficas em imagens utilizadas nesta tese.

Enfim, a todas e todos que de alguma forma colaboraram para este trabalho.

“Espalhar o gosto da arte que eu cultivo é minha vocação; eu obedeco. Tudo que leva a esse objetivo parece bom em si”.

(F. J. Fétis)

## RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo analisar o livro escolar *Noções de musica: extrahidas dos melhores auctores* do maranhense Antonio Rayol (1863?-1904), obra publicada em 1902 e dedicada aos seus alunos da Escola Normal e da Escola de Música, instituições públicas em São Luís, Maranhão. Para tanto, nas etapas desta pesquisa investiga-se a posição social de Rayol no meio ludovicense, descrevem-se os paratextos e o texto que compõem o livro, e a intertextualidade implícita na obra, e analisam-se os elementos que diferenciam esse livro, com ênfase nos conteúdos musicais e no texto prefacial intitulado “Aos leitores”. Esta investigação centraliza-se no campo da História Cultural. Como procedimentos metodológicos, utiliza-se a pesquisa bibliográfica em assuntos como o contexto artístico e cultural do período e os paratextos, e a pesquisa documental, levando em consideração documentos da primeira década de 1900, como Mensagens de Governadores do Maranhão e seus Relatórios anexos, jornais maranhenses, dentre outros. Em relação à posição social, constata-se, dentre outros aspectos, o pertencimento de Rayol a uma sociedade promotora de livros escolares, literária e de atividades musicais, fatores que contribuíram para a elaboração de *Noções de musica*. Na apresentação do impresso *Noções de musica*, mostra-se as suas características formais, os elementos paratextuais que o compõem, como a folha de rosto, a dedicatória, a epígrafe, e os temas específicos de música tratados em seu texto, os quais possibilitaram ser agrupados em quatro partes, os Temas introdutórios, os Temas básicos de teoria musical, os Temas básicos de prática musical e os Temas complementares. Ainda se percebe uma intertextualidade existente entre *Noções de musica* e os livros de Cattaneo (1861), Machado (1842) e Rousseau (1781), autores com os quais Rayol dialogou teoricamente, demonstrando a apropriação entre eles. Observa-se que os conteúdos dos temas tratados são constituídos de elementos conceituais, explicativos, históricos, estéticos e exemplificativos, com frequências variáveis, e que o texto prefacial “Aos Leitores” é formado, em sua maioria, por conceitos estéticos e históricos. Conclui-se este trabalho defendendo a tese de que *Noções de Musica* de Antonio Rayol, em função do conteúdo desenvolvido no texto, dos paratextos e da intertextualidade com os referenciais analisados, demarca o ensino de música proposto pelo autor e a diferenciação desse livro escolar em relação a outras obras usadas na época para esse ensino.

Palavras-chave: História da Educação. Ensino de música-Maranhão. Livro escolar. Análise paratextual. Antonio Rayol.

## ABSTRACT

The present work aims to analyze the textbook *Noções de musica: extrahidas dos melhores auctores*, written by the Brazilian author from Maranhão, Antonio Rayol (1863?-1904). The work published in 1902 was dedicated to his students of the Escola Normal and Escola de Música, public institutions in São Luís, Maranhão. This study investigates Rayol's social position in the ludovicense environment, describes the paratexts and the text that compose the book and the existing intertextuality, and analyzes the elements that differentiate this book, emphasizing the musical contents and the preface entitled 'Aos Leitores'. This research is from the field of study of Cultural History. The methodology is based first on bibliographical research, approaching themes as the artistic and cultural context of the period and the paratexts. Then, on documental research, considering documents from the first decade of 1900, such as Messages of Governors of Maranhão and their attached Reports, Maranhão newspapers, among others. Regarding the social position, it is verified, among other aspects, that Rayol belonged to a society that promoted school books and literary and musical activities, which contributed to the elaboration of *Noções de Musica*. The presentation of the printed version of the book shows its formal characteristics and the paratextual elements that compose it, such as the title page, the dedication, and the epigraph. Furthermore, the specific music themes treated in the text were divided into four parts: Introductory themes, Basic themes of musical theory, Basic themes of musical practice and Complementary Themes. There is also intertextuality between *Noções de Musica* and the books of Cattaneo (1861), Machado (1842) and Rousseau (1781), authors used by Rayol as a source of inspiration for his theory. It is observed that the contents are constituted of conceptual, explanatory, historical, aesthetic and exemplifying elements, with variable frequencies. The preface 'Aos Leitores' is formed mainly by aesthetic and historical concepts. Finally, the present work defends the thesis that, based on the content developed in the text, the paratexts, and the intertextuality with the analyzed references, *Noções de Musica* by Antonio Rayol demarcates the teaching type proposed by the author and its differentiation compared to other textbooks used at the time for music teaching.

Keywords: History of Education. Music teaching-Maranhão. Schoolbook. Paratextual analysis. Antonio Rayol.

## RESUMEN

El presente trabajo tiene como objetivo analizar el libro escolar “*Noções de musica: extrahidas dos melhores auctores*” del maranhense Antonio Rayol (1863?-1904), obra publicada en 1902 y dedicada a sus alumnos de la Escola Normal y la Escola de Música, instituciones públicas de São Luís, Maranhão. Para ello, los pasos de esta investigación indagan sobre la posición social de Rayol en el entorno ludovicense, se describen los paratextos y el texto que componen el libro, y la intertextualidad implícita en la obra, y analizan los elementos que diferencian a este libro, con énfasis en los contenidos musicales y en el texto del prefacio titulado “Aos leitores”. Esta investigación se centra en el campo de la Historia Cultural. Como procedimientos metodológicos, se utilizaron la investigación bibliográfica en asuntos como el contexto artístico y cultural del periodo y los paratextos, y la investigación documental, tomando en consideración los documentos de la primera mitad de la década de 1900, como Mensagens de Governadores do Maranhão y sus informes anexos, periódicos maranhenses, entre otros. En relación a la posición social, se constató, entre otros aspectos, la pertenencia de Rayol a una sociedad que promovía los libros escolares y las actividades literarias y musicales, factores que contribuyeron para la elaboración de *Noções de musica*. En la presentación del impreso *Noções de musica*, se muestran sus características formales, los elementos paratextuales que lo componen, como la portada, la dedicatoria, el epígrafe, y los temas específicos de música tratados en su texto, los cuales permitieron ser agrupados en cuatro partes, los Temas introductorios, los Temas básicos de teoría musical, los Temas básicos de práctica musical y los Temas complementarios. Además se percibe una intertextualidad existente entre *Noções de musica* y los libros de Cattaneo (1861), Machado (1842) y Rousseau (1781), autores con los cuales Rayol dialogó teóricamente, demostrando la apropiación entre ellos. Se observa que los contenidos de los temas tratados están constituidos de elementos conceptuales, explicativos, históricos, estéticos y ejemplificativos, con frecuencias variables, y que el texto del prefacio “Aos leitores” está formado, en su mayoría, por conceptos estéticos e históricos. Se concluye este trabajo defendiendo la tesis de que *Noções de musica* de Antonio Rayol, en función del contenido desarrollado en el texto, de los paratextos y de la intertextualidad con las referencias analizadas, acota la enseñanza de la música propuesta por el autor y la diferenciación de este libro escolar en relación con otras obras utilizadas en la época para esta enseñanza.

Palabras-clave: Historia de la Educación, Enseñanza de la música - Maranhão. Libro escolar. Análisis paratextual. Antonio Rayol.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 -	Elementos paratextuais .....	33
Figura 2 -	Esquema sobre a apropriação feita por Rayol dos outros autores.....	42
Figura 3 -	A história do livro escolar de Antonio Rayol na sua materialidade.....	45
Figura 4 -	Mapa da vida musical em São Luís entre 1860 e 1912.....	54
Figura 5 -	Capa do <i>Parnaso Maranhense</i> .....	62
Figura 6 -	Parte do Sumário do <i>Parnaso</i> .....	62
Figura 7 -	Capa da partitura <i>Serenata</i> .....	64
Figura 8 -	Notícia sobre concertos de Rayol.....	66
Figura 9 -	Aviso sobre a família de Rayol.....	67
Figura 10 -	Registro de óbito de Antonio Rayol.....	70
Figura 11 -	Imagem do Senhor Bom Jesus dos Passos.....	72
Figura 12 -	Assinatura de Rayol com os três pontos.....	73
Figura 13 -	Notícia sobre o hino <i>Liberdade</i> de Rayol .....	76
Figura 14 -	Gravura de Antonio Rayol.....	79
Figura 15 -	Capa e trecho da partitura de <i>Assahy</i> .....	81
Figura 16 -	Excerto de <i>Noções de musica</i> de Rayol com itálico.....	86
Figura 17 -	Esquema dos peritextos de <i>Noções de musica</i> .....	88
Figura 18 -	Segunda página guarda de <i>Noções de musica</i> .....	89
Figura 19 -	Página de rosto de <i>Noções de musica</i> .....	91
Figura 20 -	Fachada da Escola Normal.....	95
Figura 21 -	Primeiro prédio de funcionamento da Escola de Música.....	97
Figura 22 -	Prédio definitivo da Escola de Música.....	97
Figura 23 -	Dedicatória de <i>Noções de musica</i> .....	101
Figura 24 -	Epígrafe de <i>Noções de musica</i> .....	104
Figura 25 -	Advertência de <i>Noções de musica</i> .....	106
Figura 26 -	Divisão proposta para o texto de <i>Noções de musica</i> .....	111
Figura 27 -	Crítica ao livro de Rayol.....	123
Figura 28 -	Transcrição da Figura 27.....	123
Figura 29 -	Página de rosto de <i>Elementos de theoria musical</i> .....	131
Figura 30 -	Tópico sobre semitons do livro <i>Elementos de theoria musical</i> .....	134
Figura 31 -	Apresentação de Contratempos em <i>Noções de musica</i> .....	136

Figura 32 -	Apresentação de Contratempos em <i>Elementos de theoria musical</i> .....	136
Figura 33 -	Tópico sobre Vozes em <i>Noções de musica</i> .....	137
Figura 34 -	Tópico sobre Vozes em <i>Elementos de theoria musical</i> .....	138
Figura 35 -	Relação entre as divisões propostas para os livros de Rayol e de Miguez.....	139
Figura 36 -	Anúncio do lançamento de <i>Noções de musica</i> .....	142
Figura 37 -	Anúncio do impresso de Rayol.....	143
Figura 38 -	Anúncio da publicação do opúsculo do Sr. A. Rayol.....	143
Figura 39 -	Anúncio de venda de <i>Noções de musica</i> .....	144
Figura 40 -	Agradecimento da <i>Pacotilha</i> pelo exemplar recebido.....	144
Figura 41 -	Nota de retirada de dois sócios da Associação Cívica Maranhense.....	153
Figura 42 -	Retrato de Pedro Gromwell.....	185
Figura 43 -	Anúncio de Orquestra regida por Gromwell.....	185
Figura 44 -	Foto de Adelman Correa.....	186

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 -	Relação das obras selecionadas para a pesquisa.....	50
Quadro 2 -	Clichê de figuras da Página de rosto de <i>Noções de musica</i> .....	99
Quadro 3 -	Intertítulos de <i>Noções de musica</i> .....	108
Quadro 4 -	Conteúdo das aulas com teoria musical da Escola de Música e da Escola Normal.....	114
Quadro 5 -	Notas de rodapé de <i>Noções de musica</i> .....	117
Quadro 6 -	Intertextualidade entre a obras analisadas.....	120
Quadro 7 -	Elementos que compõem os conteúdos textuais de <i>Noções de musica</i> .....	128
Quadro 8 -	Elementos que compõem os conteúdos textuais de <i>Elementos de theoria musical</i> .....	133
Quadro 9 -	Críticas de José Casimiro no jornal <i>Pacotilha</i> .....	146
Quadro 10 -	Críticas a Antonio Rayol na imprensa maranhense.....	149
Quadro 11 -	Nota de Adelman Correa sobre Rayol.....	161
Quadro 12 -	Obras de Giovanni Maria Artusi.....	216
Quadro 13	Obras de Alexandre Etienne Choron.....	217
Quadro 14	Obras de François Joseph Marie Fayolle.....	218
Quadro 15	Obras de Jean-Jacques Rousseau.....	219
Quadro 16	Obras de Raphael Coelho Machado.....	220
Quadro 17	Obras de Marie Gabriel Augustin Savard.....	221
Quadro 18	Obras de Nicolao Eustachio Cattaneo.....	222
Quadro 19	Regimento da Escola de Música – 1º artigo.....	225

## LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 -	Porcentagem dos Temas abordados em <i>Noções de musica</i>	127
Gráfico 2 -	Frequência dos elementos elencados no texto de <i>Noções de musica</i>	129
Gráfico 3 -	Frequência dos elementos elencados em <i>Elementos de theoria musical</i>	135

## SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	17
1.1	HISTORIOGRAFIA DOS TEMAS ABORDADOS.....	23
1.2	DIVISÃO DA TESE.....	27
2	ENFOQUE TEÓRICO-METODOLÓGICO.....	29
2.1	PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS.....	47
3	ANTONIO RAYOL E A SUA “ARTE MÁGICA”.....	52
3.1	POSIÇÃO SOCIAL DO AUTOR ANTONIO RAYOL.....	53
3.2	IDENTIDADES.....	78
4	OS PARATEXTOS E O TEXTO DE <i>NOÇÕES DE MUSICA</i> .....	86
4.1	PARATEXTOS DE <i>NOÇÕES DE MUSICA</i> .....	87
4.2	TEXTO DE <i>NOÇÕES DE MUSICA</i> .....	109
4.3	INTERTEXTUALIDADE EM <i>NOÇÕES DE MUSICA</i> .....	118
5	O LIVRO DE “SINGULARES CONHECIMENTOS”.....	126
5.1	CONTEÚDOS DOS TÓPICOS DE <i>NOÇÕES DE MUSICA</i> .....	126
5.2	EPITEXTOS: A RECEPÇÃO DO LIVRO DE RAYOL.....	142
5.3	O TEXTO PREFACIAL “AOS LEITORES”.....	162
5.4	ECOS AOS “ARDENTES DESEJOS” DE RAYOL.....	183
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	190
	REFERÊNCIAS.....	195
	FONTES HISTÓRICAS.....	210
	ANEXO A - Obras de Giovanni Maria Artusi.....	216
	ANEXO B - Obras de Alexandre Etienne Choron.....	217
	ANEXO C - Obras de François Joseph Marie Fayolle.....	218
	ANEXO D - Obras de Jean-Jacques Rousseau.....	219
	ANEXO E - Obras de Raphael Coelho Machado.....	220
	ANEXO F - Obras de Marie Gabriel Augustin Savard.....	221
	ANEXO G - Obras de Nicolao Eustachio Cattaneo.....	222
	ANEXO H - Caricatura de Rayol.....	223
	ANEXO I - Notícia sobre a morte de Antonio Rayol em <i>Tagarela</i> .....	224
	ANEXO J - Regimento da Escola de Música.....	225

## 1 INTRODUÇÃO

A presente tese é o resultado de uma pesquisa no campo da História da Educação sobre o livro escolar *Noções de musica: extrahidas dos melhores auctores*<sup>1</sup>, de Antonio dos Reis Rayol, publicado no ano de 1902<sup>2</sup>. Esse livro foi elaborado com o objetivo de auxiliar os seus alunos no estudo dos conteúdos ministrados na aula de teoria musical da Escola Normal e da Escola de Música, instituições situadas em São Luís. Os exemplares dessa obra podem ser encontrados no Acervo de Obras Raras da Biblioteca Pública Benedito Leite<sup>3</sup> e na Biblioteca da Academia Maranhense de Letras.

Rayol, ludovicense nascido na década de 1860, foi uma figura influente no meio artístico, cultural e educacional em que circulou, principalmente no contexto musical do Maranhão. Tenor lírico, compositor, regente e violinista, estudou na Itália entre os anos de 1891 e 1892, e, ao retornar ao Brasil, foi professor na Escola de Música da Bahia e na Academia Livre de Música no Rio de Janeiro, além de, na sua cidade natal, lecionar no Liceu Maranhense, na Aula Noturna de Música, na Escola Normal e na Escola de Música.

A publicação de *Noções de musica* deu-se em um contexto que buscava o ideal republicano de progresso da nação por meio da educação, tendo a escola como “signo de instauração da nova ordem, arma para efetuar [esse] Progresso”, apesar de ter sido, nesse período do final do oitocentos e início do século XX, “facultada a poucos” (CARVALHO, 2003, p. 11). Dentre as práticas do ensino escolar, encontrava-se o uso do livro escolar, artefato considerado relevante no campo educacional. Bittencourt (2008, p. 190) afirma que as mudanças ocorridas durante o século XIX transformaram o livro escolar em uma ferramenta que não poderia faltar nas aulas. As melhoras alcançadas na sua fabricação, o aumento do consumo pelos alunos e uma formação dos professores, ainda que precária, “fizeram do livro didático um dos símbolos da cultura escolar, um depositário do saber a ser ensinado”.

O estabelecimento da produção e circulação desses livros ocorreu a partir do interesse do setor educacional, assim como do comercial. A divulgação da venda de livros escolares

---

<sup>1</sup> O livro de Rayol, ao longo desta tese, será referenciado somente como *Noções de musica*. A palavra “musica” que faz parte do título dessa obra não possui acentuação em seu impresso original. Dessa forma, a acentuação dessa palavra, assim como de outras, em citações, obedecerão aos originais.

<sup>2</sup> Este trabalho faz parte das pesquisas realizadas pelo Núcleo de Pesquisa e Documentação em História da Educação e das Práticas Leitoras do Maranhão (NEDHEL).

<sup>3</sup> O único exemplar impresso existente na Biblioteca Pública Benedito Leite não está mais disponível para consulta devido ao seu estado de deterioração, mas a digitalização dele encontra-se no site dessa biblioteca.

estava presente tanto em jornais quanto em outros meios utilizados na época, como os almanaques. Em Bittencourt (2008) é salientado o interesse das editoras ou tipografias pela publicação dessas obras, incentivando também a sua compra pelos professores por serem úteis ao seu aprimoramento profissional. Esses fatores colaboraram para a consolidação desse tipo de impresso no mercado. A autora reforça a participação significativa dos professores na expansão dessa literatura escolar, difundindo-a e elaborando-a, desde a metade final do oitocentos. Todo esse cenário favoreceu a elaboração de impressos por parte dos professores, muitas vezes para uso nas disciplinas que eles próprios ministravam, caso em que Rayol estava incluído.

Em meio ao crescimento dessa produção literária estão situados os livros escolares de música, amplamente divulgados e utilizados no ensino dessa arte no Brasil, tendo predominado, do período colonial até o início da República, e, principalmente, no Império, a literatura europeia, em especial a portuguesa e a francesa<sup>4</sup>. Silva (2012, p. 807), ao trazer a observação quanto à “[...] utilização mais sistemática do livro didático no ensino” ter existência desde o período imperial, ressalta que a elite do país tinha “[...] como referência de educação e cultura a Europa e, em particular, a sociedade francesa”, afinal, vivia-se sob “[...] a inspiração do liberalismo francês”. Logo, “[...] nada melhor do que buscar o que havia de produção didática na própria França”. No entanto, Magalhães (2018, p. 315) relata que “a prevalência do livro estrangeiro sofreu alteração a partir do fim do Império e com a implantação da República, passam os manuais escolares a colher conteúdos e orientações na realidade brasileira. Surgiram autores regionais [...]”.

A busca por materiais com uma linguagem voltada à realidade brasileira favoreceu a produção e a publicação de livros escolares nacionais. Reforçando esse relato, Castellanos (2017, p. 86), em seu trabalho sobre livros escolares no Maranhão, constatou, em meio às suas fontes, que, juntamente com a literatura estrangeira, reconheceu-se “[...] um acréscimo de exemplares escritos por brasileiros e maranhenses na segunda metade do oitocentos [...]. Livros não escolares de autores pátrios utilizados no espaço escolar e livros escritos, produzidos, impressos, vendidos e/ou distribuídos especificamente para a instrução”. Dessa forma, os

---

<sup>4</sup> Luiz Medeiros, por exemplo, professor de música da Escola Normal de São Luís, indica para o programa da aula de música dessa instituição, assinado em 12 de junho de 1890, alguns livros que deveriam ser usados no curso. Percebemos na lista que a maioria deles é de origem francesa. Medeiros explica essa preferência por não acreditar haver bons livros em português. São eles: *Grammatica musical*, de Nicolo Cattaneo; *L'ecole primaire, solfège*, de Auguste Panseron; *Solfège gradue*, de Mousin; *Nouveau recueil des chants*, de Mousin; *Education musicale*, de Dauphine; *La musique à la portée des gens du monde*, de Tétis; *Histoire de la musique*, de Alph. Royer; *Methode de violin*, de D. Alard (MEDEIROS, 1890).

músicos brasileiros divulgavam os seus trabalhos<sup>5</sup> e, juntamente com as publicações dos estrangeiros, faziam parte do ensino musical no país. O lançamento de *Noções de musica* aconteceu nesse contexto educacional republicano.

É bom ressaltar que a presença de livros escolares de música escritos por maranhenses contemporâneos de Rayol era praticamente inexistente, daí é possível notar uma relevância dessa obra para as pesquisas historiográficas. Na dissertação<sup>6</sup> da autora desta tese, cujo estudo versou sobre o ensino de música em São Luís no período de 1860 a 1912, foi abordado o livro *Noções de musica*. Nessa pesquisa foram identificadas as instituições escolares que ofereciam aulas de música no ensino primário, secundário e profissional, além de uma incursão pelas aulas particulares, nomeação dos professores que as ministravam e verificação dos aspectos pedagógicos implícitos nesse ensino, como os conteúdos abordados e o material escolar impresso que circulava no período. Dentre esse material foram analisados *Principios elementares de musica*, do maranhense Domingos Thomaz Vellez Perdigão, e a referida obra de Rayol, considerando em ambas os conteúdos, a apresentação, o público e os fins a que eram destinados.

No entanto, na análise de *Noções de musica*, determinados pontos do livro não foram aprofundados, como os paratextos, que são os diversos elementos que se localizam antes e após o texto – capa, epígrafe, dedicatória etc. Quais informações adicionais esses elementos poderiam dar sobre a obra e o seu autor? Observando os paratextos de *Noções de musica*, chamou-nos a atenção o conteúdo apresentado em seu texto prefacial intitulado “Aos Leitores”. Nele, Rayol fez uso de uma linguagem erudita, romântica e com menção a personagens mitológicos, o que não era comum de identificar nos mesmos textos escritos por outros autores estudados naquela pesquisa. Dessa maneira, o que Rayol pretendia evidenciar nesse discurso prefacial?

Bittencourt (2008, p. 184) explica que os paratextos eram um diálogo que o autor travava com o professor, explicando as suas concepções e como o seu livro deveria ser utilizado em sala de aula. Acreditamos que esse diálogo se tornou mais evidente no texto prefacial, pois é o

---

<sup>5</sup> Algumas obras que foram impressas para uso em escolas, conforme indicação em suas páginas de rosto: *Compendio de musica*, indicado para os alunos do D. Pedro II (1838), de autoria de Francisco Manoel da Silva; o *A B C musical a duas e tres vozes* ([18--]), de Auguste Panseron; o *Principios elementares de musica* (1886), de Eduardo Macedo; os *Solfejos do Instituto Nacional de Música* ([189-]) e o *Memorial theorico-musical* ([18--]), de Ignacio Porto-Alegre; o *Elementos de theoria musical* ([19--]), de Leopoldo Miguez; e a *Artinha Mussurunga: compendio de musica* (1905), de Domingos da Rocha Mussurunga.

<sup>6</sup> Dissertação intitulada *O ensino de música no Maranhão (1860-1912): uma ênfase nos livros escolares de Domingos Thomaz Vellez Perdigão e Antonio dos Reis Rayol*, defendida no Programa de Pós-Graduação em Educação – PPGE da Universidade Federal do Maranhão – UFMA (SALOMÃO, 2015).

lugar em que o autor tem a oportunidade de ter um espaço seu, defendendo as suas ideias, as quais foram elaboradas dentro de um contexto e processo histórico do qual ele fez parte. A escrita de um livro escolar, considerando o seu texto e os seus paratextos, colabora para que se tornem públicas as permanências e as rupturas do autor frente à diversidade de ideias disponíveis em seu ambiente de vivência.

Havia ainda no texto prefacial “Aos Leitores” a citação dos músicos em cujas obras o autor se apoiou para escrever os conteúdos musicais de seu livro, algo relevante a ser investigado, uma vez que demonstraria o que ele achava necessário ser ensinado dessa arte. Quem eram esses músicos citados? De que forma Rayol dialogou com esses autores? Com essa investigação, conseguimos visualizar a intertextualidade existente em sua obra.

Outro elemento paratextual que nos chamou a atenção foi a Advertência, em cujo conteúdo há uma declaração de Rayol de que seu livro teria a finalidade de “facilitar” o ensino de música feito por meio de outra obra conhecida no período, a do músico Leopoldo Miguez<sup>7</sup>. Entretanto, a obra de Miguez apresentava os seus conteúdos de modo mais didático, então porque o uso do verbo facilitar? Teria ele algum objetivo distinto? Os conteúdos do texto de *Noções de musica* foram dispostos em sua maioria em pequenos blocos, abordando diferentes assuntos musicais, sem ilustrações da grafia musical. Com quais elementos Rayol teria estruturado cada um desses assuntos tratados?

Essas inquietações nos instigaram a dar seguimento ao estudo desse livro escolar, fazendo, para tanto, a seguinte problematização: em que medida os elementos constitutivos dos paratextos e do texto de *Noções de musica* poderiam caracterizá-lo como um livro escolar diferenciado na instrução pública e privada no Maranhão no período de sua publicação? Levando em conta esse problema, levantamos três questões principais que norteiam esta pesquisa: como a posição social de Rayol e o contexto em que viveu influenciaram-no na escrita de *Noções de musica*?; considerando os paratextos, o texto e a intertextualidade implícita em *Noções de musica*, o que Rayol priorizou incluir em seu livro para efetivar o ensino musical em seu tempo?; quais elementos presentes nos paratextos e no texto diferenciam este livro escolar dos concorrentes do período?

Ao aprofundar a pesquisa no doutorado, deparamo-nos com outras indagações que surgiram a partir da análise dos jornais que circulavam nessa época na capital maranhense. Nos

---

<sup>7</sup> Rayol (1902, p.7) não cita o nome do livro de Miguez, o seu comentário limita-se a dizer “facilitar o **ensino pela arte** de Leopoldo Miguez”, porém infirmos ser *Elementos de theoria musical*, pois era a obra dele que havia sido publicada a pouco tempo, estava em circulação no período e era recomendada para uso no Intituto Nacional de Música e nas escolas primárias do Rio de Janeiro. Essa questão será abordada na última seção desta tese.

periódicos *Pacotilha* e *A Campanha* do ano de 1903 foram encontradas várias notas que se referiam ao livro *Noções de musica* como uma obra elaborada de forma desastrosa a partir do uso inexato de textos dos autores que Rayol escolheu para se embasar teoricamente, classificando-a como sem préstimo.

Apesar das críticas, ele era um músico reconhecido entre os seus contemporâneos. Teria, então, sido negligente a tal ponto, publicando uma obra aquém das expectativas? Ou será que a sua intenção era fazer um texto com outros propósitos? Afinal, “Aos Leitores” era um texto com um discurso bem produzido para alguém que estava sendo taxado de incompetente. Em busca de alguma nota na imprensa que tivesse um posicionamento contrário a essas críticas, encontramos um texto escrito por Adelman Correa, ex-aluno de Rayol, e publicado em uma edição do jornal *O imparcial* de 1940. Nele, Adelman fazia menção a *Noções de musica* como uma obra em que o autor revelou “singulares conhecimentos”, além de tecer elogios ao desempenho deste como músico e docente. Para seu discípulo, esse livro com pequenos tópicos<sup>8</sup> não parecia ser uma obra de pouco valor.

Diante das considerações feitas, em especial quanto ao paratexto Advertência, aos conteúdos textuais do livro, ao texto prefacial “Aos Leitores” e à classificação da obra sintetizada por Adelman como “singulares conhecimentos” do seu autor, defendemos a tese de que *Noções de musica* de Antonio Rayol, em função do conteúdo desenvolvido no texto, dos paratextos em uso e da intertextualidade com os referenciais analisados, demarca o ensino de música proposto pelo autor e a diferenciação desse livro escolar em relação a outras obras usadas na época para esse ensino.

No texto “Aos Leitores”, o autor deixa claro ter feito uma compilação com o que havia achado de bastante estético e indispensável para alcançar o objetivo ao qual tinha se proposto. Sendo assim, o livro escolar de Rayol é a fonte principal e o objeto de estudo nesta tese, cujo objetivo geral é analisar os paratextos, o texto e a intertextualidade implícita na obra *Noções de musica*, para compreendermos a diferenciação da proposta de ensino musical do autor a partir do referencial teórico usado por ele.

Para auxiliar metodologicamente esse caminho, temos como *primeiro objetivo específico* investigar a posição social de Rayol no meio ludovicense e a sua influencia na escrita de *Noções de musica*, tendo em conta aspectos culturais, econômicos e políticos. Na trajetória de Antonio Rayol, já consagrada na literatura, notamos que ele obteve êxito em sua experiência

---

<sup>8</sup> Os títulos não foram denominados de capítulos no livro, pois são em sua maioria textos pequenos. Portanto, utilizamos o termo “tópico” para designar os diferentes títulos com as suas respectivas explicações.

profissional no cenário brasileiro, a partir do exercício de suas atividades musicais e da sua participação no legado musical maranhense e nacional. Sendo um músico e intelectual atuante em seu tempo, envolvido em projetos culturais, qual era a representatividade dele na sociedade? De quais espaços sociais ele participou?

Para Barros (2020), é necessário não somente investigar o contexto social em que o autor está inserido, mas analisar qual a posição dele nesse contexto, levando em conta as diferentes linhas de força, como família, instituições de pertencimento, classe social, posição política etc. Portanto, o termo utilizado aqui por Barros (2020) faz referência à posição social do autor. Essa posição é relevante de ser investigada para traçar uma relação com a escrita de sua obra, a qual terá um legado na medida em que a “[...] cultura nunca é recebida uniformemente pelo conjunto de uma sociedade, [e] que esta se decompõe em meios culturais distintos, por vezes antagônicos, e que a transmissão da herança cultural se encontra governada pela disposição das relações sociais” (DUBY, 1998, p. 407).

Descrever o livro *Noções de musica*, com apresentação dos seus paratextos, texto e intertextualidade implícita na obra, é nosso *segundo objetivo específico*. As apresentações feitas nos elementos paratextuais, como a capa e a página de rosto<sup>9</sup>, em geral, podem conter diversas informações. O título, por exemplo, sendo longo ou curto, denota a proposta da obra, qual tipo de assunto, como o seu conteúdo será tratado, se de forma concisa ou vasta, extensa ou curta. Igualmente o nome do autor e a sua identificação profissional são descritas na capa e na página de rosto, ajudando a reforçar a credibilidade do livro. Ainda, as ilustrações, como os ornatos e as vinhetas, também podem explicar certas escolhas do autor ou, talvez, do editor, a exemplo de uma imagem que seja relacionada ao tema do livro, nesse caso a de instrumentos musicais.

Quanto aos temas<sup>10</sup> tratados no livro de Rayol, alguns deles são encontrados em diversos manuais similares. O seu posicionamento em relação a esses assuntos possibilitou-o priorizar o que achou necessário para o fim a que se propunha. As escolhas do autor para compor o conteúdo de seu livro, seja do texto ou dos paratextos, indicam com quem ou com o que ele mais se identificou em meio a uma diversidade de conhecimentos, de pensamentos e de intelectuais existentes em seu contexto. Qual a apropriação feita por Rayol das ideias dos autores com quem dialogou? Dessa maneira, percebemos que “[...] o que se guardou para a

---

<sup>9</sup> Genette (2009) refere-se a essa parte como página de rosto. No entanto, esse paratexto também é conhecido como “folha de rosto” na atualidade.

<sup>10</sup> Para maiores explicações sobre os termos específicos de música apresentados ao longo desta tese, os quais foram abordados por Rayol em seu livro, ver Med (1996), Bennett (1998) e Schmeling (2014), dentre outros autores.

posteridade é resultado de acasos, seleções e disputas que devem ser considerados” (CASTRO, 2004, p. 237).

Como *terceiro objetivo específico*, visamos analisar os elementos que diferenciam o livro escolar de Rayol dos concorrentes do período, com ênfase no conteúdo dos temas musicais tratados e no texto prefacial “Aos Leitores”. A maneira como esse autor discorreu sobre os temas selecionados em *Noções de musica* evidencia a sua proposta. Além disso, o texto prefacial é a parte em que se permite obter maiores informações quanto às intenções, concepções e críticas do autor. Examinando esse paratexto como espaço que pode esclarecer o pensamento dos autores, ela auxilia no entendimento da possível circulação de ideias entre os intelectuais, fazendo-se a relação, como salienta Chartier (1990), com as duas dimensões do espaço cultural em questão, a diacrônica - as produções contemporâneas ao trabalho selecionado, e a sincrônica – a dos sujeitos de períodos anteriores que se perpetuaram.

Para Rocha e Somoza (2012, p. 28), os estudos sobre a história da educação permitem pensar o manual escolar como um objeto cultural que possui uma variedade de “intenções, objetivos, regulações”, assim como um meio de conhecimento “sobre os valores partilhados em uma determinada época; sobre as representações sociais; e sobre as práticas escolares”.

## 1.1 HISTORIOGRAFIA DOS TEMAS ABORDADOS

Para realizar esta historiografia, fizemos um levantamento de trabalhos relacionados aos temas relevantes nesta tese em bibliotecas acadêmicas e particulares as quais tivemos acesso, bem como no Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES e no Portal de Periódicos da CAPES<sup>11</sup>. No site da CAPES, de aproximadamente dezenove mil trabalhos visualizados<sup>12</sup>, menos de duzentos deles tratam de livros escolares de música, sendo em menor número os que se referem às fontes do início da República. Considerando as publicações encontradas nas bibliotecas, existe um número significativo de pesquisas a respeito de livros escolares no Brasil e que abordam diferentes disciplinas curriculares, embora pequeno ainda na área da música.

---

<sup>11</sup> Para essa pesquisa na CAPES, levamos em consideração os títulos dos trabalhos registrados a partir das palavras: livros, livros escolares, paratextos e prefácios.

<sup>12</sup> Nesse site da CAPES, quanto às teses e dissertações encontramos o seguinte montante de trabalhos: 16.157 relativos a livros e 360 sobre paratextos. No tocante ao Portal de Periódicos, o qual inclui periódicos e livros, obtivemos os seguintes números: 1.950 trabalhos em relação a livros escolares e 836 sobre pesquisas em paratextos.

A seguir citamos alguns desses trabalhos, dando preferência para aqueles que se referem ao Maranhão e os que abrangem as primeiras décadas da República.

- Duarte (2018) trata dos livros escolares de leitura da Amazônia com foco na produção e nos discursos neles presentes sobre educação, civilidade e moral cristã;
- Soares (2018) traz um estudo dos livros de matemática no oitocentos;
- Castellanos (2016, 2017) debate a respeito dos livros escolares no período imperial no Maranhão;
- Castro (2010) aborda a respeito da leitura, dos impressos e da cultura escolar;
- Cury (2018) estuda os manuais de civilidade na Paraíba do século XIX.
- Dantas Filho (2007) faz um estudo sobre os métodos de música de Domingos Tomaz Vellez Perdigão e Antonio Rayol;
- Cerqueira (2019), em seu estudo sobre o piano, aborda as obras utilizadas para o ensino musical maranhense;
- Ferreira (2010) e Gouveia Neto (2012) tratam da música erudita no Maranhão e comentam a respeito de alguns livros de compositores locais;
- Salomão (2016) analisa livros escolares musicais utilizados em São Luís e em outras localidades nacionais.

Quanto às pesquisas de paratextos disponíveis nos arquivos da CAPES, mencionamos algumas em meio a um universo maior que abrange diferentes localidades e disciplinas.

- Andrade e Ferreira (2015), no artigo *Uma análise paratextual da obra “Arithimetica teórico-prática”*, comentam que os paratextos expõem sobre o que o livro vai tratar e o porquê foi dessa forma;
- Dassie (2011) esclarece no trabalho *Paratextos editoriais e história da educação matemática: uma leitura de livros didáticos* que os paratextos em geral apresentam os conteúdos tratados, explicam que estão de acordo com o programa de ensino vigente e dão o motivo de terem sido feitos;
- Barbosa (2014), em *As matemáticas puras e mistas e a Academia Real Militar do Rio de Janeiro: análise de paratextos de tratados, elementos e compêndios*, analisa os paratextos de algumas obras raras de matemática, originalmente em francês, e as suas traduções para o português, procurando demonstrar como se dava esse processo de adaptação;

- Vieira (2008), em *Entre coisas do mundo e o mundo dos livros: prefácios cívicos e impressos escolares no Brasil republicano*, destaca os prefácios que têm a tarefa de entender as diversas formas de conceber o civismo e a formação dos cidadãos;
- Oliveira (2015), em *Lourenço Filho e a Coleção Biblioteca de Educação: uma análise dos prefácios escritos por esse educador*, traz prefácios que foram utilizados por Lourenço Filho para moldar/direcionar a mentalidade dos professores em prol da concepção da Escola Nova;
- Ribeiro (2015), em “*Prezado professor*”: *prefácios, notas, advertências e Manual do professor*, analisa vários livros de diferentes disciplinas desde a primeira República até o ano de 1985. O autor entende que o uso dos prefácios serve para orientar ou auxiliar o trabalho do professor e o diálogo com o docente.

Dois trabalhos em educação encontrados em periódicos do exterior, o *Anuario de historia de la educación* e a *Historia y memoria de la educación*, trazem uma análise paratextual. No primeiro, Baretta (2018), em *Ideologías lectoras del normalismo: un análisis paratextual de El libro del escolar de Pablo Pizzurno*, analisa três livros de leitura do professor normalista argentino Pizzurno, publicados entre 1901 e 1918, com o fim de entender em quais ideologias leitoras o autor fundamenta pedagogicamente sua obra. Para Baretta, o prólogo é um local onde o autor pode se construir como autor. No segundo, intitulado *Análisis de los prólogos de los textos algebraicos publicados en España durante el siglo XVI*, Muñoz-Escolano e Oller-Marcén (2020) procuram identificar os temas gerais e as concepções e crenças dos autores quanto à natureza das matemáticas, tratados nos prólogos examinados.

Esse breve levantamento historiográfico permite percebermos que os temas tratados nesta tese ainda são pouco investigados, indicando o vasto campo a ser explorado. Nesse sentido, a presente pesquisa colabora para ampliar e aprofundar esses assuntos, começando com o estudo que aborda aspectos da vida de Rayol que não são muito explorados, como a sua participação no meio literário, político e religioso maranhense. A análise de *Noções de musica* esclarece os elementos que Rayol priorizou ao elaborar o seu conteúdo e o seu texto prefacial “Aos Leitores”, cumprindo um determinado propósito, pois são aspectos pouco abordados nas pesquisas sobre esse livro e seu autor.

Entendendo Rayol também como um sujeito engajado em mudanças referentes ao ensino musical, comentamos a seguir alguns dos seus projetos educacionais. O primeiro refere-se à sua participação na criação da Academia Livre de Música no Rio de Janeiro, assumindo o cargo de vice-diretor e professor. Essa instituição fundada em 1897 por músicos reconhecidos

no meio artístico dessa capital tinha o objetivo de fomentar a arte nacional por meio da educação. Como segundo projeto, citamos o seu empenho para a criação da Escola de Música em São Luís, no ano de 1901, onde exerceu o cargo de diretor e professor até o fim de sua vida. Mais de meio século após a fundação do Conservatório de Música do Rio de Janeiro, em 1841, o primeiro no Brasil, o governo do Maranhão apoiava o projeto de Rayol de abrir a primeira escola especializada no ensino de música desse estado. O terceiro projeto educativo, cuja ênfase é dada neste trabalho, foi a elaboração e publicação de *Noções de musica*. O envolvimento dele nesses projetos educacionais mostra-nos a figura influente que ele foi em seu meio artístico.

Diante do exposto, este estudo contribui para a preservação da memória de Rayol como professor de música. A relevância dele no cenário musical, principalmente no maranhense, pôde ser percebida também por meio de suas composições ainda hoje executadas e dos registros na imprensa sobre a sua vida profissional, social e pessoal. Portanto, isso colaborou e colabora até hoje para a construção de sua legitimidade, um sujeito do seu tempo e da atualidade. Conforme Castro (2004, p.13), na cultura da sociedade individualista, “importa aos indivíduos [modernos] sobreviver na memória dos outros, pois a vida individual tem valor e autonomia em relação ao todo”.

A pesquisa apresentada nesta tese sobre como se deu a recepção desse livro no meio em que circulou, em especial por meio das notas publicadas nos jornais, possibilita, de certa maneira, entender a prática envolvida em seu uso. Esse ponto também contribui para trazer à tona outros aspectos contextualizantes, como a discussão acerca da representação que tinham de Rayol e de sua obra. Nesse caso, o argumento defendido nesta tese quanto à elaboração diferenciada de *Noções de musica* para uso em duas instituições públicas, ambas reconhecidas no estado, pode evidenciar outra representação a ser construída nesta narrativa e que revela os diferentes olhares em torno desse músico e professor maranhense.

O estudo sobre as escolhas de Rayol, em particular em relação aos autores em que se embasou teoricamente e aos assuntos priorizados, mostra também as permanências e as rupturas que ele decidiu realizar na elaboração do livro. Por isso, evidenciamos neste trabalho o pensamento à época quanto ao ensino musical. A inexpressiva produção de livros por professores maranhenses para as aulas de música, conforme material pesquisado, pode ter sido uma demanda que colaborou para a publicação de *Noções de musica*. Barros (2020, p. 141) esclarece que “as demandas sociais não só tornam possível a produção de textos, mas também possibilitam a circulação e perpetuação de textos, ou mesmo a sua guarda em arquivos públicos”.

O autor ainda acrescenta que “a preservação de certos textos, e a destruição de outros, configuram escolhas complexas que foram definidas pela sociedade em diversos momentos” (BARROS, 2020, p. 141). A partir dessa citação, podemos refletir sobre quais escolhas estão sendo feitas em relação à cultura material escolar. Provavelmente, a relevância da vida artística e docente de Rayol possibilitou a guarda de seu texto, e este chegou até a atualidade oportunizando a pesquisa e contribuindo para os estudos no campo da história da educação.

## 1.2 DIVISÃO DA TESE

A divisão desta tese é feita em cinco seções, a começar da presente Introdução, que compõe a primeira seção. Na segunda seção, intitulada “Enfoque teórico-metodológico”, são expostos os conceitos e as categorias teóricas, metodológicas e empíricas trabalhadas, bem como os autores do aporte teórico que embasam esta tese. Os procedimentos metodológicos também são apresentados para explicar os passos tomados e destinados à construção deste trabalho, nesse caso, os de uma pesquisa bibliográfica, referente a determinados assuntos que compõem os temas abordados, como o livro escolar e o ensino musical; uma pesquisa documental, em busca de materiais com informações necessárias ao entendimento do objeto de estudo; uma posterior análise dos dados encontrados; e produção do texto final.

Na terceira seção, “Antonio Rayol e a sua ‘arte mágica’”, é apresentada a posição social de Rayol, considerando-se vários aspectos, como a sociedade de pertencimento, o status social, as instituições de pertencimento, a categoria profissional, entre outros. Dentre eles, demos preferência aos seguintes enfoques: contexto musical do período, salientando as operações existentes na dinâmica da vida musical, envolvendo sujeitos, instituições políticas, sociais, religiosas e educativas, além de interesses e ideologias; sociedade literária maranhense, a qual o pai de Rayol participava, relacionando, desse modo, a música com a poesia e a influência disso na sua escrita musical; e circulação de livros escolares existente no período.

Acrescentamos também nesse enfoque a sociedade religiosa, cujas atividades tiveram a participação do autor maranhense, os dados sobre a sua situação econômica, a sua classe social, as suas ocupações profissionais, e a sua posição política. Ainda é discutido nessa seção as diferentes identidades que podem constituir o autor e músico Rayol, mostrando neste estudo a sua imagem, as críticas e os elogios à sua pessoa publicados nos jornais da época. Para Chartier (1990, p. 27) “as estruturas do mundo social [...] são historicamente produzidas pelas práticas articuladas (políticas, sociais, discursivas) que constroem as suas figuras”.

A quarta seção, “Os paratextos e o texto de *Noções de musica*”, trata do livro de Rayol. Nesse sentido, ressaltamos a materialidade dessa obra, considerando os seus aspectos físicos, como o formato, a quantidade de páginas, a organização em capítulos e parágrafos, dentre outros. Dos elementos paratextuais classificados como peritextos são descritos a capa, as páginas iniciais denominadas de guardas, a página de rosto, a dedicatória, a epígrafe, a Advertência, Aos Leitores, as notas de rodapé e os intertítulos. De igual modo, nessa seção são apresentados os conteúdos musicais que formam o corpo do texto, com explicação sobre como eles foram organizados ao longo do livro e como foram divididos a partir de uma determinada proposta. Os conteúdos do livro também foram relacionados com os conteúdos teóricos que faziam parte do programa de ensino da Escola Normal e da Escola de Música quanto ao ensino musical. Finalizando, é abordada a intertextualidade existente no livro, incluindo os autores com quem ele mais dialogou e as suas obras estudadas, e a apropriação existente entre eles.

Na quinta e última seção, “O livro de singulares conhecimentos”, é realizado o estudo analítico de todas os aspectos que evidenciam a proposta de Rayol na elaboração de um livro diferenciado dos demais. Para tanto, são analisadas: a maneira como os conteúdos musicais foram apresentados no texto do livro, mostrando em que pontos Rayol aproximou-se e afastou-se dos demais autores citados em sua obra ou dos que circulavam no período; os peritextos de *Noções de musica*, que são os elementos paratextuais que compõem o conjunto de anúncios em jornais ou qualquer outro impresso que comente ou divulgue o livro selecionado; o texto prefacial “Aos Leitores”, em que Rayol especificou os motivos que o levaram a escrever o livro, as dificuldades encontradas, os anseios quanto à aprendizagem dos alunos e os efeitos que a música exerce sobre o homem; e a experiência musical de dois alunos de Rayol, o flautista Adelman Correa e o violinista Pedro Gromwell, complementando a referência sobre a prática existente em torno do livro.

## 2 ENFOQUE TEÓRICO-METODOLÓGICO

O enfoque teórico-metodológico que norteou esta investigação centrou-se no campo da História Cultural, que orientou o uso das categorias entendidas como relevantes para o objeto de estudo e interpretação dos resultados obtidos. Para tanto, dialogamos com teóricos como Nunes e Carvalho (2005), e Chartier (1990, p. 16), para quem “[...] a história cultural, tal como a entendemos, tem por principal objeto identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler”. Esse autor apoia uma história cultural cuja definição “seja sensível às desigualdades na apropriação de materiais e práticas comuns” (HUNT, 2006, p. 17).

Esse olhar que permite perceber as diferenças é necessário para analisar *Noções de música*, considerando o que Rayol priorizou em seu conteúdo, do que se distanciou, qual a apropriação que ele fez dos teóricos que utilizou em sua escrita, como ele pensava o ensino musical, como retratou essa realidade em seu livro e, ainda, como foram as apropriações do livro de Rayol na comunidade musical de seu tempo, por meio de elogios e críticas. Dessa forma, Chartier (1990, 2006, 2012, 2014) ajudou na compreensão dos dados encontrados nos materiais pesquisados, “[...] realça[ndo] as práticas investigadas nas suas diferenças e intersecções” (NUNES; CARVALHO, 2005, p. 48).

Em complemento, trabalhamos também com Genette (2009), autor dos estudos sobre paratextos editoriais, e que auxilia no entendimento desses elementos presentes em *Noções de música*; e com Barros (2019, 2020), a partir de seus estudos de fontes históricas, ressaltando a relevância de se abordar diferentes aspectos da vida do autor de uma obra. Ainda fazem parte da construção do texto desta tese as **categorias teóricas e metodológicas**, e as **categorias empíricas**. Como **categorias teóricas**, emergiram o *livro escolar*, o *autor* e o *ensino de música*, que correspondem aos assuntos abordados nas seções deste trabalho. Por isso, fazemos considerações a respeito de cada uma delas. No caso do *livro escolar*, traçamos comentários sobre diferentes nomenclaturas, conceitos, produção e circulação, baseando-se em autores como Bittencourt (2008), Chopin (2004, 2009), Magalhães (2018), Castro (2016, 2010), Peres e Michel (2018), Castellanos (2017, 2016) e Duarte (2018).

Ao longo da história, existiram diferentes concepções estilísticas e educacionais que possibilitaram uma produção diversificada de composições musicais e de uma vasta literatura para o ensino dessa arte. É com o foco nos livros que se faz esta pesquisa, buscando entender “[...] as práticas de que os objetos são portadores e/ou que formalizam”, pois “[...] pensar a

cultura escolar é pensar também as formas como os sujeitos escolares se apropriaram das tradições, das culturas em que estavam imersos nos diversos momentos da história do processo de escolarização” (FARIA FILHO, 2007, p. 207, 201).

Assim, a cultura material escolar, da qual o livro faz parte, “tem se tornado um campo fértil de estudo e pesquisa que, sob perspectivas teóricas e metodológicas diversas, revelam o cotidiano escolar com seus múltiplos objetos [...], com suas cores, seus usos e costumes, que marcaram tempos e espaços determinados” (CASTRO, 2011, p. 7). Conforme Peres e Souza (2011, p. 55), “[...] não é possível pensar a escola, seus saberes e práticas, deslocada de sua dimensão material”. Cigales e Oliveira (2020), e Badanelli e Cigales (2020) trazem um levantamento de pesquisas sobre manuais escolares em diferentes autores, nos quais a nomenclatura aparece de diversas formas como “[...] livros escolares, manuais escolares, livros didáticos, manuais didáticos, compêndios escolares, livros de texto, textbooks, libro de texto etc.”. É uma variedade vinculada “[...] às particularidades dos contextos nacionais, aos níveis educativos, aos sistemas de ensino, as disciplinas escolares etc.” (CIGALES; OLIVEIRA, 2020, p. 4).

Para Chopin (2009, p. 15), que explica “[...] que o conceito de livro escolar é historicamente recente”, esses materiais “[...] são há muito tempo apresentados aos seus contemporâneos sob uma multiplicidade de denominações”. O autor faz uma relação de razões para o uso de múltiplos termos, dentre elas: quando a escolha se refere à organização interna do material - por exemplo, *antologia*; quando indica a sua função sintética - como o *compêndio* ou designa o seu papel diretivo - a exemplo do *guia*; quando lembra o seu método de aprendizagem - como no caso de uma exposição organizada intitular-se *noções*, a preferência dada por Rayol em seu livro; quando evidencia as características materiais – como o tipo de papel e seu formato no exemplo de *cartilha*.

Quanto à origem dos livros escolares, Silva (2012, p. 807) esclarece que “[...] desde que surgiu na Grécia Antiga, quando Platão sugeriu que se fizesse uma composição de livros de leitura com uma seleção do melhor de sua época, o livro didático tem estado presente nas instâncias formais de ensino, nas mais variadas sociedades”. Vários são os termos utilizados atualmente em diferentes idiomas, conforme exemplifica Chopin (2009, p. 19-20): livros didáticos, livros escolares, manuais escolares, livros de textos, livros de classe, livro para escola, textos escolares, textos didáticos etc.

Os livros escolares se referem ao contexto para o qual foi destinado, ao nível do ensino e aprendizagem, à função didática, à forma material (manual escolar no português como livro pequeno levado a mão) e ao texto (texto escolar), concluindo que:

Em última instância, o manual, sob suas diversas denominações, é progressivamente um objeto planetário: ele se impôs no mundo, pelo viés da evangelização e da colonização, [adotado] pela maior parte dos países de sistemas educativ[os] e de métodos de ensino inspirados no modelo ocidental. O "manual" é, portanto, freqüentemente designado por termos que são a transcrição, a tradução ou a transposição das designações as mais comumente [utilizadas] nos países desenvolvidos (CHOPIN, 2009, p. 25).

Do mesmo modo que a nomenclatura, as definições encontradas de livro escolar também são variadas. Chopin (2009, p. 64-65) distingue duas categorias desses materiais: aqueles que foram reconhecidos para “uso escolar exclusivo ou não”; e “[...] aqueles que não foram concebidos com fins educativos, mas que adquiriram posteriormente uma dimensão escolar”, estabelecendo assim uma “[...] distinção entre a intenção de uso e o uso efetivo”. Para ele, a definição do livro escolar “[...] varia segundo os lugares, as épocas, os suportes, os níveis e as matérias de ensino, as vêzes dos contextos políticos, econômicos, social, cultural, estético”. O autor ressalta ser “[...] também, e sobretudo, em função da problemática científica no qual se insere. Como todo objeto de pesquisa, o livro escolar não é um dado, mas o resultado de uma construção intelectual: não pode então ter uma definição única” (CHOPIN, 2009, p. 74).

Pode-se dizer que essa amplitude de conceitos possui características semelhantes, pois descreve o manual como: a) um conjunto de conteúdos respectivos de um campo de conhecimento; b) organizado por determinados agentes, portadores de determinadas visões e representações sobre o mundo social; c) materializado em papel, por meio de tecnologias de impressão; d) destinado ao ensino de uma disciplina/matéria (CIGALES; OLIVEIRA, 2020, p. 4).

Assim, o livro didático é de uma natureza complexa, pois é “uma mercadoria” que obedece a determinados interesses de mercado. Também é “um depositário dos diversos conteúdos educacionais”, considerados relevantes em um dado contexto social, um “instrumento pedagógico”, de uso privilegiado pelos agentes do ensino, e “um veículo portador de um sistema de valores, de uma ideologia, de uma cultura” (BITTENCOURT, 2008, p. 14). Na visão de diversos autores, o livro escolar não trata exclusivamente de conteúdos que fazem parte dos programas de ensino, mas são divulgadores de uma cultura, de uma ideologia, de valores em que vivem os escritores e/ou os leitores, podendo ser assim propagadores dessas expressões e terem o controle do ensino nas escolas (MORGADO, 2004).

Baseados em Forquin (1992), os pesquisadores Cigales e Oliveira (2020, p. 4) expõem que o manual escolar, apesar de ser um objeto da escola, também “[...] transcende aos interesses pedagógicos e didáticos internos a ela”, uma vez que “[...] está imbricado na configuração de um campo social caracterizado pela existência de grupos sociais com interesses divergentes e culturais para o qual a escolarização se constitui como um trunfo social, político e simbólico”. Chopin (2004, p. 553) defende quatro funções essenciais exercidas pelos livros didáticos, conjuntamente ou não: a função referencial (ou programática ou curricular), quando o impresso é uma fiel tradução do programa de ensino; a função instrumental, quando coloca em prática métodos de aprendizagem; a função ideológica e cultural, quando, a partir do oitocentos, o livro “se afirmou como um dos vetores essenciais da língua, da cultura e dos valores das classes dirigentes”; e a função documental, quando, por meio de seu texto ou documento, pode desenvolver o espírito crítico do discente.

Qualquer livro, em qualquer época, seja ele impresso ou manuscrito, traz em si, para além das marcas de um trabalho intelectual, marcas de práticas artesanais ou industriais, marcas de uma relação com o poder ou com outros indivíduos, marcas de um produto destinado a ser vendido ou trocado, marcas do estatuto social dos seus autores, marcas da relação do texto com o leitor, marcas de um uso da língua, enfim marcas de um proprietário ou mesmo de um ato de leitura. Tudo o que está no livro, em qualquer livro, nos reenvia para fora dele (BELO, 2013, p. 104).

Segundo Houaiss e Villar (2004), o livro configura-se como uma coleção de folhas escritas, coberta com capa e páginas ordenadas, as quais são coladas ou costuradas. É uma obra de cunho literário, científico, técnico etc., composta por mais de 48 páginas, além da capa. Para Ferreira (2006), é uma reunião de folhas impressas presas por um lado e enfeixadas ou montadas em capa; uma obra intelectual publicada sob a forma de livro.

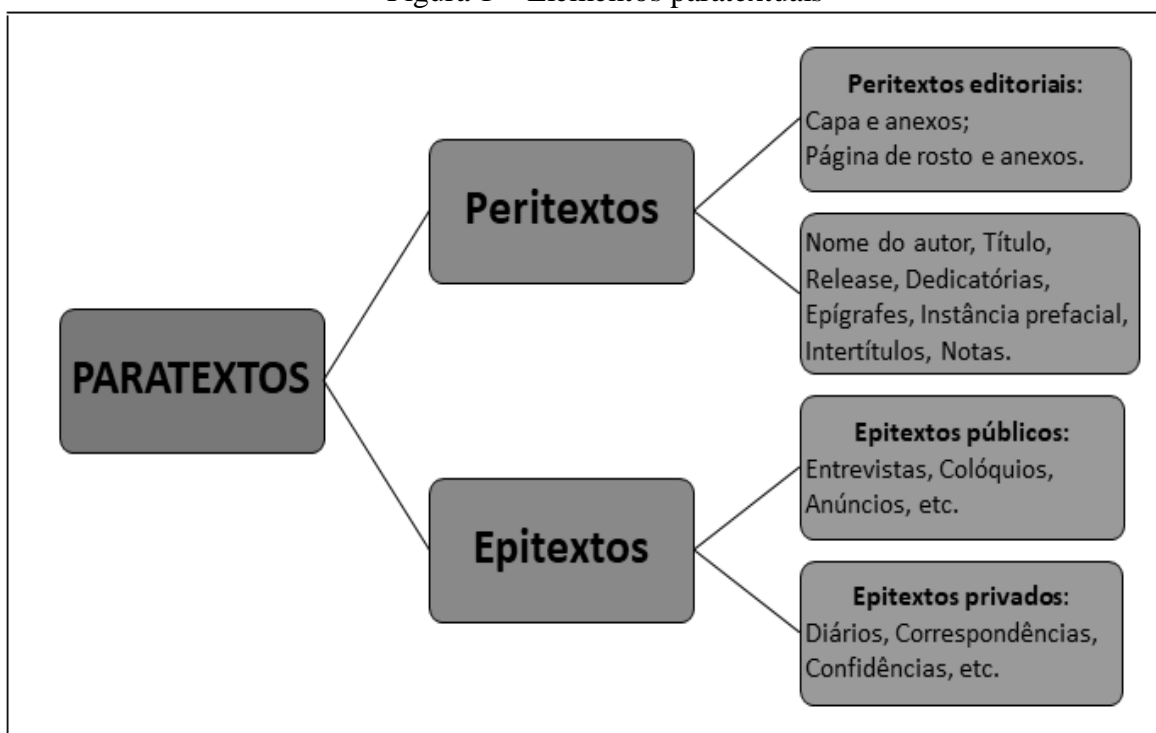
Considerando as definições apresentadas, entendemos como livro escolar um material impresso em formato de livro, que contém informações específicas de uma determinada área de conhecimento, comumente direcionadas ao ensino e aprendizagem em âmbito escolar, podendo transpor esse espaço para atender ao interesse de outro grupo. O livro traz em seu conteúdo as marcas de uma herança adquirida pelo autor e pelos sujeitos envolvidos na produção e circulação da obra.

No caso de *Noções de música*, este é um **livro escolar** que carrega em seu impresso os seguintes aspectos: as marcas dos serviços tipográficos disponíveis no período; conhecimentos musicais destinados, inicialmente, aos alunos de duas escolas específicas, a Escola de Música e a Escola Normal em São Luís; uma visão de mundo e representações do autor acerca do

contexto em que foi formado como artista; uma determinada cultura musical e social, da qual é um “veículo portador”, fazendo parte da cultura material escolar daquele período histórico.

Ainda sobre o livro escolar, tratamos dos paratextos com base em Genette (2009) e Andrade e Ferreira (2015) autores que oferecem a base teórica para entender a sua definição e classificação. O paratexto, que configura uma ação de interesse em prol da aceitação do texto pelo público, é uma “franja” que carrega “um comentário autoral, ou mais ou menos legitimado pelo autor, [constituindo], entre o texto e o extratexto, uma zona não apenas de transição, mas também de *transação* [...]” (GENETTE, 2009, p. 10). Ele é composto de diversos elementos, conforme apresentado na Figura 1, sendo dividido em *peritextos*, aqueles internos ao impresso circundando o texto, como a página de rosto, a epígrafe, a dedicatória, dentre outros; e em *epitextos*, elementos que são externos, como as conversas e as entrevistas sobre a obra<sup>13</sup> (GENETTE, 2009). Para Andrade e Ferreira (2015, p. 155) os peritextos e os epitextos “dividem entre si o campo do paratexto”.

Figura 1 – Elementos paratextuais



Fonte: Figura elaborada pela autora a partir de Genette (2009).

<sup>13</sup> Os epitextos podem ser públicos ou privados. Genette (2009, p. 303) define o epitexto público como “todo o elemento paratextual que não se encontra anexado materialmente ao texto no mesmo volume, mas que circula de algum modo ao ar livre, num espaço físico e social virtualmente ilimitado”, podendo ser oral ou impresso. Em relação aos epitextos privados, esses tem primeiro um destinatário “ao qual o autor se dirige particularmente”, como no caso dos diários (um testemunho com intenção de ser publicado ou não), dos prototextos (documentos que se referem à escrita do texto – esboços programáticos, planos e roteiros, rascunhos, provas tipográficas etc.), das correspondências e das confidências (GENETTE, 2009, p. 327).

Discorrendo a partir do ponto de vista funcional, Genette (2009, p. 17-18) explica que, afora algumas exceções, “o paratexto, sob todas as suas formas, é um discurso fundamentalmente heterônomo, auxiliar, a serviço de outra coisa que constitui sua razão de ser: o texto”, e essa submissão é o que “determina o essencial de sua conduta e de sua existência”, embora tenham finalidades específicas diversificadas. Essa funcionalidade pode ser exemplificada em *Noções de musica*, ao observar que: no título há a indicação de que o “texto” foi elaborado com o auxílio de mestres reconhecidos por Rayol; na dedicatória há a menção de que o objetivo da publicação do “texto” era a aprendizagem musical dos seus alunos; na Advertência há a recomendação de que o “texto” deveria ter o aporte de outras obras musicais; no texto prefacial “Aos Leitores”, há o esclarecimento de qual foi a sua motivação para a escrita do “texto” e do modo como ele se concretizou. Logo, apesar de funções específicas, todos os elementos paratextuais estão ao encargo do texto.

Para Genette (2009, p. 11, 19), “os caminhos e domínios do paratexto se modificam sem cessar conforme as épocas, as culturas, os gêneros, os autores, as obras, as edições de uma mesma obra [...]”. No final da introdução de *Paratextos editoriais*, ele explicita que seu trabalho se tratava de um estudo sincrônico e não diacrônico, uma vez que teve como objetivo apresentar um quadro geral do paratexto, e não a sua história. Embora certas ponderações diacrônicas existam, elas não são colocadas como decisivas, pois “cada elemento do paratexto tem sua própria história”, achando o autor necessário primeiro estudar a definição desse objeto do que a sua evolução. Frente a esse comentário, Chartier (2014, p. 236) lança os seguintes questionamentos:

Será, na verdade, tão seguro tomar o paratexto como uma categoria dotada de pertinência trans-histó[r]ica, e que as várias características e manifestações dos elementos que o compõem devem ser consideradas simples variações ou evoluções de uma realidade textual definida em sua universalidade? E se pensarmos nesses termos, será que não corremos o risco de obliterar a especificidade de configurações textuais que recebem essa especificidade de condições técnicas e sociais que governam a publicidade e apropriação de obras de formas muito diferentes, conforme a época na qual aparecem?

Esse autor chama a atenção para que nos estudos dessa área haja o cuidado de serem colocados todos os elementos paratextuais inseridos nas muitas espécies de relações existentes entre eles, pois essas são mais relevantes do que a classificação de pertencimento a algum gênero de cada um dos elementos em separado, visto que há uma estreita dependência na interpretação de todos eles. Continuando, Chartier (2014, p. 256-257) declara que “como escreve Anne Cayuela, precisamos ‘por em relevo a coerência do todo paratextual’, considerado dessa maneira”. E enfatiza que “o estudo de textos deve seguir o mesmo curso que o das

sociedades, que hoje põe mais ênfase nas relações do que nas taxonomias, e mais em contextualizações dinâmicas do que em tabelas de classificação”, como já exposto.

Ainda é ressaltada por ele a “condição de situarmos a pertinência dessa descrição dentro de uma historicidade própria”, como meio de se evitar os riscos acima apontados. A partir dessas considerações, salientamos que, apesar de nesta tese ser apresentado o estudo dos paratextos de *Noções de musica*, não se levará em conta somente definições e classificações, mas as relações<sup>14</sup> entre o conteúdo dos paratextos e o pensamento do seu autor, situando-os no contexto delimitado, além da “historicidade própria”, no caso, a do ensino musical do período (CHARTIER, 2014, p. 257).

Em relação à categoria *autor*, fazemos os apontamentos considerando Barros (2020) e Bittencourt (2008). Do primeiro autor, extraímos a relevância de analisar diversos elementos que dizem respeito ao autor para definir o lugar de produção de um texto. Nesse caso, ele enfatiza a posição social do autor visando entender diferentes aspectos que a compõem e que interferem na produção de seu discurso textual. Assim, Barros (2020, p. 100) considera que “o lugar de um autor não está apenas configurado no interior de uma sociedade histórica e espacialmente localizada, mas também dentro de um ambiente social ou de um campo de forças”, cabendo ao pesquisador estabelecê-lo. Dentro desse “campo”, mostramos, por exemplo, o envolvimento de Rayol em questões políticas do início da República, as suas diversas atividades profissionais, o seu prestígio social no meio em que circulava e a sua situação no plano econômico. Para auxiliar nessa investigação, fizemos uso dos trabalhos de Fonterrada (2005), Cerqueira (2019), Barbosa (2008), Meireles (2015), Bennett (1986), dentre outros.

Bittencourt (2008, p.181) faz referência à categoria de autores que eram professores, classe que se expandiu do meio do século XIX em diante. Ela relata que, no ensino secundário, caso em que se enquadra Rayol, “a estreita vinculação entre professores e livros didáticos pode ser avaliada pela participação que os primeiros tiveram como autores”. No Maranhão, até o início do século XX, foram escritas obras por professores de música, além de *Noções de musica*, a exemplo:

- *Principios elementares de musica* (1869), de Domingos Thomaz Vellez Perdigão, para os alunos do Collegio Perdigão, em São Luís;

---

<sup>14</sup> Essas relações são levadas em consideração no estudo dos três eixos indissociáveis dentro da História Cultural, quais sejam: a história dos objetos na sua materialidade, a história das práticas e a história das configurações dos objetos em questão.

- *Noções geraes da arte musical*, de Antonio Rayol, publicada em 1885 para uso em sua aula na Casa dos Educandos e Artífices do Maranhão;
- Do baiano João José Lentini (1865-1940), residente em São Luís, temos notícias da publicação de três cadernos para o ensino de música na Escola Normal ludovicense em 1925, do *Compendio elementar de música e solfejo* e de três livros que formam a série *Orfeão escolar*, ambos da década de 1930<sup>15</sup>;
- Do maranhense Elpídio Pereira (1872-1961), um tratado de teoria musical que ele próprio, em sua autobiografia, comenta ter elaborado. “Quando êste terminado, um amigo meu, tendo de ir ao Rio, encarregou-se de apresentá-lo ao Instituto Nacional de Música. Na sua volta foi-me ele devolvido com plena aprovação desse estabelecimento de ensino” (PEREIRA, 1957, p. 36).

Pontuamos também, os estudos de Chartier (2012) a partir do texto de Foucault *O que é um autor?* de 1969, em que é constatado que “a função autor é característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade” (FOUCAULT, 2001, p.267 apud CHARTIER, 2012, p. 27). Em seu trabalho *O que é um autor? Revisão de uma genealogia*, Chartier (2012, p. 27, 29) aponta que Foucault considera “o autor como uma função variável e complexa do discurso, e não a partir da evidência imediata de sua existência individual ou social”. Assim, “essa ‘função autor’ marcada pelo nome próprio é, de início, uma função de classificação dos discursos que permite as exclusões ou as inclusões em um *corpus*, atribuível a uma identidade única”. Exemplificando com os sujeitos desta pesquisa, Rayol, na elaboração de *Noções de musica*, cuja autoria tem a sua identidade única, teve a função de autor ao selecionar, em meio aos diversos textos de autores a que teve acesso, aquilo que julgou necessário incluir ou excluir conforme o seu interesse.

Ainda nessa perspectiva, Chartier (2012, p. 35) traz as considerações de Borges (2008) que dá à “função autor” não mais somente uma função discursiva, mas como aquele que “dá existência a uma ausência essencial”, pois ele sente que o “Eu é aparentemente aprisionado pelo nome próprio [...], confiscado pela ‘função autor’”, introduzindo uma “dimensão metafísica, ontológica” a essa discussão. Borges assinala que “auctor” é “aquele que dá existência e que tem peso de autoridade” e o “actor” é aquele que “é o contemporâneo, o compilador, o glosador” (CHARTIER, 2012, p. 58). Nessa linha, lembramos das ponderações de Bourdieu (2004) a respeito de leitor e autor, a partir da tradição medieval, no qual o primeiro escreve sobre um

---

<sup>15</sup> Tanto as obras de Lentini quanto *Noções geraes da arte musical* foram citadas por Cerqueira (2019).

discurso já estabelecido e o segundo desenvolve um novo discurso. Retornando a Rayol, podemos pensar nele como um leitor e um actor, ou seja, tem seu discurso apoiado em outros já preexistentes.

Na categoria do *ensino musical* considera-se que o ensino das artes é importante para o desenvolvimento de várias capacidades humanas, como a autoexpressão. A música provoca no ser humano vários tipos de reações que se manifestam de diferentes formas, de acordo com a faixa etária e o nível de musicalização, ajudando-o a desenvolver sua sensibilidade. É uma forma de comunicação usada há muito tempo pelo homem, diferente em cada cultura e em cada época, mas sempre expressando algum pensamento ou sentimento (JOLY, 2003). A música e o seu ensino fizeram parte da história da humanidade. Conforme Candé (2001), encontram-se maiores informações quanto às tradições musicais no período da antiguidade greco-romana, a qual via essa arte como relevante para a formação de jovens e crianças.

Platão e Aristóteles acreditavam que a música moldava o caráter do homem. Em vários capítulos do oitavo livro da *Política*, Aristóteles discorre sobre a real necessidade da música para a formação do caráter, sobre o cantar ou o tocar, sobre quais instrumentos, ritmos, melodias e harmonias utilizar, e sobre a necessidade da prática vir sempre antes da teoria. Joly (2003, p. 115) faz o comentário de que “[...] a Grécia ofereceu à história da humanidade um exemplo de como considerar essa educação: a música ensinada desde a infância era concebida como um fator essencial na formação dos futuros cidadãos”. Já em Roma, é evidenciado que a vida musical era intensa e formou-se “um número considerável de escolas de música e dança”.

Adentrando a Idade Média, a Igreja teve “o controle do aprendizado musical”, uma vez que exercia a prática musical litúrgica com a participação de crianças que cantavam bem (em geral de origem pobre), tinha a música como ciência e considerava a sua relevância na devoção cristã, “[...] não existindo nenhuma preocupação com o desenvolvimento musical da criança, ou com sua educação e bem estar [...]” (FONTERRADA, 2005, p. 27-28). Conforme essa autora, no período renascentista, a criança começou a ser vista com maior responsabilidade pela sociedade. Na ocasião foram fundadas escolas com o objetivo de treinamento profissional, havendo o ensino de diversas disciplinas. Essas instituições, surgidas na Itália, eram orfanatos musicais para meninas e meninos mantidos pelo Estado e denominados de conservatórios, mas conhecidos também como hospitais. As instituições escolares patrocinadas pela Igreja Católica e pela Reforma objetivavam uma formação mais competente aos alunos.

Nos séculos XVII e XVIII, instituiu-se no ensino a divisão das classes por idade e um

ensino diferenciado para o povo e para as classes mais abastadas. Comenius<sup>16</sup> (2006, p. 328; 335; 343), por exemplo, acreditava que a criança na escola materna iria adquirir “[...] os primórdios da música aprendendo os salmos e hinos sagrados mais fáceis, tais como os que se encontram nos exercícios religiosos diários”; quando na escola vernácula, o jovem aprenderia a “[...] cantar qualquer melodia comum: a quem tiver aptidão, poderão ser ensinados os primeiros elementos da escrita musical”; já na escola latina os jovens bem instruídos, estariam aptos a serem músicos, teóricos e práticos.

Conforme Salomão (2016, p. 101-102), Rousseau acreditava que no trabalho com crianças de dois a doze anos de idade, o ensino do canto deveria ser “com canções simples e interessantes para essa faixa etária, preocupando-se, de início, mais na audição dos sons das músicas do que na leitura das notas nas partituras, evitando tanto que o aprendizado [fosse] penoso, quanto à prioridade dos sinais convencionais”. Ele também defendia “a ideia de os alunos aprenderem a executar e compor ao mesmo tempo, explicando as etapas de como esse exercício de composição deveria ser feito”. Além disso, recomendava que o solfejo<sup>17</sup> fosse praticado usando-se as sílabas correspondentes às notas musicais para se cantar os intervalos, “[...] e não somente as letras, como faziam os franceses, que, segundo o autor, aprendiam música com maior dificuldade<sup>18</sup>”.

Após a Revolução Francesa, o domínio da música e de seu ensino começou a sair do âmbito da Igreja e das cortes, e “[...] a instrução musical [era] bastante calcada na relação mestre/discípulo” (FONTERRADA, 2005, p. 49). Essa autora comenta sobre o pensamento de alguns grandes educadores, como Pestalozzi, Hebart e Froebel. Para Pestalozzi, a prática musical na escola, baseava-se “na intuição e busca a construção e a expressão de ideias”, tendo como alguns dos princípios de seu sistema o ensino dos sons antes da leitura, o exercitar a audição e imitação para que a criança entenda o assunto na prática e ensinar um tema até o seu domínio antes de seguir para outro (FONTERRADA, 2005, p. 51).

O método de Hebart defendia a necessidade de “despertar o interesse do aluno”, partindo de algo conhecido e depois ir associando o novo. Já Froebel acreditava na “inclusão do canto e

---

<sup>16</sup>Comenius (2006) defendia no século XVII um modelo de ensino dividido em quatro períodos, conforme a idade do aluno. Cada uma dessas etapas tinha uma escola definida: para a infância, a escola materna; para a meninice, a escola vernácula pública; para a adolescência, a escola latina ou ginásio; e para a juventude, a academia e as viagens.

<sup>17</sup>Prática de entoar as notas na altura e na duração escritas na grafia musical.

<sup>18</sup>Rousseau (1995) acreditava que o mais natural era solfejar por transposição, ou seja, cantar as músicas independentemente de sua tonalidade original, com as notas da escala de Dó, que são *dó, ré, mi, fá, sol, lá e si*, ordenadas conforme a melodia criada.

de outras artes nas escolas” para que por meio da “apreciação da obra artística” a criança tivesse “um amplo e completo desenvolvimento de sua natureza”. Esses três teóricos tinham “a preocupação comum com a criança e com o ensino, já bem distante da concepção medieval de utilização da voz infantil a serviço da música, sem relação com qualquer referência de ordem educativa” (FONTERRADA, 2005, p. 51-53).

Em relação ao período romântico, temos o início da criação das escolas profissionalizantes particulares, a exemplo do Conservatório de Paris (1794), do The Royal Academy of Music (1822) na Inglaterra e de vários outros em diversos países da Europa e da América. O ensino passou a ser coletivo e a “instrução em massa em meados do século XIX”. Essa época buscava “[...] a habilidade técnica levada ao máximo de sua capacidade humana”, o virtuosismo comum ao período, “[...] e a performance artística baseada em critérios interpretativos de caráter marcadamente individual e subjetivo” (FONTERRADA, 2005, p. 72).

No Brasil, na década de 1840, foi criada a primeira instituição nesses moldes de ensino profissionalizante de música, o Conservatório de Música do Rio de Janeiro<sup>19</sup>, visando contribuir para uma formação que ia além do ensino técnico, pois ministraria “uma arte que contribuiu para a civilização dos povos, influiu para o bem-estar moral da humanidade e deveria ser para todas as classes da sociedade”. Sobre esse ensino formal, Dantas Filho (2007, p. 335-337) esclarece que:

No Brasil, o aparecimento do Conservatório, sobretudo, como modelo de instituição de ensino, dá-se como conseqüência do surgimento das sociedades musicais, fenômeno que expressava pela primeira vez espécies de contratos consensuais, em torno de uma nova concepção da atividade musical, dentro do mais puro espírito burguês. Desta forma, o principal objeto da instrução musical passa por uma visão de abordagem técnica e racionalista enfatizando seu papel atuante na formação de um novo indivíduo e no fomento de um novo gosto musical. [...] No Brasil, o advento da fundação de academias públicas e laicas de ensino da música na Europa, repercute fortemente no Rio de Janeiro gerando um movimento que reivindica a criação de instituições congêneres.

O ensino de música em instituições de ensino primário e secundário instituiu-se a partir do Brasil Imperial, sendo oficializado somente em 1854 no Município da Corte. Na República, o ensino musical continuou sendo considerado relevante para a educação das crianças, jovens e adultos, em estabelecimentos como os Grupos Escolares, as Escolas Normais, os Liceus, os Conservatórios e Escolas de Música, assim como nas escolas particulares. Investiu-se na formação do canto orfeônico, que se popularizou nas escolas durante décadas, em especial com

---

<sup>19</sup> O Conservatório de Música do Rio de Janeiro passou a ser denominado Instituto Nacional de Música no início da República (1890) e, a partir da década de 1960, passou a ser chamada Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

a implantação do mesmo por Villa-Lobos no governo de Getúlio Vargas (SALOMÃO, 2016). Benito (2017, p. 187) ao tratar da escola como cultura, salienta que ela se constitui “em uma espécie de templo laico, que cumpre a função de espaço público, destinado à formação dos indivíduos nos ideais da cidadania e, por acréscimo, à edificação da nação”. Nesse sentido, tanto a prática musical quanto o seu ensino foram utilizados para esses ideais.

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

Percebemos, então, no ensino dessa cadeira, uma intencionalidade, uma finalidade, além da aquisição de conhecimentos específicos do assunto, na medida em que a função das disciplinas escolares “consiste [...] em colocar um conteúdo de instrução a serviço de uma finalidade educativa”, assim, “o papel da escola não se limita ao exercício das disciplinas escolares”, pois a educação é “um conjunto complexo que não se reduz aos ensinamentos explícitos e programados” (CHERVEL, 1990, p. 188).

Quanto ao método de ensino, “[...] talvez a teoria [...] mais antiga e melhor estabelecida seja aquela que enfatiza que os alunos são herdeiros de um conjunto de valores e práticas culturais e precisam dominar habilidades relevantes e informações para poderem tomar parte em assuntos musicais” (SWANWICK, 2014, p. 26). Entretanto, passou-se ao questionamento desses “[...] modelos tradicionais e ‘conservatoriais’<sup>20</sup>, procurando ampliar o alcance da educação musical<sup>21</sup> ao defender a ideia de que a música pode ser ensinada a todos, e não apenas àqueles supostamente dotados de um ‘dom inato’” (PENA, 2011, p. 17).

A partir do final do oitocentos, surgiram as primeiras mudanças nesse sentido com o uso do método intuitivo e, adentrando ao século XX, os métodos analítico e ativo. Segundo Fernandes (2001, p. 52), as tendências seguintes foram a criativa, a contextualista, e a pró-criatividade, ressaltando que “identificar as concepções de educação musical existentes na escola é entender que nela coexistem várias práticas e, conseqüentemente, várias tendências”.

---

<sup>20</sup> Conservatorial por ser corrente nos conservatórios, assim como nas escolas e institutos de música, enfim nos cursos profissionalizantes.

<sup>21</sup> Para o período delimitado nesta tese o termo que está sendo utilizado é “ensino de música”, porém, como estamos mencionando aqui as mudanças ocorridas ao longo do tempo o termo “educação musical” aparece em alguns autores mais atuais, como Pena (2011) e Fernandes (2001).

Considerando Chervel (1990, p. 205), entendemos que essas mudanças de tendências no decurso do tempo podem ser consideradas “práticas de estimulação do interesse do aluno”, em busca da motivação e da incitação destacadas pelo autor. Essas motivações “estão constantemente em ação nos arranjos mínimos ou importantes que elas sofrem”, pois “toda inovação, todo novo método chama a atenção dos mestres por uma maior facilidade, um interesse mais manifesto entre os alunos, o novo gosto que eles vão encontrar ao fazer os exercícios, a maior modernidade dos textos que se lhes submete”.

Em relação às **categorias metodológicas**, utilizamos a representação, a narrativa e a apropriação, apoiada em Pesavento (2012), Chartier (1990) e Nunes e Carvalho (2005).

a) *Representação* – esta tese propõe “[...] reconstruir com as fontes as representações da vida elaboradas pelos homens do passado”. Portanto, a “História Cultural se torna, assim, uma representação que resgata representações, que se incumbe de construir uma representação sobre o já representado” (PESAVENTO, 2012, p. 43). Em Chartier (1990, p. 17, 19, grifo nosso),

As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, **o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza**. [...] Pode-se pensar uma **história cultural do social que tome por objeto 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 tal como o pensavam que ela é, ou como gostariam que fosse.

Nesse sentido, Nunes e Carvalho (2005, p. 50), embasados em Chartier, entendem “[...] ‘representação’ como prática em que se posicionam seus agentes e que constitui o ‘social’ como social ordenado, hierarquizado, classificado a partir de posições dos agentes nela articuladas [...]”. Sirinelli (1992, p. III apud RIOUX, 1998, p. 20) levanta o questionamento de “como é que os grupos humanos representam ou imaginam o mundo que os rodeia?”. Assim, a representação que Rayol tinha do “mundo” em que estava é exposta neste trabalho ao serem relatadas as práticas dele, os seus posicionamentos e escolhas, tendo como foco maior o seu envolvimento com a música, o ensino musical e o que ficou materializado em *Noções de musica*. Também são expostas aqui as representações que faziam dele, como a sua imagem e a sua obra eram propagadas, informações que foram possíveis pela análise das publicações encontradas na imprensa do período<sup>22</sup>. Dessa forma, buscaremos “interrogar o discurso articulado nesse[s] documento[s] enquanto prática de representação de práticas” (NUNES;

---

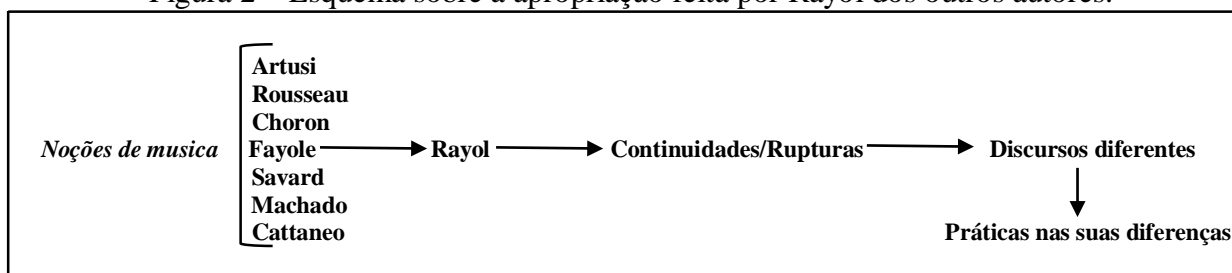
<sup>22</sup> Dentre esses jornais, têm-se *Pacotilha*, *A Campanha* e o *Diário do Maranhão*.

CARVALHO, 2005, p. 59). Para Chartier (1990, p. 27), uma História Cultural é “[...] levada a repensar completamente a relação tradicionalmente postulada entre o social, identificado como um real bem real, existindo por si próprio, e as representações, supostas como o refletindo ou dele se afastando”.

b) *Narrativa* - Pesavento (2012, p. 50), com base nas reflexões de Ricoeur, acredita que “o que o historiador pretende é reconstruir o passado, para satisfazer o pacto de verdade que estabeleceu com o leitor, mas o que constrói pela narrativa é um terceiro tempo, situado nem no passado do acontecido nem no presente da escritura”. Para Chartier (1990, p. 84), “a história singulariza-se [...] por suas construções narrativas pretenderem ser a reconstituição de um passado que existiu”. Então, a partir da narrativa encontrada na imprensa e na literatura a respeito dos sujeitos envolvidos nesta pesquisa, narrativa feita por eles mesmos ou por outros, criamos a nossa narrativa sobre os mesmos sujeitos, o nosso olhar de um passado do qual não somos testemunhas oculares, o que torna a história desta narrativa única, “singular”, “um terceiro tempo”. Depois desta escrita, ainda temos a significação dada pelo olhar do leitor ao texto produzido, o que pode gerar uma nova narrativa.

c) *Apropriação* – essa categoria, “[...] tal como a entendemos, tem por objetivo uma história social das interpretações, remetidas para as suas determinações fundamentais (que são sociais, institucionais, culturais) e inscritas nas práticas específicas que as produzem” (CHARTIER, 1990, p. 26). Ainda com base em Chartier (1990, p. 26), indagamos: uma vez que na História Cultural não se deve “[...] trabalhar ideias desencarnadas das práticas dos agentes que as produzem ou das formas impressas que as põem em circulação, possibilitando que sejam apropriadas”, de que forma Rayol apropriou-se das narrativas em que se embasou quanto à música e ao seu ensino? Que uso fez dos autores que ele escolheu e das concepções vigentes em sua época, respeitando “as práticas que se apropriam, distintivamente, dos materiais que circulam numa determinada sociedade”? O esquema apresentado na Figura 2 é uma sugestão da apropriação ocorrida na elaboração de *Noções de musica* e defendida nesta tese.

Figura 2 – Esquema sobre a apropriação feita por Rayol dos outros autores.



Fonte: Figura elaborada pela autora.

Por meio desse esquema, entendemos que Rayol, ao estudar os sete autores elencados na figura acima e nomeados em seu livro, apropriou-se de várias concepções musicais defendidas por eles, em especial de Rousseau, Cattaneo e Machado. Ao elaborar *Noções de musica*, embasado neles, o autor propôs-se a certas continuidades, como quando escolheu tratar de temas comuns aos livros escolares de música que circulavam no período, utilizando-se de iguais conceitos e explicações. No entanto, ao mesmo tempo, ele determinou certas rupturas ao tratar de assuntos incomuns nesse tipo de literatura, como por exemplo, ao incluir o tema Cantar, no qual explicou os passos necessários para melhor executar o canto, e ao utilizar várias informações históricas durante o livro, elementos não muito frequentes nesses impressos.

Quanto às **categorias empíricas**, elas foram encontradas a partir da análise de *Noções de musica*. Para tal análise, fizemos uso dos ensaios metodológicos realizados pelo NEDHEL e que fazem referência aos três eixos indissociáveis e de sustentação da História Cultural (CHARTIER, 1990; NUNES e CARVALHO, 2005; CASTELLANOS, 2022). Esses três eixos são: a história do objeto na sua *materialidade*, que, conforme Nunes e Carvalho (2005, p. 47), “procura apanhá-los na sua *forma*, sua *frequência*, seu *dispositivo* e sua *estrutura*”; a história das *práticas*; e a história das *configurações* com as *formações sociais*, as *estruturas psíquicas*, as *armaduras conceituais* presentes nela. A análise da história do objeto na sua materialidade permitiu encontrarmos as **categorias empíricas** desta tese.

Em relação à esse primeiro eixo, a *materialidade*, Chartier (2006, p. 220) acredita ser “fundamental lembrar que nenhum texto existe fora do suporte que lhe confere legibilidade; qualquer compreensão de um texto, não importa de que tipo, depende das formas com as quais ele chega até seu leitor”. Chopin (2004, p. 559), ao tecer comentários quanto às relevâncias que estão sendo dadas nos estudos sobre livros, atenta para o fato de que “as notas de rodapé, os resumos, a formulação dos títulos e subtítulos dos capítulos, os sumários, o léxico, índices ou, simplesmente, o próprio título dos livros”, elementos que fazem parte dos paratextos, “mereceriam ser estudados com mais cuidado”. O autor faz a seguinte observação sobre a parte material do impresso.

Também têm sido negligenciadas as características “formais” dos livros didáticos. A organização interna dos livros e sua divisão em partes, capítulos, parágrafos, as diferenciações tipográficas (fonte, corpo de texto, grifos, tipo de papel, bordas, cores, etc.) e suas variações, a distribuição e a disposição espacial dos diversos elementos textuais ou icônicos no interior de uma página (ou de uma página dupla) ou de um livro só foram objeto, segundo uma perspectiva histórica, de bem poucos estudos, apesar dessas configurações serem bastante específicas do livro didático. Com efeito, a tipografia e a paginação fazem parte do discurso didático de um livro usado em sala de aula tanto quanto o texto ou as ilustrações (CHOPIN, 2004, p. 559).

Partindo desses comentários, analisamos o livro escolar de Antonio Rayol em busca dos aspectos que dizem respeito a essa materialidade. Começando pelo *dispositivo*, temos nesta tese o livro escolar de Rayol como fonte e objeto de estudo que se materializou em um *dispositivo*: o livro impresso *Noções de musica: extrahidas dos melhores autores*. Quanto às *formas* que um escrito chega até o leitor, Chartier (2006, 220) chama a atenção para a necessidade de se fazer uma distinção entre dois tipos de aparatos<sup>23</sup>: aqueles que são “impostos pela colocação em forma de texto, pelas estratégias da escrita e intenções do ‘autor’”, e os que “resultam da manufatura do livro ou da publicação, produzidos por decisão editorial ou através de processos industriais”.

Considerando essas observações, no caso do livro de Rayol, dentre os aparatos relativos à tipografia (objeto físico), poderíamos citar a escolha do tipo de fonte e tamanho da letra utilizada, a questão da paginação, a distribuição de parágrafos por páginas e a inclusão de paratextos – capa, página guarda, página de rosto, etc. Quanto aos aparatos referentes à colocação em forma de texto e atribuídos a Rayol (fonte), temos como exemplo o tamanho dos parágrafos, a divisão por títulos, o tipo de linguagem usado e a inserção de texto prefacial. Essas escolhas dizem respeito ao leitor para o qual o livro é direcionado.

Portanto, sendo *Noções de musica* dirigido ao ensino profissionalizante – Escola Normal e Escola de Música -, o autor deu preferência a uma forma de texto cujo entendimento fosse possível aos leitores que possuíssem um determinado nível de instrução, sendo discursiva com o uso de uma linguagem erudita em parágrafos longos e curtos, sem ilustrações e divididos em tópicos temáticos resumidos.

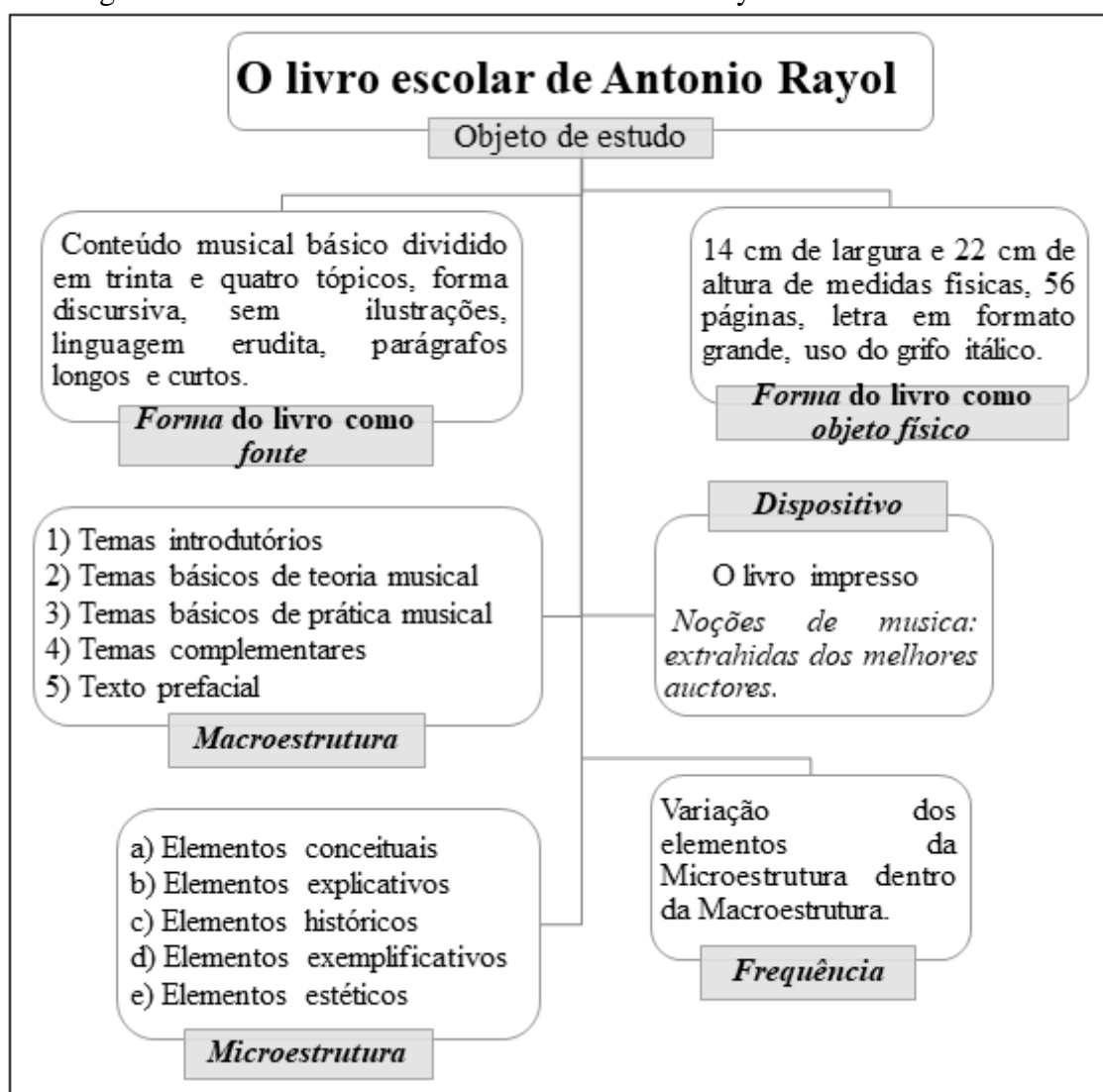
Dando prosseguimento, identificamos a *estrutura* na qual está organizado esse objeto. Para tanto, analisamos o livro de Rayol e estabelecemos uma divisão dos seus conteúdos em cinco partes principais, as quais configuram o que poderíamos chamar de “macroestrutura” de *Noções de musica*: **Temas introdutórios; Temas básicos de teoria musical; Temas básicos de prática; e Temas complementares**. Em seguida, buscamos os elementos característicos que compõem essas cinco partes da macroestrutura. Nessa etapa, encontramos mais cinco elementos, com os quais Rayol construiu o seu discurso. Esses elementos formam a “microestrutura “de *Noções de musica*: elementos históricos; elementos conceituais; elementos explicativos; elementos estéticos; e elementos exemplificativos.

---

<sup>23</sup> Em Chartier (1990, p. 127) encontramos a descrição desses aparatos como dispositivos: “os que decorrem do estabelecimento do texto, das estratégias de escrita, das intenções do autor; e os dispositivos que resultam da passagem a livro ou a impresso, produzidos pela decisão editorial ou pelo trabalho da oficina.”

A *frequência* com que os elementos da microestrutura aparecem é variada dentro do conteúdo da macroestrutura analisada. Os temas e os elementos encontrados, bem como a frequência em que eles aparecem, vão caracterizar a diferenciação que buscamos defender em relação à obra *Noções de musica* e formar as **categorias empíricas** desta tese. O esquema representando os itens trabalhados no livro de Rayol quanto a esse eixo correspondente à história dos objetos na sua materialidade está exposto na Figura 3.

Figura 3 – A história do livro escolar de Antonio Rayol na sua materialidade



Fonte: Figura elaborada pela autora a partir de *Noções de musica* (1902).

Chartier (2006, p. 220) propõe que se faça “um exame da relação muito estreita entre três pólos: o próprio texto, o objeto que comunica o texto e o ato que o apreende”. Dessa forma, chegamos ao segundo eixo, que é a história das *práticas* nas suas diferenças, definindo o ato que apreende o objeto em questão. Segundo Chartier (2006, p. 233), essa história tem como

foco a maneira como os sujeitos fazem “usos diferenciados e opostos dos mesmos bens, dos mesmos textos e das mesmas ideias”. Para Nunes e Carvalho (2005, p. 49), a história cultural trabalha as ideias juntamente com as:

Práticas dos agentes que as produzem ou [com as] formas impressas que as põe em circulação, possibilitando que sejam apropriadas. [...] As práticas dos agentes que produzem as ‘ideias’ e as formas impressas que as fazem circular são relevantes na própria determinação do seu significado.

Chartier (2014, p. 27) considera relevante “[...] sempre ligar o estudo dos textos, quaisquer que sejam eles, com o estudo das formas que lhes conferem existência e um estudo das apropriações que os investem de significados”. Não se deve esquecer “[...] que a palavra escrita é transmitida aos seus leitores ou ouvintes por objetos ou vozes, a lógica material e prática que precisamos compreender”. Por meio de materiais impressos, permitiu-se a circulação de várias ideias que propagaram diferentes discursos.

Com essa apropriação, Rayol selecionou o que defenderia ou criticaria, elaborando assim o seu produto cultural, *Noções de musica*, expondo as suas concepções, principalmente em seu texto prefacial “Aos Leitores”. O estudo da prática dos sujeitos neste trabalho analisa de que forma fizeram uso de *Noções de musica*, ou seja, como ele foi recebido em sua comunidade, uma vez que é relevante nesse tipo de abordagem “o contraste entre os modos de utilização de temas ou formas comuns pelos grupos ou indivíduos” (CHARTIER, 2006, p. 233).

Ainda foi necessário abordar o terceiro eixo, a história das *configurações*, levando em conta as *formações sociais*, as *estruturas psíquicas*, as *armaduras conceituais*. No caso das *formações sociais*, estudamos as atividades realizadas por Rayol e a sua formação no contexto da época. Quanto às *estruturas psíquicas*, analisamos as formas de pensar, ou seja, o pensamento musical, o educacional e o político da época. Pesavento (2012, p. 65) esclarece que é preciso “ir de um texto a outro texto, sair da fonte para mergulhar no referencial de contingência no qual se insere o objeto do historiador. Do texto ao extratexto, esse procedimento potencializa a interpretação”.

A respeito das *armaduras conceituais*, pesquisamos os conceitos que circulavam no meio musical de Rayol, a apropriação desses conceitos e a sua utilização. O discurso musical do autor, materializado em sua obra, permanece ou sofre rupturas. Esse discurso é tido como verdadeiro ou é substituído por outro considerado verdadeiro. Ainda, Chartier (1990) expõe, com base em Schorske, sobre a dimensão diacrônica e horizontal e a dimensão sincrônica e vertical. Na diacrônica, o produto cultural é relacionado ao que foi produzido no decorrer da história daquele ramo, observando-se em que se distanciou dos anteriores. Já na sincrônica, a

relação é com a produção contemporânea ao objeto estudado e o que dela foi utilizado. Esse movimento pode ser observado no livro de Rayol. Hunt (2006, p. 18, grifo nosso), ao apresentar um pensamento de Chartier, esclarece que “os documentos que descrevem ações simbólicas do passado não são textos inocentes e transparentes; foram escritos por autores com diferentes intenções e estratégias, e os *historiadores da cultura devem criar suas próprias estratégias para lê-los [...]*”.

## 2.1 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

A partir do exposto, discorreremos a seguir sobre os processos metodológicos utilizados, começando pela pesquisa bibliográfica, cuja finalidade é “colocar o pesquisador em contato direto com tudo o que foi escrito, dito ou filmado sobre determinado assunto, inclusive conferências seguidas de debates que tenham sido transcritos por alguma forma, quer publicadas quer gravadas” (MARCONI; LAKATOS, 2007, p. 71). Nessa etapa metodológica buscamos referências sobre: livros escolares e a sua história em âmbito nacional e local; paratextos, abordando conceitos e classificações; o contexto musical geral, incluindo o ensino dessa arte; informações biográficas de Rayol, dos autores selecionados por ele - Artusi, Choron, Fayolle, Rousseau, Machado, Savard e Cattaneo, bem como de suas obras publicadas<sup>24</sup>, e de Adelman Correa e Pedro Gromwell. Esses dados compuseram a discussão conceitual e histórica referente à cada seção da tese. Conforme Barros (2011, p. 56) na revisão bibliográfica,

Devem aparecer tanto obras que apoiem o caminho proposto pelo pesquisador, funcionando como uma base a partir da qual ele se erguerá para enxergar mais longe, como também obras às quais o pesquisador pretende se contrapor. Pode-se dizer que, com a elaboração da Revisão Bibliográfica, o pesquisador busca apoios e contrastes.

Cabe ressaltar que a delimitação temporal deste trabalho corresponde à década de 1900, quando da publicação do livro de Rayol (1902) e de sua morte (1904). Quanto à delimitação espacial, restringimo-nos mais à capital do Maranhão, local do público-alvo de *Noções de música* e onde ele atuou como músico e professor a maior parte de sua vida. Contudo, ao tecermos comentários sobre o contexto musical e educacional, retrocedemos no tempo e expandimos a outras localidades para melhor situarmos esse músico e a sua obra no período, já que “uma fonte, a propósito, não está situada no interior de uma época. [...] há uma situação

---

<sup>24</sup> As obras de um músico podem ser, em geral: composições musicais; métodos para o estudo técnico de algum instrumento musical; e textos teóricos para o entendimento dos conceitos musicais necessários a uma execução instrumental ou uma composição.

peculiar que envolve a copresença de épocas diversas, a partir de diálogos intertextuais envolvidos nos discursos”. Assim, “nem todo texto tem apenas um só lugar de produção em termos cronológicos” (BARROS, 2020, p. 69, 80).

A pesquisa documental foi outro procedimento utilizado. Por meio dela, os documentos utilizados são classificados de uma forma mais ampliada, pois privilegia-se “[...] uma abordagem mais globalizante [...]. De fato, tudo o que é vestígio do passado, tudo o que serve de testemunho, é considerado como documento ou ‘fonte’, como é mais comum dizer, atualmente” (CELLARD, 2012, p. 296-297). Para Barros (2019, p. 7), as fontes históricas “constituem a ‘máquina do tempo’ dos historiadores”, e as sociedades ou processos com os quais eles trabalham não poderiam ser percebidas ou apreendidas se não fosse “a partir das ‘fontes históricas’ – aqui entendidas como os diversos resíduos, vestígios, discursos e materiais de todos os tipos que, deixados pelos seres humanos historicamente situados no passado, chegaram ao tempo presente através de caminhos diversos”.

Foram levados em consideração, por exemplo, os documentos sobre o ensino, como: Regulamentos da Instrução Pública no Maranhão das primeiras décadas da República; Regulamento e Regimento da Escola de Música da década de 1900; Programa de ensino da Escola Normal em São Luís de 1890; Decretos e Leis sobre o ensino no Maranhão do final do século XIX e início do XX; Mensagens de Governadores do Maranhão e seus Relatórios anexos. Ainda foram utilizados jornais maranhenses, como *Diário do Maranhão*, *Pacotilha*, *O Federalista* e *A Campanha*, que datam das últimas décadas do oitocentos e da primeira década de 1900, além de outros estados, a exemplo do *Diário do Rio de Janeiro*, da década de 1840 e 1850<sup>25</sup>. Entretanto, cabe ressaltar que a fonte principal desta pesquisa é o livro escolar *Noções de música*<sup>26</sup>.

Integraram essa pesquisa documental as obras que Rayol usou como embasamento teórico, com o fim de encontrarmos intertextualidades existentes. Uma vez que Rayol citou os autores, mas não as obras consultadas, com exceção do *Diccionario musical* de Machado, foi preciso fazer uma seleção dentre o rol de publicações desses autores, conforme exposto nos Anexos A ao G. Os critérios para essa seleção basearam-se naquelas obras que tinham relação

---

<sup>25</sup> Esses impressos foram selecionados por apresentarem dados relevantes à pesquisa.

<sup>26</sup> Localizamos dois exemplares de *Noções de música*, um resguardado na Biblioteca Pública Benedito Leite e o outro na Academia Maranhense de Letras, ambas em São Luís. Essa fase do livro corresponde à “vida historiográfica”, um dos dois tempos vitais da fonte definidos por Barros (2019, p. 270). Conforme o autor, essa vida configura “uma existência extraordinária que, em geral, só ocorre para atender às demandas da historiografia, da memória, do patrimônio, do desejo de arquivar, preservar ou colecionar”. O outro tempo da fonte seria a “vida comum”, a que existiu no tempo em que o livro foi publicado.

com o conteúdo de *Noções de musica*, ou seja, aquelas que pudessem orientar a escrita de um livro de noções teóricas da música para fins didáticos em uma escola de formação de docentes, Escola Normal, e em outra de formação de músicos, Escola de Música.

Portanto, ficaram excluídas: as composições musicais; as que tratavam de assuntos da prática musical, como os métodos para execução instrumental e vocal; e os que focavam temas não abordados pelo autor de *Noções*, como, por exemplo, o cantochão (*plain-chant*), canto presente na liturgia da Igreja Católica a partir da Idade Média. Como Rayol explicitou a sua escolha pelo dicionário de Machado, considerada a sua principal fonte de apoio, partimos do princípio de que ele deve ter tido preferência por esse tipo de literatura musical. Logo, como alguns dos outros autores também escreveram esse tipo de publicação, no caso Choron, Fayolle e Rousseau, optamos, ao fazer a seleção entre os diversos livros desses teóricos citados, em dar prioridade aos dicionários, os quais conseguimos encontrar digitalizados durante a pesquisa documental.



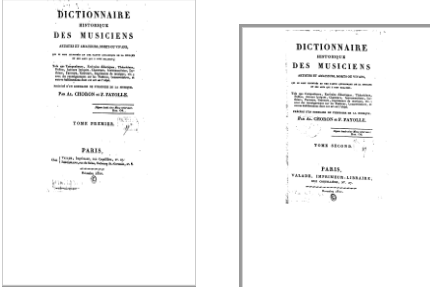

Quanto a Artusi e Savard, ressaltamos que não tivemos acesso a nenhuma de suas obras, logo, foram excluídas da seleção. No entanto, de Savard, ele poderia ter aproveitado as obras que dizem respeito à teoria musical (*Principes de la musique e Premières notions de musique*) e à harmonia, sendo várias as publicações registradas. Já com relação à Artusi, qualquer uma de suas obras colaboraria para um conhecimento musical. De Cattaneo, por sua vez, selecionamos a sua *Grammatica da musica* (tradução feita em Portugal)<sup>27</sup>, que circulou pelo meio ludovicense desde a década de 1890, o que nos permite presumir o contato de Rayol com essa obra especificamente. Apesar da vasta publicação desses autores, os livros levados em consideração nesta tese restringem-se apenas a uma obra<sup>28</sup> de cada um deles, apresentadas no Quadro 1.

---

<sup>27</sup> O título da obra original em italiano é *Grammatica della musica, ossia Elementi teorici di questa bell'arte*, com a publicação da primeira edição no ano de 1828 e a segunda em 1832 (FÉTIS, 1866b). O exemplar a que tivemos acesso, e que foi nossa base para a análise é uma tradução feita para o português. Acreditamos ter sido essa obra traduzida a que foi utilizada por Rayol, pois, ela tinha sido indicada para o ensino de música na Escola Normal por Luiz Medeiros, com anúncio de sua venda em jornal local, então, circulava na cidade de São Luís. Entretanto, Rayol também morou na Itália, estudou em Milão, a cidade onde o original foi publicado e, de certa forma, poderia ter tido o contato com ele por lá mesmo.

<sup>28</sup> O acesso aos originais e às suas digitalizações foi possível nos acervos de obras raras da Biblioteca Nacional (BN) e da Biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (USP).

Quadro 1 – Relação das obras selecionadas para a pesquisa

AUTOR	TÍTULO	PÁGINA DE ROSTO
Nicolau Eustachio Cattaneo	<p><b>Grammatica da musica</b> ou elementos theoreticos d'esta bela arte Bruxelas, 1861 92p.  (Acervo da Biblioteca Nacional)</p>	
Raphael Coelho Machado	<p><b>Diccionario Musical</b> Rio de Janeiro, 1842 275p.  (Acervo da Biblioteca nacional)</p>	
A. Choron et F. Fayolle	<p><i>Dictionnaire historique de musiciens: artistes et amateurs, morts ou vivans</i> – Tomo I e II Paris, 1810-1811 I - 436p.; II - 471  (Acervo na Biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo - USP)</p>	
Jean-Jacques Rousseau	<p><i>Dictionnaire de musique</i> – Tome I e II Geneve, 1781 I - 524p.; II - 399p.  (Acervo da Biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo - USP)</p>	

Fonte: Quadro elaborado pela autora.

Por conseguinte, após selecionadas as obras, passamos à fase da análise. Essa etapa teve início com a identificação dos paratextos e do texto de *Noções de musica*. Logo após entrecruzamos o texto da obra de Rayol e dos autores através dos quais ele se apropriou para a sua escrita, investigando a intertextualidade existente, considerando nela as semelhanças e diferenças. Para além dessa intertextualidade, foi feita ainda outra análise do livro de Rayol e do livro de Miguez, *Elementos de theoria musical*, em busca de identificar os elementos constitutivos de cada tema tratado e a frequência com que eles apareciam, como conceitos, exemplos, dados históricos. A partir disso, e da análise do texto prefacial “Aos Leitores”,

procuramos entender a proposta do autor maranhense. Em seguida fizemos a pesquisa dos epitextos referentes a *Noções de musica*, no caso, os anúncios e comentários sobre essa obra, em jornais maranhenses.

Por fim, procuramos registros<sup>29</sup> de quem teria sido aluno de Rayol, selecionando, dentre eles, aqueles que nos permitissem encontrar informações quanto às suas atividades e ideias musicais. Optando por Adelman Correa e Pedro Gromwell, analisamos os dados obtidos para tentar encontrar algo que, de certa forma, comprovasse os efeitos da ação pedagógica de Rayol sobre a vida profissional desses dois discípulos. Na elaboração final da produção textual, buscamos responder às indagações desta pesquisa, correlacionando-as à realidade (social, política, educacional, etc.) do período estudado. É “o momento em que uma soma de ideias ou de pensamentos se une para formar uma explicação, em que um certo raciocínio se constrói repentinamente, e em que uma ligação se estabelece entre vários fatos e faz-se à luz” (CELLARD, 2012, p. 305).

---

<sup>29</sup> Foram encontrados nomes de alunos de Rayol da Escola Normal e da Escola de Música em jornais da época, Mensagens de Governadores e bibliografia, como Cerqueira (2019).

### 3 ANTONIO RAYOL E A SUA “ARTE MÁGICA”

Nesta seção tratamos do autor do livro *Noções de musica* e de sua “arte mágica<sup>30</sup>”, estruturando essa discussão em Barros (2020), que destaca a relevância de situar, no espaço da produção, o autor da fonte analisada. Para isso, ele leva em conta a sociedade em que o autor está inserido, as instituições das quais ele fez parte, a família a qual pertenceu, a classe social em que se incluiu, entre outros fatores. Dessa forma,

É no seio de uma sociedade e de uma cultura que podemos elaborar um texto qualquer; e, a despeito das peculiaridades e singularidades que possa um autor ter como suas, nenhum texto pode ser escrito a não ser no encontro de muitas histórias que ao mesmo tempo o incluem e o transcendem, mesmo que delas o autor não se aperceba. Escreve-se efetivamente no interior de muitos círculos de pertencimento [...] sempre com particular atenção às regras ou possibilidades que nos são de alguma forma impostas ou oferecidas [...], e igualmente em sintonia com muitas práticas e modos de escrever que nos precedem como autores de um texto (BARROS, 2020, p. 14).

Barros (2020, p. 44, grifo do autor) elenca diferentes linhas de força que circundam os autores, colaborando para delinear as suas posições sociais, pois ele acredita que “o *emissor* de um discurso nunca é somente seu autor nominal, mas também a sociedade na qual ele se inscreve, a sua posição social, os constrangimentos aos quais ele está submetido, e tantas outras coisas que fazem do autor nominal apenas a ponta de um imenso iceberg”. Por esse motivo, nesta tese é abordada a posição social de Antonio Rayol, considerando as seguintes linhas de força: a sociedade de pertencimento; a classe social; a posição de classe; a família; a posição familiar; o status social ou prestígios; a situação econômica; a posição política; as instituições de pertencimento; a categoria profissional; a posição na categoria profissional e identidades.

Sendo historiador e músico, Barros (2020) propõe o estudo da identidade a partir da metáfora do acorde musical, porém, nesta tese, abordamos essa linha de força sem o uso dessa metáfora. Outro aspecto evidenciado por Barros (2020, p. 60), e levado em conta nesta seção, corresponde à época ou aos lugares-tempo de produção da fonte, já que “textos e materiais que os historiadores [estudam] também foram produzidos, em sua época, a partir de um lugar que precisa ser compreendido e decifrado pelo historiador”. Portanto, discorreremos a seguir sobre essas linhas de força, começando pela sociedade de pertencimento na qual Rayol estava inserido de forma mais ampla ou específica, embora relatando mais a sua participação em São Luís, pois

---

<sup>30</sup> Esse termo foi usado por Rayol em seu livro ao se referir a música. Ele acreditava ser ela uma “arte mágica, a qual excita todas as paixões e inspira os mais nobres sentimentos” (RAYOL, 1902, p. 11).

foi onde residiu a maior parte de sua vida. Ao mesmo tempo, procuramos características desse meio que podem ter contribuído para que esse autor escrevesse *Noções de música*.

### 3.1 POSIÇÃO SOCIAL DO AUTOR ANTONIO RAYOL

Rayol integrou a sociedade nas décadas de 1860 a 1890 e nos primeiros anos de 1900, tanto em São Luís quanto em outras capitais do Nordeste e no Rio de Janeiro, um período marcado por muitas mudanças, pois abrangeu o final do Império e o início da República. Ele também trouxe experiências de ter morado alguns meses na Itália, onde estudou música. Ressaltamos que como este trabalho tem um sujeito de pesquisa pertencente à “música de concerto”<sup>31</sup>, assim como foram os outros autores que serviram de suporte para a escrita de seu livro, o contexto aqui apresentado diz respeito a essa área de atuação.

Um intenso movimento dessa música de concerto pôde ser notado em São Luís, considerando-se: o número de concertos, recitais e saraus que eram realizados, bem como os diferentes instrumentos e gêneros musicais executados; o fluxo de músicos estrangeiros no Maranhão, os quais, muitas vezes, ficavam morando na capital após as suas apresentações; o ensino de música particular e público, o qual proporcionou a realização de diferentes atividades musicais em diversos espaços; e as significativas composições musicais que atualmente encontram-se armazenadas no Acervo João Mohana, do Arquivo Público do Estado do Maranhão, e no acervo do Museu Histórico e Artístico do Maranhão, onde se identificam vários nomes<sup>32</sup> que deixaram esse importante legado.

Também colaboraram para essa vida musical<sup>33</sup>, que se estendeu até meados do século XX, os seguintes pontos: o desenvolvimento socioeconômico<sup>34</sup> e cultural no oitocentos; a

---

<sup>31</sup> A música de concerto é também denominada, muitas vezes, de erudita, clássica, artística, culta, dentre outras nomeações. Castagna (2010, p.38) relata que os termos erudita e artística foram utilizados a partir do início do novecentos, e que essa música está “mais sujeita às regras, mais dependente de relações econômicas e normalmente criada pelo auxílio da escrita musical”. Atualmente, o termo mais empregado no meio musical para essa forma é música de concerto, como será tratado nesta tese.

<sup>32</sup> Dentre os músicos presentes da metade do século XIX até a metade do século XX, têm-se Vicente Ferrer de Lyra, Antonio Luiz Miró, Leocádio Rayol, Elpídio Pereira, Ignácio Cunha, Adelman Côrrea, João José Lentini, João Nunes e Pedro Gromwell dos Reis (SALOMÃO, 2016).

<sup>33</sup> Apesar de tratarmos da música de concerto, a música popular urbana e a tradicional também se desenvolviam amplamente nesse contexto, mesmo com os posicionamentos contrários advindos da classe mais abastada.

<sup>34</sup> Galves (2010, p. 68) comenta que vários autores, como Faria (2001) e Mota (2007), “[...] já observaram os novos patamares da economia maranhense a partir da transferência da família real e da abertura dos portos em 1808”. Esses autores constataram que “[...] o aumento significativo do comércio de importação (de escravos e manufaturas) e exportação (algodão e arroz), bem como o maior fluxo de capital comercial (créditos), ainda que oscilantes e ao sabor das tensões do mercado - características de uma economia dependente -, deram outra feição à província”.

imigração de estrangeiros - tanto músicos quanto comerciantes; a instalação de instituições culturais e educacionais; a oportunidade de jovens músicos maranhenses ampliarem seus conhecimentos musicais na Europa, embora em pequeno número; e a religiosidade do povo, favorecendo a presença da música durante a liturgia e nas festas religiosas.

Um mapa desse movimento ludovicense correspondente aos anos de 1860 a 1912 (ver Figura 4), período em grande parte vivido por Rayol, demonstra os diferentes espaços em que havia atividades musicais, os quais são identificados por pontos coloridos: as instituições escolares (pontos pretos); as aulas particulares (pontos vermelhos); e os locais de difusão da música como imprensa, igrejas, teatro, sociedades, etc. (pontos verdes).

Figura 4 - Mapa da vida musical em São Luís entre 1860 e 1912



Fonte: Salomão (2016).

Para Dantas Filho (2002), a vida musical de São Luís, tinha como referência a capital do Império. O autor distingue o romantismo ilustrado do romantismo de província, sendo que a atividade musical do primeiro “[...] corresponderia aos grandes centros (Rio de Janeiro e São Paulo) e estaria assentada na importação de modelos europeus”, enquanto a atividade do segundo estava “[...] embasada na produção/reprodução local e por fim, na tentativa de

aproximação do modelo musical cosmopolita dos grandes centros brasileiros” (DANTAS FILHO, 2002, p.114). Dessa forma, a música instrumental e vocal de diferentes gêneros que circulavam principalmente no Rio de Janeiro foi se fazendo presente nos espaços disponíveis, como em teatros, clubes e sociedades musicais da capital e de outras cidades do Maranhão.

Um fato importante para a expansão da música nas províncias do Brasil, em especial a ópera, foi a referência social imprimida por meio do gosto que D. João VI tinha pelo teatro. Em São Luís surgiu o Teatro União em “junho de 1817”, inaugurado “com uma companhia portuguesa de espetáculos” (MEIRELES, 2015, p. 260). Esse teatro, depois passou a chamar-se Teatro São Luís e, atualmente, Artur Azevedo. No caso das sociedades e clubes, teve-se, dentre outros, a Sociedade Musical, a Sociedade Philarmonica, o Club Musical Strauss e o Club de Música Santa Cecília (SALOMÃO, 2016).

Convivendo com essa sociedade artisticamente ativa<sup>35</sup>, Antonio Rayol foi bem atuante nesses espaços, conforme informações dos jornais da época. Diferentes autores, a exemplo de Amaral (2001), Gouveia Neto (2012), Salomão (2016) e Cerqueira (2019), informam sobre a vida profissional de Rayol como cantor lírico, maestro e compositor, apresentando-se em vários palcos e com reconhecimento do meio musical das cidades brasileiras do Norte, Nordeste e Sudeste por onde circulou. Embora em alguns momentos também tenha recebido críticas quanto à sua performance vocal e estilo composicional, esse assunto será tratado ainda nesta seção. Cerqueira (2019, p. 101) traz o seguinte comentário acerca de Rayol:

A capacidade de construir espaços de atuação foi uma característica marcante. Nos locais em que residiu, promoveu eventos, manteve contato com a imprensa e estabeleceu parcerias com outros músicos. Circulava tanto em ambientes sociais ‘distintos’ e ‘seletos’, como bailes, *soirées* e concertos de ‘alta’ sociedade, quanto ‘populares’, a exemplo de festas em *clubs*, festejos carnavalescos e religiosos, sendo esses últimos de caráter socioeconômico misto.

Em sua estada em Milão, participou de um concurso de canto denominado Giuseppe Verdi, o qual fazia parte das comemorações ao centenário de Giacomino Rossini, sendo informado nos trabalhos de Jansen (1974) e Cacciatore (2005) ter ele recebido a classificação do quinto lugar. Nesse período musical ainda eram muito presentes as características do

---

<sup>35</sup> No jornal *Pacotilha* de 12 de dezembro de 1904 encontra-se a primeira parte de um relato intitulado “As origens de um tenor”, no qual é explicado que Antonio Rayol começou as suas apresentações como cantor em comédias realizadas de forma amadora juntamente com seu irmão Leocádio, que compunha algumas músicas para tais encenações, e alguns amigos de infância. Uma delas, que fez muito sucesso, foi a opereta *Cara Linda, ou o pregador de cartazes*, com o libreto escrito de memória por Euclides Faria e com a música composta por Leocádio Rayol. Dessa forma, percebe-se o envolvimento dos irmãos Rayol no movimento artístico existente na cidade ainda quando bem jovens.

romantismo, a escola em cujo modelo Rayol mais se apoiou, como é discutido ao longo da tese. Dentre essas características, “uma abordagem mais humanista e natural”, permitindo que o músico se tornasse “um ‘artista’, cuja finalidade era *expressar-se* sem restrições ou inibições” (LOVELOCK, 2001, p. 214-216).

Em complemento, Silva e Silva (2006, p.374-375) assinalam que o Romantismo “defendia um reecantamento do mundo, revoltando-se contra a realidade concreta e fria e usando a imaginação como instrumento para essa revolta”. Para esses autores, frente ao pensamento de vários intelectuais desse período de que o “Capitalismo era o desencantamento do mundo”, houve uma busca dos românticos pelo reencantamento, pois havia uma insatisfação da nobreza e da pequena burguesia com as mudanças sociais ocorridas após a “ascensão da sociedade capitalista burguesa no século XIX”.

Ademais, tem-se “[...] a expressão mais exacerbada, o apego à identidade individual, o devaneio, a fantasia, o gosto pelo exótico e pelo mistério, tudo funciona como fonte libertadora do rigor formal da música praticada até então”. Ainda “é dada uma especial atenção às músicas regionais, vinculando-as à ideia de uma identidade nacional” (SANTOS NETO, 2008, p. 61). Durante o romantismo no Brasil, o espírito nacionalista se desenvolveu e os temas utilizados na literatura em busca de “um conjunto de características próprias” do país também foram inspiração para os compositores. Esses temas estavam voltados à natureza e ao indígena “[...] como elementos de ligação entre a natureza e a nação. O ind[ígena] começou a aparecer então como o autêntico habitante do Brasil, representando um passado pré-colonial, que os intelectuais queriam valorizar em detrimento de um passado colonial” (SILVA; SILVA, 2006, p. 376).

Como exemplo, mencionamos a ópera *O guarani*, de Carlos Gomes, um músico reverenciado por Rayol e citado com destaque em *Noções de musica*. A aceitação das composições nacionais de músicos brasileiros na implantação da República é retratada na visão de Mello (2019, p. 291-292) da seguinte forma:

No tempo do Império, cada cidadão que subia um grau na escala das posições sociais, ia procurar na sua ascendência uma afinidade, cujos títulos de fidalguia o enobressem. Hoje, porém, o maior orgulho dos brasileiros é correr em suas veias, tingindo-lhes as faces tismadas pelo sol dos trópicos, sangue dos nossos aborígenes. No tempo da monarquia, como um reflexo daquele sentimento, só tinham valor as produções artísticas ou literárias que trouxessem um rótulo estrangeiro, pois que o próprio Imperador era portador de uma centena de nomes e títulos portugueses, franceses, italianos e vienenses. Hoje, porém, que a República aboliu todos os títulos de nobreza, substituindo-lhes pelos de “igualdade e fraternidade”, o sentimento das coisas pátrias já vai se acentuando e tendo valor tudo quanto é nacional.

Em relação às instituições educativas em São Luís no período delimitado, foram identificadas diversas escolas, tanto de instrução particular quanto pública, que incluíam o ensino de música em seus programas. Como exemplos, temos o Colégio Nossa Senhora da Glória, Nossa Senhora da Soledade e Nossa Senhora dos Remédios, a Casa dos Educandos e Artífices, o Recolhimento de Nossa Senhora da Anunciação, o Liceu Maranhense, a Escola Normal, a Aula Noturna de Música, a Escola de Música, a Escola Modelo e os grupos escolares. As aulas nessas instituições educacionais particulares e públicas, que ensinavam música tanto no ensino primário quanto no secundário, a partir do século XIX, em sua maioria, compunham o ensino de teoria musical, de piano, instrumentos de sopro e de cordas, de violão e canto. Os conteúdos trabalhados nas aulas que não eram de instrumentos musicais, nesse caso as que eram voltadas aos assuntos teóricos, continham os elementos básicos da grafia musical, como notas musicais, pauta, figuras rítmicas, além de cânticos, ditados, solfejos e leituras rítmicas (SALOMÃO, 2016).

Quanto às aulas particulares, o movimento também era bem presente no meio ludovicense. Mohana (1995) reforça essa categoria de ensino, a qual chamava de “escolas domiciliares”, para o desenvolvimento musical das cidades maranhenses, que existiam, além da capital, nas cidades de Viana, Caxias, Penalva, dentre outras. Rayol começou as suas atividades como docente a partir da década de 1880 inicialmente em aulas particulares de música, de acordo com os jornais *Diário do Maranhão* e *Pacotilha* dos anos de 1880 a 1900. Posteriormente, Rayol foi nomeado como professor de instrumentos de cordas da Casa dos Educandos Artífices do Maranhão.

Nos anos subsequentes, lecionou em escolas do ensino regular, como o Collegio Rayol, fundado por seu irmão Alexandre Rayol, a Escola Normal, o Liceu Maranhense, e em instituições próprias para o ensino musical, como a Academia Livre de Música no Rio de Janeiro, posteriormente denominada Conservatório Livre de Música, o Conservatório da Bahia, a Aula Noturna de Música e a Escola de Música, ambas em São Luís. Em Jansen (1974) e Cerqueira (2019) ainda encontra-se a informação de que Rayol deu aulas de violino e canto em Recife, enquanto morou lá nos anos de 1894 e 1895.

Esses inúmeros meios musicais e educacionais que frequentou provavelmente proporcionaram-lhe o contato com várias obras para o ensino de música, basta ver: a sugestão de livros presentes na Advertência de *Noções de musica*, os quais deveriam fazer parte das aulas na Escola Normal e Escola de Música, últimas instituições em que foi docente antes de falecer em 1904; e a relação de autores exposta como apoio teórico para o seu livro. Magalhães (2018),

Castellanos (2017) e Bittencourt (2008), dentre outros, mencionam que, nesse período do final do Império e começo da República no Brasil, passaram a surgir com maior intensidade autores regionais de livros escolares, sendo esses, em muitos casos, os próprios professores das disciplinas, até porque poderia ser difícil o acesso aos livros mais conhecidos e recomendados no período.

Rayol integrou essa sociedade que, juntamente com as editoras, foi promotora de livros escolares. Bittencourt (2008, p. 82) ressalta que, devido à “importância comercial” desses livros, o setor editorial passou a considerá-los “‘a carne’ da produção de livros em contraposição às obras de literatura ou ‘científicos’, que corresponderiam aos ‘ossos’”. Após a publicação e a posterior aprovação “pelas autoridades educacionais”, os livros escolares possuíam um “público cativo e compulsório”. A autora complementa que a tiragem desses livros era maior do que a dos livros de ficção ou de caráter científico. Eles se tornaram, “rapidamente, o texto impresso de maior circulação, atingindo uma população que se estendia por todo o país” e superando “todas as demais obras de caráter erudito” (BITTENCOURT, 2008, p. 83).

Assim, inferimos que todo esse movimento foi um dos fatores que colaborou para que Rayol decidisse escrever duas obras para os seus alunos. Como já citado, Cerqueira (2019) comenta acerca da menção feita pelo *Diário do Maranhão* de junho de 1885 sobre a primeira publicação de Rayol, *Noções geraes da arte musical*. O anúncio desse jornal traz informações sobre o livro, e dele destacamos três pontos que remetem ao conteúdo de *Noções de musica*: o fato do autor ter se baseado em grandes mestres; a menção de que a introdução possui uma frase que começa com “Este resumido...”; e o título com explicações – “*Noções geraes da arte musical*, compilladas e redigidas por Antonio Rayol, professor de instrumentos de corda da Casa dos Educandos Artífices do Maranhão. Tais informações nos indicam que esse primeiro livro tenha sido um esboço ou, talvez, uma grande parte do segundo livro.

Apesar desses dois livros terem um conteúdo com finalidade didática, diferente da criação literária, acreditamos que outro fator que foi relevante para a produção escrita de Rayol, tanto a destinada ao ensino quanto a composicional, foi o ambiente intelectual dos literatos maranhenses do qual fazia parte seu pai, Augusto César dos Reis Rayol, e, posteriormente, ele mesmo e os seus irmãos, Leocádio e Alexandre Rayol. No campo das expressões artísticas, todas elas travam um diálogo entre si e com a literatura não seria diferente. Piva (1990, p. 13, 64-65) salienta que “são conhecidas as relações entre a literatura e a música”. Essa presença se vê, por exemplo, nas formas, nos períodos, nas frases e nas pontuações musicais, bem como

nas acentuações. Os poemas sinfônicos e as músicas programáticas<sup>36</sup> são alguns dos gêneros vinculados à literatura, nos quais a palavra não existe e os sons desenvolvem “um determinado argumento” ou implicam “a representação de algo extra-musical”.

O caso inverso também existe, o da música na literatura, pois os “[...] elementos da composição musical como o andamento, a reversão, a dinâmica, a tonalidade, o transporte, o *staccato*, a fermata, muito têm agido sobre o espírito dos autores de obras literárias quando da redação das mesmas” (PIVA, 1990, p. 49). Esse autor acrescenta nessa lista o *Leitmotiv*, “a repetição controlada e distribuída de curtas sequências sonoras”, dentre outros. Para ele “os músicos ensinaram aos escritores a arte de combinar silêncios com sons, movimentos com pausas”, e certas formas musicais levaram “vários escritores a escrever sonatas e sinfonias verbais” (PIVA, 1990, p. 102-103).

Levando em consideração essa relação, discorreremos a seguir a respeito do panorama literário em São Luís. Meireles (2015) classifica os ciclos literários pelos quais passou o Estado durante o século XIX e início do XX relacionando-os à situação econômica maranhense. O primeiro apresentado pelo autor era denominado de Grupo Maranhense, situado entre 1832 e 1868. Esse grupo correspondia ao Romantismo literário brasileiro e estava ligado ao ciclo econômico do algodão. Ele era “dominado pelo espírito humanístico dos doutores e bacharéis de Coimbra e Olinda, embora trabalhado pelas ideias emancipadoras, e foram os filhos dos nossos grandes senhores rurais”, dentre eles, Sotero dos Reis, Odorico Mendes, Gonçalves Dias, Gentil Braga, Joaquim Serra, João Lisboa, Cândido Mendes, César Marques, Gomes de Sousa, Domingos Feliciano Perdigão, Felipe Condurú e Antonio Rego (MEIRELES, 2015, p. 394).

O segundo grupo corresponde ao período de 1868 a 1894, ao ciclo da cana-de-açúcar, e, conforme Meireles (2015), seus componentes eram adeptos do Naturalismo, Parnasianismo e Simbolismo poético<sup>37</sup>, dentre eles Aluizio Azevedo, Raimundo Corrêa, Coelho Neto, Arthur Azevedo, Viriato Corrêa, Dunshee de Abranches e Graça Aranha. Segundo esse autor, esses romancistas emigraram para o sul do país, esperançosos de que seus nomes se firmassem nacionalmente. Já na Primeira República (1894-1932), tem-se o “ciclo decadentista”, devido ao “desequilíbrio e decadência econômicas consequentes da Abolição [...]”. Nele vivia-se “das glórias daquele passado e dos poucos sobreviventes do segundo ciclo que ainda o

---

<sup>36</sup> Conforme Leonard (1996, p. 105, 122), a música programática é uma “peça que pinta uma atmosfera própria ou narra uma história”, e o poema sinfônico é “uma peça orquestral baseada em uma ideia extramusical”

<sup>37</sup> Martins (2006) acrescenta que eles também adotaram outros postulados, como o do materialismo científico, o evolucionismo e o positivismo.

representavam no sul [...]”, já que o Estado procurava lutar para que não se apagasse aquele ideal e não se perdesse “a tradição que lhe deu as glórias de Atenas do Brasil” (MEIRELES, 2015, p. 394).

Em meio a esse “ciclo decadentista”, levantam-se os Novos Atenienses liderados por Antonio Lobo<sup>38</sup> e Fran Paxeco: Ribeiro do Amaral, Justo Jansen, Barbosa de Godóis, José Augusto Corrêa, Clodoaldo Freitas e Pedro Nunes Leal, Maranhão Sobrinho, Corrêa de Araújo, Vespasiano Ramos, Ulpiano Brandão, Humberto de Campos, Domingos Barbosa, entre outros. (MEIRELES, 2015). No livro *Operários da saudade: os novos atenienses e a invenção do Maranhão*, Martins (2006) trata do pensamento e ações desse grupo com projetos de revitalização<sup>39</sup>, um meio de intervir na realidade que vivenciavam, a qual, para eles, era permeada de decadência moral, intelectual e econômica do Estado. Assim como seus antecessores, filiavam-se a diversas teorias em voga na época, como o evolucionismo social, o positivismo e o naturalismo.

Eles foram relevantes na valorização da cultura local por meio da “produção de obras, da edição de publicações as mais díspares, da criação de instituições e da produção de eventos comemorativos e de interesses coletivos e específicos da sociedade em que se movimentavam” (MARTINS, 2006, p. 187). Dentre as instituições criadas com o apoio desse grupo, tem-se a Escola de Música, cujo primeiro diretor e professor foi o tenor Antonio Rayol. Ainda no rol desses intelectuais, Martins (2006) coloca o nome de José de Nascimento Moraes e Manuel de Béthencourt<sup>40</sup>, um português naturalizado brasileiro que, no início da década de 1900, teve desavenças com os irmãos Rayol<sup>41</sup>.

---

<sup>38</sup> O próprio Lobo (2008), relata ser esse período o final da década de 1890.

<sup>39</sup> Esses intelectuais foram “responsáveis pela concretização de muitos projetos volatizados no meio ambiente ateniense”. O legado deixado por eles, apesar de ser pouco conhecido, é de “real interesse para quem necessitar compreender essa realidade transicional, mitificada por seus intelectuais como Atenas Brasileira, isto é, uma mitologia inventada que configurou uma terra em que as excelências suplantaram de longe os defeitos, os problemas e as idiossincrasias” (MARTINS, 2006, p. 187).

<sup>40</sup> Encontramos na literatura diferentes maneiras de escrever o seu nome: Manoel de Bettencourt, Manoel de Béthencourt e Manuel de Béthencourt. Nesta tese optamos por usar Manuel de Béthencourt, tendo como referência o trabalho de Martins (2006).

<sup>41</sup> A edição de 15 de maio de 1902 do jornal *Pacotilha* narra uma briga ocorrida um dia antes no bonde da Rua da Paz, envolvendo Leocádio Rayol e Manuel de Béthencourt, então redator chefe do jornal ludovicense *A Campanha*. Segundo as notícias, os dois se encontraram no bonde e Leocádio havia respondido com grosseria ao cumprimento de Manoel, que, replicando, logo gerou uma confusão. Ao final, Leocádio sofreu agressão física do parente de Manoel que o acompanhava, e as pessoas em volta, enfim, conseguiram acalmar os ânimos exaltados. A explicação que encontramos a partir da própria fonte para o comportamento grosseiro de Leocádio, o qual gerou o estopim da discussão, foi a de que Manoel anteriormente havia, em público, criticado seu irmão Antonio Rayol por este ter tirado uma licença de três meses da direção da Escola de Música por motivo de moléstia, e, ao mesmo tempo, estar em Fortaleza dando concertos. O fato é que Rayol regressou do Ceará no mesmo dia da briga e reassumiu seu posto no dia 19 de maio, antes do término previsto para a licença.

De acordo com Gomes (2015, p. 99), Nascimento de Moraes, que foi discípulo de Bêthencourt, criou a entidade cultural denominada Oficina dos Novos, que passou a congregar os Novos Atenienses e cuja missão era “continuar rememorando saudosamente um passado glorioso”. Lobo (2008) informa que essa agremiação foi instalada em 1900, e que, em 1901 alguns membros desligaram-se da mesma, fundando a Renascença Literária, dentre eles Nascimento de Moraes. Esse autor também acrescenta que em 1908 é fundada a Academia Maranhense de Letras (AML).

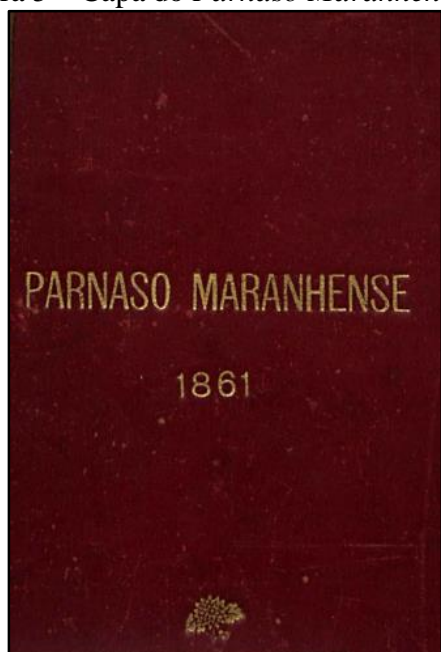
Sendo o meio social de pertencimento de Rayol o que correspondia à segunda geração dos literatos e a dos Novos Atenienses, podemos questionar: teria tido ele algum envolvimento com tal geração? Expomos então, a experiência de seu pai, Augusto Cesar dos Reis Rayol, nesse meio. Conforme Correa (2002, p. 19), Augusto Cesar nasceu nas primeiras décadas do oitocentos em Japão, povoado pertencente à Vitória do Mearim, no Maranhão. No ano de 1838, já residia em São Luís, onde iniciou seus estudos para o ofício sacerdotal no Seminário Santo Antonio, formação que desistiu de concluir, tornando-se “funcionário público da Província, chegando a exercer o cargo de Secretário do Governo, várias vezes, de 1840 a 1860”. Augusto constituiu família com Leocádia A. Belo Rayol, nascida em 1834 e falecida em 1904.

Além de seu cargo público, Correa (2002) comenta que Augusto era poeta, tendo figurado entre os cinquenta e dois mais importantes da Província quando integrou a coletânea do *Parnaso Maranhense*, organizada por Antonio Gonçalves Dias e impressa em 1861, com dois de seus poemas, *Recordações da infância* e *Melancolia*. Correa (2002) também relata que seus poemas foram publicados nos jornais maranhenses da época. A imagem da capa dessa obra e da parte do sumário que faz referência aos dois poemas estão exibidos na Figura 5 e Figura 6. No Prólogo dessa obra está escrito, por decisão da Comissão Organizadora, que se houvesse lucro por meio da publicação do *Parnaso*, o mesmo deveria ser aplicado em favor da Escola Agrícola de Cutim, pois entendiam ser um estabelecimento relevante para o local e carente de auxílio. O seu poema *Recordações da infância* também foi impresso no segundo volume do *Parnaso Brasileiro: século XVI-XIX*, na página 187, publicado em 1885. Portanto, seu nome não figurou somente entre os poetas maranhenses, mas em nível nacional.

Correa (2002) sugere que, se Augusto não tivesse sido integrante associado do Grupo Maranhense, um grupo de literatos já citado, pelo menos teria convivido com os intelectuais que o compunham. O autor afirma que ele foi membro funcionário da Associação Literária Maranhense, fundada em 1844, que tinha como sócios Gonçalves Dias, Antonio Rego, Pedro Nunes Leal, dentre outros, e cujos periódicos editados por ela continham poesias suas. Um

desses periódicos era denominado *Jornal de Instrução e Recreio da Associação Literária Maranhense*. Na edição número quatro do mês de abril de 1845 (p. 27-28) desse jornal, encontra-se uma poesia sua intitulada “Cantata”, a qual foi dedicada a um amigo, chamado por ele de Elmiro, por ocasião da morte de sua esposa, dona Alcina. Os últimos versos da “Cantata” reforçam a dor pela qual seu amigo passava: “Mimosas graças com que ella ria, baixaram todas A’campa fria; alma innocente, cãdida e pura, dos bens divinos goza a doçura; Ah! sim descança no ethereo assento, da dor em quanto sorvo o tormento; nem mais amores, nem alegria, da sorte impia soffro os rigores”.

Figura 5 – Capa do *Parnaso Maranhense*



Fonte: Dias (1861).

Figura 6 – Parte do Sumário do *Parnaso*

II	
	PAGINAS.
<b>Augusto Cesar dos Reis Raiol.</b>	
Recordações da infancia . . . . .	51
A melancholia . . . . .	55
<b>Augusto Olympio Gomes de Castro.</b>	
Desalento . . . . .	58
Confidencia . . . . .	59
<b>Alfredo Valle de Carvalho.</b>	
Escuta . . . . .	62
<b>Antonio Cesar de Berredo.</b>	
A infancia . . . . .	65
<b>Augusto Frederico Colin.</b>	
Ella . . . . .	69
<b>Antonio M. de Carvalho Oliveira.</b>	
Soneto . . . . .	72
<b>Ayres da Serra Souto-Maior.</b>	
Soneto . . . . .	73
Soneto . . . . .	74
Um suspiro . . . . .	75
<b>Caetano Candido Cantanhede.</b>	
Canção . . . . .	77
<b>Caetano de Brito Sousa Gayoso.</b>	
Soneto . . . . .	79
<b>Celestino Franco de Sá.</b>	
Saudades . . . . .	80
<b>Coriolano Cezar Ferreira Rosa.</b>	
O Beijo no ar . . . . .	82
<b>Eduardo de Freitas.</b>	
Soneto . . . . .	84
No mar . . . . .	85
Improvisio . . . . .	86
Soneto . . . . .	87

Fonte: Dias (1861).

A partir dessas considerações, acreditamos que as atividades literárias desenvolvidas por Augusto, bem como a sua vivência nesse meio cultural, foram relevantes para o processo criativo de Antonio Rayol, tanto ao escrever composições musicais quanto livros escolares. Cerqueira (2019) relata que Augusto faleceu em 1870, significando que foram poucos os anos de convivência com esse seu filho mais novo. Mesmo nesse pouco tempo, o convívio e o legado deixado por ele colaboraram para a formação e a produção musical de Rayol e de seus irmãos mais velhos, que tiveram um contato maior com o pai.

Aos trinta e seis anos de morte de Rayol, o músico Adelman Correa, de quem fora aluno e amigo, escreveu um texto publicado no jornal *O Imparcial*, de 23 de novembro de 1940 (p. 2), no qual relata que seu mestre, além de cantor, compositor e regente também fora prosador e

poeta. “Várias composições poéticas deixou e inúmeras crônicas de arte que andam esparsas pelos diários da sua época. Modesto, encobria-se pelos pseudônimos”. Ao trazer a público essa informação, ele complementa: “[...] aqui ficam reivindicadas aquelas modalidades da sua personalidade, ou aspectos da sua cultura”. Dessa forma, vê-se ainda maior a ligação poética dele com seu pai.

Piva (1990, p. 29) faz a consideração de que a poesia, o ramo da literatura na qual Augusto se dedicou, é o “mais aparentado com a música”, sendo que “a zona limítrofe de poesia e música pode ser vista onde a leitura de um poema lírico está a ponto de transformar-se em canção”. Logo, em sua grande maioria, os poemas são “as obras literárias usadas para composições vocais”. Em *A grande música do Maranhão*, do padre e médico João Mohana tem-se a descrição de um número significativo de composições de músicos maranhenses, que constituem atualmente o Acervo João Mohana pertencente ao Arquivo Público do Estado do Maranhão. Finalizando seu livro, ele comenta a respeito do movimento literário maranhense que expomos anteriormente, e conclui que:

Notável é que a eclosão musical coincidiu cronologicamente com a explosão literária. Foram acontecimentos paralelos. Como se a poesia das letras tivesse sido condicionamento para a poesia das notas. Lendo tudo quanto de belo era escrito em nossa terra, o talento musical inato era açulado imperiosamente a aflorar... Ou ao contrário. Ouvindo tudo quanto se compunha por aqui, os garotos que traziam no canteiro do espírito a semente do verbo germinavam literatos dentro de si (MOHANA, 1995, p.117).

O convívio cultural favorecido por seu pai provavelmente permitiu que Rayol e seus irmãos tivessem como parceiros na letra as obras de intelectuais maranhenses. Como exemplos, citamos de Alexandre Rayol, a música *Serenata*, com a poesia de Maranhão Sobrinho (ver capa da partitura na Figura 7). Já de Antonio Rayol temos: a *Canção do Exílio*, cujo texto é de Gonçalves Dias; *Ancora io non ti posso amar* com versos de F. Radamés; *Serenata Brasileira* e *Barcarola Brasileira* com letra de Pacífico Bessa<sup>42</sup>; e *Por amor de uns olhos* com poesia de Antonio Lobo. O *Hino Maranhense* tem a letra de Barbosa de Godóis e a composição musical de Antonio Rayol, porém não se sabe ao certo em que data precisamente a essa letra foi acrescida a melodia. No entanto, esses dois maranhenses tinham relação de amizade, pois no jornal *Pacotilha*, de 31 de dezembro de 1890, foi divulgado um concerto em prol dos estudos de Rayol na Europa, estando entre seus amigos que formavam a comissão organizadora do evento, o nome de Barbosa de Godóis.

---

<sup>42</sup> Há uma referência no *Diccionario historico e geografico da Província do Maranhão*, de César Augusto Marques, de que Pacífico Bessa, juntamente com outros estudantes, como Antonio Lobo, promoveu uma sessão cívica com fins abolicionistas no Theatro São Luiz (MARQUES, 1870).

Figura 7 – Capa da partitura *Serenata*



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

Dando continuidade à abordagem dos aspectos levados em conta na posição social do autor, temos a sua classe social. Antonio Rayol cresceu em meio a uma família de classe urbana, com seu pai vinculado ao funcionalismo público e à intelectualidade de então, tendo exercido cargos burocráticos de responsabilidade por duas décadas dentro do governo imperial. Segundo Correa (2002, p. 24), Alexandre José dos Reis Rayol, o pai de Augusto e avô de Antonio, foi juiz ordinário no final do setecentos e início do oitocentos do Julgado do Mearim<sup>43</sup> (povoado que originou a cidade de Vitória do Mearim). Ainda, “a família de Rayol é de origem espanhola. Seu membro mais antigo radicado no Brasil [era] Pedro da Costa Rayol, que viveu fins do século XVII a começos do século XVIII, tendo sido Capitão de Infantaria do Pará e, em 1714, Capitão-Mor do Maranhão [...]”.

<sup>43</sup> O juiz ordinário tinha poderes administrativos e judiciários e era escolhido pela Câmara da Capital da Província todos os anos. (Site: <https://www.familysearch.org/service/records/storage/das-mem/patron/v2/TH-904-74349-1681-43/dist.txt?ctx=ArtCtxPublic>)

Os irmãos mais velhos de Antonio, Leocádio<sup>44</sup> e Alexandre Rayol, eram músicos, professores e compositores, além de terem desempenhado serviços burocráticos. Conforme Cerqueira (2019), Leocádio aposentou-se como 2º oficial da administração dos Correios da Corte e Alexandre ocupou cargos interinos, como amanuense da Polícia, cobrador do tesouro público da Província e subdelegado de polícia do Cutim, além, principalmente, da direção de instituições escolares das quais foi o próprio fundador, como O Collegio Sant'Alexandre, em São Luís, o Collegio Treze de Maio, em Manaus, e o Collegio Rayol, que teve sede em São Luís, Viana e Manaus.

A família a qual Antonio Rayol pertencia tinha um certo status social, por isso, as atividades realizadas por ela forneceram-lhe o ambiente propício às suas escolhas profissionais. Sua posição nessa classe foi de funcionário público no Maranhão, assim como seus familiares, tendo exercido funções temporárias de subdelegado do 3º distrito de São Luís e de despachante geral da Alfândega do Estado, além da função efetiva de Inspetor do Ensino do 3º Distrito da capital. Igualmente, a classe social a qual pertencia e que frequentava os lugares onde a elite circulava, provavelmente favoreceu para que o tenor maranhense trilhasse o seu caminho pela música de concerto. Essa música era evidenciada pela sociedade intelectual, o que indica a adoção por Rayol de um discurso e uma prática composicional mais voltada para essa arte musical, em especial a dos moldes europeus, tanto que estudou nove meses em Milão, com mestres reconhecidos da área.

Apesar do status social da família, a sua ida para Itália, em outubro de 1891, foi possível devido ao patrocínio do empresário Henrique Lowndes, denominado Conde de Leopoldina, e aos recursos arrecadados pelos concertos realizados por ele mesmo pelas capitais das regiões Norte e Nordeste do Brasil, e no Rio de Janeiro (SALOMÃO, 2016). A classe social e a posição de classe de Antonio Rayol permitiram-lhe ter um status junto à sociedade e, de forma recíproca, inferimos que esse prestígio colaborou para o êxito obtido em suas atividades profissionais, um movimento que auxiliou na construção de sua legitimidade.

Em sua posição na categoria profissional de músico, como cantor lírico, compositor e professor, recebeu vários elogios que chegaram até a atualidade por meio dos registros na imprensa da época<sup>45</sup> e na bibliografia a seu respeito, mas, em meio a essas informações, existem

---

<sup>44</sup> Conforme informação de um amigo de infância dos irmãos Rayol, publicada logo após a morte de Antonio Rayol, na edição do jornal *Pacotilha*, com data de 12 de dezembro de 1904, o irmão mais velho, Leocádio, era um violinista reconhecido no Brasil, poeta nas horas vagas e foi aluno de José de Carvalho Estrela. Segundo Salomão (2016), José de Carvalho foi professor particular de violino nas décadas de 1860 e 1870 na cidade de São Luís.

<sup>45</sup> O periódico do Rio de Janeiro, *Tagarela*, em sua edição de 19 de março de 1903 divulga uma nota tecendo elogios a voz de Rayol com uma caricatura interessante do tenor maranhense (ver Anexo H).

também muitas críticas. No entanto, apesar de posicionamentos a seu favor ou contra ele, Rayol teve seus feitos registrados na história da música maranhense. Pelos lugares em que passava fazendo seus concertos ou sendo homenageado, ele recebia presentes de seus admiradores.

Domingos Barbosa, literato e político maranhense que conviveu com Rayol, fez menção sobre esses presentes ao relatar uma homenagem que muito comoveu o cantor, a qual ocorreu numa “[...] festa em sua honra, feita no Rio pelo Clube Guanabara, que lhe ofertou o retrato ao *foyer* do Teatro São Luís. Mas nem ela, nem **as jóias de preço que em toda a parte lhe deram**, valiam para ele mais que um ramo de rosas” (BARBOSA, 2008, p. 97-98, grifo nosso). No jornal *Pacotilha* de 1891 há um exemplo desses agrados realizados por ocasião de sua passagem por Belém, conforme Figura 8.

Figura 8 – Notícia sobre concertos de Rayol

Entre os passageiros chegados hontem do Pará no *Vigilancia*, veio o nesso conterraneo Antonio Rayol que foi n'aquelle Estado dar dois concertos, à convite de alguns dos seos amigos paraenses que tiveram occasião de apreciar-o na capital da Republica.

Como já sabe o publico pelo telegramma que publicamos de Raymundo Sodré, Rayol foi muito applaudido no Pará, onde a sua bella voz de tenor produzio um effeito admiravel.

Forão-lhe offerecidos pelos seos admiradores, na capital visinha, os seguintes mimos uma rica corôa de louros com uma fita azul franjada de ouro, na qual se lê d'um lado, —Ao laureado tenor Antonio Rayol e do outro— Seos amigos do Pará, um anel de brilhante, um serviço de prata para mesa, uma abotoadura de ouro e uma bengala de marapinima, com castão de ouro, no qual se lê—Antonio Rayol. 1891. Pará.

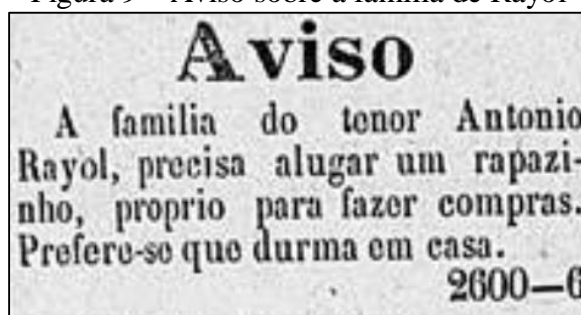
Fonte: *Pacotilha* de 16 de março de 1891.

Em relação à sua situação econômica, os dados localizados nas fontes pesquisadas quanto aos seus ganhos e posses são poucos. Sua renda provinha, no que se supõe, dos cargos ocupados nos serviços administrativos e educacionais (aulas particulares e em escolas), bem como dos cachês artísticos de suas apresentações musicais. O seu salário como diretor da

recém-criada Aula Nocturna de Música, em 1900, era de duzentos mil réis<sup>46</sup> mensais, determinado pela Lei nº 244. Cerqueira (2019) ressalta que Rayol divulgava na imprensa o serviço de afinação de piano e a venda de partituras, cordas e caixas para violino, movimentando o mercado musical e complementando a sua renda.

Apesar dos relatos acerca de Rayol não declararem que ele tenha passado por necessidades materiais e financeiras, não se tem como comprovar que, de fato, isso não aconteceu. Entretanto, observando-se as descrições feitas a seu respeito, em especial na imprensa quanto a sua maneira de vestir, as reuniões realizadas em sua residência, as suas frequentes viagens, etc., inferimos que ele tinha um padrão de vida estável, tanto que em uma edição da *Pacotilha* de 1893 há um aviso de que a família de Antonio necessitava dos serviços de alguém para tarefas domésticas (ver Figura 9).

Figura 9 – Aviso sobre a família de Rayol



Fonte: *Pacotilha* de 30 de junho de 1893.

Rayol constituiu família a partir de seu casamento em 16 de outubro de 1886 com Zulmira Rubim. Desse matrimônio nasceram seis filhos, Zenobia, Hilton, Humberto, Oscar, René e Almir, sendo que os três últimos faleceram quando ainda eram crianças. Zenobia e Hilton também se dedicaram à música, tornando-se cantores, chegando ela a participar de diversos concertos com seu pai no Maranhão e em outras cidades do país (CERQUEIRA, 2019). O jornal *Diario do Maranhão* de 16 de abril de 1904 faz referência ao aniversário de um dos filhos de Rayol, chamando-o de Adalberto. Teria ele tido sete filhos ou trocaram o nome Humberto por Adalberto? Em Jansen (1974) há o comentário de que o tenor tinha o costume de fazer comemorações familiares em sua casa para reunir os amigos. O autor cita uma delas quando, por ocasião do aniversário de seu filho René, foi logo improvisado um concerto com os músicos presentes.

---

<sup>46</sup> Réis, que se refere ao plural de real, era a moeda usado no Brasil no século XIX. Um conto de réis equivalia a um milhão de réis.

Cerqueira (2019), ao narrar os últimos acontecimentos associados à vida e à morte de Antonio, explica ter ele viajado para Niterói com Zenobia e ter participado de um festival em Campos de Goytacazes, onde compôs um hino para a Escola Normal desse município. Entretanto, em meio a essa viagem, o seu problema cardíaco piorou, obrigando-o a retornar então a São Luís em 6 de setembro de 1904, alguns dias após o mal súbito. Depois de dois meses e meio nessa capital, a exata data de 21 de novembro desse mesmo ano, ele veio a falecer. Barbosa (2008), fazendo uso de uma linguagem poética, também conta sobre o estado de saúde de Rayol. “Mal, tolhido numa cadeira pela edemacia, a respiração ofegante, entrecortada, penosa, ainda compôs uma valsa triste, magoada, dolente. Foi a sua última composição”. O autor descreve outro momento em que ele “[...] já agonizante, ainda cantarolava. E, no delírio, premendo violentamente o braço da filha em lágrimas, mandava que ela cantasse com ele” (BARBOSA, 2008, p. 98-99).

Após sua morte, seu corpo foi velado e sepultado no cemitério localizado à rua São Pantaleão, hoje denominado Cemitério do Gavião, na catumba nº 84 da quarta seção (CERQUEIRA, 2019). Os jornais da época, como *O Diário do Maranhão*, *O Federalista* e *Pacotilha*, publicaram informes relacionados à sua morte. A imprensa registrou várias manifestações de apreço e homenagens prestadas, incluindo o *Tagarela* e *O Fluminense*, do Estado do Rio de Janeiro. A edição de 27 de novembro de 1904 (p. 1) de *O Fluminense*, comunicou a morte de “três eminentes brasileiros [que] desapareceram inopinadamente do cenário da pátria brasileira”. Dentre as ilustres figuras mencionadas estava Antonio Rayol:

O segundo morto deixa uma funda saudade além de uma grande tristeza, tanto no Maranhão, seu berço natal, como em Campos que começára a amal-o, como em Nictheroy que já o adorava como filho<sup>47</sup>: Antonio Rayol, o glorioso tenor que tão alto erguera no teatro Scala, de Milão, a boa fama do nome brasileiro. [...] Antonio Rayol também era professor e compositor: provava com essas multiplas manifestações um espirito de eleição, prompto para todos os embates do talento. [...] É morto Antonio Rayol! Sua noiva, a Grande Arte, chora desolada. Sua filha lava-lhe a pedra tumular com crebras lagrimas, que funda saudade para os seus admiradores e amigos!

Outro periódico do Rio de Janeiro que noticiou a morte de Rayol foi o *Tagarela*, um semanário humorístico, cuja edição de 1 de dezembro de 1904 dedicou uma página inteira em homenagem ao tenor maranhense (ver Anexo I). “Um telegramma de 22 do corrente trouxe-nos a dolorosa noticia do falecimento deste artista brasileiro de grande merecimento alliado a uma suave modestia, e cujo nome serve de tristissima epigraphe a estas linhas”. O texto contou a trajetória artística de Rayol desde o início de seus estudos musicais, tendo como professor o

---

<sup>47</sup> Nesse mesmo texto de *O Fluminense* é comentado que Rayol estava pretendendo mudar-se para a cidade de Niterói.

seu irmão Leocádio Rayol, incluindo a informação de que ele frequentou o Liceu Maranhense com os estudos de humanidades.

Nesse texto é mencionada a causa de sua morte, uma cardiopatia que se manifestara “cruelmente” quando em visita a cidade de Campos (RJ). “A moléstia que o arrebatou ao tumulto nunca se havia intensamente manifestado, pois, pela sua natureza pathologica deveria existir no organismo”; e complementam, “[...] sendo de crêr que as decepções por que passou ultimamente nesta Capital, muito concorressem para tão infausto resultado” (TAGARELA, 1 de dezembro de 1904). Nessa citação, percebemos comentários que trazem relação entre a sua enfermidade e os desgostos sofridos pelas ferrenhas críticas que vinha recebendo no final de sua vida. O estudo de algumas dessas críticas será mais detalhado na última seção desta tese.

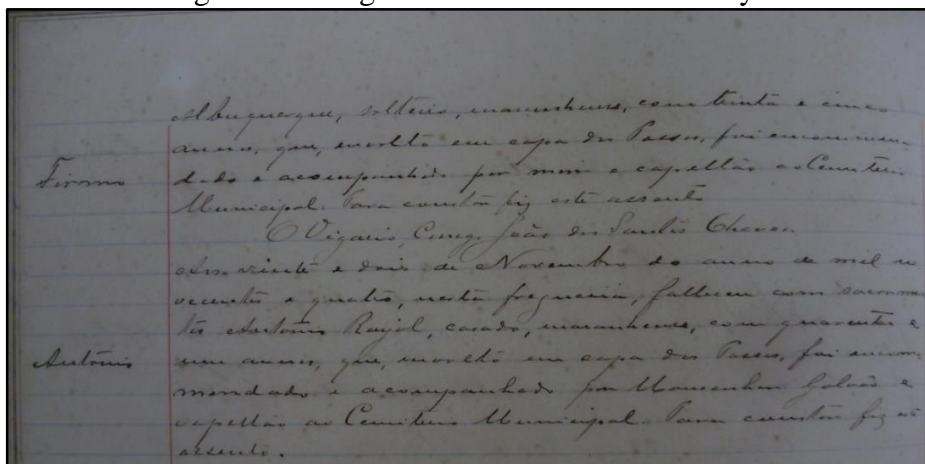
*O Federalista* de 22 de novembro de 1904 afirmou terem ficado a viúva e os filhos de Rayol em extrema pobreza, tanto que na edição do dia seguinte desse mesmo jornal foi divulgada a formação de uma comissão que ofereceria uma casa à viúva. Domingos Barbosa, em uma conversa com Rayol, ressaltou “[...] sobre o futuro dos cantores que, se não o preparam bem, se condenam à pobreza quando a voz lhe faltar, com a idade”. Ao ouvir essa ressalva, Barbosa declara que Rayol sorriu, e murmurando disse: “felizmente sei reger um pouco e compor um pouquinho” (BARBOSA, 2008, p. 98).

Portanto, apesar de não parecer ter vivido sem recursos econômicos, não houve, por sua vez, um acúmulo de bens ou capital suficiente para deixar a sua esposa e seus filhos em uma melhor condição de vida, pois nem um imóvel próprio eles possuíam. No Livro de registro de óbito da Freguesia de Nossa Senhora da Conceição da Capital, referente aos anos de 1894 a 1910 e pertencente ao Arquivo da Arquidiocese do Maranhão, encontra-se registrado o falecimento de Antonio Rayol, conforme Figura 10. Devido à letra pequena, de difícil leitura, optamos por transcrever o seu conteúdo:

O Vigario, Conego João dos Santos Chaves.

Aos vinte e dois de Novembro do anno de mil novecentos e quatro, nesta freguesia, falleceu com sacramentos Antonio Rayiol, casado, maranhense, com quarenta e um anos, que, envolto em capa dos Passos, foi encomendado e acompanhado por Monsenhor Galvão e capellão ao Cemiterio Municipal. Para constar fiz este assento.

Figura 10 – Registro de óbito de Antonio Rayol



Fonte: Livro de registro de óbito da Freguesia de Nossa Senhora da Conceição da Capital (ARQUIVO DA ARQUIDIOCESE DO MARANHÃO, 1894-1910).

Nesse documento, observamos a data de 22 de novembro de 1904 como o dia do óbito de Rayol, apesar de que no jornal *Pacotilha* dessa mesma data tenha sido informado que o seu falecimento ocorrera às vinte e três horas e trinta minutos do dia 21 de novembro. Da mesma forma, menciona que ele tinha quarenta e um anos, informação que não consta em nenhuma das fontes pesquisadas. Acreditamos ser mais provável que ele completaria essa idade no dia 23 de dezembro daquele mesmo ano<sup>48</sup>. Esse fato reforça ainda mais a opinião de Cerqueira (2019), Meireles (1972) e de jornais da época<sup>49</sup>, de que ele teria nascido em 1863. No entanto, outras fontes informam diferentes datas: o ano de 1855 em Jansen (1974), Grupo Nuclear Universitário (1972), Marcondes (1998) e Cacciatore (2005); e o ano de 1864 em Amaral (2001), Correa (2002) e no jornal *O Imparcial* de 23 de novembro de 1940, quando Adelman Correa escreveu em memória ao 36º ano de falecimento de seu mestre, citando 1864 como o ano do nascimento de Rayol.

Outro dado observado no registro é a informação de que Rayol foi “envolto em capa dos Passos”, significando ter sido enterrado vestindo a capa da Irmandade Bom Senhor Jesus dos Passos, uma das Irmandades existentes em São Luís. Nesse caso, provavelmente, ele pertencia a essa Irmandade ou, no mínimo, possuía algum vínculo com ela. Sendo assim, ao continuarmos a elencar as linhas de força da posição social de Rayol, fazemos referência à religião e à maçonaria como instituições de pertencimento desse autor.

<sup>48</sup> Pesquisamos os livros de nascimento e de batismo de algumas Freguesias de São Luís no período do oitocentos, para comprovação da data de nascimento de Rayol, mas não encontramos nenhum dado.

<sup>49</sup> Incluindo periódicos do Rio de Janeiro, como *Tagarela* e *Renascença*, que informaram a data de nascimento de Rayol ao noticiarem a sua morte.

Em relação à religião, apontamos considerações a respeito da Irmandade a qual acreditamos que ele pertencia. Segundo Lacroix (2012), as irmandades eram instituições religiosas formadas por membros da sociedade, cujo surgimento no Brasil data desde a colônia, vindas transplantadas de Portugal. Essas irmandades, tinham como objetivo assistir aos que eram afiliados, bem como aos desprovidos de recursos na comunidade, concedendo, por fim, certo status aos seus membros. Barros (2019, p. 294) comenta que “análogas às confrarias medievais no que se refere à acomodação de indivíduos e grupos de indivíduos em quadros auxiliares de sociabilidade e solidariedade, as irmandades cortavam a sociedade a partir de um novo padrão”.

Para fazer parte de uma irmandade havia um compromisso a ser aceito, o qual incluía direitos e deveres. A categoria social, a cor e a condição de ser livre ou escravo eram requisitos. Havia irmandades formadas por brancos e por negros. As igrejas que eles ajudavam a construir tinham mais destaque se eram de brancos e menos destaque se eram de negros e pardos. Além disso, havia uma hierarquia interna que era obedecida segundo a idade e o grau de conhecimento dos integrantes. Monteiro (2008, p. 36) explica que, na sociedade colonial, as irmandades e confrarias foram criadas para atender a “uma deficiência político-administrativa das almas, para gerir a vida religiosa”. Com isso, movimentavam as artes, pois, “através de suas festividades e comemorações, contratavam músicos, pintores, escultores e outros artistas e artífices. O desenvolvimento das vilas e cidades, geralmente ao redor de uma igreja ou capela, fez surgir uma atividade musical intensa”, cuja a maioria dos responsáveis eram os músicos das irmandades.

Existiam várias irmandades no oitocentos em São Luís. Muitas delas são citadas nos *Almanak*, como o *Almanak administrativo, mercantil e industrial* de 1870, que nomeia cerca de dezesseis irmandades com as suas respectivas localizações, dentre elas: a Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Navegantes (no Convento de Santo Antonio); a Irmandade de San João Baptista (na Igreja de San João Baptista); a Irmandade de Nossa Senhora da Conceição (na Igreja da Nossa Senhora da Conceição); a Irmandade de San Benedicto (na Igreja do Rosário); e a Irmandade Senhor Bom Jesus dos Passos (no Convento do Carmo), cuja capa envolveu o corpo de Rayol. No *Almanak administrativo, mercantil e industrial* para o ano de 1870 (p. 177-178), encontramos registrados os cargos existentes na Irmandade dos Passos e os membros que os ocupavam nesse ano de 1870, bem como o endereço de cada um deles. Observamos entre eles a presença de um organista contratado, Theodoro Guignard, cujo nome aparece em vários

*Almanak* entre os anos de 1866 e 1881 como professor particular de música, ensinando órgão e piano.

À Irmandade dos Passos pertencia “a capela do Senhor dos Passos, a de Santa Teresa e o cemitério, [e ela] promovia a festividade dos Sagrados Passos da Paixão de Cristo Nosso Senhor, antecedendo a procissão do Senhor Morto, na terceira sexta-feira depois da Quarta Feira de Cinzas” (LACROIX, 2012, p. 204). Em meio as composições de Rayol, há uma *Marcha Fúnebre* que pode ter sido composta para essa festividade da Irmandade dos Passos ou para uma cerimonia fúnebre, uma vez estar ao encargo dos membros providenciar o necessário para que o moribundo tivesse a devida assistência quanto aos sacramentos relacionados a esse momento, assim como ao velório e enterro (LACROIX, 2012). A Figura 11 mostra a imagem do Senhor dos Passos, a qual, no período em questão, ficava na Capela do Senhor dos Passos, localizada no Convento do Carmo<sup>50</sup>.

Figura 11 – Imagem do Senhor Bom Jesus dos Passos



Fonte: Fotografia do acervo pessoal da pesquisadora.

Antonio Rayol tinha uma ligação com o catolicismo, o que pode ser observado em diferentes aspectos: em seu envolvimento com a irmandade mencionada; em suas composições sacras, a exemplo de obras como missas, hinos a santos e uma ladainha; em realizar o batismo do seu filho Hilton na Catedral da Capital, em 31 de janeiro de 1891, conforme o Registro de Batismo da Freguesia de Nossa Senhora da Victoria da Arquidiocese do Maranhão

---

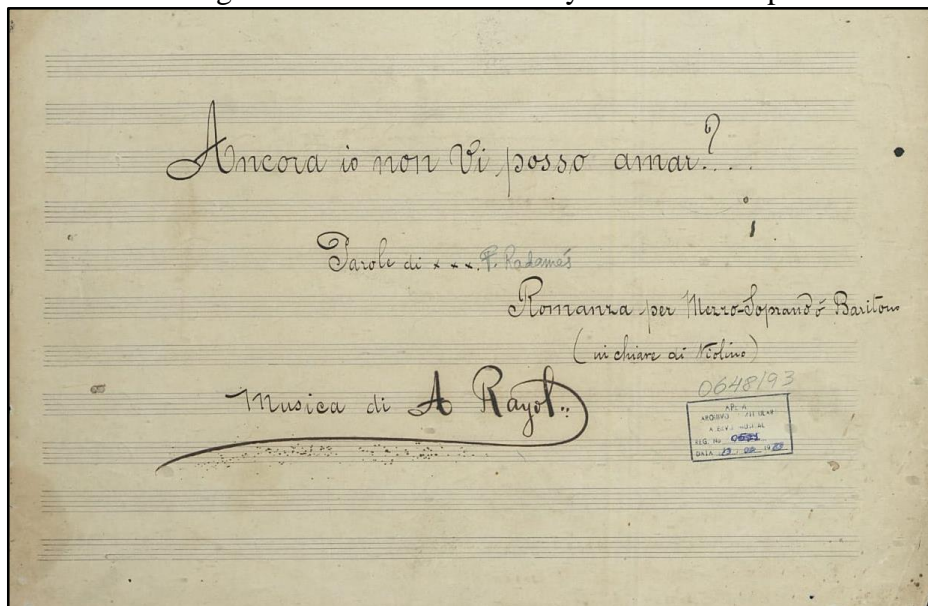
<sup>50</sup> Atualmente essa imagem encontra-se abrigada na Capela do Senhor Bom Jesus dos Navegantes, no Convento de Santo Antonio.

(MARANHÃO, 1889-1899); em suas apresentações musicais nas igrejas, como a exibição de sua Missa Solene na Igreja Matriz da Imaculada Conceição, cujo templo ficou repleto de fiéis (*Diario do Maranhão* de 7 de junho de 1893); e em suas participações nas festividades religiosas, como a festa de Nossa Senhora do Bom Parto, de acordo com o *Diario do Maranhão* do mês de janeiro de 1894 e de 1900.

Outros dois casos a serem citados são: a sua colaboração para efetivar as obras do Paço Episcopal, quando o bispo Dom Xisto Albano solicitou a ajuda de Rayol e este atendeu ao pedido organizando um programa lítero-musical em 4 de agosto de 1901, cujo objetivo era angariar fundos em benefício dessas obras (JANSEN, 1974); e a presença de seu nome em uma das comissões parciais eleitas pela Comissão Geral da festa de Nossa Senhora dos Remédios<sup>51</sup> (relação completa foi divulgada no *Diario do Maranhão* de 28 de setembro de 1901).

Além de Rayol ter sido da Irmandade, outra instituição de pertencimento foi a maçonaria. Embora não se tenha encontrado nada sobre a sua ligação com essa instituição nas fontes pesquisadas, a assinatura dele em várias de suas partituras apresenta os três pontinhos característicos de quem é maçom, a exemplo do manuscrito apresentado na Figura 12.

Figura 12 – Assinatura de Rayol com os três pontos



Fonte: Rayol ([1---]) - Acervo João Mohana – Arquivo Público do Estado do Maranhão.

<sup>51</sup> A comissão da qual Rayol fazia parte, juntamente com Justo Jansen Ferreira, Almir Parga Nina e muitos outros, era formada por magistrados, médicos, farmacêuticos, militares, empregados públicos, aprendizes marinheiros, professores e diretores de colégios, sendo esses responsáveis pela 1ª Novena dessa festividade. O nome de Almir Parga Nina aparece entre os integrantes da comissão formada para tratar do concerto de Rayol, o qual seria realizado em 10 de janeiro de 1891 na Escola 11 de Agosto em São Luís. O intuito do concerto era angariar recursos para a viagem do tenor à Milão, conforme publicado no jornal *Pacotilha* de 31 de dezembro de 1890.

Conforme o estudo de Ribeiro (2011, p. 10), as primeiras lojas maçônicas instaladas no Brasil datam do início do século XIX, sendo que o contato inicial “dos brasileiros com as ideias maçônicas foi ainda no século XVIII quando os filhos das elites brasileiras se dirigiram para a Europa a fim de completar os seus estudos”. O autor acrescenta que a maçonaria teve várias fases em sua organização, com cisões e dissidências entre os seus membros. Embora em alguns momentos da história ela, enquanto instituição, tenha sido afastada dos assuntos políticos, dedicando-se mais às atividades beneficentes, teve grande contribuição na efetivação da Independência, com a filiação do próprio regente D. Pedro e de José Bonifácio, e para a instalação da República no Brasil. Houve a participação de muitos membros maçons nos Partidos Republicanos criados nos diferentes estados do país, e discussões sobre o abolicionismo, ficando alguns a favor e outros contra o fim da escravidão. “Por meio da convivência que a ordem maçônica possibilitava entre seus membros, com seus juramentos de fidelidade e ajuda mútua, contribuíram para o fortalecimento das elites e para articulação de projetos políticos comuns” (RIBEIRO, 2011, p. 169).

Além das questões políticas e filantrópicas, a maçonaria também tinha atuação no campo educacional, como quando da “construção de uma ampla rede de escolas primárias e de bibliotecas”, podendo assim, de maneira mais sólida, “divulgar as suas ideias e influenciar a formação das pessoas”. Os maçons defendiam que se alcançaria “a liberdade e o progresso” com a eliminação do analfabetismo, educação das camadas populares e capacitação profissional, incluindo nesse meio o acesso aos livros. Almejando essas mudanças em favor das “Luzes” e contra o obscurantismo, a instituição assumia um posicionamento anticlerical, em prol da laicização (RIBEIRO, 2011, p. 51-52). Silva e Bomtempo Junior (2018, p. 24) reforçam o pensamento exposto ao declararem que “[...] a elite maçônica via a pobreza e o analfabetismo como elementos a serem combatidos, a fim de que o Brasil experimentasse o progresso social, econômico e cultural, posição que sustentava seus esforços na criação de escolas, notadamente, para os mais necessitados”.

Rayol defendia o ensino, em especial da música, para todos como um meio de progresso da nação, o que pode ser confirmado em seu Relatório de 1901, referente às atividades desenvolvidas na Aula Noturna<sup>52</sup> no ano de 1900, apresentado ao Governador do Maranhão

---

<sup>52</sup> Uma ano antes da criação da Escola de Música houve uma iniciativa de implantação desse tipo de ensino ocorrida em 19 de março de 1900, por meio da Lei nº 244, com o estabelecimento da Aula Noturna de Música, tendo como diretor e professor o maestro Antonio Rayol. Na Mensagem do Governador de Estado, quanto às atividades de 1901, o Governador João Gualberto informou que o material que pertencia à extinta aula de música do Liceu, estava servindo ao novo estabelecimento, a Escola de Música, o que sugere que a cadeira de música do Liceu teria sido oferecida durante o ano de 1900 na Aula Noturna, já extinta nessa ocasião. Apesar desse único ano de

João Gualberto Torreão da Costa. Nesse Relatório, ele acrescentou o pedido de melhorias na infraestrutura do prédio, o qual abrigava essa instituição, e no quadro docente: “[...] urge, portanto que o actual Governo, tão solícito em elevar a Instrução Publica, aumente o professorado da aula de musica, que o Congresso creou para beneficio d’aquelles que, sem recursos pecuniários, não podem instruir-se na Arte Divina” (MARANHÃO, 1901, p. 5).

Assim, esse discurso da educação como meio de desenvolvimento moral e intelectual do brasileiro e do país como nação, defendido pelos maçons e republicanos, encontrava-se também no pensamento de Rayol e, de certa forma, pode tê-lo motivado a escrever um livro que auxiliaria pessoas a adquirirem esse conhecimento musical. Em seu livro, ele escreveu que a música “[...] considerada como um principio de educação tem presidido a civilização no começo das sociedades [...]. Hoje é ella empregada como um poderoso meio de moralidade na educação da mocidade” (RAYOL, 1902, p. 12,14).

A respeito das filiações políticas, outra linha de força da posição social, identificamos a menção do nome de Rayol como tendo aceito o convite para cantar em uma homenagem fúnebre convocada pelo Diretório do Partido Republicano<sup>53</sup> e realizada na Catedral de São Luís (*Diario do Maranhão* de 8 de dezembro de 1902). Ainda, algumas composições suas são hinos dedicados ao movimento abolicionista e republicano. As edições do jornal *Pacotilha* de 25 de maio e de 12 de junho de 1883 veiculam a notícia de que Rayol havia composto um hino intitulado *Liberdade*, o qual foi doado ao jornal cearense *Libertador* com oferecimento ao povo do Ceará<sup>54</sup>, homenageando-os pela emancipação de sua capital quanto à escravatura em 24 de maio de 1883 (ver Figura 13).

---

existência ela teve 92 alunos, entre matriculados e ouvintes, com aulas oferecidas três vezes por semana das 18 às 20h (SALOMÃO, 2016).

<sup>53</sup> Antes da independência do Brasil já havia a presença dos ideais republicanos em diferentes movimentos pelo país, mas “somente em 1870, surgiu um partido republicano formado por dissidentes do Partido Liberal” (SANTOS, 2013, p. 47). Meireles (2015) explica que o Partido Republicano em solo maranhense não era expressivo por ocasião da substituição da Monarquia pela República, sendo mais atuante o Partido Liberal. O autor ressalta que o novo governo no Maranhão República foi assumido pelo Partido Conservador, com o rótulo de Federalista. Conforme Santos (2013), o Partido Federalista foi formado em 1892 pela junção dos partidos Conservador, Católico e Nacional. Para maiores informações a respeito dos partidos políticos existentes nesse período e a sua atuação no contexto maranhense, bem como a participação na Proclamação da República, ler Meireles (2015), Reis (1992), Santos (2013) e Abranches (1993).

<sup>54</sup> Na edição de *Pacotilha* de 23 de maio de 1883 (p. 2), foi publicado artigo engrandecendo a atitude que o povo cearense teria no dia seguinte: “O Maranhão tem escravos – e mui pouco pensa em libertal-os. [...] O Maranhão não é o Ceará; o Ceará julga-se capaz de progresso sem violar direitos; o Maranhão só o concebe violando-os. Um – cresce com o homem livre; o outro julga crescer com o escravo”.

Figura 13 – Notícia sobre o hino *Liberdade* de Rayol

O sr. Antonio Rayol possuido dos mesmos sentimentos que fizeram hontem explosão no jornal que se publicou sobre a emancipação cearense, consagrou um hymno á Libertadora Cearense.

Sirva isto de prova para que se demonstre que n'este Maranhão, onde a escravidão permanece, ainda ha quem de coração exalte esse movimento anti-escravocrata que promete nobiltar-nos.

O hymno do sr. Rayol é bellissimo, e bem mostra o effeito de uma ideia generosa que vai pouco a pouco callando no espirito da nossa população.

Distribuiu-se hontem um jornal dedicado aos libertadores cearenses, em regosijo ao dia da redempção da capital da provincia do Ceará.

Intitula-se *24 de maio* e contem aprimorados artigos que exaltão a grandiosa idéa da abolição.

Agradecemos o exemplar que nos foi offerecido.

Fonte: *Pacotilha* de 25 de maio de 1883.

A *Pacotilha*<sup>55</sup> publicou uma nota divulgando que o Club Artistico Abolicionista havia incumbido Antonio Rayol de compor um hino para uma festa a ser realizada pelo clube em 1885. Apesar de não especificarem o objetivo do hino, acreditamos que por fazer parte de um pedido do clube abolicionista deveria ter relação com o assunto. Igualmente, encontramos no jornal *Pacotilha* de 23 de novembro de 1889 a notícia de que Rayol havia ofertado à Junta Provisória que governou o Maranhão logo após a Proclamação da República um hino republicano de sua autoria. Na edição de 7 de dezembro (p.3) foi anunciado que essa Junta

<sup>55</sup> *Pacotilha* de 9 de julho de 1885.

havia “mandado adoptar provisoriamente como Hymno Official deste Estado, o *Hymno Federal Maranhense*<sup>56</sup>, de composição do nosso comprovinciano Antonio Rayol” (*Pacotilha* de 7 de dezembro de 1889).

Em 1890, já no Rio de Janeiro, Rayol compôs o hino *Cinco de Agosto* para homenagear o Marechal Deodoro da Fonseca pelo seu aniversário (CERQUEIRA, 2019). Ainda outro exemplo de participação sua em produção musical de cunho político é mencionada por Vasconcelos (1977, p. 155, 150), quando, no início da década de 1890, Antonio Rayol, em parceria com o flautista carioca Oscar Feital, então deputado no estado do Ceará, musicou “a revista teatral *A política é a mesma*, libreto de Antonio Sales e Alfredo Peixoto, da qual se tornou sucesso a cançoneta *Todos nós somos Queirós*”, que criticava “o espantoso número de parentes, entre falsos e autênticos, que surgiram no Ceará, no governo do General Clarindo de Queirós (1891-1892)”.

Diversas edições de *Pacotilha* referentes aos meses de julho, agosto e setembro de 1881 traziam a informação de que Rayol era secretário do jornal *O Futuro*, um órgão de propaganda progressista que tinha como editor Fernando Rubim, inclusive a sua redação vendia partituras para piano compostas por Rayol<sup>57</sup>. Portanto, apesar de não ter sido encontrado dado que definisse suas ideias partidárias, a partir dessas observações quanto às suas atividades, o seu discurso sobre a música e as suas composições, podemos inferir que ele era um liberal, progressista<sup>58</sup>, republicano e abolicionista<sup>59</sup>. Do mesmo modo, as convicções dele devem ter norteado a escrita de *Noções de musica*, já que, em várias partes do impresso, é possível perceber o seu interesse de que a sociedade alcançasse um patamar de civilização, moralidade e educação, ideais igualmente defendidos pelos intelectuais republicanos de seu tempo.

---

<sup>56</sup> Cerqueira (2019) comenta que foi adotado como hino do estado o *Hino Maranhense*, cuja música foi composta por Rayol e a letra por Barbosa de Godóis. Acreditamos que todas essas informações devem fazer referência ao mesmo hino.

<sup>57</sup> O líder do movimento republicano na capital, Francisco de Paula Belfort Duarte, redigiu para *O Futuro*, dentre outros jornais.

<sup>58</sup> No jornal *Pacotilha* de 12 de dezembro de 1904, há a informação de que Leocádio Rayol, o irmão mais velho dos Rayol, também era progressista.

<sup>59</sup> Apesar de considerar Rayol um republicano e liberal, não se pode afirmar se ele foi atuante nos partidos correspondentes, ou qual foi o movimento de adesão por parte dele nessas lutas partidárias.

### 3.2 IDENTIDADES

Dando continuidade ao estudo das linhas de força que colaboram para esboçar a posição social do autor, Barros (2020) aborda o último item elencado, a identidade. Preferimos abordá-la em subseção separada, por estender-se mais. A definição utilizada por Barros (2020, p. 104, 109, 111) trata a identidade como um “conjunto de certas características próprias a partir das quais podem ser diferenciados tanto indivíduos como grupos sociais, e que podem ser percebidas por estes sujeitos ou grupos como elementos que os definem diante dos outros”. Delimitando essas características ao social, ele trata a identidade “como o sentimento de pertencimento de um indivíduo em relação a certos grupos sociais nos quais ele se vê incluído, ou em relação a certas categorias que o definem, sejam impostas ou assumidas conscientemente”. Para tanto, estão envolvidos na construção dessa identidade tanto aspectos subjetivos quanto efeitos objetivos.

Como afirma Barros (2020, p. 109), “As identidades sempre se relacionam a grupos com os quais um indivíduo se identifica ou nos quais ele se vê incluído de alguma maneira”. A identidade se relaciona ao modo ‘como nos vemos’ e a ‘como os outros nos veem’”, mas em “nenhuma dessas operações [...] somos uma coisa só”. Tomando como base toda essa explanação, indagamo-nos: qual era o sentimento de pertencimento que Antonio Rayol tinha em relação aos grupos aos quais ele se via incluído? Como esses grupos o definiam? Quais os elementos que formam sua identidade? A tentativa de responder a tais questionamentos será apenas, como sugere, um “esboço identitário de um indivíduo”, e não passará disso, de “um esboço, uma experiência de compreensão do outro” (BARROS, 2020, p. 110).

Partindo do exposto, elencamos três elementos característicos em Rayol que podemos sugerir como “identitários”: **nacionalidade, profissão e romântico**. Ressaltamos que o nosso foco se ateu a esses três elementos por acreditarmos que são os que mais se sobressaem como definição de sua pessoa nas referências encontradas. Esses elementos, apesar de serem apresentados em sequência no texto abaixo, possuem relação entre si. O elemento **nacionalidade** não é estudado de forma objetiva, ou seja, como uma questão óbvia de cidadania por nascimento, mas como busca de informações sobre como ele se identificava. Selecionamos esse elemento pelo fato de Rayol ter sido, em determinados momentos, rotulado como um não nacionalista, não brasileiro, devido a certas escolhas pessoais quanto ao seu modo de vestir, cantar e compor.

Um desses momentos foi a crítica feita pelo músico e compositor César Guerra-Peixe, natural do Rio de Janeiro, que, em seu livro *Estudos de folclore e música popular urbana*, categoricamente se posicionou contrário ao estilo musical de Rayol. Para ele, esse maranhense não contribuíra em nada para o desenvolvimento da música nacional, uma vez que em sua opinião, a produção dele fora feita nos moldes europeus, em especial o italiano.

Guerra-Peixe (2007, p. 219-220) o denomina de “macarrônico”, “italianizado”, pois “tinha horror as coisas brasileiras, especialmente música”. Aquilo que “queria era saber do canto italiano, ensinar em italiano e compor em italiano”, pois tudo preferia fazer “peninsularmente”. O autor o descreveu como “um tipo másculo, usando enorme bigodeira e o célebre laço no pescoço, à moda dos artistas românticos europeus”. Essa caracterização visual certamente provinha da gravura de Rayol, apresentada na Figura 14, a mais utilizada até o momento nas fontes que tratam a seu respeito e originalmente encontrada na edição de sua valsa *Humberto*, de 1895.

Figura 14 - Gravura de Antonio Rayol



Fonte: Rayol (1895).

Em seu trabalho, Guerra-Peixe (2007, p. 220) considera como músicos relevantes do nacionalismo aqueles que compunham utilizando elementos rítmicos e temáticos brasileiros. A partir de sua visão sobre o estilo e o volume de obras produzidas pelo tenor, considera sua contribuição “uma pequena nódoa na música brasileira”, uma “minúscula bagagem”. Realmente, Rayol era adepto da música italiana, compôs nos moldes românticos europeus

fazendo uso dos gêneros como a canção, a barcarola, a valsa e a polca; escreveu a letra e o título de várias obras suas em italiano<sup>60</sup>; cantava em italiano; e, no final de *Noções de musica* ao tratar dos conservatórios, evidenciou como o mais considerado dentre os europeus o de Milão, cidade onde morou e estudou. Rayol (1902, p. 35-36) também evidenciou outro amante da música italiana, Carlos Gomes, a quem considerava como “a maior Gloria Musical das duas Americas”, tendo produzido óperas líricas que, a seu ver, ainda não tinham sido suplantadas em “brilhantismo e sucesso” por outros compositores brasileiros do período.

As escolhas estéticas musicais geravam discussão entre os intelectuais e compositores, em especial nas primeiras décadas da República, sendo muitos artistas alvo de críticas severas ou elogios, às vezes até exacerbados. A vivência de Rayol em meio a diversas manifestações artísticas colaborou para a sua preferência musical, dentre elas: a produção musical de seus irmãos mais velhos, como Alexandre, que compôs muitas valsas e polcas; as óperas apresentadas no Theatro São Luiz, em sua maioria por companhias italianas; o repertório romântico executado nos recitais e saraus nas sociedades e clubs de sua época; o seu estudo musical na Itália, mesmo por pouco tempo; o seu contato e amizade, inclusive com troca de partituras, com Carlos Gomes<sup>61</sup>, o qual também foi criticado por acreditarem ter ele sido mais fiel à música italiana; e, ainda, a predileção durante o período imperial, no qual viveu sua juventude, pela estética italiana. Embora houvesse essa predileção, muitos intelectuais republicanos achavam essa estética decadente, associada à monarquia e ao mau gosto do povo, como aponta Andrade (2013).

Apesar das críticas em torno de sua preferência italiana, Rayol compôs várias músicas com a letra em português e com elementos rítmicos brasileiros. Machado (2010) explica que, no Rio de Janeiro, na segunda metade do século XIX, no período da chamada *Belle Époque*, existiam duas culturas no meio social carioca, a vida musical em teatros fechados e a dos espaços públicos nas ruas, bares, botequins ou em casas de famílias. Tanto nos espaços de elite

---

<sup>60</sup> Como exemplo de músicas de Rayol com título e/ou letra em italiano temos: a *Messa Solene* e o *Kirie*, que no latim seria *Kyrie*; a canção *Ancora io non ti posso amar?*; e *Eterno amore*. Ainda citamos uma mesma canção que possui dois títulos, um em português *Serenata brasileira* e o outro em italiano *Barcarolla brasileira*. Esse gênero possui uma característica rítmica que lembra o balanço das gôndolas venezianas. Essas duas músicas têm pequenas diferenças entre elas.

<sup>61</sup> Kiefer (1976) defende a ideia de que houve uma mitificação desse compositor paulista pelos biógrafos, comentaristas e educadores brasileiros, tendo em vista a necessidade de afirmação do jovem país entre as nações do velho mundo europeu. Em relação a esse assunto, deveria se fazer um saneamento cultural, embora sem destruir o que de válido existisse em sua produção musical. Para Squeff (2004, p. 35-36), a arte de Gomes não era reconhecida como autenticamente nacional, pois o seu nacionalismo buscava disputar, como brasileiro, “um lugar ao sol” em meio às diferentes nações e não uma busca por uma produção de “feição própria”, conforme os ideais republicanos, pois, afinal, “a música de caráter nacional só existe porque existe Nação”.

quanto nos da cultura musical popular havia algo em comum – a polca, como “*médium cultural*”. O autor relata que os músicos circulavam nesses diferentes espaços, como era o caso de Rayol, que também compôs polcas. Outra música contendo elementos rítmicos brasileiros é *O Assahy*, um tango editado em 1895 e apresentado no Theatro da Paz em Belém, cuja imagem da capa e trecho da partitura encontram-se na Figura 15.

Figura 15 – Capa e trecho da partitura de *Assahy*



Fonte: Rayol (1895).

Citamos ainda o *Carnaval 88* como tendo “um direcionamento à estética nacionalista”, pois baseava-se “em trechos de canções populares como ‘*Caninha verde, Bumba meu boi, Passarinho trigueiro, Maná, Reis da Bahia*, etc.” (CERQUEIRA, 2019, p. 86). Esse autor, a partir da análise feita em seu trabalho de obras para piano de Rayol, comenta não ter havido nas obras pianísticas posteriores uma continuidade desse direcionamento mais nacionalista. Entretanto, Cerqueira (2019, p. 94) chama a atenção para o fato de que é necessário superar essa discussão de quem escreve ou não “música brasileira”, e sim valorizar “a produção musical tanto do Brasil quanto a “brasileira”. Outro ponto a ser observado é a sua participação como compositor e músico em festejos populares locais, como os pastores e o carnaval, e o ofício de musicar igualmente o teatro de revista. Esse seu envolvimento em eventos de natureza popular

urbana deixa claro que ele não era avesso às coisas brasileiras, como tinha evidenciado Guerra-Peixe (2007).

Um exemplo disso é a inclusão do nome de Rayol, por Vasconcelos (1977) em seu livro *Panorama da música popular brasileira na “Belle Époque”*, onde é apresentado como um músico também de composições populares, citando a quadrilha *Confusão carnavalesca*, o xote *Reforme Club*, a polca *Pastorinhas*, o tanguinho *Torcedoras do Nacional*, dentre outros. Como último fato que elencamos nessa questão, agora sem a participação pessoal de Rayol, diz respeito à sua *Ladainha Pequena*, que, originariamente, foi composta para apresentações sacras comuns na devoção maranhense e, em nossos dias, é executada em “festas populares, como a dos santos tradicionais, no ritual do Bumba-meu-boi, [...] e na Queimação de Palhinha dos presépios”. Portanto, a *Ladainha Pequena* sai de um determinado âmbito musical e, “numa trajetória de circularidade”, passa a frequentar “ambientes das festas populares de santos e terreiros de caboclos” (SANTOS NETO, 2012, p. 260, 274). “Ironia do destino” para quem foi taxado de não amante das coisas brasileiras?

Em seguimento aos elementos “identitários”, passamos à sua **profissão**. Nesse aspecto e para além dele, Rayol identificava-se como músico. Nesse grupo social ele se via pertencer e, desse modo, ele era visto pelos outros que o elogiavam, mesmo em meio a críticas. Conforme Cerqueira (2019), em uma crônica musical publicada no jornal *A notícia* de 10 de setembro de 1896 sobre um concerto realizado por Rayol no Rio de Janeiro, Luiz Castro, teatrólogo, compositor dessa Capital e adepto da estética musical alemã, teceu elogios quanto à voz possante e com bonitos timbres no registro agudo, o qual foi muito aplaudido. Conforme o cronista, continuaria sendo se cantasse novamente. Ao mesmo tempo, esse cronista lançou críticas ao repertório apresentado, à escola italiana que se fazia presente na voz do cantor e à falta de registro médio na sua execução. Contudo, admitiu que Rayol **gostava de sua arte**. Mesmo nos últimos momentos de sua vida, a música estava presente, conforme Adelman Correa relata.

Deitado, quase sem movimentos, aquelle vulto robusto, que no leito estava prostrado, percorre com olhar lucido e expressivo, quantos se lhes acercavam. E vocaliza Antonio Rayol na extensão completa da sua inimitavel voz de tenor [...]. Dolentes eram as notas emittidas; sensibilizavam os amigos que lhe assistam os ultimos momentos e dentre eles soluços abafados partiam. Os sons avolumavam-se; cresciam e decresciam. E num diminuindo artístico e sentimental, a pouco e pouco se foram extinguindo. E a impressionante e educada voz deixou de vibrar (*O IMPARCIAL* de 23 de novembro de 1940, p. 2).

O músico Rayol foi notícia na imprensa de várias capitais do Brasil em seu tempo e depois de sua morte. O seu nome consta na bibliografia nacional dessa área como músico e compositor. No exterior também se encontra referência ao seu nome na imprensa. Uma delas, publicada no *Il Viaggiatore* de Milão, foi divulgada pelo jornal *Pacotilha* de 1 de julho de 1891, período em que Rayol ainda residia na Europa. Nesse artigo, teciam elogios ao maestro Antonio Rayol pela sua voz de tenor esplêndida e pela composição de sua *Missa Solene*. Com respeito a essa mesma obra, foi escrito um texto no jornal de Paris, *Le Brésil*, datado de 29 de maio de 1892<sup>62</sup>. Esse texto com elogios a *Messe Solemne* foi transcrito pelo jornal *Pacotilha* de 20 de julho de 1892 (p. 2), que, de maneira calorosa, reconheceu o talento artístico do conterrâneo maranhense.

*Un élève et un émule du maestro brésilien Carlos Gomes, M<sup>o</sup>. Antonio Rayol dont nous avons á plusieurs reprises signalé talent, vient de remporter un nouveau et très brillant succès comme ténor, comme compositeur. La dernière oeuvre qui le classe définitivement au rang des maitres de l'art divin est une Messe solennelle avec chant en piano forte et grand orchestre. C'est une page merveilleusement inspirée qui montre dans la plénitude de son talent le jeune artiste brésilien. On cite avec complaisance des morceaux qui sont des petits chef-d'oeuvre, tels que le Laudamus, pour soprano avec violon, Deus meus et le prelude de la Consécration. Ce travail, marqué au coin du bon goût musical, est exempt de l'emphase dans laquelle tombent trop solvante les jeunes compositeurs. Tous nos compliments au jeune maestro<sup>63</sup>.*

Obras de Rayol são encontradas em diferentes acervos, como no Acervo João Mohana do Arquivo Público do Estado do Maranhão e na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Nos jornais de São Luís, como *Pacotilha* e *Diario do Maranhão* das décadas de 1880 e 1890, é possível encontrar várias divulgações de novas músicas compostas por Rayol, comprovando o exercício de sua profissão. Domingos Barbosa, poeta e político maranhense, um dos fundadores da Academia Maranhense de Letras, era amigo de Rayol e relata que o viu compor várias vezes, o que fazia com extraordinária rapidez (BARBOSA, 2008).

Além disso, esse autor conta uma situação vivida pelo tenor quando este esteve na Bahia e foi receptivo a uma manifestação de apreço de trovadores de esquina. “Era já alta a noite e

---

<sup>62</sup> Informação que nos foi cedida pelo professor Dr. Daniel Lemos Cerqueira do Curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal do Maranhão.

<sup>63</sup> Tradução: Um aluno e admirador do maestro brasileiro Carlos Gomes, o Sr. Antonio Rayol cujo talento temos repetidamente apontado, acaba de conquistar um novo e brilhante sucesso como tenor e compositor. A última obra que o coloca definitivamente entre os mestres da arte divina é uma Missa Solene com canto, pianoforte e grande orquestra. Trata-se de uma obra maravilhosamente inspirada que mostra o jovem artista brasileiro na plenitude de seu talento. Citamos com satisfação algumas partes que são pequenas obras-primas como o *Laudamus* para soprano e violino, *Deus meus* e o prelúdio da Consagração. Esta obra, marcada de bom gosto musical, está isenta dos excessos nos quais caem frequentemente os jovens compositores. Todos os nossos cumprimentos ao jovem maestro.

Rayol dormia, quando, do seu quarto de hotel, ouviu uma vozeria imensa [...]. Abriu a janela. Era toda uma turba que cantava, de violão ao peito. Romperam em palmas”. Comovido, ele desceu e juntou-se ao grupo tocando e cantando “velhas modinhas nostálgicas. E era de ver ali, a cantar entre trovadores de esquina, o artista que cantara sob a batuta de Verdi” (BARBOSA, 2008, p. 96-97). Assim, observamos nos relatos ao longo desta seção que ele tinha a música em sua identidade, era como algo vivo e impregnado em sua existência, sendo por meio dela alvo tanto de reprovação, através das críticas recebidas, quanto de apreciação.

Dando continuidade, escolhemos como último elemento da identidade de Rayol o elemento **romântico**. Alguns desses aspectos já foram mencionados nos elementos da nacionalidade e profissão. Então, porque romântico? Rayol nasceu no século em que o termo romantismo era empregado como estilo, no caso, como a maneira pela qual as obras produzidas pelas várias artes se comporiam. Trazendo para a música, que é a principal arte desenvolvida pelo personagem aqui retratado, os românticos buscaram “a expressão mais intensa e vigorosa de sua emoção, frequentemente revelando seus pensamentos e sentimentos mais profundos, inclusive suas dores”. Foi no romantismo que a emoção se expressava de forma mais forte nas composições, e “muitos compositores românticos eram ávidos leitores” (BENNETT, 1986, p. 57).

Os literatos com quem Rayol e seu pai conviviam também pertenciam à escola do romantismo. Adelman Correa, no jornal *Pacotilha* de 25 de dezembro de 1920, ao relembrar aos leitores sobre a participação do tenor nas apresentações musicais dos pastores na cidade, comentou a habilidade que esse maestro tinha em adaptar poesias para cantos populares, trechos de óperas, operetas, dentre outras. Das músicas compostas por ele, muitas eram valsas, polcas, canções, todas evidenciadas pelo romantismo. Igualmente romântica era a sua escola italiana.

Outro aspecto que pode ser observado nesse ponto, diz respeito à sua descrição física e à sua indumentária, as quais são retratadas na gravura que é muito utilizada nas fontes (ver Figura 46). Não foram encontradas informações se essa era a maneira habitual de Rayol se vestir, mas essa é a imagem dele perpetuada há mais de um século. Talvez fosse assim que ele gostaria de ser lembrado; talvez fosse essa a melhor imagem de sua identidade.

Barbosa (2008) ressalta que Rayol tinha grande bondade em sua alma, respeitando as pessoas de todas as classes sociais. Era um misto de boêmio e sibarita. Esses termos trazem à mente a imagem de alguém dado às noitadas, às bebedeiras, mas também, no período em questão, permite reportar-nos às serenatas, aos seresteiros, às trovas, aos trovadores, aos violeiros, aos românticos. Um bardo? Essa palavra refere-se a quem é um menestrel, poeta,

trovador. Provavelmente, ele não era assíduo nessas atividades, mas, sendo boêmio e sibarita, poderia ser um bardo, um romântico. Portanto, visualizamos um Rayol romântico pelo lado da música de concerto, por pertencer à escola do período musical do romantismo, um Rayol romântico pelo lado da música popular, por participar de ambientes musicais populares, e um Rayol romântico pelo lado imagético retratado nas fontes.

A partir dos estudos realizados nesta seção foi possível entender o pensamento musical vivenciado por Rayol em seu contexto, os espaços de sociabilidades frequentados por ele, a sua formação e atuação profissional, o seu posicionamento quanto às escolas musicais existentes, a escolha de seu repertório e a consolidação de suas concepções artísticas e educacionais, apesar das diferenças existentes entre seus contemporâneos. Esses diferentes aspectos e suas várias identidades colaboraram para o seu trabalho como professor e para a escrita do seu livro escolar *Noções de musica*.

#### 4 OS PARATEXTOS E O TEXTO DE *NOÇÕES DE MUSICA*

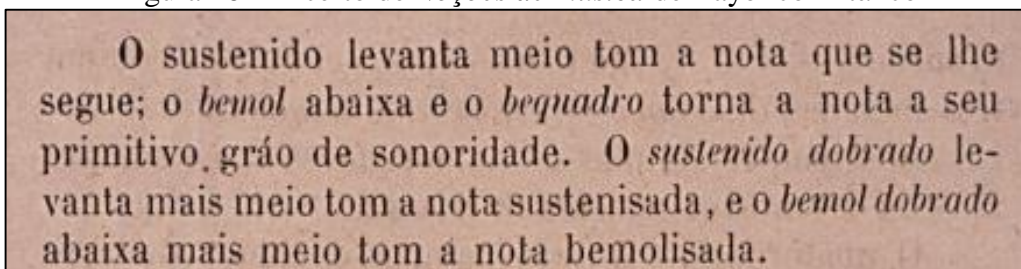
Nesta seção abordamos um dos objetivos específicos desta tese que é descrever o livro de Rayol a partir do conteúdo presente em seus paratextos e em seu texto, não deixando de considerar as relações desses conteúdos com o contexto do período. Todas essas partes são relevantes ao estudo dos livros, na medida em que trazem à tona “[...] tanto as representações, os valores, os significados e as apropriações quanto à materialidade, os processos de produção, as tecnologias e a circulação dos objetos” (SOUZA, 2007, p. 169).

Essa apresentação divide-se em três subseções, sendo que a primeira trata dos paratextos que compõem *Noções de musica*, evidenciando os seus peritextos. Os epitextos serão analisados na última seção, pois colaboram para o objetivo de evidenciar a proposta de Rayol, que seria elaborar um livro diferenciado dos demais. A segunda subseção apresenta os conteúdos musicais desse livro e as notas de rodapé, os quais, apesar de serem elementos paratextuais, foram tratados aqui por dizerem respeito ao texto escrito pelo autor.

A terceira subseção traz as intertextualidades presentes na obra, “elementos importantes, que permitem situar um texto com maior precisão no seu lugar de produção” (BARROS, 2020, p. 127). Antes de adentrar nos paratextos expomos alguns elementos tipográficos do livro de Rayol, como as suas medidas físicas, a presença de ornatos, a quantidade de páginas, a organização em parágrafos, grifos e fontes do texto.

Para Genette (2009, p. 36) “nenhum leitor [...] deveria ser indiferente à apropriação das escolhas tipográficas”. Assim, em *Noções de musica* temos as medidas de 14 cm de largura e 22 cm de altura, já em um formato mais semelhante aos atuais; um total de 56 páginas com o texto impresso em letras de tamanho grande, formando parágrafos curtos e longos por página; o uso de grifos com a fonte em itálico, em sua maioria para as palavras estrangeiras, salientando termos classificatórios de um determinado assunto, como exemplificado na Figura 16, e evidenciando certos termos musicais; e a ausência tanto de ilustrações quanto de ornatos no conteúdo do livro.

Figura 16 - Excerto de *Noções de musica* de Rayol com itálico



Fonte: Rayol (1902, p. 26).

Barros (2020, p. 76) menciona diversas estratégias editoriais para a produção de um texto, como as que dizem respeito “à escolha e definição do formato do livro”, às “notas de pé de página” e à “organização de sumários”. Eis aí estratégias “que se impõem à autoria, e, portanto, ajudam a produzir um texto na era dos impressos”. As escolhas feitas no livro de Rayol teriam a intenção de torná-lo um impresso de fácil entendimento para os alunos, como no caso do tamanho das letras, mas não algo tão básico, afinal seria usado no ensino profissionalizante, haja vista o tamanho dos parágrafos

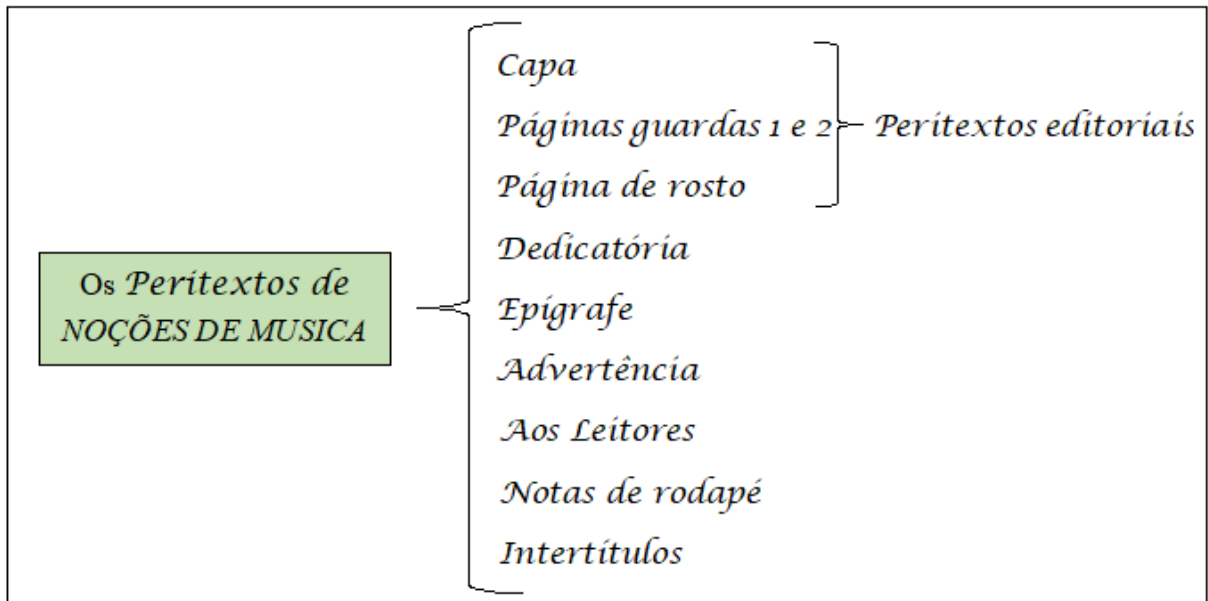
#### 4.1 PARATEXTOS DE *NOÇÕES DE MUSICA*

Considerando o paratexto um objeto tentacular e multiforme, Genette (2009, p. 358) menciona que o “caráter indeciso dos limites” dessa “zona de transição entre o texto e o extratexto” não impossibilita de que ele tenha, “em seu centro”, uma área própria onde são demonstradas as suas propriedades, dentre elas o seu caráter funcional. Desse modo, devemos evitar ampliar os limites para além dessas propriedades, deixando assim de crer que “tudo é paratexto”.

Qualquer que seja a intenção estética que se lhe acrescente, o paratexto não tem por desafio principal “tornar bonito” o entorno do texto, mas, sim, assegurar-lhe um destino conforme aos desígnios do autor. Para isso, constrói, entre a identidade ideal e relativamente imutável do texto e a realidade empírica (sócio-histórica) de seu público, caso aceitem essas minhas imagens aproximativas, uma espécie de eclusa que lhes permite manter-se “no nível”, ou, se preferirmos, um estrado que permita ao leitor passar sem muita dificuldade respiratória de um mundo a outro [...]. (GENETTE, 2009, p. 358).

Os paratextos de um livro, como já apresentado na Figura 1, são formados pelos peritextos - elementos internos ao impresso, e pelos epitextos - elementos externos. Nesta subseção abordaremos os peritextos de *Noções de musica*, os quais, a partir da definição acima, são compostos pela capa, páginas iniciais, denominadas de guardas, página de rosto, dedicatória, epígrafe, Advertência, Aos Leitores, notas de rodapé e intertítulos, conforme ilustrado na Figura 17.

Figura 17 – Esquema dos peritextos de *Noções de musica*



Fonte: Figura elaborada pela autora a partir de Rayol (1902).

Os três primeiros elementos mencionados compõem, segundo Genette (2009, p. 27), o peritexto editorial, lugar em que são feitas indicações editoriais ou autorais. Segundo o autor, essas indicações eram expostas na página de rosto (que surgiu na segunda metade do século XV), porém “uma vez descobertos os recursos da capa, parece que muito depressa começou-se a explorá-los”. No entanto, “hoje as únicas menções praticamente (senão legalmente) obrigatórias [na capa] são o nome do autor, o título da obra e o selo do editor”.

A capa<sup>64</sup> passou a ser impressa em papel ou papelão desde o oitocentos, sendo antes, no período clássico, utilizada uma encadernação de couro sem nenhuma indicação (era muda), pois o título e o nome do autor, quando colocados, eram inscritos na lombada (a parte visível do livro quando este é colocado em pé numa prateleira), um anexo da capa (GENETTE, 2009). Quanto à *capa* do livro de Rayol, os exemplares encontrados não possuem esse paratexto na forma original, possivelmente extraviou-se, por isso decidimos não incluí-la na exposição a seguir, e nem os seus anexos, a lombada e a sobrecapa.

Dessa forma, começamos com as páginas denominadas de *guardas*, no total de duas. A primeira está em branco e a segunda possui um ornato, um desenho em forma estilizada

<sup>64</sup> Podem ser encontradas ainda uma segunda, terceira e quarta capas que são internas, sendo a segunda e a terceira geralmente em branco (GENETTE, 2009).

semelhante a uma hera ou uma videira<sup>65</sup>, retratada na Figura 18. A respeito dos ornatos, Roberto Sousa Carvalho<sup>66</sup> declarou que:

Esses ornatos são conhecidos no mundo tipográfico como **vinhetas**. José Maria Correia de Frias [dono da tipografia responsável pela impressão de *Noções de musica*] ficou conhecido por introduzir melhoramentos no parque tipográfico maranhense (investiu em equipamentos, tipos, vinhetas, pessoal). Não à toa foi um dos melhores do estado, ao lado de Belarmino de Mattos. As vinhetas serviam para adornar a obra, torná-la mais bonita, atraente. Utilizavam bastante como moldura. O ideal é que a vinheta tenha alguma ligação com a obra, o que nem sempre é fácil.

Figura 18 - Segunda página guarda de *Noções de musica*



Fonte: Rayol (1902).

Roberto ainda esclareceu que procurou em seu acervo particular, nos livros raros que tinham sido impressos pelas duas tipografias citadas por ele, Frias e B. de Mattos, mas não encontrou nenhuma vinheta, dentre as poucas existentes, que fosse igual ou semelhante à utilizada no livro *Noções de musica*. Sua busca ainda se estendeu a outros impressos publicados no mesmo período por outras casas comerciais e também nada parecido foi encontrado. Frente a essa declaração, acreditamos que esse ornato foi usado especialmente para essa obra, e talvez com um propósito específico de afirmar/demonstrar/sustentar algo defendido pelo autor.

---

<sup>65</sup> Enfatizamos que esse desenho tem uma mera semelhança com o original, não é uma cópia fiel, por isso a palavra estilizada, mesmo assim, escolhemos tratar dessa hipótese.

<sup>66</sup>Essa declaração foi obtida por meio de uma conversa por email. Roberto é mestre em Estudos Editoriais pela Universidade de Aveiro, Portugal, e doutor em Estudos Portugueses, área de especialidade: História do Livro e Crítica Textual, pela Universidade Nova de Lisboa.

Em busca de entender um possível significado para o uso desse ornato na página guarda, pesquisamos o desenho de hera ou videira em dicionários de simbolismo. Conforme O'Connell e Airey (2010) e Carr-Gomm (2004), tanto a hera quanto a videira possuem relação com Baco, deus do vinho (Dionísio na mitologia grega), então ambas as representações têm a ver com o caráter dionisíaco, que se relaciona na música com a intuição, a sensibilidade e a expressão, as quais se contrapõem à racionalidade própria do caráter apolíneo. A partir dessa interpretação simbólica, fizemos uma analogia com duas tendências que se tornaram mais evidentes no período romântico, a escola de Rayol: a estética dos sentimentos, que “privilegia a expressão, vendo a arte como a própria linguagem dos sentimentos”; e a estética formal que “considera a arte independentemente dos sentimentos, embora não lhes negue valor” (FONTERRADA, 2005, p. 63).

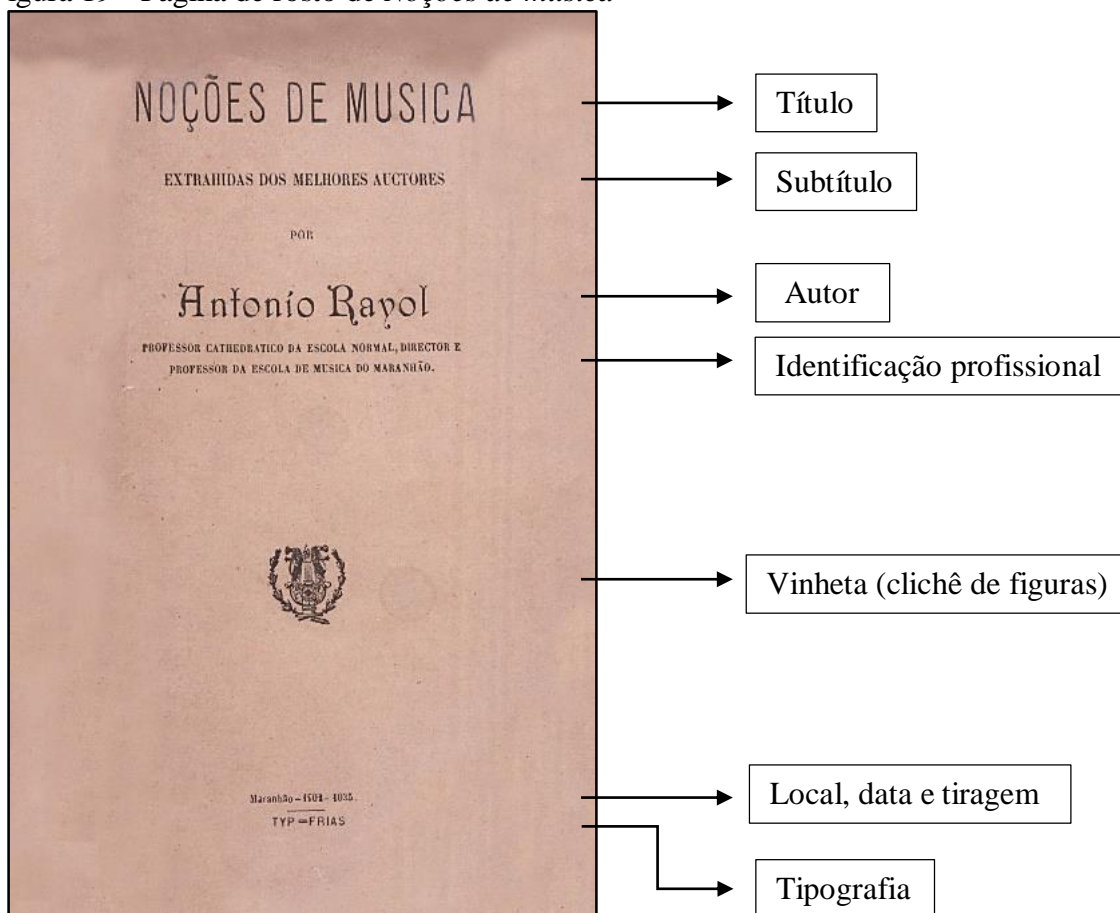
O paralelo entre essas duas tendências e os caracteres apolíneo e dionisíaco apresentados poderia ser traçado? Acreditamos que existe essa possibilidade, uma vez que a música pura está mais voltada à razão, aspecto semelhante ao caráter apolíneo, e a música como linguagem expressiva mais ligada aos sentimentos, aspecto comum ao caráter dionisíaco. Rayol (1902, p. 11) defendia claramente em seus escritos a música como “uma arte mágica, a qual excita todas as paixões e inspira os mais nobres sentimentos”, posicionando-se mais a favor da estética dos sentimentos, assunto que é discutido na última seção. Assim, a relação entre um desenho que de forma simbólica, possuía características dionisíacas, e a tendência que Rayol explicitou em diversos pontos de seu livro, poderia estar estampada em sua página guarda?

Em relação à *página de rosto*, temos no livro de Rayol o título e o subtítulo<sup>67</sup> do livro, além do nome do autor e a sua identificação profissional, uma vinheta novamente e, no final da página, as informações da localidade (estado), da data de impressão, da tipografia e um número que se supõe ser o número da tiragem, conforme aparece na Figura 19. Genette (2009) explica que, durante séculos, não houve um lugar reservado para o título de uma obra, mas atualmente, ele aparece com frequência na primeira capa, na lombada, no anterosto, na página de rosto, podendo vir também na quarta capa, no alto das páginas (título corrente), e na sobrecapa, quando existe.

---

<sup>67</sup> Genette (2009) explica por meio de uma rápida história sobre titulologia, que os termos mais utilizados são título (que é obrigatório entre nós), subtítulo (esses dois definidos de modo formal) e indicação genérica, definida de modo funcional. São mais comuns encontrarem-se casos de haver somente o título, o título e o subtítulo ou ainda o título e a indicação genérica.

Figura 19 - Página de rosto de *Noções de musica*



Fonte: Rayol (1902).

No caso do destinador do título, Genette (2009) esclarece que pode ser o autor ou o editor do livro, porém ele acrescenta que essa responsabilidade “é sempre partilhada entre” os dois. O título de livro pertence aos peritextos localizados no início de uma obra, cujo “traço característico é essencialmente espacial e material”. É espacial por tratar-se do “peritexto mais exterior: a capa, a página de rosto e seus anexos”, e material porque trata “da realização material do livro, cuja execução depende do impressor, mas cuja decisão é tomada pelo editor, em eventual conjunto com o autor: escolha do formato, do papel, da composição tipográfica etc” (GENETTE, 2009, p. 21).

Quanto ao destinatário do título, seu número é ampliado para além do leitor do texto, no caso, o público, pois “o título é dirigido para muito mais gente que, por um meio ou por outro, o recebe e transmite e, desse modo, participa de sua circulação. Isso porque, se o texto é um objeto de leitura, o título, como aliás o nome do autor, é um objeto de circulação” (GENETTE, 2009, p. 72-73). O título *Noções de musica* traz ao leitor de forma curta e concisa qual a proposta do livro, dando a entender a pretensão de abordar conhecimentos de música de maneira básica, já que “há títulos literais, que designam, sem rodeio e sem alusão, o tema ou o objeto central da

obra [...]” (GENETTE, 2009, p. 78). Esse tipo de título é classificado como título temático. Acreditamos que a escolha por esse título deve ter sido de Rayol, partilhada ou não com o tipógrafo Frias. Justificamos isso, devido à explicação existente logo no início do texto “Aos Leitores”.

As noções que me dei ao trabalho de redigir para iniciar meus discípulos no misterioso alcance da Musica, e que agora ousou sob o título de – *Noções de Musica* –, não são mais que uma ligeira compilação de quanto achei bastante esthetico e indispensável para o fim a que me propuz (RAYOL, 1902, p. 10).

O subtítulo utilizado por ele, *Extrahidas dos melhores auctores*, esclarece que Rayol se baseou em outros autores da área para elaborar seu material. Então, ao incluir que o seu embasamento teórico foi feito com “os melhores auctores”, conforme seu juízo de valor, provavelmente queria reforçar a credibilidade da sua obra. Os sobrenomes desses “melhores auctores” estão discriminados no texto “Aos Leitores”, mas são apresentados abaixo com o nome completo e com algumas informações biográficas<sup>68</sup>. As listas das obras publicadas desses autores encontram-se nos Anexos A, B, C, D, E, F e G.

- Giovanni Maria **Artusi** (1549?-1613) - professor italiano que se posicionou contra certas mudanças estilísticas defendidas por alguns de seus contemporâneos, em especial Monteverde, teve o seu prenome como Jean Marie em tradução de publicações francesas, e Juan Maria em publicação espanhola.
- Alexandre Etienne **Choron** (1772-1834) – foi diretor da Ópera de Paris em 1816 e, em 1817, fundou a *École Royale du chant et de déclamation*, mais tarde denominada *Conservatoire de musique classique et religieuse*, na mesma capital. Nessa instituição trabalhou pelo ensino musical das massas através do canto, deixando o ensino individual da formação de cantores para os professores do Conservatório de Paris, o que lhe acarretou muitas críticas. Propagou na França obras de compositores de diversos países. Assim como aconteceu com Artusi, seu prenome aparece como Alejandro Esteban em publicação espanhola.

---

<sup>68</sup> Os livros consultados para obtenção desses dados foram: *Biographie Universelle des musiciens* (FÉTIS); *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*; *Dizionario di Musica* (CORTE; GATTI); *Grand Dictionnaire Universel du XIX<sup>e</sup> siècle* (LAROUSSE); *Diccionario de Autores* (PORTO-BOMPIANI); *Diccionario Enciclopédico Salvat*; *Encyclopedie Universelle Dictionnaire des dictionnaires* (GUÉRIN); *La Grande Encyclopédie: Inventaire Raisoné des Sciences, des Lettres et des Arts*; *Enciclopedia Brasileira Mérito*; *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*; *Enciclopédia da música brasileira: erudita* (MARCONDES); *Grande enciclopédia portuguesa e brasileira*. Com exceção da *Biographie Universelle des musiciens* de Fétis - localizado na Biblioteca do Instituto de Ensino do Estado do Pará (antiga Escola Normal), do *Dizionario di Musica* e da *Enciclopédia da música brasileira: erudita* – pertencentes a particulares, do *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira* – disponível na internet, os demais livros foram encontrados na Biblioteca Geral da Universidade de Passo Fundo (RS).

- François Joseph Marie **Fayolle** (1774-1852) – poeta, editor e compilador francês que escreveu obras sobre música e literatura.
- Jean-Jacques **Rousseau** (1712-1778) – conhecido filósofo do século XVIII, publicou vários trabalhos sobre música, como as suas análises a respeito da música francesa, da música moderna e, inclusive, um dicionário de música.
- Raphael Coelho **Machado** (1814-1887) – músico e literato português do século XIX radicado no Brasil, fundou no Rio de Janeiro, em 1842, uma revista poético-musical intitulada *Ramalhete das damas*. Foi também redator da *Tribuna Catholica* e professor do Instituto Brasileiro de Cegos por 10 anos.
- Marie Gabriel Augustin **Savard** (1814-1887) – teórico musical francês, escreveu obras sobre harmonia e princípios básicos de música. Foi professor de solfejo e de harmonia no Conservatório de Paris e Mestre de Capela em *Saint-Etienne de Mont*.
- Nicolao Eustachio **Cattaneo** – um italiano linguista e professor de música atuante na primeira metade do século XIX e falecido em 1856, com obras publicadas sobre teoria musical e harmonia.

Chegamos então ao lugar do nome do autor na página de rosto de *Noções de musica*, onde se encontra a abreviação de Antonio dos Reis Rayol para Antonio Rayol. Seu nome era reconhecido, pois fora uma figura influente no meio artístico, cultural e educacional do Maranhão. E, assim, uma referência no contexto musical em que circulava e isso poderia ser um fator de credibilidade para o seu livro, pois este não passaria despercebido, tanto que foi alvo de críticas na imprensa local, o que será discutido na última seção. “O nome não é mais uma simples declinação de identidade (‘o autor se chama fulano’), mas o meio de colocar a serviço do livro uma identidade, ou melhor, uma ‘personalidade’, como bem diz o uso midiático: ‘Este livro é obra do ilustre Fulano de tal’” (GENETTE, 2009, p. 41).

Os nomes dos autores são colocados em destaque pelo tamanho da letra, embora sempre menores do que o título. Eles cumprem “uma função contratual”, com relevância “muito variável conforme os gêneros: fraca ou nula na ficção, muito mais forte em todas as espécies de escritos referenciais, nas quais a credibilidade do testemunho, ou de sua transmissão, se apoia amplamente na identidade da testemunha ou do relator” (GENETTE, 2009, p. 42). Esse teórico acrescenta que o lugar reservado para que o nome do autor apareça é limitado, podendo ser: na página de rosto, onde, na maioria das vezes, o título é mais evidente do que o próprio nome, ficando esse mais discreto; na capa, onde as dimensões podem variar dependendo da notoriedade do autor; na sobrecapa, tendo aí sim mais visibilidade. E mais, essa demarcação do

espaço acontece atualmente, pois, no período dos manuscritos antigos e medievais, e mesmo por um tempo após a impressão, não havia um lugar específico para se identificar o autor da obra.

Ainda é acrescentada abaixo de seu nome a função profissional que o autor exercia, “Professor Catedrático da Escola Normal, Diretor e Professor da Escola de Música do Maranhão”. De certa forma, essa informação reforçava a sua autoridade. Ambas as instituições eram públicas e profissionalizantes, então conhecidas e com certa representação no meio educacional. Genette (2009, p. 53) faz um comentário sobre a referência aos títulos do autor, descrevendo-os como “anexo eventual ao nome”, sendo que “algumas são obrigatórias”, mas outras “são de boa política comercial”. Teria ele necessidade dessa identificação? Apesar de ser reconhecido no meio social ludovicense ele não tinha uma “grande” produção literária, além do que essa obra era dedicada ao ensino escolar, logo, uma identificação assim poderia enriquecer o material. Seriam essas observações uma explicação para tal fato? Embora o objetivo de Rayol com seu impresso fosse para o uso de seus alunos havia anúncios de venda publicados nos jornais locais da época, então nesse sentido essa identificação seria válida? Ou seria a função profissional apresentada somente uma justificativa pelo fato de seu livro ter sido dedicado aos alunos dessas duas instituições?

As duas instituições referidas, de cujo corpo docente Rayol pertenceu, foram criadas no início da República e faziam parte do ensino profissionalizante. A Escola Normal sobre a qual se trata neste trabalho<sup>69</sup>, foi fundada somente em 1890 por meio do Decreto nº- 21. “Com o advento da República, a preparação do professor foi uma das providências frequentemente reclamadas como meio indispensável ao desenvolvimento do ensino primário, defasado, atrasado e sem professores com habilitação requerida [...]” (CASTELLANOS, 2010, p. 139). Entretanto, conforme Motta e Nunes (2008), essa instituição pública também nasceu em meio a dificuldades de funcionamento, e, devido aos limitados recursos estaduais, ela funcionaria junto ao Liceu, tendo como corpo docente os próprios professores do quadro liceísta dessa instituição, com exceção do Dr. Cândido Jorge Barbosa, da cadeira de desenho, o Dr. Agripino Azevedo, de pedagogia, e o Sr. Luiz Medeiros, de música. Posteriormente, a escola transferiu-

---

<sup>69</sup> Conforme Castellanos (2011) e Neres (2011), Motta e Nunes (2008), houve tentativas anteriores de criação de escola normal em São Luís, sendo a primeira em 1838 por conta de uma aula ministrada por Felipe Benício d’Oliveira Condurú e instalada no Liceu Maranhense, e a segunda em 1872 pertencendo à Sociedade Onze de Agosto.

se para um espaço no Convento do Carmo<sup>70</sup>. Na Figura 20, temos a imagem da fachada dessa escola em 1908.

Figura 20 – Fachada da Escola Normal



Fonte: Cunha (1908).

De acordo com Castellanos (2010, p. 158), no ano de 1914 houve uma “fusão entre a Escola Normal e o Liceu Maranhense”, e, em 1917, uma divisão do ensino liceísta em dois cursos, o de Humanidades e o Profissional. Esse último prepararia docentes para o magistério no Maranhão. Em relação à Escola de Música, a primeira criada em São Luís foi aberta em abril de 1901, sendo nomeado como diretor Antonio Rayol, o mesmo que solicitou formalmente a sua criação ao Governador do Maranhão do período, João Gualberto, conforme citação abaixo.

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

---

<sup>70</sup> Em 1896, foi criada em anexo à Escola Normal, a Escola Modelo, oportunizando aos alunos normalistas exercitar a sua prática de ensino para menores de ambos os sexos.

Cerqueira (2019, p. 97) relata que, nesse ano do pedido de Rayol, “[...] o então deputado Benedito Leite escreveu um projeto para a criação de uma instituição de ensino musical”, e que em 10 de abril do mesmo ano foi fundada a Escola de Música pela Lei nº 280. O autor complementa ainda, a partir de dados encontrados no jornal *Diário do Maranhão*, de 25 de junho de 1901, que a escola abriu tendo no quadro de pessoal o diretor Rayol, a pianista acompanhadora Maria Regina Parga Nina, duas monitoras – Blandina dos Santos e Paschoa Galvão Advincula - e o funcionário Custodio Alvaro dos Reis. De acordo com a Mensagem do Governador de Estado Dr. João Gualberto Torreão da Costa, apresentada ao Congresso do Estado, em 1902, a recém-formada Escola de Música teve seu funcionamento no ano de 1901, inicialmente em um prédio de canto entre as ruas Madre Deus e das Larangeiras (atual Rua das Crioulas), passando depois para um prédio localizado à Rua Grande. No relatório de Rayol, em anexo a essa mesma Mensagem, ele informou terem se matriculado 158 alunos no primeiro ano letivo (MARANHÃO, 1902).

A Escola de Música funcionou sob a direção de Antonio Rayol até o ano de 1904, quando o mesmo faleceu. Em 1907, ela foi reorganizada pelo Decreto nº 69 e passou a ser dirigida pelo pianista maranhense João Nunes, que ficou nesse cargo até a extinção da instituição em 6 de maio de 1912 pelo Decreto nº 146. No período em que a escola esteve ativa pôde-se observar muitas referências em jornais, como *Diário do Maranhão*, sobre recitais e concertos realizados pelos alunos e professores da casa, além de músicos convidados (SALOMÃO, 2016). Segundo Cerqueira (2019), o primeiro prédio da Escola de Música corresponde ao sobrado cuja foto está na Figura 21 e o espaço seguinte que a escola ocupou, na Rua Grande, é mostrado na Figura 22.

Figura 21 – Primeiro prédio de funcionamento da Escola de Música



Fonte: Fotografia do acervo pessoal da pesquisadora.

Figura 22 – Prédio definitivo da Escola de Música



Fonte: Fotografia do acervo pessoal da pesquisadora.

Chegando ao final da página de rosto de *Noções de musica*, notamos antes das últimas informações a presença de um pequeno “clichê de figuras” no livro de Rayol. Conforme relato de Roberto Carvalho<sup>71</sup>, esse clichê “pode servir de vinheta” e é formado por “imagens específicas (fotografia de paisagem, de pessoas, objetos, logotipos etc.), que onerava ainda mais o trabalho” e que poderiam ter relação com o tema do livro. No Quadro 2 estão discriminados os elementos que compõem o clichê selecionado.





Em *Noções de musica* temos na parte central do clichê uma lira, um instrumento musical antigo, cuja imagem é muito usada quando se quer fazer alguma alusão à música, tendo ela também associação a figuras reais e mitológicas da história, como Nero, Orfeo e Apolo. Essa imagem de lira está rodeada por ramos finos de louro. Roberto Carvalho observa que “não é boa a ideia de pôr a mesma vinheta em diferentes obras. O ideal é que seja diferente, mesmo que as mudanças sejam sutis”.

Notamos isso nas vinhetas utilizadas em *Noções de musica* e no *Diccionario musical*, de Raphael Coelho Machado, do qual Rayol tirou muitas definições para seu livro. Embora com mudanças “sutis”, os dois livros fazem uso da figura da lira, que por ser instrumento musical tem relação com o assunto trabalhado, e de folhas, em sua maioria formando coroas, ramos ou guirlandas, pois possui uma associação simbólica com vitória, prosperidade, e com a ideia de coletivo. Será que pensaram nessas figuras porque, como o conteúdo desses livros era entendido de forma universal, a publicação deles seria uma grande conquista?

---

<sup>71</sup> Os relatos concedidos por esse pesquisador foram em conversa por email.

Quadro 2 – Clichê de figuras da Página de rosto de *Noções de musica*

AUTOR	ELEMENTOS	SIMBOLISMO	FONTES
	<p style="text-align: center;"><b>Lira</b></p> 	<p>Símbolo da harmoniosa união de forças cósmicas, harmonia divina; representa na antiga Grécia música e poesia; atributo de Apolo; acreditava-se que produzia encantamento para domar animais (Orfeu).</p>	<p><b>Elementos:</b> Google – referência Lira <b>Simbolismo:</b> Maria Cecília Amaral de Rosa. <b>Dicionário de símbolos:</b> o alfabeto da linguagem interior. São Paulo: Editora Escala, [19--], p. 72.</p>
	<p style="text-align: center;"><b>Coroa de louro</b></p> 	<p>As folhas de louro vêm de uma árvore consagrada a Apolo e a vitória, enquanto que a coroa representa a coroação do poeta, artista ou vencedor.</p>	<p><b>Elementos:</b> Google – referência Coroa de louro <b>Simbolismo:</b> Juan-Eduardo Cirlot, <b>Dicionário de símbolos.</b> São Paulo: Editora Moraes Ltda, 1984, p. 351.</p>
	<p style="text-align: center;"><b>Guirlanda</b></p> 	<p>Semelhante à grinalda, com significado simbólico relacionado a todos os elementos de conexão.</p>	<p><b>Elementos:</b> Google – referência Guirlanda <b>Simbolismo:</b> Juan-Eduardo Cirlot, <b>Dicionário de símbolos.</b> São Paulo: Editora Moraes Ltda, 1984, p. 289.</p>

Fonte: Quadro elaborado pela autora a partir das fontes citadas.

Abaixo da vinheta são colocados dados referentes à publicação, no caso a imprensa, com informações da cidade ou estado, a data e a tipografia. No livro de Rayol, há a indicação do Maranhão como o estado da impressão e a tipografia que imprimiu – a Typographia do Frias, uma das mais atuantes em São Luís da segunda metade do século XIX ao início do XX. Bittencourt (2008, p. 120) menciona a instalação da Impressão Régia no Brasil para que esse mercado se movimentasse e, “após a fase do monopólio” dessa Impressão, “foram se instalando editoras cujos proprietários vindos da Europa traziam suas experiências de produção, suas práticas de comercialização de impressos, além das técnicas de fabricação”.

Nas obras de Bittencourt (2008), Hallewell (2012), Leão, R. (2013), Frias (2001) e nos *Almanak administrativo, mercantil e industrial* e *Almanak administrativo da Província do Maranhão*, encontram-se informações sobre as tipografias maranhenses, com destaque para as casas de Belarmino de Mattos e de José Maria Corrêa de Frias, que atingiram uma boa qualidade de produção tornando-se as mais relevantes da cidade. Hallewell (2012, p. 182-185) declara

que “em meados do século XIX, a produção de livros, como manifestação incidental da prosperidade maranhense, alcançou um alto padrão de excelência técnica e estética e volume suficiente para novamente chamar a atenção para as edições provinciais”.

Segundo Leão, R. (2013), o aumento na venda de livros devido ao preço mais acessível colaborou para o desenvolvimento das livrarias, o que por sua vez, também ajudou nesse comércio. Em complemento, a citação de Castro e Castellanos (2015, p. 245-246) ressalta que, com a “[...] expansão da educação maranhense, notadamente a partir de 1838 com a criação do Liceu [...] inaugurou-se a fase que denominamos de período de sistematização de um pensar e de um fazer pedagógico e, por conseguinte, de uma produção de livro e da leitura no Maranhão”. As tipografias então instaladas “[...] contribuíram para a circulação em jornais dos anúncios de compra e venda de livros vindos de Portugal, da Inglaterra e, principalmente, da França, que tratavam de filosofia, direito, línguas, dentre outros assuntos”.

Retornando a *Noções de musica*, junto ao nome do Maranhão há dois números: um indicando a data de publicação – 1902; e o outro, provavelmente, a tiragem do livro – 1035, ou seja, a quantidade de exemplares impressos pela tipografia, conforme acredita Roberto Carvalho, pois ele salienta que “no Maranhão, faziam-se grandes tiragens”. Sendo assim, realmente esse número corresponde a uma quantidade bem expressiva para um livro escolar, o qual foi dedicado a duas instituições que não tinham esse montante de alunos matriculados, conforme dados encontrados em Castellanos (2010) e nos Relatórios de Mensagens de Governadores de 1902 a 1904. Mesmo que tivesse uma continuidade de uso ao longo dos anos não poderia ser feita outra edição? Teriam sido todos esses exemplares vendidos? Já esperavam vender para uma clientela externa às duas escolas?

Na *dedicatória* de *Noções de musica*, o autor oferece sua obra para os seus alunos da Escola de Música e da Escola Normal<sup>72</sup>, como pode ser visto na Figura 23. Os alunos normalistas cursavam a disciplina de música uma hora por semana, e esta fazia parte do currículo da escola desde a sua fundação em 1890<sup>73</sup>, tendo sido ministrada nessa década pelo

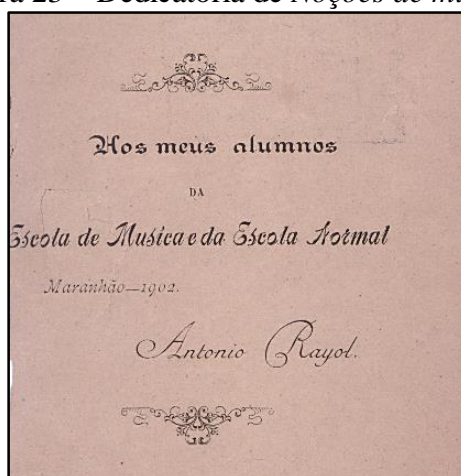
---

<sup>72</sup>No *Congresso Pedagógico* (1922) Adelman Correa comenta sobre a extinção da aula de música na Escola Normal no momento da criação da Escola de Música em 1901, porém, Rayol continuou ministrando essa matéria para normalistas, tanto que *Noções de musica* também tinha como público-alvo os alunos dessa instituição.

<sup>73</sup> Na documentação listada a seguir, encontram-se as informações de que a música constava no currículo dos anos de 1890, 1894, 1896, 1904, inferindo-se que deve ter permanecido durante a década de 1890, e de sua carga horária: Decreto nº- 21, que reorganiza o ensino público do Estado, de 15 de abril de 1890, por ocasião da criação dessa escola; Regulamento da Instrução Publica do Estado de 22 de junho de 1890; Decreto nº- 94, que reorganiza o ensino público do Estado, de 1 de setembro de 1891; Regulamento da Instrução Publica do Maranhão de 24 de novembro de 1894 para execução da Lei nº- 56, de 15 de maio de 1893, que organiza o ensino do Estado – contém o Regulamento da Escola Normal; Regulamento da Instrução Publica do Maranhão de 8 de fevereiro de 1896 para execução das Leis nº- 56, de 15 de maio de 1893, que organiza o ensino do Estado, e a de nº- 119, de 2 de

professor Luiz Medeiros<sup>74</sup>. Em relação à Escola de Música, as cadeiras que constavam na Lei nº- 280, de sua criação, eram teoria musical, solfejo, canto coral, canto a solo, violino, flauta, clarinete, oboé e piano elementar. A apresentação dessas cadeiras também foi feita no Regimento Interno da instituição (ver Anexo J) encontrado no jornal *Diário do Maranhão* de 10 de maio de 1901, sendo denominadas de “curso”, provavelmente porque elas davam direito ao aluno de diplomar-se em cada uma como um curso independente dos demais, apesar de algumas servirem de pré-requisitos para outras.

Figura 23 – Dedicatória de *Noções de musica*



Fonte: Rayol (1902).

Assim, a teoria musical era de dois anos e seu conhecimento era exigido para que o aluno fosse habilitado a frequentar o solfejo e o canto coral, este com quatro anos de duração. No caso do solfejo, seu término era com dois anos e, ao finalizar o primeiro ano de solfejo, o estudante já poderia cursar as demais disciplinas práticas, ou seja, canto solo, violino, flauta e oboé, que tinham seis anos de duração cada, e o piano, que durava quatro anos. As aulas de teoria, solfejo e canto coral eram de duas horas semanais e as de instrumento e canto solo de quatro horas semanais. Entretanto, apesar da documentação indicar a presença das referidas disciplinas no currículo dessa escola, com base nos Relatórios de Rayol anexos às Mensagens de Governadores dos anos de 1901 a 1904, bem como nos resultados de exames que eram publicados em jornais da época, como o *Diário do Maranhão*, percebemos que na prática, elas não foram totalmente efetivadas conforme o esperado.

---

maio de 1895, que reorganiza o ensino do Estado – contém o Regulamento da Escola Normal; Lei nº 348, de 17 de maio de 1904, que orça a receita e fixa a despesa do Estado para o exercício de 1905.

<sup>74</sup>Acreditamos que Luiz Medeiros permaneceu como professor em toda a década de 1890, uma vez que foi nomeado no ano de 1890 e, nos registros de 1900, ainda aparecia ministrando essa disciplina, quando foi então substituído por Rayol.

Ao final do Relatório das atividades realizadas durante o ano letivo de 1901, entregue ao Governador João Gualberto Torreão da Costa, Rayol solicitou que fosse concretizada a contratação dos professores de violino, flauta, clarineta e oboé, para que houvesse o bom funcionamento da instituição. No documento relativo a 1902, ele reforçou a necessidade do preenchimento das vagas em aberto de violino e flauta, e, nos posteriores, 1903 e 1904, dentro do período de gestão de Rayol, não houve mais pedido de contratos. A partir da ausência do pedido de contratação nesses dois últimos Relatórios, podemos concluir que as vagas dos professores de instrumentos teriam sido preenchidas. No entanto, lendo o resultado das avaliações anuais descritas nesses Relatórios e nos jornais, as informações a respeito dos docentes da escola, narradas pelos Governadores em suas Mensagens e pelo diretor da escola em seus Relatórios, bem como a relação de formandos, observamos que não há registros de alunos prestando provas nas disciplinas de violino, flauta, oboé e clarinete, ou concluindo esses cursos, nem comentários sobre a presença de docentes dessas cadeiras nas atividades da escola<sup>75</sup>.

As observações levantadas sobre a diferença do que realmente estaria sendo ensinado na prática e do prescrito nos documentos, não somente no que diz respeito à Escola de Música, mas ao que poderia ser efetivo ou não no currículo da Escola Normal<sup>76</sup>, leva-nos a concordar com o que Chervel (1990, p. 190-191) escreveu sobre a “[...] distinção entre finalidades reais e

---

<sup>75</sup> Dentre os trabalhos do *Congresso Pedagógico* (1922), o flautista Adelman Correa, primeiro formando da Escola de Música, aluno e amigo de Rayol, fez um relato histórico dessa instituição comentando que tinham “[...] aulas de – elementos de música [teoria], solfejo, harmonia, composição, piano, canto, instrumentos de arco, madeira e metal; mas, devido a desequilíbrios financeiros, ficaram reduzidas a elementos, solfejo, harmonia, composição, canto e piano, nos dois primeiros anos de funcionamento”. Dessa forma, para ele, a ausência de algumas cadeiras aconteceu somente nos anos de 1901 e 1902, deduzindo-se que depois elas foram normalizadas. No entanto, essa realidade não foi a mostrada nos documentos, conforme discussão acima, e no jornal *Correio da Tarde* de 29 de novembro de 1911 (p.1). Nesse último o próprio Adelman esclareceu que “era restrito o curso devido ao não ampliamiento pelo governo”. Explicou então, que havia aula de canto a solo, canto coral, teoria musical, solfejo individual e coletivo, rudimentos de harmonia e piano elementar, e que Rayol ainda “ensinava espontaneamente à parte do programa elementos de composição e alguns preceitos de instrumentação e orquestração”. Tal complemento, apesar de Adelman citar rudimentos de harmonia como disciplina, não existia como matérias isoladas, mas como conteúdo dentro de duas disciplinas. Dessa forma, temos mais uma evidência do não cumprimento, na prática, do projeto elaborado no papel.

<sup>76</sup> No caso da Escola Normal, o trabalho de Castellanos (2010, p. 140) que aponta diversas situações enfrentadas pela instituição, como o estigma de “não ter obtido o resultado esperado” na visão de inúmeros teóricos e políticos, o número pequeno de formandos, a quantidade considerável de evasão, dentre outros, traz alguns pontos que podemos relacionar às diferenças discutidas acima. Um deles é sobre o currículo, que o autor descreve como “deficiente em relação aos objetivos de criação da instituição, existindo só uma disciplina voltada para a formação docente que, apesar de estar no plano de estudo, era marginalizada se a compararmos com os vencimentos dos demais professores”. Outro apontamento desse autor é quanto ao “papel da formação” dessa escola, tido como “muito simplificado, limitado e cheio de zonas obscuras, se levamos em conta às vezes em que o resultado esperado, segundo os seus avaliadores, sempre ficou aquém do planejado” (CASTELLANOS, 2010, p. 163). Assim, os relatos históricos acerca da Escola Normal também demonstram que o fixado nos documentos oficiais não são exatamente os executados na prática.

finalidades de objetivo”, as quais seriam “uma necessidade imperiosa para o historiador de disciplinas”. Destarte, “não podemos, pois, nos basear unicamente nos textos oficiais para descobrir as finalidades do ensino”, pois esse estudo “deve ser conduzido simultaneamente sobre os dois planos, e utilizar uma dupla documentação, a dos objetivos fixados e a da realidade pedagógica”. Logo, nos dados encontrados há somente a presença da professora Almerinda Nogueira, dando aulas de piano, e de Rayol, ministrando as disciplinas de teoria, solfejo, canto coral e canto solo<sup>77</sup>.

A partir das constatações de Rayol ter sido, nos cinco primeiros anos do século XX, o único professor de aulas teóricas da Escola Normal e da Escola de Música, deduzimos ter havido uma aproximação maior com os seus alunos. Daí, é interessante notar que Rayol escreveu o pronome “meus” na dedicatória, diferente de outros livros que eram dedicados aos alunos de uma instituição, não necessariamente de um professor, como entendemos por meio do uso desse pronome possessivo. Teria ele uma intenção de acolhimento, de gratidão ou, talvez, de destaque quanto ao seu trabalho de redação das “noções” de música, de que elas seriam direcionadas somente aos seus alunos?

Para Genette (2009, p. 109, 124) a dedicatória “presta uma homenagem [...] a uma pessoa, a um grupo real ou ideal, ou a alguma entidade de outro tipo”, e, também “[...] vincula-se sempre à demonstração, à ostentação, à exibição: mostra uma relação intelectual ou privada, real ou simbólica, e essa mostra está sempre a serviço da obra, como argumento de valorização ou tema de comentário”. Aparecem ainda nessa página, fechando a dedicatória, as informações de local – Maranhão - data – 1902 - e assinatura do autor. No início e final da página existe um pequeno ornato tipográfico, quase como que “emoldurando” essa dedicatória.

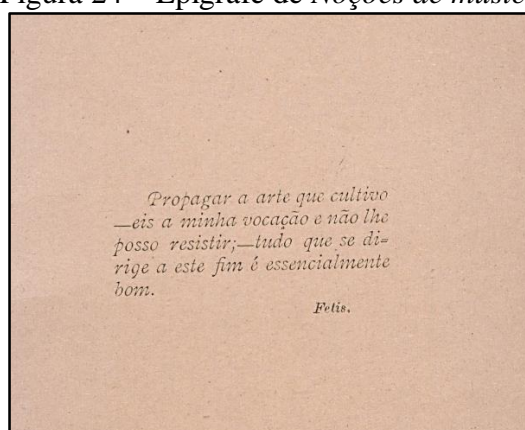
Quanto à *epígrafe*, apresentada na Figura 24, a citação utilizada por Rayol foi: “Propagar a arte que cultivo – eis a minha vocação e não lhe posso resistir – tudo o que se dirige a este fim é essencialmente bom” (FÉTIS apud RAYOL, 1902, p. 4). Para Genette (2009, p. 135), o lugar da epígrafe pode determinar a sua função. Ao vir antes do texto, em geral depois

---

<sup>77</sup>Após o falecimento de Antonio Rayol e sob a direção de João Nunes, o Decreto nº- 69 de 1907 reorganizou a escola e determinou as atividades dos cursos (matérias) de teoria musical, solfejo e piano, com a ressalva de que os demais seriam instaurados à proporção que fosse oportuno. No Regulamento da Escola de Música de 1909, ficou estabelecido um período de três anos para teoria e solfejo, seis anos para canto solo e instrumentos de sopro, três anos para piano elementar, oito anos para os instrumentos de cordas. Entretanto, os dados encontrados quanto aos resultados de exames, matrículas, professores e formandos até 1911, eram de teoria, solfejo e piano, sugerindo que essas eram as únicas matérias ministradas. Não havia referência ao canto solo e ao canto coral, as duas disciplinas ministradas por Rayol, que nessa ocasião era falecido. Além disso, no Decreto nº- 112 de 1911, um ano antes de a escola ser extinta, a cadeira de piano elementar foi suprimida. Portanto, a Escola de Música continuou não funcionando com todas as cadeiras registradas nos Regulamentos, não sendo atendidos os anseios de Rayol ao fazer o pedido de criação dessa escola.

da dedicatória, “está no aguardo de sua relação com o texto”, esclarecendo-se com a completa leitura do texto, e, ao vir no final do livro, “tem em princípio uma significação evidente e mais autoritariamente conclusiva”. O livro de Cattaneo, com o qual Rayol dialogou, faz uso dessa mesma citação de Fétis como epígrafe, mas com pequenas diferenças na tradução: “Propagar o gosto da arte que cultivo é minha vocação, não lhe posso resistir; tudo o que se dirige a este fim me parece essencialmente bom” (FÉTIS apud CATTANEO, 1861).

Figura 24 – Epígrafe de *Noções de musica*



Fonte: Rayol (1902).

Genette (2009, p. 143-144) ressalta que “[...] em uma epígrafe, o essencial muitíssimas vezes não é o que ela diz, mas a identidade de seu autor e o efeito de caução indireta que a sua presença determina a margem de um texto [...]”, acrescentando que “a epígrafe é por si só um sinal (que se quer *índice*) de cultura, uma senha para a intelectualidade. [...] ela já é um pouco a sagração do escritor, que por meio dela escolheu seus pares e, portanto, seu lugar no Panteão”. O autor da frase usada como epígrafe por Rayol e Cattaneo é François-Joseph Fétis, que nasceu em 1784 na Bélgica, e foi um relevante músico, professor e autor de várias obras didáticas em seu período, além de diversas composições instrumentais e vocais. Assim, a escolha de uma frase de alguém reconhecido na área musical e que, provavelmente, refletisse o pensamento de Cattaneo e Rayol, ajudá-los-ia a ter o seu lugar nesse “Panteão”?

A frase original que gerou essas epígrafes encontra-se na Introdução do livro de Fétis *La musique mise a la portée de tout le monde*, publicado em 1834: “*Répondre le goût de l'art que je cultive est ma vocation; j'y obéis. Tout ce qui mène à ce but me parait bon en soi*” (FÉTIS, 1834, p. iij). Ao lermos a sua tradução, “Espalhar o gosto da arte que eu cultivo é minha vocação; eu obedeco. Tudo que leva a esse objetivo parece bom em si”, notamos haver uma semelhança maior com a utilização feita por Cattaneo do que por Rayol. Acreditamos que Rayol deve ter tido como referência para essa escolha o próprio Cattaneo, sem que tenha tido contato

com o original de Fétis, mesmo porque ele não o cita dentre os autores em que se embasou teoricamente, embora, claro, isso não seja de todo um motivo que o impedisse de ter lido ou de ter conhecido esse autor.

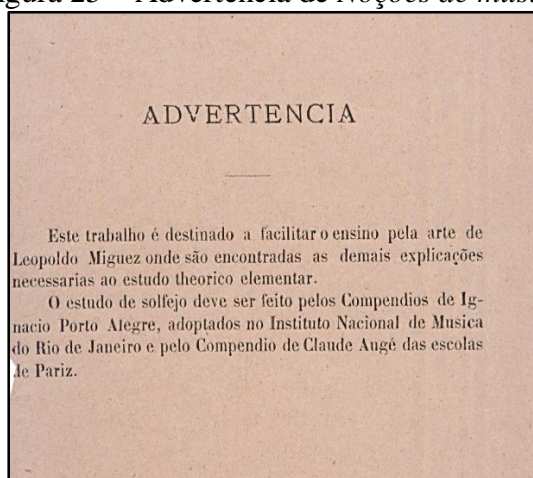
Para esse tipo de caso, cuja tradução da frase não é literal, Genette (2009, p. 137) comenta que a epígrafe pode “ser autêntica mas inexata (caso mais frequente), se o epigrafador, ou porque cita erroneamente de memória, ou porque deseja adaptar melhor a citação a seu contexto, ou por outra razão qualquer, como um intermediário infiel, atribui corretamente uma epígrafe inexata”. Esse tipo de epígrafe pode ser atribuído a Rayol e a Cattaneo, uma vez que não fizeram uso da frase original “ao pé da letra”. Ao fato de Rayol escolher essa epígrafe para sua obra, deduzimos que, para ele, o ato de propagar a música para seus alunos era uma relevante tarefa em sua vida, dedução que é complementada em seu texto prefacial “Aos Leitores” e na primeira parte do conteúdo textual do livro. Podemos incluir aqui, dentre as ações de Rayol para a propagação dessa arte, a escrita e a publicação de seu livro escolar. A própria epígrafe utilizada evidenciaria o quanto ele estaria disposto a realizar para cumprir essa tarefa, dentre elas a elaboração de *Noções de musica*.

Dando sequência aos paratextos elencados por Genette (2009) e que fazem parte de *Noções de musica* temos a *instância prefacial*. Genette (2009), autor dos estudos paratextuais, denominou de “instância prefacial” o capítulo que trata do prefácio. “Chamarei aqui de prefácio toda espécie de texto liminar (preliminar ou pós-liminar) autoral ou alógrafo, que consiste em um discurso produzido a propósito do texto que segue ou que antecede (GENETTE, 2009, p. 145). O prefácio tem uma lista longa de parassinônimos, observando-se a sua posição no impresso. Destarte, aqueles elementos que se situam no início, antes do texto, podem ser intitulados de nota, preâmbulo, advertência, apresentação, prólogo etc., e os que ficam no final, após o texto (posfácio – uma variedade do prefácio), de remate, epílogo, pós-escrito, entre outros (GENETTE, 2009). Ao longo desta tese utilizaremos o termo “texto prefacial” para nos referir a esse paratexto em especial.

O primeiro texto prefacial que encontramos em *Noções de musica* é a *Advertência* (ver Figura 25). Nele, Rayol explicou ao leitor que o seu livro deveria ser trabalhado conjuntamente

com outros três livros, cujos autores eram Miguez<sup>78</sup>, Porto Alegre<sup>79</sup> e Augé<sup>80</sup>. Tanto esses autores como os seus impressos eram representativos do contexto musical em questão. Miguez, por exemplo, havia sido contratado pelo Governo Republicano para fazer reformas no ensino musical da capital do país e o seu livro foi adotado no Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro. Porto-Alegre lecionou no Instituto Nacional de Música e a sua obra de solfejo indicada por Rayol também foi adotada nessa instituição. Quanto ao francês Augé, o seu livro provavelmente circulou nesse contexto, pois foi encontrado um exemplar seu na Biblioteca Nacional.

Figura 25 – Advertência de *Noções de musica*



Fonte: Rayol (1902).

O livro de Miguez, intitulado *Elementos de theoria musical* e que data do início do século XX, apresenta quase todos os assuntos tratados na obra do tenor maranhense, além de outros, utilizando muitas ilustrações e de uma forma bem didática, enquanto o de Rayol não possuía nenhuma ilustração. Na Advertência, Rayol mesmo acrescentou que “as demais explicações necessarias ao estudo theorico elementar” deveriam ser feitas com essa obra de Miguez, reforçando sua opinião sobre esse livro possuir mais conteúdo que o dele. Pelo fato de

---

<sup>78</sup> Leopoldo Augusto Miguez, nascido no Rio de Janeiro em 1850 e falecido em 1902, aperfeiçoou seus estudos em artes na Europa na década de 1880. De volta ao Brasil, dirigiu espetáculos teatrais, compôs diversas obras, dentre elas o Hino da República, e foi diretor do Instituto Nacional de Música (*ENCICLOPÉDIA BRASILEIRA MÉRITO*, 1960b).

<sup>79</sup> Ignacio Porto-Alegre (1855-1900), brasileiro, estudou música em Berlim, Dresden, Florença e Lisboa. Regressou ao Brasil em 1888, sendo então nomeado organista da capela do Imperador e professor de rudimentos e canto coral do Conservatório de Música do Rio de Janeiro. Continuou como docente nessa mesma casa quando ela passou a chamar-se Instituto Nacional de Música a partir da República. Também escreveu críticas na *Gazeta Musical*, um periódico do Rio de Janeiro nos primeiros anos da República (*ENCICLOPÉDIA BRASILEIRA MÉRITO*, 1961).

<sup>80</sup> De acordo com o *Diccionario Enciclopédico Salvat* (1945), Claude Augé foi um lexicógrafo francês que nasceu em 1854 e faleceu em 1924. Publicou obras para o ensino musical e de divulgação científica, tendo sido também diretor literário da Casa Larousse de Paris.

*Noções de musica* não apresentar exercícios de solfejo, esse estudo deveria ser realizado com o auxílio dos compendios, de Ignacio Porto Alegre e do músico francês Claude Augé. A obra<sup>81</sup> selecionada de Porto-Alegre é, essencialmente, de exercícios de solfejo reunidos em quatro livros que foram extraídos dos solfejos do Conservatório de Paris e adaptados pelo autor ao ensino no Brasil. Esse professor, juntamente com Leopoldo Miguez, partilhava dos ideais republicanos para uma mudança na estética musical, no caso deles defendendo mais a escola composicional alemã.

Quanto à Augé, a sua obra, *Le Livre de musique*, publicada em 1896, possui temas teóricos semelhantes ao de Miguez e ao de Rayol, mas se diferencia por ter alguns exercícios de leitura métrica<sup>82</sup> e vários de solfejo em diferentes tonalidades, ritmos, compassos e claves, a uma e/ou duas vozes, principalmente na segunda parte do livro. Nessa seção, o autor apresenta canções com letras, e, também, pequenas biografias de compositores. Interessante notar que no jornal *Pacotilha*, de 20 de dezembro de 1902, foi divulgado que *Noções de musica* seria lançado e que haveria um anexo nessa obra com traços biográficos dos melhores compositores brasileiros. No entanto, nesta pesquisa não foi identificado esse anexo no livro de Rayol, apenas alguns pequenos comentários sobre a vida de Carlos Gomes. Teria tido ele a intenção de anexar esses dados inspirado em Augé?

*Le Livre de musique* possui, além das ilustrações de grafia musical, outros desenhos de paisagens, crianças, pássaros, soldados, etc., acompanhando a letra das canções ou os assuntos dos títulos, ilustrações que fazem referência ao contexto europeu. Bittencourt (2008, p. 197) explica que “pelas condições em que ocorreu o processo de construção da obra didática, as ilustrações serviram como um instrumento a mais na veiculação da cultura europeia”. A preocupação e interesse de Rayol em adotar dois livros de solfejo podem ser justificadas pelo fato do autor discorrer sobre as mudanças necessárias no ensino de música em São Luís, expostas na seguinte citação: “A musica precisa ser desenvolvida entre nós, pois de certo tempo para cá nota-se grande atraso especialmente no systema de ensino, despresando-se completamente o estudo de *solfejo e leitura rythmica*” (MARANHÃO, 1901, p. 5). Dessa forma, deve ter procurado suprir essa falta ao indicar o uso dessas duas obras.

O outro texto prefacial de *Noções de musica*, como já mencionado, foi denominado por Rayol de *Aos Leitores*, o qual contém assuntos relacionados à relevância da música e do ensino

---

<sup>81</sup>Sua obra não possui data de publicação. No entanto, como Ignacio era professor do Instituto e esses exercícios foram também lá utilizados, acreditamos que tenha sido editado a partir da República.

<sup>82</sup> É a leitura de um ritmo (valores ordenados em sequência) que está estruturado ou agrupado em um determinado compasso (MED, 1996; SCHMELING, 2015).

musical, à dificuldades intrínsecas e extrínsecas de escrever uma obra desse tipo, à expectativas quanto à aprendizagem dos alunos, dentre outros. No entanto, esse texto prefacial não será analisado agora, pois o seu conteúdo está relacionado ao argumento desta tese de que Rayol quis elaborar um livro diferenciado, aspectos que serão tratados na próxima seção.

Quadro 3– Intertítulos de *Noções de musica*

INTERTÍTULOS (TÓPICOS)	PÁGINA
Advertencia	7
Aos Leitores	8
Musica, sua origem e importância	11
Divisão real da musica	14
Subdivisão	18
Som	20
Intervalos	22
Acústica	22
Diapasão	23
Pauta ou pentagrama e espaços	23
Das notas e sua origem	24
Claves (sua origem)	26
Accidentes	26
Compasso	26
Modos	28
Quiálteras	28
Signos	28
Generos	29
Systemas	29
Syncopes	30
Tempos	30
Contratempos	32
Tom	32
Commas	33
Intonação	34
Cantar	34
Solfejar	35
Ler música	35
Respiração	36
Transposição	37
Escala (sua etimologia)	37
Grammatica de musica	38
Lingua musical	39
Composição	39
Vozes	40
Explicação: sobre musicas, instrumentos e mais algumas cousas uteis	45

Fonte: Quadro elaborado pela autora com base em Rayol (1902).

O último paratexto abordado aqui são os *intertítulos*, também chamados de títulos internos. Estes têm lugar no começo das seções, nos títulos correntes que aparecem no alto da página, ou no sumário, que “é, em princípio, [...] um instrumento de rememoração do aparato titular - ou de anúncio” (GENETTE, 2009, p. 278). O Quadro 3 descreve os intertítulos de *Noções de musica* que se apresentam somente no início de cada seção, compondo os trinta e quatro tópicos do livro<sup>83</sup>.

#### 4.2 TEXTO DE *NOÇÕES DE MUSICA*

Rayol elaborou o texto de sua obra com explicações teóricas de vários assuntos musicais, dividindo-o em trinta e quatro tópicos com títulos, sem o uso de ilustrações e exercícios. Os temas são expostos em uma sequência gradual, exemplificando a declaração de Chopin (2009, p. 49) de que é a organização do texto, “[...] a apresentação dos conteúdos seguido de uma progressão que vai do simples ao complexo [...], que valida o pertencimento à categoria dos manuais escolares”. Em geral, os livros que contêm os elementos básicos da música utilizados no ensino dessa arte discutem os mesmos temas centrais, dentre eles, o pentagrama, as notas musicais, as figuras e os compassos, os acidentes, as escalas, os intervalos, enfim, os elementos que permitem a escrita tradicional, a sua leitura e execução. Dessa forma, Rayol não fugiu muito aos temas que eram apresentados nos livros da época sobre o assunto.

Durante a pesquisa de mestrado, apresentamos os temas<sup>84</sup> tratados em alguns livros dos séculos XIX e início do XX, incluindo *Noções de musica*, e constatamos haver pequenas variações entre eles quanto aos temas teóricos tratados e que os elementos básicos já mencionados compunham a maioria dos textos selecionados. Além disso, reparamos que as diferenças mais significativas diziam respeito à forma de apresentação dos assuntos, aos exercícios elaborados, às ilustrações utilizadas, aos temas históricos, à presença ou não de lições de solfejo e de leitura rítmica (SALOMÃO, 2015).

Dantas Filho (2007, p. 340) faz uma interessante classificação dos assuntos apresentados no livro de Rayol, dividindo-os em “[...] três segmentos que corresponderiam a está[gios] formacionais, a saber: 1º. estágio de elementos introdutórios; 2º. estágio de formação básica e

---

<sup>83</sup> Os exemplares encontrados de *Noções de musica* não possuem sumário, uma escolha do autor ou se perdeu?

<sup>84</sup> Na referida dissertação alguns conteúdos de *Noções de musica* não puderam ser apresentados na sua totalidade devido ao estado ilegível do material disponível naquele momento. Hoje, tendo ao dispor outro exemplar em melhores condições físicas os conteúdos podem ser expostos por inteiro.

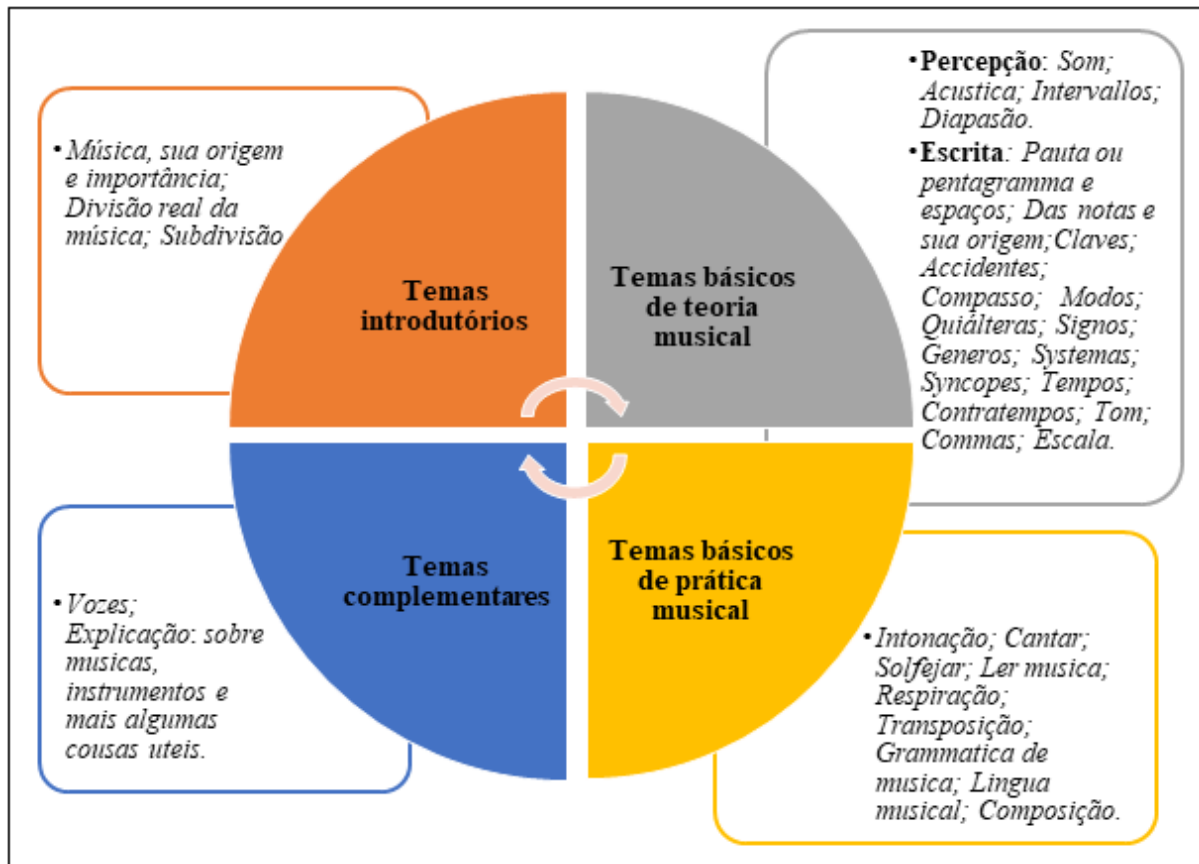
o 3º. elementos complementares de formação”<sup>85</sup>. A partir da segmentação criada por esse autor propomos uma divisão semelhante, mas com algumas alterações, devido às observações feitas durante esta pesquisa. Assim, a segmentação do texto por nós sugerida é composta de quatro partes, ilustradas na Figura 26. Nesta sugestão são discriminados todos os tópicos que compõem esse texto.

A primeira parte aborda os **Temas introdutórios** da música, como conceitos e divisão, com três tópicos. A segunda parte explica **Temas básicos de teoria musical**, que subdividimos em duas partes: a parte inicial contendo quatro tópicos referentes a temas da percepção musical, e a outra com a abordagem de temas básicos da escrita musical, com dezesseis tópicos. A terceira parte é composta por nove tópicos referentes aos **Temas básicos de prática musical**, ou seja, a da execução musical. A última parte corresponde aos **Temas complementares** à formação musical do aluno, formada por dois tópicos longos. Esses quatro temas fazem parte da macroestrutura de *Noções de musica* e compõem as categorias empíricas desta tese, como apresentado na Figura 3.

---

<sup>85</sup>A maneira como Dantas Filho (2007) agrupa os trinta e quatro tópicos do livro em três segmentos, é apresentada a seguir, sendo o segundo segmento subdividido em seis partes. **1) Elementos introdutórios:** Noções de musica; Música, sua origem e importância; Divisão real da música; Subdivisão. **2) Formação básica:** *Notação* (Pauta ou pentagrama e espaços, Das notas e sua origem, Claves, Acidentes, Signos; *Noções de acústica* (Som e Acústica); *Rítmica* (Compasso, Quiálteras, Síncopes, Tempos, Contratemplos); *Tonalidade* (Intervalos, “Diapasão” – consonância e dissonância, Modo, Gêneros – diatônico e cromático, Sistema, Tom, Comas, Escala, Transposição); *Harmonia* (Gramática de música – combinar sons e acordes); *Leitura musical* (Entonação, Solfejar, Ler música, Cantar). **3) Elementos complementares de formação musical:** Respiração, Língua Musical, Composição, Explicação – sobre diversas músicas, instrumentos e mais algumas coisas uteis.

Figura 26 – Divisão proposta para o texto de *Noções de musica*



Fonte: Figura elaborada pela autora com base em Rayol (1902).

Apesar de tratar de assuntos comuns à teoria musical, a maneira de Rayol abordá-los e organizá-los, de intitular alguns tópicos e de lhes ordenar ao longo do livro, é um tanto distinta dos demais autores que são citados em seu trabalho, além de outros de seu período. Na primeira parte, **Temas introdutórios**, ele abordou conceito, origem e divisão da música, assim como os tipos de instrumentos musicais. Na segunda parte, **Temas básicos de teoria musical**, ele começou apresentando alguns aspectos relacionados à **Percepção** (musical), discorrendo acerca do som, da acústica, dos intervalos, do diapasão, conhecimentos que são considerados por muitos músicos como relevantes de serem tratados antes de se adentrar a parte da escrita musical. Essa maneira foi diferente do que era usualmente feito em outras obras, que introduziam logo pontos da grafia tradicional, como pauta, figuras, claves, e, por esse motivo, subdividimos essa parte em **Percepção e Escrita**.

Priorizar o entendimento da matéria-prima da música, o som, antes do aluno conhecer os elementos da grafia musical, foi uma prática comum de ser realizada com a utilização do método intuitivo, por meio de exercícios de cantos, por exemplo. Será que Rayol teve essa intenção? Na parte de **Escrita**, ele englobou assuntos relacionados à altura do som e ao ritmo

na notação tradicional. Esses são os elementos mais comuns de serem encontrados nos livros sobre o ensino de música que circulavam na época de Rayol. Na terceira parte de *Noções de música*, **Temas básicos de prática musical**, defendemos a ideia de que o autor dedicou-se mais às questões relacionadas à sua experiência profissional como cantor, compositor e maestro, trazendo assuntos mais voltados para a prática, e que não eram habituais nos livros escolares teóricos, como *Noções de música*.

Na área do canto, que era sua especialidade, versou sobre a Intonação, o Cantar – em que enumera quatorze regras principais do canto –, o Solfejar, a Respiração e a Transposição. Além disso, trouxe pontos relacionados ao ato de compor, que era igualmente do seu domínio, como Composição, Grammatica de música e Lingua musical. Por último, em **Temas Complementares**, o autor abordou assuntos que serviriam de conhecimento complementar à formação musical. Primeiro ele discorreu sobre as vozes, explicando as suas diferentes classificações, como soprano, tenor, baixo, e dando exemplo de cantores famosos em cada uma. Depois, semelhantemente a um glossário, ocupou-se da Explicação de diversos gêneros e instrumentos musicais, além da definição do que são professores de música, maestros e virtuosos.

Finalizou essa parte conceituando conservatório e fazendo comentários desses estabelecimentos na Europa, em especial do Conservatório de Milão, no qual estudou o maestro Carlos Gomes, a quem Rayol tece grandes elogios, citando suas óperas. Entretanto, também mencionou rapidamente óperas de outros compositores brasileiros, a exemplo de Leopoldo Miguez e Henrique Alves de Mesquita. Essa quarta parte é a mais extensa do livro e, juntamente com os temas de teoria musical, forma a maior quantidade de páginas escritas por Rayol. Outro aspecto a ser observado no tocante aos tópicos do livro de Rayol é a sua relação com os conteúdos da disciplina de música presentes no programa da Escola Normal e da Escola de Música, uma vez que *Noções de música* foi elaborado para tal.

Apontando a relevância de se estudar os conteúdos de uma disciplina, Chervel (1990, p. 202) declara que “[...] todas as disciplinas, ou quase todas, apresentam-se [...] como corpus de conhecimentos, providos de uma lógica interna, articulados em torno de alguns temas específicos, organizados em planos sucessivos claramente distintos [...]”. Igualmente, Valdemarin (2005, p. 165) explica que “a organização escolar delimita um arranjo do conhecimento a ser transmitido, sequenciado e ascendente quanto ao grau de dificuldade e à quantidade ao aprofundamento a ser adquirido”.

No currículo da Escola Normal havia a indicação de somente uma disciplina de ensino

musical e no currículo da Escola de Música, por ser específica e profissionalizante, tinha várias cadeiras. Então, cabe explicar aqui que os conteúdos que estão sendo relacionados com o livro dizem respeito à disciplina de ensino da teoria musical, que foi realizado nas duas instituições, tanto na única cadeira de música ministrada aos normalistas quanto na cadeira denominada Theoria musical da outra instituição. Justificamos essa escolha porque o livro de Rayol tinha assuntos referentes ao estudo teórico e não ao estudo prático, como canto e instrumentos, por isso o foco será a aula de teoria. Ressaltamos também que se pode fazer uma aproximação entre os termos “disciplina de música” e “teoria musical”, pois a aula de teoria em vários colégios de São Luís, no final do Império e início da República, era intitulada de “música”. Portanto, muitas vezes, a nomenclatura “música” na estrutura curricular está associada ao ensino da teoria (SALOMÃO, 2016).

Na parte teórica do ensino de música escolarizado são abordados diversos assuntos, como o pentagrama, as notas, as escalas, os acordes, dentre outros. Já na parte prática, esses elementos teóricos são empregados para a execução do canto, da composição, do instrumento musical. Inúmeras vezes, exige-se que os alunos aprendam os conhecimentos básicos de teoria antes de realizarem as atividades práticas, como indicado no Regimento da Escola de Música (ver Anexo J), desde o período dirigido por Rayol. Nela, os alunos deveriam ter conhecimentos de teoria para poder cursar o solfejo individual, o qual por sua vez, era pré-requisito para o canto e para os demais instrumentos<sup>86</sup>. Da mesma forma, na Escola Normal o programa de ensino mostrava que a aprendizagem de violino ou harmonium aconteceria somente depois de os alunos cursarem um ano de teoria e solfejo. No Quadro 4 apresentamos os conteúdos recomendados nas disciplinas selecionadas da Escola Normal e da Escola de Música.

---

<sup>86</sup> Não há informação, no período referente à direção de Rayol, de quanto tempo o aluno deveria frequentar teoria elementar para poder começar o solfejo. No período de João Nunes a única referência encontrada é de que os alunos deveriam frequentar um ano de teoria e solfejo para poderem cursar algum instrumento.

Quadro 4 – Conteúdo das aulas com teoria musical da Escola de Música e da Escola Normal

ESCOLA	PERÍODO	CONTEÚDOS
ESCOLA DE MÚSICA	Primeiro ano	<b>Rudimentos de teoria</b> ; solfejos collectivos nas claves de sol.
	Segundo ano	<b>Recapitulação da theoria musical</b> ; solfejos nas claves de sol e fá na 4ª linha; <b>calligraphia musical</b> e dictados de rythmos fáceis.
ESCOLA NORMAL	Primeiro ano	<b>Preliminares de música</b> ; exercícios de leitura e intonação; <b>claves de sol e fá na 4ª linha</b> ; <b>compassos simples e compostos</b> ; exercícios na pedra; <b>acidentes</b> ; <b>emprego dos accidentes</b> ; <b>formação das gamas<sup>87</sup> diatônicas e chromaticas</b> ; <b>dos intervalos</b> ; <b>tons e modos</b> ; <b>do rythmo</b> .
	Segundo ano	<b>Desenvolvimento dos princípios elementares de música</b> ; emissão do som; solfejo; leitura progressiva; <b>claves de dó na 1ª, 2ª, 3ª e 4ª linha</b> ; exercícios na pedra; cânticos escolares; dictados de intonação; <b>transposição</b> ; aprendizagem do violino ou harmonium.
	Terceiro ano	Solfejo; leitura e solfejo em todas as claves, chòral; <b>formação dos acordes</b> ; <b>acordes perfeitos, maiores, menores, e suas inversões</b> ; exercícios na pedra; esthetica musical; musica clássica, romântica e realista, musica do futuro; synopsis da historia da musica; aprendizagem do violino ou harmonium; acompanhamentos.

Fonte: Quadro elaborado pela autora com base em Medeiros (1890) e *Diário do Maranhão* de 10 de maio de 1901.

Conforme esse quadro, as aulas de teoria em ambas as escolas incluíam exercícios práticos de solfejo e de ditado, juntamente com a exposição de assuntos teóricos, uma realidade usual até a atualidade. No entanto, apesar da indicação da prática do solfejo e do ditado nessa aula, vamos nos ater somente aos assuntos teóricos, os quais foram grifados em negrito, pois são esses conteúdos que teriam relação com o livro de Rayol. Percebemos que não há um detalhamento do que era tratado na parte de rudimentos de teoria e na recapitulação da teoria musical da Escola de Música. Ao contrário, no programa da Escola Normal há a explicação de todos os temas recomendados.

Essa observação poderia nos levar a crer que nessa instituição os conteúdos seriam mais abrangentes do que os de um curso profissionalizante em Música. Entretanto, mesmo não sendo discriminados, inferimos que esses conteúdos também deveriam fazer parte do programa da Escola de Música, pois o conhecimento deles era necessário para o entendimento dos assuntos subsequentes expostos no Regimento dessa instituição. De qualquer forma, ressaltamos que a proposta do ensino de música na Escola Normal contemplava um leque bem amplo de conhecimentos.

Cabe lembrar que os conteúdos encontrados no programa de música para os normalistas foram propostos pelo professor Luiz Medeiros, em 1890 (o antecessor de Rayol), porém, como ele ainda era o docente dessa cadeira no final dessa década, inferimos que o programa teria permanecido sem grandes mudanças. Em 1900, quando Rayol assumiu o cargo de professor de música da Escola Normal, acreditamos que ele não deve ter mudado o programa, ao menos

<sup>87</sup> Gammas é outra nomenclatura para escalas.

inicialmente, porque, assim que foi nomeado<sup>88</sup>, ele entrou logo em função, então as aulas já estavam em curso, o que dificultaria alguma alteração<sup>89</sup>.

Feitas essas considerações, de que o programa de música do professor Luiz Medeiros deve ter permanecido o mesmo até o início do século XX, retornamos a questão da falta de especificação dos conteúdos de teoria da Escola de Música e levantamos a possibilidade de que esses assuntos não referenciados fossem os mesmos da Escola Normal pelo menos por dois motivos, primeiro, como mencionado, os elementos básicos da teoria tradicional foram mantidos ao longo dos anos, segundo, porque no Relatório da Aula Noturna de Música sobre as atividades de 1900, em anexo à Mensagem do Governador João Gualberto Torreão da Costa de 1901, havia sido determinado que o programa de ensino do 1º ano dessa instituição deveria aproximar-se o quanto possível da Escola Normal, o que foi acatado por Rayol.

No ano seguinte, em 1901, a Aula Noturna foi extinta e aberta a Escola de Música, o que nos leva a supor que o programa da Aula Noturna, que era semelhante ao da Escola Normal, continuou vigorando na nova instituição, até porque a duração total dos cursos de teoria e solfejo da Aula Noturna e da posterior Escola de Música ficou igual, ou seja, de quatro anos. Então, é possível sim que os programas de teoria musical dessas três escolas fossem semelhantes. Um terceiro motivo para crer nisso, é porque, para o solfejo da Escola de Música ser trabalhado com os alunos, estes deveriam ter alguns conhecimentos teóricos prévios de leitura, incluindo notas, pautas, claves, compassos, acidentes, intervalos, escalas, exatamente os pontos que aparecem discriminados no programa da Escola Normal.

Além dessas três justificativas apresentadas, uma quarta razão pode ser acrescentada quanto à nossa inferência de similaridade entre os conteúdos teóricos tratados na Escola de Música e a Escola Normal. Essa justificativa diz respeito ao livro escolar de Rayol, uma vez que tendo sido escrito pelo próprio professor da disciplina, entendemos que os conteúdos de *Noções de música* deveriam corresponder aos assuntos tratados em sala de aula. Temos uma evidência disso em uma nota publicada no *Diário do Maranhão* de 6 de novembro de 1902 (p. 01) sobre o exame realizado por uma aluna da Escola de Música, D. Paschoa Galvão. Nessa nota são descritos os pontos temáticos arguidos à aluna em prova oral e escrita, os quais correspondiam a assuntos tratados por Rayol em seu livro. Até mesmo o ponto usado na prova escrita era idêntico ao título dado pelo autor a um dos tópicos de *Noções de música*, “Música,

---

<sup>88</sup> Informação contida no Relatório dessa escola quanto às atividades de 1900, anexado à Mensagem de Governador João Gualberto Torreão da Costa de 1901.

<sup>89</sup> Partimos aqui do pressuposto de que o programa era cumprido em sala de aula, embora o contrário fosse possível, como já discutido a partir dos apontamentos de Chervel (1990) sobre finalidades reais e de objetivo.

sua origem e importância”, demonstrando uma relação entre o conteúdo do programa dessa instituição e a obra do maestro maranhense.

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

Considerando que *Noções de musica* abrangia os conteúdos dados em aula e era para uso dos alunos das duas escolas, temos mais uma razão para presumir que os seus programas eram equivalentes. Mesmo não havendo um detalhamento dos temas de teoria no Regimento da Escola de Música, por meio do programa da Escola Normal e, em especial, do livro de Rayol, podemos ter conhecimento do que era ensinado na disciplina de teoria. Para Castro (2009, p. 103), os livros escolares se constituem “em um dos elementos mais importantes no processo de ensino e aprendizagem, na medida em que a fixação dos conteúdos tratados em sala de aula [era aprofundada] por esses artefatos”. O autor ainda acrescenta que “os professores [...] dedicaram-se a escrever manuais destinados, especificamente, para atender as demandas”.

Ainda que *Noções de musica* não atendessem a todas essas demandas, os assuntos que não eram abordados seriam complementados com o uso do livro de Miguez, *Elementos de theoria musical*. De igual modo, para os exercícios práticos de solfejo, outros compêndios deveriam compor essa parte, como os de Ignacio Porto-Alegre e de Augé. Como assunto final a tratar nesta subseção, apresentamos as notas de *Noções de musica* que dizem respeito ao texto, apresentadas no Quadro 5. Genette (2009, p. 288-289) esclarece que “a [sua] principal vantagem [...] é, com efeito, disponibilizar no discurso efeitos pontuais de nuança, de surdina [...], que contribuem para reduzir sua famosa e, as vezes, enfadonha linearidade”, na medida em que “a nota original é um desvio local ou uma bifurcação momentânea do texto e, nesse sentido, faz parte dele tanto quanto um simples parêntese”.

Quadro 5 – Notas de rodapé de *Noções de musica*

PÁGINA	NOTAS DE RODAPÉ
12	(*) Jubal é tido como seu inventor mas não ha certeza disso.
16	(*) Foi na Allemanha que se creou a musica instrumental no século XVIII e foi o grande J. <u>Haydn</u> o seu inventor – d’ahi os <i>tercettos</i> , <i>quartetos</i> e <i>quintetos</i> se elevaram á altura das obras primas pelos gênios de Haydn e Mosart e depois <u>Beethoveu</u> .
17	(*) <i>Phrase musical</i> é uma fracção de melodia, ou de harmonia, sucessiva que forma sem interrupção alguma um sentido mais ou menos completo, e que termina n’uma cadencia também mais ou menos completa. A reunião de mais phrases, formando um sentido perfeito o qual termina por uma cadencia perfeita, chama-se <i>período musical</i> .
19	(*) O primeiro drama lyrico de que há noticia é a <i>Morte de Ugolino</i> , poema de Dante e musica de Vincenzo Galilco que causou grande admiração na Italia. Deu-se isto no fim do Seculo XIV em Florença e no meiado do Seculo XVII foi transportado para a França pelo Cardeal Mazarin. Lulli creou a opera franceza em 1672 e também no Seculo XVII a Allemanha teve o seu primeiro drama Lyricopor Schütz, primeiro compositor alemão que apareceu. Em Hamburgo em 1678 executou-se a primeira opera lyrica de Theiles, intitulada Adão e Eva, e em Portugal em 1735, em um teatro junto da igreja da Trindade, estreiou a primeira companhia lyryca de um tal Paghetti. Em Florença em 1600, por ocasião do casamento de Henrique IV com Maria de Medicis, cantou-se a opera <i>Euridice</i> , poema de Rinuccini e musica de Peri e Cacini. Em 1607 Monte-verde compoz sua opera Orfêo que completou a grande revolução musical inaugurada pela escola florentina.
20	(**) O Brazil possui diversos poemas symphonicos de grande valor entre os quaes o preludio orchestral do 1º acto da opera <i>Lo Schiavo</i> de C. Gomes, <i>Prometteu</i> e <i>Parisina</i> de Leopoldo Miguez. Carlos Gomes ainda escreveu o poema Colombo tendo por thema a descoberta da America.
21	(*) Sonômetro é um instrumento que se compõe de uma caixa rectangular, tendo em suas extremidades duas pequenas hastes, sobre as quaes enteza-se uma corda. No centro da caixa está adaptada um cavalete movel em direcção do comprimento da mesma corda.
28	(*) Do grego <i>tetra</i> – quatro e <i>chorde</i> cordas.
29	(*) Chromatico significa florido, e vem do grego <i>Kroma flôr</i> . (**) Hexachordo – do grego <i>hex-seis</i> , cordo-corda – intervalo de seis sons.
31	(*) <i>Un chantêur qui sent, marque bien ses phrases et leur accents est un homme de goût; mais, celui qui ne sait voir et rendre que les notes, les tons, les temps, les intervalles, sans entrer dans les sens des phrases, quelque exact d’ailleurs qu’il puisse être, n’est qu’un Croque-Sot.</i>
33	(*) São relativos dous tons de modos diferentes, formados dos mesmos sons, tendo igual armadura da clave. (**) O solfista tem obrigação de conhecer os tons originarios e accidentaes, ao contrario não sabe musica.
38	(*) União de três sons que se ferem de uma só vez. São consonantes e dissonantes e formados da tonica, mediante e dominante.
39 e 40	(*) Compôr não é tão fácil como se pensa; e para isso é necessario o conhecimento pleno da sciencia da harmonia. De que vale a <i>melodia</i> propria com a <i>harmonia</i> emprestada? Ha philarmonicos, que sem a instrucção necessaria, abusam de suas composições desprezando o sentido completo; comecam por um <i>estyl</i> o e sem mais nem menos, mudam de formula. A razão disto, a ignorancia da parte especulativa, que esses philarmonicos, sem a educação intellectual primitiva, não podem comprehendel-a por suas difficuldades.
49	(*) Dedilhado; tocado a dedo. Pizzicato – vem do verbo italiano. Pizzicare – picar com os dedos.

Fonte: Quadro elaborado pela autora com base em Rayol (1902).

As notas podem ser colocadas ao final da página, em rodapé ou ao final do texto. É prática comum que as notas sejam chamadas “[...]” por meio de um determinado procedimento (algarismo, letra, asterisco) e indexar cada uma delas por uma chamada idêntica ou por uma

menção referente ao texto (palavra, linha)” (GENETTE, 2009, p. 283). As notas em *Noções de música* foram chamadas no texto por asteriscos e colocadas no rodapé da página. Rayol utilizou essas notas de rodapé com o objetivo de dar algumas explicações complementares sobre os conteúdos tratados, tanto de determinados termos musicais quanto de aspectos históricos desses conteúdos, procurando esclarecer melhor ao leitor os temas discutidos.

#### 4.3 INTERTEXTUALIDADE EM *NOÇÕES DE MUSICA*

Os livros de teoria musical usados no ensino tradicional da música, a exemplo do livro de Rayol, abordam geralmente assuntos comuns que permitem a leitura e a execução de uma partitura musical. A esse fenômeno que diz respeito à repetição dos conteúdos e que ocorre no ensino de diferentes disciplinas escolares, o que permite que os livros escolares quase sempre digam a mesma coisa, Chervel (1990, p. 203) chama de “vulgata”. O autor salienta que “os conceitos ensinados, a terminologia adotada, a coleção de rubricas e capítulos, a organização do corpus de conhecimentos, mesmo os exemplos utilizados ou os tipos de exercícios praticados são idênticos, com variações aproximadas”. A partir dessa citação, indagamos quais as “variações” que Rayol fez uso em seu “novo manual” publicado? Quais os conceitos, a organização do corpus, a terminologia que esse autor utilizou em relação aos demais manuais que já circulavam?

O estudo dos conteúdos beneficia-se de uma documentação abundante à base de cursos manuscritos, manuais e periódicos pedagógicos. Verifica-se aí um fenômeno de “vulgata”, o qual parece comum às diferentes disciplinas. Em cada época, o ensino dispensado pelos professores é, grosso modo, idêntico, para a mesma disciplina e para o mesmo nível. [...] São apenas [as] variações, aliás, que podem justificar a publicação de novos manuais e, de qualquer modo, não apresentam mais do que desvios mínimos: o problema do plágio é uma das constantes da edição escolar (CHERVEL, 1990, p. 203, grifo nosso).

Entendemos que esse fato destacado por Chervel (1990) é possível acontecer devido a outro fenômeno que possibilita o diálogo entre diversos textos de um determinado tema e que circulam no meio dos impressos, a intertextualidade. Barros (2020, p. 125) inclui a intertextualidade dentre os fatores que tornam possível a realização de um texto. Tal fator é utilizado de maneira consciente ou inconsciente pelo autor, uma vez que ninguém “escreve um texto a partir do nada”, pois há um diálogo permanente entre as épocas que precedem uma escrita. Esse autor explica ainda que, já começando com a escolástica medieval, “dialogar explicitamente com certos autores – principalmente aqueles considerados basilares – torna-se muito comum” (BARROS, 2020, p. 127).

Rayol acreditava nos autores que consultou para poder alcançar o objetivo que esperava com o seu livro. Essas informações estão contidas em seu texto prefacial “Aos Leitores”, espaço em que Rayol (1902, p. 08) reconhece não haver nele todas as habilitações necessárias para “a produção de uma obra original neste gênero”. Dentre os autores consultados – Savard, Choron, Fayolle, Artusi, Rousseau, Cattaneo e Raphael Machado<sup>90</sup>-, colocou em destaque Machado, de quem ele copiou “grande parte das definições”. Mesmo que esse procedimento tenha sido explicitado pelo autor e que o “copiar” não tenha sido em tudo de forma literal, uma vez que redigiu o texto entremeando as definições de Machado com as suas próprias palavras, essa declaração remete à citação anterior de Chervel (1990), ao comentar sobre as poucas variações ocorridas entre os conteúdos de publicações escolares e o problema do plágio.

Rayol refere-se à sua obra como uma “ligeira compilação”, afinal não é um livro muito extenso, possuindo 56 páginas no total, e com cópia de muitos conceitos. Barros (2020, p. 83) refere-se à compilação, prática comum ao período, como “uma reunião de textos diversos” e considera esse tipo de produção como “textos polifônicos”, explicando ser “textos construídos a muitas vozes, sendo que neste caso estas vozes estão superpostas em temporalidades distintas”. A partir disso, trazemos o livro de Rayol como uma compilação que, advinda de obras que abordam assuntos em comum, favoreceu a perpetuação destes, tudo isso em meio a uma diversidade de fontes, ou seja, uma polifonia de autores em épocas distintas, mas com uma organização harmônica.

Como explicado nos procedimentos metodológicos, selecionamos algumas obras dos músicos escolhidos por Rayol para buscar a intertextualidade entre eles. Desse modo, baseado nos dados coletados, elaboramos o Quadro 6 sendo na primeira coluna detalhados os assuntos tratados por Rayol e nas colunas seguintes os mesmos assuntos presentes nas outras obras, apontando as páginas em que se encontravam. No *Dictionnaire* de Choron e Fayolle não encontramos nenhum aproveitamento de conteúdo, por isso não foram incluídos nesse Quadro.

---

<sup>90</sup>Em *Noções de música*, está escrito Chorom em vez de Choron, e Artussi no lugar de Artusi, provavelmente um erro na impressão. Os autores estão listados na mesma ordem em que se encontra no livro.

Quadro 6 – Intertextualidade entre as obras analisadas

<p><i>NOÇÕES DE MUSICA – 1902</i> (Antonio Rayol)</p>	<p><i>DICCIONARIO MUSICAL – 1842</i> (Raphael Machado)</p>	<p><i>GRAMMATICA DA MUSICA - 1861</i> (Nicolau Cattaneo)</p>	<p><i>DICTIONNAIRE DE MUSIQUE – 1781</i> (Jean-Jacques Rousseau)</p>
<p>1) <i>Música, sua origem e importância.</i> Definição de música, <b>relevância da música dentre as artes, três principais épocas da história musical, alguns outros apontamentos históricos.</b> Páginas: 11-14</p>	<p><i>Música</i> Páginas: 130-134</p>	<p>Lição 1ª – <i>Da musica, sua origem, antiguidade, e apreço.</i> Páginas: 1- 2</p>	
<p>2) <i>Divisão real da música</i> <b>Música teórica e prática, melodia, harmonia e ritmo (definições, algumas considerações),</b> música vocal e instrumental, tipos de instrumentos. Páginas:14-18</p>	<p><i>Musica</i> Página: 131 <i>Melodia</i> Página: 118 <i>Harmonia</i> Página: 90-93 <i>Ritmo</i> Página: 195-197</p>	<p>Lição 21ª – <i>Do Rhythmo</i> Página: 71</p>	<p><i>Rhythme</i> Páginas: 158, 163 (II volume)</p>
<p>3) <i>Subdivisão</i> Classificações da música (<b>figurada, plana</b>, dramática, militar, religiosa...). Páginas: 18-20</p>	<p><i>Musica</i> Páginas: 134</p>		
<p>4) <i>Som</i> <b>Definição, classificação (determinado, indeterminado), qualidades (força, timbre), vibrações, sons de uma escala, sonômetro (definição, funcionamento).</b> Páginas: 20-21</p>	<p><i>Som</i> Páginas: 232 – 234 <i>Sonometro</i> Página: 236</p>	<p>Lição 2ª – <i>Do som, da melodia, e da harmonia</i> Página: 4</p>	<p><i>Son</i> Páginas: 196, 199 (II volume)</p>
<p>5) <i>Intervallos</i> <b>Definição e classificação dos intervalos em simples e composto, exemplo de um intervalo simples e composto.</b> Página: 22</p>	<p><i>Intervallo</i> Página: 104</p>		
<p>6) <i>Acustica</i> <b>Definição e relevância da acústica.</b> Página: 22</p>	<p><i>Acustica</i> Página: 11-12</p>		
<p>7) <i>Diapasão</i> <b>Definição.</b> Página: 23</p>	<p><i>Diapasão</i> Página: 51-52</p>		<p><i>Diapason</i> Páginas: 253-254 (II volume)</p>
<p>8) <i>Pauta ou pentagramma e espaços</i> <b>Linhas (quantidade e posição), espaços (quantidade e posição), linhas suplementares.</b> Página: 23</p>	<p><i>Pauta</i> Página: 163 <i>Pentagramma</i> Página: 165</p>		
<p>9) <i>Das notas e sua origem</i> <b>Definição, as notas musicais e a origem da sua nomenclatura.</b> Páginas: 24-25</p>	<p><i>Notas</i> Página: 139 <i>Si</i> Página: 210 <i>Solfejar</i> Página: 218 <i>Vozes</i> Página: 268</p>		
<p>10) <i>Claves (sua origem)</i> <b>Origem.</b> Página: 25</p>	<p><i>Clave</i> Página: 30</p>		
<p>11) <i>Accidentes</i> <b>Definição, tipos de acidentes, algumas regras.</b> Página: 25-26</p>	<p><i>Accidentes</i> Página: 10</p>	<p>Lição 13ª – <i>Dos accidentes</i> Página: 24</p>	
<p>12) <i>Compasso</i> <b>Definição, classificação (perfeito e imperfeito, binário, ternário, quaternário, quinário), barra de separação, fração do compasso.</b> Páginas: 26-27</p>	<p><i>Compasso</i> Página: 31-32</p>		
<p>13) <i>Modos</i> <b>Definição, modo maior e menor.</b> Página: 28</p>	<p><i>Modo</i> Página: 123</p>		
<p>14) <i>Quiálteras</i> <b>Definição.</b> Página: 28</p>	<p><i>Quiáltera</i> Página: 187</p>		
<p>15) <i>Signos</i> <b>Definição, origem.</b> Página: 28</p>	<p><i>Signos</i> Página: 210-211</p>		
<p>16) <i>Generos</i> <b>Definição, classificação (diatônico, chromatico, enharmonico).</b> Página: 29</p>	<p><i>Genero</i> Página: 83-84</p>		

<i>NOÇÕES DE MUSICA – 1902</i> (Antonio Rayol)	<i>DICCIONARIO MUSICAL – 1842</i> (Raphael Machado)	<i>GRAMMATICA DA MUSICA - 1861</i> (Nicolau Cattaneo)	<i>DICTIONNAIRE DE MUSIQUE – 1781</i> (Jean-Jacques Rousseau)
17) <i>Systemas</i> <b>Definição, origem,</b> notas do sistema moderno (dó, ré, mi, fá, sol, lá, si). Página: 29	<i>Systema</i> Página: 243		
18) <i>Syncopes</i> <b>Definição, syncope na composição,</b> funções (regulares e irregulares). Página: 30	<i>Syncope</i> Página: 242		
19) <i>Tempos</i> <b>Relevância do tempo na música e da sua correta execução</b> Páginas:30-31		<i>Appendix às lições do tempo</i> Página: 81-82	<i>Tems</i> Página: 302 (II volume)
20) <i>Contratempos</i> <b>Definição</b> Página: 32	<i>Contra-tempo</i> Página: 40		
21) <i>Tom</i> <b>Definição, origem, classificação</b> (maior, menor, imperfeito, <i>cumdiapente</i> , <b>regulares, irregulares, autenticos, plagaes</b> , pares, ímpares), relativos. Páginas: 32-33	<i>Tons</i> Página: 253	Lição 14ª – <i>Dos intervalos</i> Página: 27	<i>Ton</i> Páginas: 318, 323 (II volume)
22) <i>Commas</i> <b>Definição.</b> Página: 33	<i>Comma</i> Página: 31		
23) <i>Intonação</i> <b>Definição</b> Página: 34			
24) <i>Cantar</i> <b>Definição,</b> regras para se cantar. Páginas: 34-35	<i>Cantar</i> Página: 24		
25) <i>Solfejar</i> <b>Definição.</b> Página: 35	<i>Solfejar</i> Página: 216		
26) <i>Ler musica</i> <b>Definição,</b> um exemplo de como fazer a leitura métrica. Páginas: 35-36	<i>Ler musica</i> Página: 112		
27) <i>Respiração</i> <b>Definição.</b> Página: 36			
28) <i>Transposição</i> <b>Definição, função,</b> passos para transpor mentalmente a notação escrita. Páginas: 36-37			
29) <i>Escala</i> (sua etimologia) <b>Definição, origem.</b> Página: 37	<i>Escala</i> Página: 66		
30) <i>Grammatica de musica</i> <b>Definição,</b> temas da gramática, <b>Relevância da gramática.</b> Páginas: 38-39			
31) <i>Lingua musical</i> <b>Princípios elementares da musica como linguagem.</b> Página: 39			
32) <i>Composição</i> <b>Definição.</b> Página:39	<i>Composição</i> Página: 33		<i>Composition</i> Página: 196 (I volume)
33) <i>Vozes</i> <b>Definição,</b> considerações sobre o canto, tipos de vozes humanas (soprano, meio soprano, contralto, tenor, barítono, baixo), tipos de vozes teatrais e suas extensões (soprano ligeiro, soprano dramático, meio soprano, contralto, tenor ligeiro, tenor dramático, tenor de meio caracter, barítono, baixo cantante, baixo profundo), nomes de celebres cantores em cada tipo de voz. Páginas: 40-44			

<p>34) <i>Explicação</i>: sobre musicas, instrumentos e mais algumas cousas uteis.</p> <p>Valsa, Polka, Bolero, <b>Mazurca, Scherzo, Quadrilha, Contradansa, Gavotta, Minuetto</b>, Pas de quatre, Xacara, <b>Rondó, Sonata, Opera, Orchestra, Oratorio, Tarantella</b>, Modinha, <b>Barcarolla, Bardos</b>, Canção, <b>Cançoneta, Cant e outros autoreico, Aria, Romance, Symphonia, Serenata, Siciliana</b>, Côro ou coral, <b>Concerto, Mestre de musica, Mestre de capella, Maestro, Marcha, Cateretté, Polaca, Threnos, Viola, Psalterio, Manicordio, Cravo, Lyra</b>, Charanga, <b>Pandorga, Pancadaria, Pandeiro</b>, Phillarmonica, <b>Harpa, Carrilhão</b>, Seguidilha, <b>Giga, Fantasia</b>, Fandango, <b>Espinheta, Dithyrambo</b>, Nocturno, <b>Hymno, Euterpe, Elegia</b>, Lamentação, <b>Instrumentos musicaes</b>, Toré, <b>Tarambote</b>, Toques, <b>Professores de musica, Virtuosi</b>, Mosaico, <b>Pantomima, Canon</b>, Tirana, <b>Melopea, Cithara, Coryphéo, Dactylião, Echometria</b>, Conservatorio (Conservatorio de Milão, Carlos Gomes e suas operas, outros compositores brasileiros e suas óperas).  Páginas: 45-56</p>	<p><b>Diccionario musical (Raphael Machado):</b>  Mazurca (p. 117), Scherzo (p. 201), Quadrilha (p.185), Contradansa (p. 38), Gavotta (p. 83), Minuetto, (p. 122), Rondó (p. 200), Sonata (p. 235), Opera (p. 149), Orchestra (p. 150), Oratorio (p. 150), Tarantella (p. 244), Barcarolla (p. 19), Bardos (p. 19), Cançoneta (p. 25), Cantico (p. 24), Aria (p. 17), Romance (p. 199), Symphonia (p. 241), Serenata (p. 208), Siciliana (p. 210), Concerto (p. 36), Mestre de musica (p. 120), Mestre de capella (p. 120), Maestro (p. 145), Marcha (p. 116), Polaca (p. 171-172), Viola (p. 263), Psalterio (p. 183), Manicordio (p. 116), Cravo (p. 45), Lyra (p. 114), Pandorga (p. 156), Pancadaria (p. 156), Pandeiro (p. 156), Harpa (p. 93), Carrilhão (p. 26), Giga (p. 85), Fantasia (p. 77), Espinheta (p. 70), Dithyrambo (p. 76), Hymno (p. 96), Euterpe (p. 72), Elegia (p. 61), Instrumentos musicaes (p. 101), Tarambote (p. 244), Professores de musica (p. 176), Virtuosi (p. 266), Pantomima (p. 157), Canon (p. 23), Melopea (p. 119), Cithara (p. 28), Coryphéo (p. 45), Dactylião (p. 46), Echometria (p. 60).</p>	<p><b>Dictionnaire de musique (Rousseau):</b>  <i>Orchestre</i> (p. 62 – vol II),  <i>Oratoire</i> (p. 61-62 vol II),  <i>Barcarolles</i> (p. 85)</p>
---	--	---

Fonte: Quadro elaborada pela autora com base em Rayol (1902); Machado (1842); Rousseau (1781a; 1781b); Cattaneo (1861).

Os conteúdos de *Noções de musica* encontrados também em Machado, Cattaneo e Rousseau estão em negrito. Como afirmou Rayol, a maior parte da compilação foi feita do *Diccionario* de Machado, vindo em seguida a *Grammatica* de Cattaneo, ambos em língua portuguesa. O aproveitamento desse conteúdo foi reproduzido de forma literal ou redigido com outras palavras. Quanto ao *Dictionnaire* de Rousseau, observamos a presença de seus conteúdos em *Noções de musica*, mas em menor quantidade e em menor grau de semelhança, considerando a escrita feita por Rayol.

As partes sem grifo são as que não foram encontradas nos autores compilados, pelo menos não da maneira abordada, sugerindo serem trechos de sua autoria. Essas partes são mais evidentes nos assuntos que compõem os Temas básicos de prática musical – Intonação, Cantar, Solfejar, Ler musica, Respiração, Transposição, Grammatica de musica, Lingua musical e Composição –, conforme a Figura 26, o que reforça a ideia deles terem sido elaborados de acordo com a sua experiência profissional, afinal, desses nove tópicos, só quatro tiveram compilação e essa foi somente sobre a definição de cada um. Bittencourt (2008, p. 182) tece comentários sobre essa questão:

É certo que grande número dos livros produzidos pelos professores dessa época apresentava poucas variações entre si, iniciando a prática de plágio, sistemática que passou a caracterizar a produção didática. Cabe ressaltar, no entanto, o papel desempenhado pela experiência do professor na elaboração dos manuais escolares. As aulas que os professores ministraram foram espaços onde iniciaram sua produção escolar, constatando-se que alguns deles se destacaram como inovadores dessa literatura. A organização de textos didáticos não ocorreu, assim, desvinculada da prática em sala de aula, como simples adaptações simplificadoras dos textos eruditos.

Com essas observações sobre os conteúdos dos textos, percebemos as variações e as

continuidades estabelecidas por Rayol em relação aos autores que elegeu para a sua compilação. Tomamos como exemplo de que esse tipo de prática era comum em sua época, ao considerar os próprios autores selecionados: Cattaneo, explica em sua *Grammatica* que transcreveu lições de Asioli; Machado, em seu *Diccionario* diz ter copiado alguns artigos de diferentes autores, incluindo Rousseau; Rousseau, em seu diário postumamente publicado, *Confissões* (2008a), declara ter usado alguns livros, inclusive da Biblioteca do rei no período, para compilar seu *Dictionnaire*. Tanto Rayol quanto Cattaneo e Machado admitiram a adoção dessa prática por não acharem ter recursos ou habilitações para escrever uma obra sem a ajuda de mestres reconhecidos.

A despeito do autor esclarecer no texto “Aos Leitores” que o seu livro era uma compilação e de ser algo publicamente assumido<sup>91</sup>, além de ser uma prática realizada por diversos autores, ele foi alvo de duras críticas na imprensa da época, com alegações de que seu livro era simplesmente uma cópia e mal feita dos autores citados, contendo diversos erros e partes truncadas. Apesar dessas divulgações serem discutidas na próxima seção, trazemos neste momento um exemplo das críticas à Rayol que foi publicada na edição de 12 de maio de 1903 do jornal *Pacotilha*, conforme Figura 27 (ver transcrição na Figura 28). No texto de *Noções de musica*, Rayol não fez referência ao autor compilado, nem à página do livro consultado, pois, nesse período,

[...] ainda não estavam disseminadas práticas como a de colocar entre aspas os trechos extraídos de outros autores – ou seja: as intertextualidades diretas existiam, mas as suas fronteiras eram pouco explicitadas através de recursos gráficos – e mesmo o autor de um texto nem sempre estava particularmente interessado em explicitar de maneira inconfundível o que era uma contribuição dele mesmo (BARROS, 2020, p. 127).

Figura 27 – Crítica ao livro de Rayol



Fonte: *Pacotilha* de 12 de maio de 1903.

Figura 28 - Transcrição da Figura 27



Fonte: *Pacotilha* de 12 de maio de 1903.

<sup>91</sup> Em uma nota no jornal *Pacotilha* de 20 de dezembro de 1902, foi anunciado o breve lançamento de *Noções de musica*, especificando que a obra era uma compilação.

O que foi exposto aqui revela também a apropriação feita por Rayol dos autores com os quais dialogou, colaborando para que sejam perceptíveis as permanências e as rupturas tomadas por ele frente à diversidade de conteúdo presente nas obras consultadas. Quanto aos autores Choron e Fayolle, cuja intertextualidade não foi identificada em *Noções de musica*, não se pode afirmar que um diálogo não tenha acontecido entre eles. Barros (2019, p. 280, 287) utiliza o termo “fontes polifônicas” ou “fontes dialógicas” para se referir aos textos de um autor que, ao escrevê-los, precisou ler inúmeros livros do mesmo gênero, podendo citar “alguns diretamente, através de notas ou de referências explícitas. Mas pode ser que, mesmo sem citá-los diretamente, ele dialogue intertextualmente com outros textos, com ou sem consciência da ocorrência desse diálogo.”

Barros (2020, p. 124) complementa esse assunto ao comentar que existe aquela intertextualidade mais direta, a qual ocorre quando “[...] um autor cita o outro, verbalmente, ou pronuncia uma frase deste autor anterior que seja suficientemente conhecida e que dispense até mesmo a citação. Pode ser que, mesmo sem citar um texto ou outro autor, o escritor de um texto deixe-se influenciar por estes”. Em *Noções de musica* temos um exemplo dessa questão quando Rayol utiliza uma frase de Rousseau<sup>92</sup>, em uma nota de rodapé<sup>93</sup>, sem citar o seu nome. Essa mesma frase foi citada por Cattaneo (1861) no idioma original, o francês, e por Machado (1842), mas traduzida para o português<sup>94</sup>, sendo que ambos fizeram referência à autoria de Rousseau.

Assim, essa era uma afirmação de Rousseau conhecida no meio musical e partilhada por outros autores. Nesse caso, como explica Barros (2020), poderia ser usada sem indicação do seu autor por Rayol? Cattaneo (1861, p. 81) e Rayol (1902, p. 30) utilizaram mais uma frase de Rousseau (1781b, p. 302) ao discorrerem sobre o tempo: “*Le temps est l’âme du chant*”<sup>95</sup>.

---

<sup>92</sup> A frase original de Rousseau (1781b, p. 89-90), encontra-se no volume II do seu *Dictionnaire de musique*: “*C’est dans l’invention des Phrases musicales, dans leurs proportions, dans leur entrelacement, que consistent les véritables beautés de la Musique. Un Compositeur qui ponctue & phrase bien, est un homme d’esprit: un Chanteur qui sent, marque bien ses Phrases et leur accent, est un homme de goût: mais celui qui ne sait voir et rendre que les Notes, les Tons, les Tems, les Intervalles, sans entrer dans les sens des Phrases, quelque sûr, quelque exact d’ailleurs qu’il puisse être, n’est qu’un Croque-sol*”.

<sup>93</sup> Rayol (1902, p. 31) usou a seguinte parte da frase de Rousseau: “*Un chantéur qui sent, marque bien ses phrases et leur accents est un homme de goût; mais, celui qui ne sait voir et rendre que les notes, les tons, les temps, les intervalles, sans entrer dans les sens des phrases, quelque exact d’ailleurs qu’il puisse être, n’est qu’un Croque-Sol*”.

<sup>94</sup> A tradução para o português da frase completa de Rousseau, feita por Machado (1842, p. 167), foi: “He na invenção das phrases musicaes, na sua proporção, e em seu entrelaçamento que consiste as verdadeiras bellezas da musica. Hum compositor que pontúa e phrasêa bem, he hum homem de espirito; hum executor que sente e marca bem suas phrases e seu acento he hum homem de gosto; porém aquelle que exprime as notas, os tons, os tempos e os intervalos sem perceber nem poder entrar no sentido das phrases, por muito justo e exacto que elle seja, não passa de hum musiquim”.

<sup>95</sup> A tradução dessa frase é: “O tempo é a alma do canto”.

Contudo, nessa Rayol citou o nome do seu autor. Outro ponto pode ser considerado quanto ao uso dessas duas frases do filósofo. Como elas foram citadas por Machado e Cattaneo, autores dos quais Rayol aproveitou a maior parte das definições para compor *Noções de musica*, poderia ele ter feito uso dessas frases específicas de Rousseau via esses autores, ou seja, por meio do que já estava posto por eles? Vale ressaltar que Rayol citou essas frases rousseauianas de forma idêntica a Cattaneo.

Um exemplo desses casos pode ser encontrado em Mello (2019). Nesse trabalho Gustavo Benetti realizou uma pesquisa biográfica do músico Guilherme Theodoro Pereira de Mello e uma edição crítica do livro desse autor, *A música no Brasil*, publicado em 1922. Benetti defende que Mello reproduziu em seu livro a ideia do evolucionismo social de Herbert Spencer por meio da leitura de outro autor que o utilizava, Silvio Romero. Teria Rayol feito o mesmo nessas duas frases em questão?

## 5 O LIVRO DE “SINGULARES CONHECIMENTOS”

Nesta seção<sup>96</sup> são debatidos os aspectos que evidenciam a tese defendida de que Rayol escreveu um livro diferenciado dos citados por ele. Dessa forma, foram analisados os tópicos de *Noções de musica*, composto de trinta e quatro temas, mostrando a maneira como foram tratados, bem como as semelhanças e as diferenças entre eles e outra obra do período, o livro *Elementos de theoria musical*, de Leopoldo Miguez. Apresentamos ainda a análise do texto prefacial, intitulado “Aos Leitores”, na qual observamos determinados conceitos utilizados por Rayol que eram, em sua maioria, comuns a Rousseau (2021, 2008, 2005, 1999). Portanto, esse paratexto foi analisado à luz de determinadas obras desse filósofo e dos textos prefaciais de outros dois autores compilados por Rayol, Cattaneo (1861) e Machado (1842), procurando, por meio do que já estava posto no meio musical, compreender as concepções de Rayol sobre a música e seu ensino materializadas em seu livro.

Analisamos também o conjunto de notícias publicadas nos jornais maranhenses sobre *Noções de musica*, denominados de epitextos, buscando entender a recepção desse livro pelos sujeitos de seu tempo, e relatamos a experiência musical de dois alunos de Rayol, o flautista Adelman Correa e o violinista Pedro Gromwell. Essas duas subseções permitiram a compreensão da prática existente em torno desse livro e a apropriação existente dos sujeitos em relação à *Noções de musica*. Assim, as pesquisas sobre livros didáticos permitem o entendimento sobre “[...] projetos sociais, práticas de formação humana, formas de controle social, políticas educacionais, processos de escolarização, intencionalidades pedagógicas, concepções didáticas, práticas escolares, entre outros” (PERES; MICHEL, 2018, p. 22).

### 5.1 CONTEÚDOS DOS TÓPICOS DE *NOÇÕES DE MUSICA*

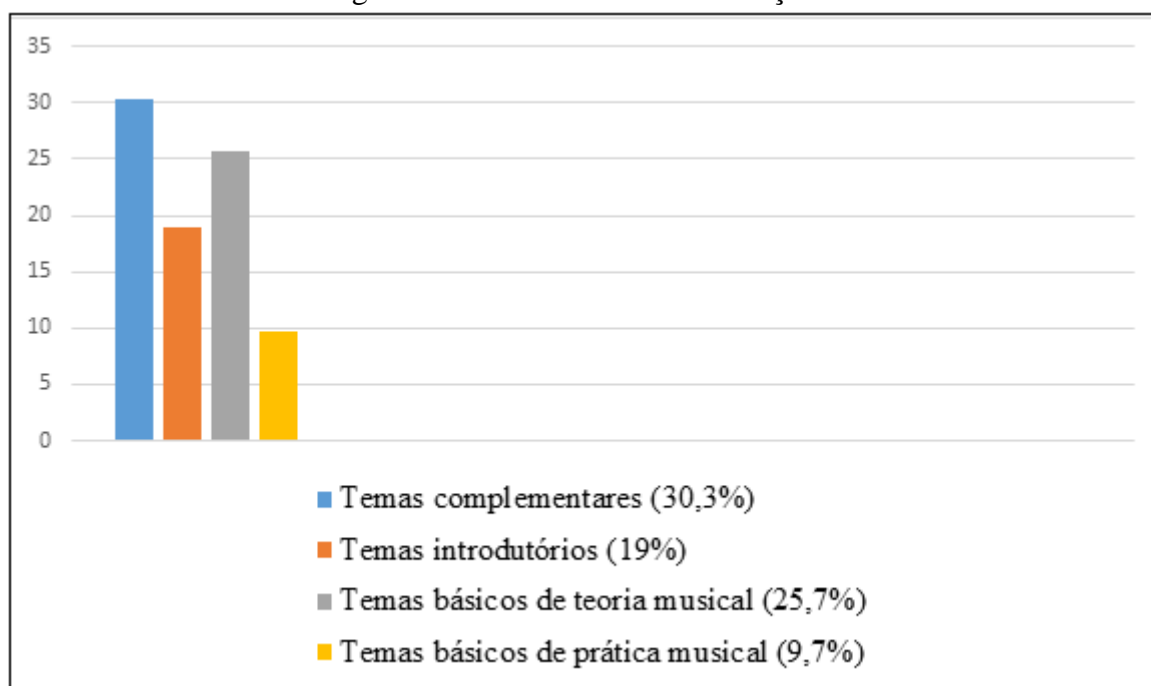
Conforme exposto na seção anterior, sintetizamos os trinta e quatro tópicos de *Noções de musica* em quatro partes, as quais foram denominadas, respectivamente, de Temas introdutórios, Temas básicos de teoria musical, Temas básicos de prática musical e Temas complementares (ver Figura 26). Tomando essas quatro partes discriminadas e fazendo uma relação com a quantidade de páginas dedicadas a cada uma, visualizamos os temas priorizados pelo autor na composição de seu livro. Os Temas introdutórios ocuparam 19% do total do livro,

---

<sup>96</sup> A expressão “singulares conhecimentos” no título desta seção foi utilizada por Adelman Correa ao referir-se ao livro de Rayol em um texto publicado no *Imparcial* de 23 de novembro de 1940.

os Temas básicos de teoria 25,7%, os Temas básicos de prática 9,7%, e os temas complementares 30,3% das páginas impressas. Diante desses dados, foi possível elaborar o Gráfico 1 que apresenta essas porcentagens dos assuntos discutidos. As demais páginas que completariam os 100% correspondem aos paratextos da obra de Rayol.

Gráfico 1 - Porcentagem dos temas abordados em *Noções de musica*



Fonte: Gráfico elaborado pela autora com base em Rayol (1902).

A partir desse gráfico, o qual demonstra a distribuição da quantidade de páginas dedicadas aos temas de forma geral e das considerações já feitas quanto à intenção de abordagem diferenciada por parte de Rayol, analisamos o conteúdo de cada um dos temas abordados em seu livro, assim como também no livro de Miguez, pois foi a obra a qual Rayol indicou na Advertência para complementar os conteúdos de *Noções de musica*. Começando com a obra do tenor maranhense, foram analisados os trinta e quatro tópicos presentes no livro, incluindo as informações contidas nas notas de rodapé, a fim de encontrarmos elementos comuns nas explicações dadas, ou seja, aquilo que foi priorizado pelo autor na sua elaboração. Esses elementos compõem a microestrutura de *Noções de musica* e as categorias empíricas encontradas nesta tese, conforme explicado na Figura 3.

Após essa análise, identificamos cinco desses elementos que foram recorrentes, os quais denominamos de: **elementos conceituais, elementos explicativos, elementos históricos, elementos exemplificativos e elementos estéticos**. A frequência com que eles aparecem nos trinta e quatro tópicos do livro estão expostos no Quadro 7 abaixo.

Quadro 7 – Elementos que compõem os conteúdos textuais de *Noções de musica*

Elementos Tópicos		Elementos conceituais	Elementos explicativos	Elementos históricos	Elementos exemplificativos	Elementos estéticos
1	Música, sua origem e importância	X	X	X	----	X
2	Divisão real da musica	X	X	X	X	X
3	Subdivisão	X	X	X	X	X
4	Som	X	X	X	X	----
5	Intervalos	X	X	----	X	----
6	Acústica	X	----	----	----	----
7	Diapasão	X	----	X	----	----
8	Pauta	X	X	X	----	----
9	Das notas e sua origem	X	----	X	----	----
10	Claves (sua origem)	----	----	X	----	----
11	Acidentes	X	X	----	----	----
12	Compasso	X	X	----	X	----
13	Modos	X	X	----	----	----
14	Quialteras	X	----	----	----	----
15	Signos	X	----	X	----	----
16	Gêneros	X	X	X	----	----
17	Sistema	X	----	X	----	----
18	Sincopes	X	X	----	----	----
19	Tempos	X	X	X	----	----
20	Contratempos	X	----	----	----	----
21	Tom	X	X	X	X	----
22	Comas	X	X	----	----	----
23	Intonação	X	----	----	----	----
24	Cantar	X	----	----	----	----
25	Solfejar	X	----	----	----	----
26	Ler música	X	X	----	X	----
27	Respiração	X	X	----	----	----
28	Transposição	X	X	----	----	----
29	Escala (sua etimologia)	X	----	X	----	----
30	Gramática de musica	X	X	----	----	----
31	Língua musical	X	----	----	----	----
32	Composição	X	----	----	----	----
33	Vozes	X	X	X	----	----
34	Explicação: sobre músicas, instrumentos e mais algumas coisas úteis.	X	X	X	X	----

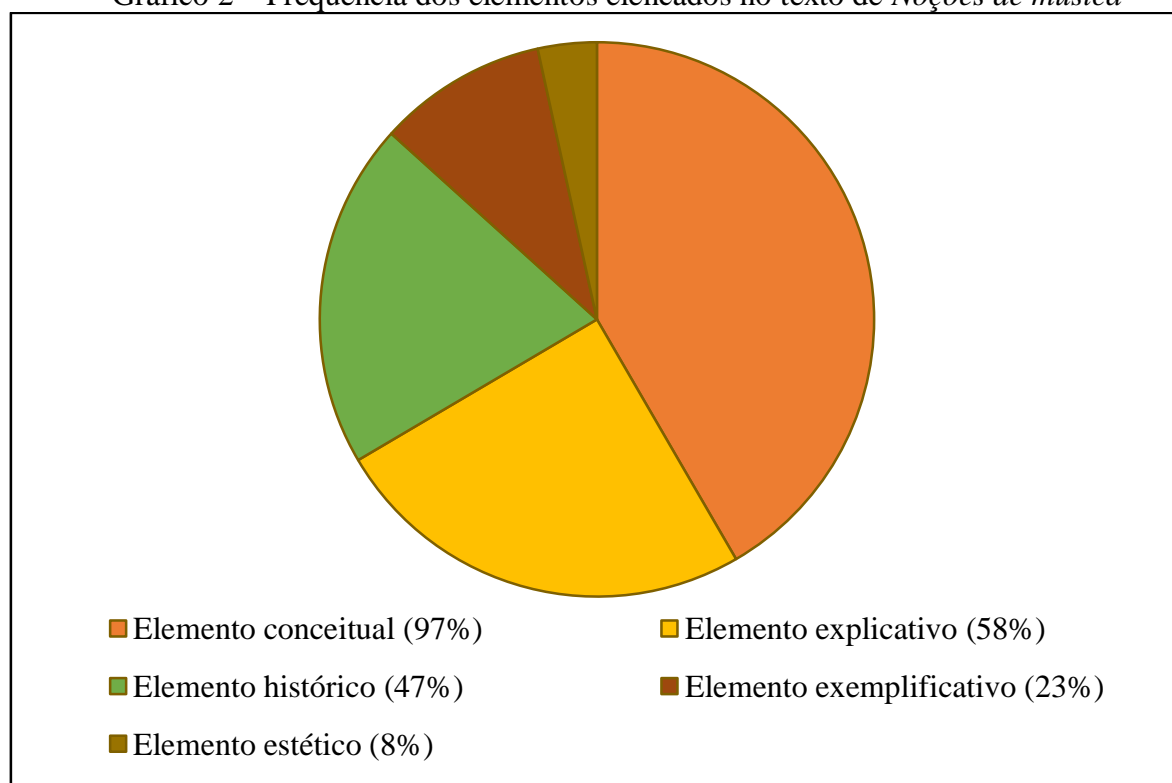
Fonte: Quadro elaborado pela autora com base em Rayol (1902).

Percebemos, considerando os aspectos elencados no Quadro 7, que os **elementos conceituais** apareceram em todos os tópicos, com exceção do décimo, sobre Claves. O autor conceituava o termo correspondente ao título de cada um dos tópicos. Em seguida, vêm os **elementos explicativos**, denominados assim porque abrangem explicações diversas, como as

classificações ou divisões existentes para os termos estudados, as informações de sua utilização e a sua relevância na música. Rayol também relatava a origem dos termos, com acréscimo de informações históricas a respeito de cada um deles, o que nomeamos de **elementos históricos**. Esses dois últimos elementos eram bem presentes nos tópicos apresentados, embora não em sua totalidade.

Em menor frequência, Rayol apresentava exemplos, mesmo sem o uso da grafia musical, para ilustrar o assunto exposto, os quais chamamos de **elementos exemplificativos**. Ainda incluímos os **elementos estéticos**, que dizem respeito aos comentários do autor que nos auxiliam a definir a concepção estética da música que Rayol defendia. A demonstração visual da repetição de cada elemento selecionado por Rayol, dentro dos trinta e quatro tópicos, evidencia uma conformação desigual entre eles, como apresentado no Gráfico 2.

Gráfico 2 – Frequência dos elementos elencados no texto de *Noções de musica*



Fonte: Gráfico elaborado pela autora com base em Rayol (1902).

Pelos dados apresentados, notamos que o **elemento conceitual** foi o aspecto mais utilizado, pois ele está presente em 97% dos tópicos de *Noções de musica*. Conforme Hardy-Vallée (2013, p. 16-17), “[...] o conceito é a unidade primeira do pensamento e do conhecimento: só pensamos e conhecemos na medida em que manipulamos conceitos”. O autor

ainda complementa que “[...] a aprendizagem é uma aquisição de conceitos”<sup>97</sup>. Portanto, definir o que vai ser estudado é algo relevante dentro do ensino, e foi priorizado por Rayol. Para conceituar, é comum o uso de dicionários, literatura que ele também priorizou ao escolher seu apoio teórico. Os **elementos explicativos** ocuparam o segundo lugar com 58% de presença nos tópicos, pois cada tema abordado tem as suas classificações e a orientação de como deve ser usado, ou seja, tem explicações a serem transmitidas.

Os **elementos históricos** foram bem representativos em meio aos conteúdos, com 47% de presença, embora menos frequentes que os conceituais e explicativos. Eles estão mais ausentes nos temas que fizeram parte da “prática musical”, conforme classificação feita na seção anterior (ver Figura 26). Nesse caso, o autor pode ter pensado que, por não serem assuntos essencialmente voltados à teoria, seria desnecessária a presença de comentários históricos, até porque acreditamos que essa parte foi escrita com base em sua própria experiência, o que dispensaria outras complementações. Na própria questão conceitual dessa parte, a compilação de dicionários foi usada somente em metade dos seus tópicos, como é mostrado na subseção de intertextualidades (ver Quadro 6).

Os **elementos exemplificativos** dizem respeito a uma presença de 23% dentre os tópicos, bem menor do que nos anteriores, talvez pela justificativa dada por Rayol no texto prefacial “Aos Leitores” de que não havia “tipografia musical” na cidade, assim seria difícil fazer a ilustração com os símbolos da grafia musical. Dessa forma, os poucos exemplos utilizados em *Noções de musica* limitam-se a citar tipos de instrumentos musicais, nomes de cantores famosos, dentre outros, informações que não suscitariam problemas de compreensão<sup>98</sup>. Quanto aos **elementos estéticos**, em um total de 8%, a presença deles ficou concentrada nos três primeiros tópicos do livro, pois esses tópicos tratam de temas que permitem uma discussão mais reflexiva sobre esse aspecto. Tais elementos são frequentes no texto “Aos Leitores” analisado na penúltima subseção desta tese.

A obra *Elementos de theoria musical*, de Leopoldo Miguez, recomendada na Advertência de *Noções de musica* como um material complementar para o ensino musical ministrado por Rayol na Escola Normal e na Escola de Música, também foi analisada para identificar os elementos priorizados em seu conteúdo. Ao indagarmos os motivos pelos quais ele fez menção a esse livro, considerando outros existentes, podemos supor duas respostas: uma

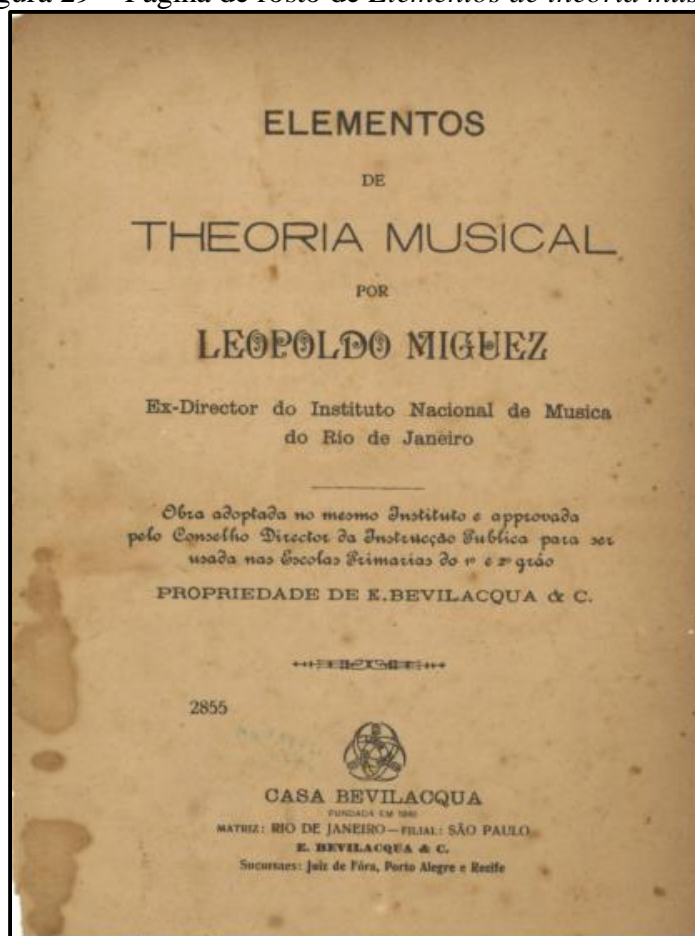
---

<sup>97</sup> Hardy-Vallée (2013), explica que foram os filósofos que começaram a desenvolver a noção de conceito.

<sup>98</sup> No caso dos tópicos Intervalos e Ler música, foram dados exemplos sem a utilização de pautas e notas musicais, o que seria mais apropriado.

devido ao fato de Miguez ter sido um músico relevante no meio musical no início da República, sendo contratado pelo governo para reorganizar esse ensino na capital do país, assumindo também em 1890 a direção do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro (antigo Conservatório de Música), uma instituição de referência nesse contexto<sup>99</sup>; a outra por que seu livro foi adotado nesse mesmo Instituto, que era de ensino profissionalizante, e aprovado pelo Conselho Diretor da Instrução Pública para ser usado nas escolas primárias de 1º e 2º grau da época, conforme informação na página de rosto da obra (ver Figura 29).

Figura 29 – Página de rosto de *Elementos de theoria musical*



Fonte: Miguez (19--).

Augusto (2010, p. 36), ao abordar diversos aspectos da música da sociedade de 1846 a 1914, em especial no Rio de Janeiro, discorre sobre determinadas imposições que Leopoldo Miguez fazia ou propunha fazer, inclusive referindo-se a ele como “a própria personificação do

<sup>99</sup> Um exemplo de como esse Instituto era considerado relevante no meio musical pode ser percebido em um comentário feito pelo músico maranhense Elpídio Pereira em sua autobiografia, o qual já foi exposto na Introdução desta tese. Nesse comentário, Elpídio fez questão de mencionar que havia enviado o seu livro de teoria musical para ser analisado no Instituto Nacional de Música, e que o mesmo tinha recebido aprovação desse estabelecimento (PEREIRA, 1957).

‘ditador republicano’ propalado pelos positivistas ortodoxos”. Esse termo “ditador” havia sido utilizado por um professor do Instituto Nacional, fazendo referência à época em que essa instituição estava sob a direção de Miguez, o que ocorreu entre os anos de 1890 a 1902, ano de sua morte. Dentre outras ações enquanto diretor do Instituto,

[...] expunha ao Governo a necessidade de unificar o ensino teórico elementar da música em todo o país, ou pelo menos na Capital Federal. Neste sentido, afirmava que, sendo o Instituto o estabelecimento modelo de ensino musical, todas as escolas deveriam obedecer a seu programa e método de ensino elementar, eliminando as insuficiências dos compêndios utilizados e a ‘opinião controversa dos professores’” (AUGUSTO, 2010, p. 38).

Apesar de não haver nessa proposta uma referência ao uso da sua obra *Elementos de theoria musical*, percebemos isso implícito no pensamento de Miguez ao comentar que os compêndios empregados não eram suficientemente bons para um ensino de qualidade, conforme almejava. As críticas a vários de seus posicionamentos<sup>100</sup>, inclusive de músicos que eram amigos bem próximos a Rayol, não impediram que tanto a sua obra quanto ele próprio fossem reconhecidos no meio musical, afinal, ficou 12 anos na direção do Instituto. O seu pensamento de padronizar o ensino de música teve, de certa forma, na parte teórica, um alcance na capital maranhense, uma vez que seu livro foi indicado por Rayol para uso tanto na Escola Normal como na Escola de Música. Ainda, essa indicação continuou presente, pois integrou o programa de ensino de 1916 do Curso Secundário da Escola Normal, em São Luís, registrado nos Trabalhos do Congresso Pedagógico de 1922. Por quanto tempo ela deve ter perdurado?

Durante os primeiros anos republicanos, assim como no Império, Rayol viajava frequentemente ao Rio de Janeiro e lá participava de diferentes atividades musicais, incluindo as ligadas ao ensino. Isso deve ter proporcionado a ele o conhecimento das intenções de Miguez em relação a música na instrução pública, bem como de seu livro. No último tópico de *Noções de musica*, Rayol tece elogios a algumas composições de músicos brasileiros, reconhecendo entre elas, obras de Miguez. Dessa forma, a despeito do que circulava na sociedade musical brasileira quanto a esse artista, a sua produção, ou, pelo menos, parte dela, foi respeitada por Rayol, chegando a ser recomendada em *Noções de musica*. A partir das considerações feitas, situando a escolha de Rayol por esse livro, apresento os elementos encontrados na análise de *Elementos de theoria musical* e a frequência de cada um deles no Quadro 8.

---

<sup>100</sup> Para maiores esclarecimentos sobre esse assunto, ver Augusto (2010) e Andrade (2013).

Quadro 8 – Elementos que compõem os conteúdos textuais de *Elementos de theoria musical*

Elementos		Elementos Conceituais	Elementos explicativos	Elementos exemplificativos
Tópicos				
1	Da notação musical – Dos valores das notas	----	X	----
2	Dos valores das pausas	X	X	----
3	Dos nomes das notas – Da escala	X	X	X
4	Da pauta – Das claves	X	X	X
5	Do compasso – Do travessão – Dos tempos	X	X	X
6	Dos signos de compassos	X	X	X
7	Dos compassos simples e compostos – Dos tempos binários e ternários	X	X	X
8	Da espécie de valores que entram em cada compasso	----	X	X
9	Dos intervalos de tom e semitom	X	X	----
10	Dos graus conjuntos e disjuntos	X	X	X
11	Do unísono	X	----	X
12	Dos intervalos	X	X	X
13	Dos andamentos	X	X	X
14	Da suspensão	X	----	X
15	Da ligadura	X	----	----
16	Do ponto de aumento	X	X	X
17	Das alterações – Armadura da clave – Acidentes	X	X	X
18	Dos semitons diacrônicos e cromáticos	X	X	X
19	Da escala diatônica	X	X	----
20	Da escala cromática	X	X	X
21	Dos tempos e partes dos tempos	X	X	X
22	Das síncopes	X	X	X
23	Dos contratempos	X	----	X
24	Das quiálteras	X	X	X
25	Da enarmonia	X	----	X
26	Dos diversos intervalos – nomenclatura	----	X	X
27	Da inversão dos intervalos	X	X	X
28	Da tonalidade – Tom e Modos	X	X	X
29	Dos gêneros	X	X	----
30	Da intensidade e da articulação dos sons – Gradações – Acentuações – Tenuta – Legato – Staccato	X	X	X
31	Dos ornamentos	X	X	X
32	Dos sinais de repetição	X	X	X
33	Das vozes – sua extensão e relação	X	X	X
34	Das abreviaturas	X	X	X

Fonte: Quadro elaborado pela autora com base em Miguez (19--).

A quantidade de tópicos utilizadas no livro de Miguez<sup>101</sup> é igual em número a *Noções de musica*, trinta e quatro, e os elementos elencados acima estão nos dois livros, porém a frequência em que aparecem é diferente. De igual modo, Miguez utiliza os **elementos**

<sup>101</sup> O livro de Miguez tinha um total de 48 páginas.

**conceituais** em praticamente todos os tópicos, com exceção de três: Da notação musical – Dos valores das notas; Da espécie de valores que entram em cada compasso; Dos diversos intervalos – nomenclatura. O conteúdo tratado neles não necessitaria de definição, mas de explicação, o que é apresentado pelo autor.

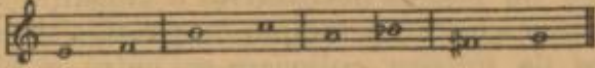
Os **elementos explicativos** também estão bem presentes, pois acabam abrangendo um campo maior onde estão incluídas as classificações, as divisões e a maneira como deve ser utilizado o elemento em questão na grafia musical. Por outro lado, os **elementos exemplificativos** aparecem em número bem maior do que no livro de Rayol, podendo colaborar para que o aluno tivesse um melhor aproveitamento na aprendizagem do conteúdo, principalmente por fazer uso de pautas e notas musicais, como demonstra a Figura 30. A demonstração visual da presença desses três elementos nos trinta e quatro tópicos está disponível no Gráfico 3.

Figura 30 – Tópico sobre semitons do livro *Elementos de theoria musical*

**Dos semitons diatonicos e chromaticos.**

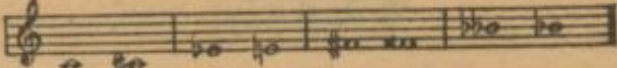
Os semitons são **diatonicos e chromaticos**.  
O semitom é **diatonic** quando as duas notas que o formam são de nome diferente.

EXEMPLO:



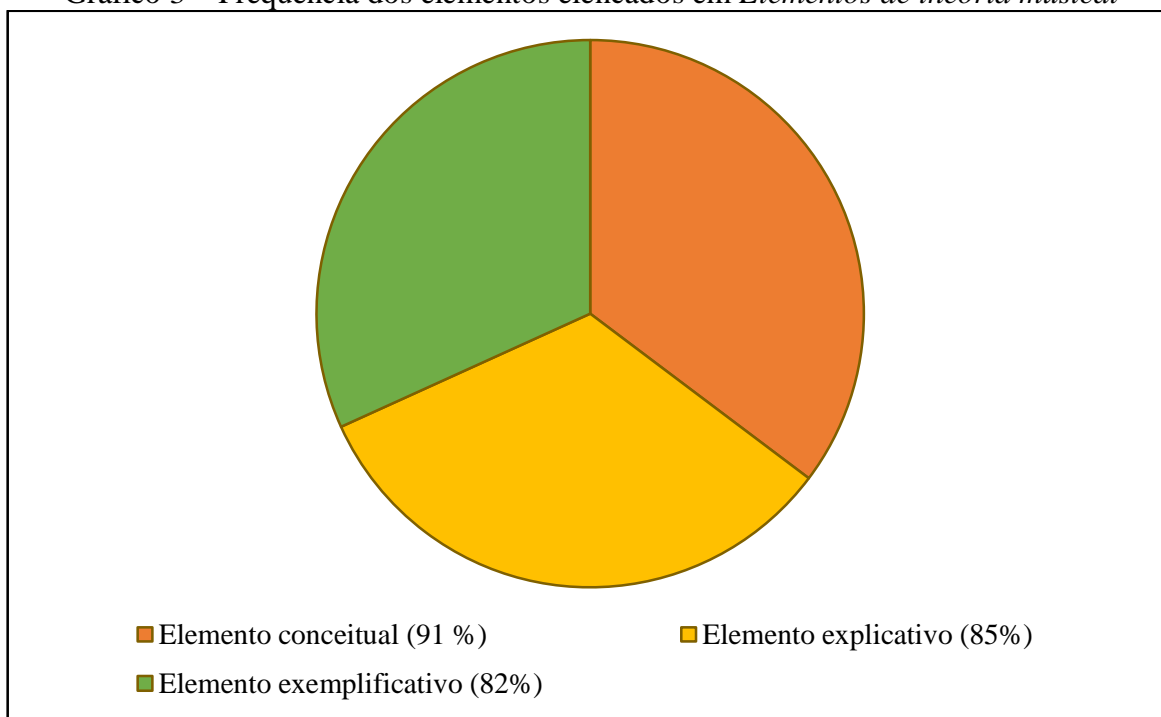
O semitom é **chromatico** quando as duas notas têm o mesmo nome.

EXEMPLO:



Fonte: Miguez (19--).

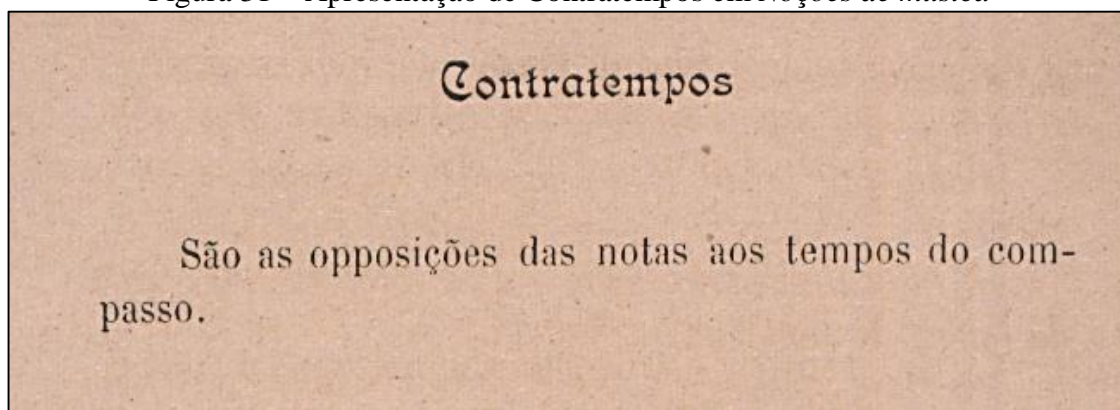
Gráfico 3 – Frequência dos elementos elencados em *Elementos de theoria musical*



Fonte: Gráfico elaborado pela autora com base em Miguez (19--).

Diferentemente de *Noções de musica*, no livro de Miguez os elementos analisados são distribuídos de uma forma mais equilibrada dentro dos tópicos, mantendo-se o **elemento conceitual** ainda como preponderante em relação ao todo, com 91% de presença. A regularidade dos **elementos explicativos**, com 85%, e dos **elementos exemplificativos**, com 82% presentes nos tópicos, favorecem o que já foi exposto anteriormente, a questão de um entendimento melhor do assunto. Exemplificamos esse ponto levantado, ao mostrar a maneira como os dois autores apresentaram o tópico intitulado “Contratempos”. Rayol em seu livro somente conceitua o tema e de maneira bem resumida, conforme Figura 31, já Miguez amplia o conceito e exemplifica como este acontece na escrita musical, como na Figura 32.

Figura 31 – Apresentação de Contratempos em *Noções de musica*



Fonte: Rayol (1902).

Figura 32 – Apresentação de Contratempos em *Elementos de theoria musical*

Dos contratempos.

Chamam-se contratempos as notas que, articuladas em tempos fracos ou partes fracas dos tempos, se acham intercaladas de pausas collocadas em tempos fortes ou partes fortes dos tempos.

EXEMPLOS :

Contratempos em tempos fracos.

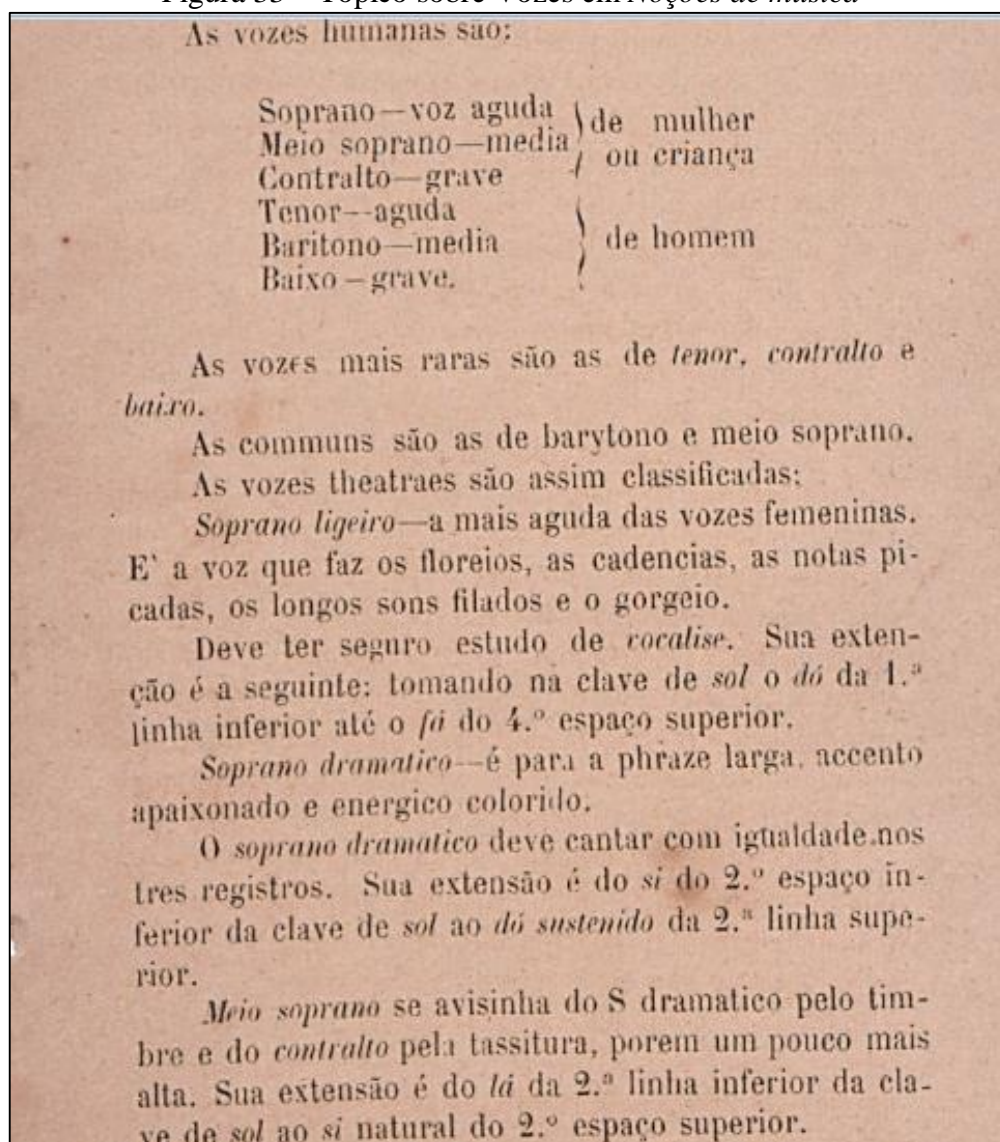
Contratempos em partes fracas dos tempos.

Fonte: Miguez (19--).

As diferenças existentes entre os dois autores a respeito do tratamento dado aos mesmos assuntos podem ser percebidas nos outros tópicos ao longo de seus livros, já que ora um estende-se mais nas explicações, ora o outro. Trazendo um exemplo a mais dessas diferenças, mostramos como eles abordaram o tema sobre “Vozes”. Nesse caso, os dois conceituaram, classificaram os tipos de vozes e deram explicações quanto à altura das notas musicais que cada cantor alcançaria (extensão da voz). No entanto, Rayol, dessa vez, estendeu-se mais no assunto, provavelmente por ser cantor, ampliando as explicações em relação às características de cada voz e aos tipos de vozes existentes, citando nomes de cantores famosos.

Outro ponto que pode ser observado nessas figuras, enfatizando algo mencionado, é a maneira como os autores explicaram a extensão de cada voz. Rayol (1902, p. 41), na impossibilidade de “tipografia musical” no local de origem, explicou por escrito a extensão de cada voz, por exemplo, ao tratar do soprano ligeiro: “tomando na clave de sol o dó da 1ª linha inferior até o fá do 4º espaço superior” (ver Figura 33). Miguez por sua vez, não fez essa explicação por escrito, mas desenhou essa indicação da extensão de cada voz com as referidas notas na própria pauta musical, como demonstrado na Figura 34.

Figura 33 – Tópico sobre Vozes em *Noções de musica*



Fonte: Rayol (1902).

Figura 34 – Tópico sobre Vozes em *Elementos de theoria musical*

**Das vozes — sua extensão e relação.**

As vozes humanas são :

O soprano	voz aguda	}	de mulher ou de criança.
O meio-soprano	voz media		
O contralto	voz grave		

O tenor	voz aguda	}	de homem.
O barytono	voz media		
O baixo	voz grave		

**Tabella comparativa da extensão de todas as vozes nas claves que lhes são proprias.**

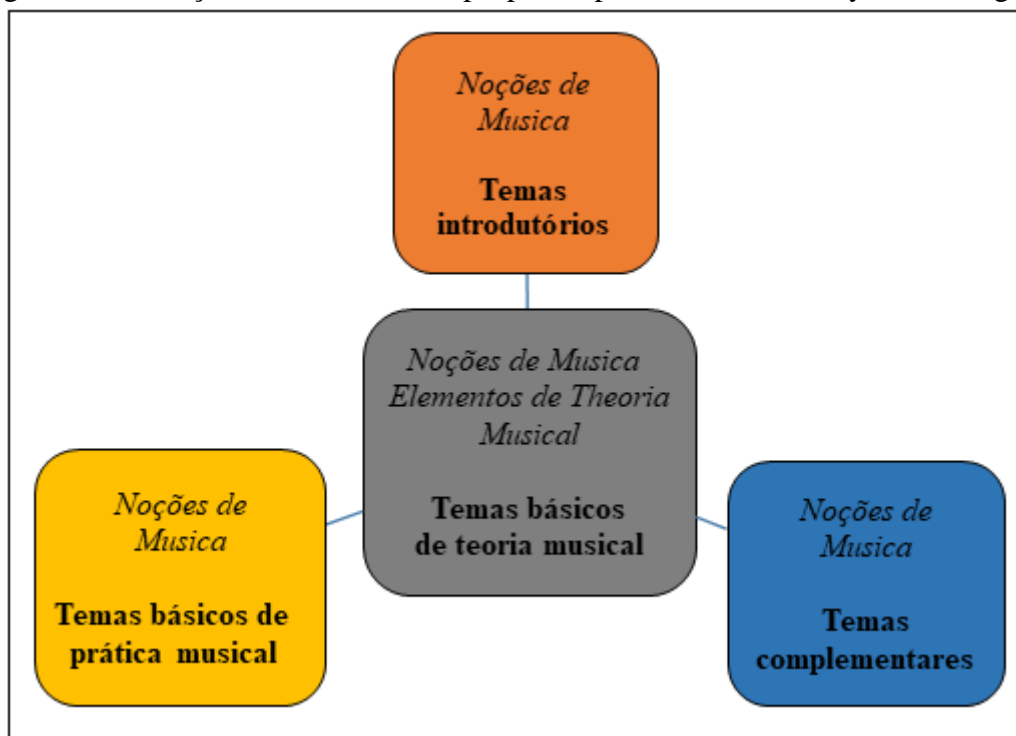
Fonte: Miguez (19--).

Ainda nessa discussão é acrescentada à nossa proposta a divisão dos tópicos das obras dos dois autores. Em *Noções de musica*, essa divisão é exposta na Figura 26, em que apresentamos os conteúdos de Rayol agrupados em quatro partes: os **Temas introdutórios**; os **Temas básicos de teoria musical**; os **Temas básicos de prática musical**; e os **Temas complementares**. Analisando o livro de Miguez, em busca de agrupamentos que poderiam ser construídos a partir de seus tópicos, percebemos que os assuntos tratados por ele (ver Quadro 8) dizem respeito aos **Elementos básicos da teoria musical**<sup>102</sup>. Assim, o ponto em comum aos

<sup>102</sup> Cabe ressaltar que Miguez engloba treze tópicos a mais que Rayol nessa parte da teoria musical. São eles: da notação musical e dos valores das notas; dos valores das pausas; Dos grãos conjuntos e disjuntos; Do Unisono; Da suspensão; Da ligadura; Do ponto de aumento; Da escala chromatica; Da enharmonia; Da inversão dos intervallos; Da intensidade e da articulação dos sons – Gradações – Accentuações – Tenuta – Legato – Staccato;

dois livros são esses elementos da teoria musical, os quais ocupam a posição central nessa relação. As outras três partes são exclusivas de Rayol (ver Figura 35), o que, de certa forma, já o torna diferenciado.

Figura 35 – Relação entre as divisões propostas para os livros de Rayol e de Miguez



Fonte: Figura elaborada pela autora com base em Rayol (1902) e Miguez (19--).

A partir de todos os apontamentos feitos até aqui, voltamos à primeira parte da Advertência de *Noções de musica*, seção na qual Rayol (1902, p. 7) escreveu que o seu trabalho era destinado “a facilitar o ensino pela arte de Leopoldo Miguez, onde [eram] encontradas as demais explicações necessárias ao estudo theorico elementar”. O livro de Miguez mostra, pelos exemplos e explicações dadas sobre os assuntos, que tinha uma estrutura didaticamente mais organizada do que a de Rayol. Então, novamente fazemos a seguinte pergunta: em que *Noções de musica* facilitaria? Notamos que essa menção foi feita em um elemento paratextual, cujo título era “Advertência”, indicando um aviso, algo para o qual o leitor teria a sua atenção voltada, nesse caso, para a intenção do autor a respeito do seu livro, para o papel deste na formação dos músicos das instituições em que Rayol era docente.

---

Dos ornamentos; Dos signaes de repetição; Das abreviaturas. Rayol, por sua vez, adicionou dois tópicos diferentes de Miguez, que são Signos e Systemas.

O resultado da análise dos tópicos existentes nos dois livros e dos elementos encontrados em cada tópico (demonstração nos Gráficos 1 e 2, e na Figura 35) reforça a ideia já comentada de que Rayol se propôs a escrever um livro escolar que tivesse outros tipos de conteúdo – históricos, práticos e complementares, para além do “teórico elementar”. Esse conteúdo da teoria elementar poderia ser encontrado no livro de Miguez, inclusive com mais explicações do que o de Rayol. Aliás, apesar da análise aqui ter priorizado o livro de Miguez, afinal, essa foi a indicação na Advertência de *Noções de musica*, é possível traçarmos alguns comentários quanto a outros livros do período com esse mesmo conteúdo.

Dentre os que tivemos acesso<sup>103</sup>, citamos a *Grammatica da musica* de Cattaneo, *Le livre de musique* de Augé e o *Memorial theorico musical* de Ignacio Porto-Alegre, pois foram os autores citados por Rayol em sua obra e que tinham publicações direcionadas ao ensino musical. O livro de Cattaneo circulava em São Luís, era bem didático nas explicações e possuía vários conteúdos da teoria elementar distribuídos em 92 páginas. Esse livro também poderia ter sido indicado por Rayol para complementar os estudos dos alunos, como havia sido pelo professor de música, Luiz Medeiros, que precedeu Rayol na Escola Normal, porém era um livro mais antigo, cuja primeira edição datava da década de 1830.

*Le livre de musique*, com 176 páginas, foi recomendado para os estudos de solfejo, por ser rico nesse tipo de exercícios, mas, além disso, era um livro com muito conteúdo teórico, muitas ilustrações e bem explicativo. Entretanto, era em francês, o que poderia dificultar a sua leitura. A obra de Porto-Alegre, *O Memorial theorico musical*, não é a mesma sugerida para a prática do solfejo por Rayol em sua Advertência. Esse *Memorial* continha assuntos da teoria elementar, segundo o programa de ensino do Instituto Nacional de Música e das Escolas Primárias de 1º e 2º grau, assim como o livro de Miguez, mas apresentando-os de forma bem resumida, sem ilustrações e em um total de 13 páginas. As observações feitas sobre os livros acima podem ser acrescentadas às justificativas comentadas até o momento sobre a preferência de Rayol ao escolher o livro de Miguez para auxiliar os seus alunos nos estudos teóricos elementares da música.

Retornando à questão de *Noções de musica* ser um livro diferenciado de *Elementos da theoria musical*, podemos ainda ressaltar outros aspectos como os conceitos. Neles, Rayol faz uso de uma linguagem mais próxima ao *Diccionario musical* de Machado (1842), que era mais antigo, do que a utilizada por Miguez. Outro aspecto a ser observado é que *Elementos da theoria musical* não tinha prefácio, epígrafe, dedicatória ou outros paratextos que antecedem o texto, a

---

<sup>103</sup> As obras a que tivemos acesso encontram-se em Salomão (2016).

não ser a página de rosto<sup>104</sup> e, tampouco, os que ficam após o texto. O livro de Miguez foi elaborado começando diretamente nos assuntos musicais voltados para a teoria, não tecendo comentários sobre a obra e nem sobre o seu pensamento a respeito dela.

Podemos dizer que o livro de Rayol é um livro diferenciado em relação aos demais citados por ele, pois apresenta temas diferentes, como se estivesse preenchendo lacunas. Para isso apoiou-se em dicionários, literatura em que é mais comum encontrarmos explicações com aspectos históricos, além dos conceituais, incluindo a origem do assunto. Assim, ele completaria as informações que achasse necessárias para uma boa formação de músicos. Essa poderia ser a justificativa para o uso do verbo “facilitar” na sua Advertência?

Outro ponto observado na escrita de Rayol diz respeito a certas opiniões emitidas por ele ao longo do livro. Essas opiniões, se fossem omitidas, não iriam interferir no entendimento das explicações dos assuntos abordados, como, por exemplo, no tópico sobre Compasso, quando comenta que “[...] alguns musicistas teem tentado fazer um compasso de *cinco tempos*<sup>105</sup>; mas, não é provável que isto se generalise pela dificuldade do ouvido se adaptar ao *rhythm*o quinquenario<sup>106</sup>” (RAYOL, 1902, p. 27).

Outro caso foi na exposição sobre Vozes, quando pondera que “[...] quando o canto era uma arte, a missão do mestre consistia em desenvolver a voz do alumno para conserval-a”, e que os compositores não sacrificavam os solistas exigindo que estes cantassem fora da sua extensão. No entanto, chama a atenção de que isso havia mudado. “Não se trata actualmente de emitir bem o som por uma progressão bem dirigida, nem de vocalizar; procura-se cantar em desafio com a orchestra a ver se sobresahe esta ou o cantor” (RAYOL, 1902, p. 40). Por meio dessas colocações, percebemos que o autor se posiciona em relação à realidade existente, demarcando seu lugar no panteão, deixando as marcas de sua experiência perpetuadas em sua obra.

---

<sup>104</sup> Na digitalização disponibilizada pelo setor de Obras Raras da Biblioteca Nacional não constam a capa e as páginas guardas.

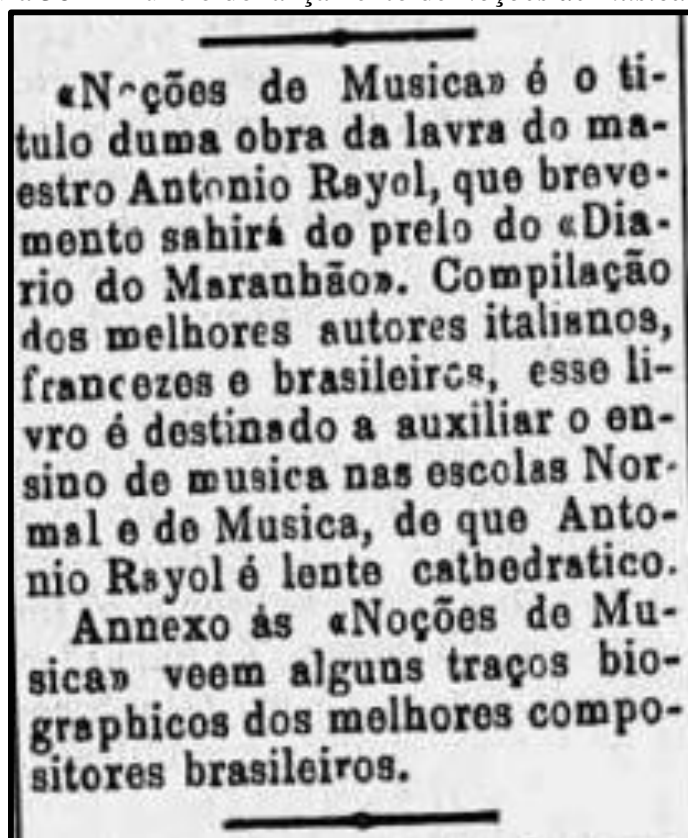
<sup>105</sup> Os compassos mais comuns na música eram os binários, como a marcha, o ternário, como a valsa, e o quaternário.

<sup>106</sup> Atualmente, esse tipo de compasso é difundido amplamente em diversas composições, inclusive em obras de Villa-Lobos.

## 5.2 EPITEXTOS: A RECEPÇÃO DO LIVRO DE RAYOL

Nesta subseção são considerados os epitextos que dizem respeito a *Noções de musica*, procurando entender, por meio deles, de que forma fizeram uso do livro de Rayol. Portanto, consideramos a sua recepção no meio da comunidade ludovicense e no meio de seus alunos, para os quais dedicou a sua obra. Dessa forma, devido à temporalidade impossibilitar a obtenção de informações por via oral, percebemos pelos epitextos a história evidenciada por Chartier (1990) sobre as práticas nas suas diferenças. Os epitextos são classificados como epitextos públicos e epitextos privados, conforme exposto na Figura 1. No caso de *Noções de musica* encontramos epitextos públicos a partir dos jornais, como o *Diário do Maranhão* de 25 de novembro de 1902 e *Pacotilha* de 20 de dezembro de 1902, os quais divulgaram o lançamento do livro de Rayol (ver Figuras 36 e 37).

Figura 36 – Anúncio do lançamento de *Noções de musica*



Fonte: *Pacotilha* de 20 de dezembro de 1902.

Figura 37 – Anúncio do impresso de Rayol

Vai ser impresso um livrinho —ou arte de musica —para aprendizagem, trabalho preparado e compilado pelo sr. Antonio Rayol, professor na Escola Normal e director da de musica, do Estado. E' uma boa noticia, que damos, a quem se dedicar a aprender a divina arte.

Fonte: *Diário do Maranhão*, de 25 de novembro de 1902.

No *Diário do Maranhão*, nas edições de fevereiro a maio de 1903, foi encontrado um anúncio da publicação do livro de Rayol, conforme Figura 38, e vários sobre a sua venda (ver Figura 39). Esse jornal era impresso pela Tipografia do Frias, a mesma que publicou o livro mencionado, então, esse tipo de divulgação já era algo de se esperar. *O Federalista* de 5 de fevereiro de 1903 publicou um agradecimento a Rayol por este ter enviado um exemplar de seu livro<sup>107</sup>. Da mesma forma, o jornal *Pacotilha* de 06 de fevereiro de 1903 agradeceu pelo exemplar recebido, ao qual chamou de panfleto sobre a arte musical, como mostra a Figura 40.

Figura 38 – Anúncio da publicação do opúsculo do Sr. A. Rayol

NOÇÕES DE MUSICA extrahidas dos melhores auctores, é o titulo do opusculo que o sr. A. Rayol, conhecido professor de musica, acaba de publicar, dedicado aos seus discipulos das Escolas de Musica e Normal, do Estado. Aos leitores explica o referido professor e auctor os motivos que teve para fazer o trabalho publicado.  
Agradecemos o exemplar que nos foi offerecido.

Fonte: *Diario do Maranhão* de 05 de fevereiro de 1903.

<sup>107</sup> Conforme Bittencourt (2008), essa era uma prática comum quando os próprios autores se responsabilizavam pela publicação de suas obras.

Figura 39 - Anúncio de venda de *Noções de musica*

**Noções de  
Musica**

Extrahidas de excellen-  
tes auctores

--POR--

**Antonio Rayol**

entrega-se nesta typo-  
graphia.

595—9

Fonte: *Diario do Maranhão* de 16 de fevereiro de 1903.

Figura 40 – Agradecimento da *Pacotilha* pelo exemplar recebido

Recebemos um exemplar do  
pamphleto que, sobre a arte mu-  
sical, acaba de publicar o ma-  
estro Antonio Rayol.

Nesse pamphleto acham-se  
enfeitadas noções de musica,  
extrahidas dos melhores aucto-  
res.

O sr. Antonio Rayol offerece  
o seu trabalho, que è essencia-  
lmente didactico, aos seus  
alumnos das Escolas Normal e  
de Musica.

Agradecemos, penhoradissi-  
mos, o exemplar que recebe-  
mos.

Fonte: *Pacotilha* de 06 de fevereiro de 1903.

Assim, observamos que diferentes jornais anunciaram esse livro na capital maranhense, formando os epitextos de sua divulgação, independentemente da tipografia onde ele foi impresso. Entretanto, além desses epitextos apresentados, foram encontrados outros que, conforme exposto no início desta subseção, possibilitaram a análise do modo como a comunidade e os alunos de Rayol fizeram uso de *Noções de musica*. Portanto, os epitextos

foram divididos em duas partes: as críticas da comunidade em relação ao livro escolar de Rayol; e o posicionamento de Adelman Correa, único ex-aluno de quem foi possível achar escritos sobre o assunto.

A partir de março de 1903, ano posterior ao lançamento do livro, várias notícias que circularam a respeito de *Noções de musica* constituíram-se de duras críticas dirigidas a Antonio Rayol, tanto no jornal *Pacotilha* quanto em *A Campanha*. Começamos então com algumas edições de *Pacotilha*, cuja coluna *Literatura, Artes e Sciencias* contém a opinião do professor de matemática José Casimiro de Oliveira Fontes<sup>108</sup>. O resumo das críticas desse professor são apresentadas no Quadro 9, em uma coluna intitulada “Conteúdo do texto”. Nela, expomos o assunto tratado por José Casimiro, transcrevendo algumas de suas frases que demonstram o pensamento desse autor em relação a Rayol. Incluímos também nesse quadro o número da edição do jornal, com a sua respectiva data de publicação e página<sup>109</sup>.

---

<sup>108</sup> Na coluna “Seção Geral” do *Diario do Maranhão* de 9 de outubro de 1880 (p. 1) foi publicado um texto de José Casimiro de Oliveira Fontes intitulado *Lucubrações*. Ele o dedicou “ao povo e as famílias”, pois, sentindo a “necessidade de combater o fanatismo”, propôs-se a ensiná-los as ciências, nesse caso versando sobre a Astronomia, apoiado em “auctoridades competentes”, como Newton, Voltaire, Lagrange, entre outros. O texto começa informando que nascera em 4 de março de 1851, na capital maranhense e que, naquele momento, então com 29 anos de idade, escrevia pela primeira vez ao público, pretendendo “remover as dificuldades que encontram as classes pobres quando querem se dedicar á esta sciencia”, a Astronomia, uma vez que ela era tratada como “um bicho de setenta milhões de cabeças” por exigir conhecimento de várias disciplinas. Mesmo assim, não deveria ser ocultada ao povo, ação a que se propôs fazer em quatro capítulos sobre o assunto. No entanto, no periódico *O Malho* de outubro de 1880, uma crônica mensal publicada em São Luís pela tipografia do Frias, encontramos uma crítica ao autor de *Lucubrações*, ocupando quatorze páginas. Os autores da crítica começam “elogiando” José Casimiro, admitindo serem faltos no conhecimento dessa ciência e que ele havia trazido “uma nova ordem de compreensão” a ela. Em seguida, passam a comparar afirmações feitas em *Lucubrações* com estudos de cientistas renomados, alguns dos quais o próprio Casimiro havia citado, e então usam de franqueza com José Casimiro: “você tem apenas 29 annos, ainda deve estudar e aprender outros 29 para vir ensinar sciencias” (p. 73-74). Continuando, aconselharam-no a empregar “methodo, paciencia e applicação nos seus estudos, meça e péze o seu material de conhecimentos, compare-o com as obras dos mestres, e só então apareça em publico no desempenho do louvavel desejo de popularizar a sciencia, mas isto sem termos empolados, com syngeleza de estilo, sem obscuridades” (p. 74). Ainda complementam que Casimiro viera “derribar de um sopro o trabalho paciente com que muitas gerações de sabios teem consolidado as leis da astronomia” (p. 75). No jornal *Diario do Maranhão* de 29 de novembro de 1909, é dada a notícia do falecimento de José Casimiro de Oliveira Fontes, que se encontrava em tratamento no hospital Santa Casa da Misericórdia.

<sup>109</sup> Pela página utilizada para publicação dos textos, pode-se ver a relevância dada ao assunto discutido. Assim, estando na primeira página o destaque seria maior.

Quadro 9 – Críticas de José Casimiro no jornal *Pacotilha*

Edição / página	Data	Conteúdo do Texto
Nº 00063 - Página 2	16/03/1903	“O diabo que me coma se houver alguém que fique sabendo o que significa, em musica, a palavra Tom, lendo o que a tal respeito diz o Sr. Antonio Raiol nas paginas 32 e 33 das suas – Noções de Musica –.” **A partir daí Casimiro expõe o que Rayol escreveu sobre Tom em seu livro.
Nº 00064 Página 2	17/03/1903	Como continuação do texto anterior, esse professor chama as definições de <i>Noções de musica</i> de erradas, inexatas e absurdas, e enumera três alegações que Rayol “poderia” fazer em sua defesa: os autores de quem ele copiou é que erraram; o sistema de cópias era comum à época; e que o importante era ganhar dinheiro. A essas supostas alegações Casimiro rebateu com outras cinco: que “ninguém é obrigado a copiar as sandices, as asneiras, os erros, etc., etc. de quem quer que seja [...]”; que o professor de uma disciplina deve sempre dizer a verdade e não vender uma obra inútil para o ensino da música; que é preciso ganhar a vida, mas não por meios ilícitos; que Rayol não estava “em apuros de miséria extrema”, mas pelo contrário ganhava muito bem como professor da Escola Normal e da Escola de Música; que <i>Noções de musica</i> ajudaria a aumentar o mau conceito que geralmente as pessoas faziam dos poetas e dos músicos; e que se o livro de Rayol fosse útil aos estudantes, ele não o censuraria mesmo que tivesse erros, mas como estava convencido de que a motivação para tal publicação era “a ganancia, o egoísmo, a sordidez e o desejo desenfreiado de ganhar dinheiro <sup>110</sup> à custa” de seus alunos, isso obrigava-o a “fazer estes ‘bombardeios’”. Finalizando o texto desse dia, Casimiro começa a explicar o que seriam tons na música, segundo a sua visão.
Nº 00066 Página 2	19/03/1903	Casimiro continua a explicar os tons na música como existindo 42 teóricos e 24 práticos, e sendo diferentes entre os povos, o que origina o “Sentimento tonal”. A partir de dicionários musicais <sup>111</sup> do período, ele define Tom como tendo dois significados, Tom como “acuidade entre duas notas consecutivas” e como “um complexo de sons formando uma escala”. Em seguida esclarece como se formam: as escalas com sete notas musicais e a necessidade da utilização dos sustenidos e bemóis; e consequentemente os Tons.
Nº 00071 Página 2	25/03/1903	Continuando o tema dos “tons da nossa música”, o professor de matemática explica quantos sustenidos as escalas possuem e como os bemóis são uma “indicação meramente nominal e não real”, uma vez que as notas bemolizadas são tocadas no mesmo lugar de alguma nota sustenizada, embora comente que isso não ocorre nos instrumentos, “cujas escalas não são graduadas”. Classifica os tons como maiores, aqueles que se prestam para música alegres, e como menores, que são os próprios para as músicas tristes, apresentando depois a relação entre as escalas dos tons maiores e dos tons menores.
Nº 00072 Página 2	26/03/1903	Nesse texto o professor evidencia a diferença existente na formação das escalas menores quanto à presença de sustenidos e de bemóis, explicando que, na forma ascendente, as notas possuem determinadas alterações e na descendente outras. Dessa forma, essas escalas possuem uma regra: entre a sexta e a sétima nota há um intervalo aumentado.
Nº 00075 Página 2	30/03/1903	Casimiro nesse artigo trata dos tons “naturaes, reciprocos e relativos”, explicando como cada um deles é formado. Os primeiros são aqueles que terminam em notas sem acidentes, os segundos têm o mesmo nome pertencendo um ao maior e o outro ao menor, e os terceiros são os tons que possuem os mesmos acidentes mas também diferem por ser um maior e o outro menor. Comenta ainda sobre as escalas diatônicas e as cromáticas.

Fonte: Quadro elaborado pela autora a partir dos jornais citados.

<sup>110</sup> Casimiro comenta nessa nota que o valor cobrado na venda do livro de Rayol era de três mil réis (3\$000), uma quantia alta para algumas alunas muito pobres, provavelmente referindo-se às alunas da Escola Normal.

<sup>111</sup> José Casimiro explica que a palavra Tom tem diversos significados nos melhores dicionários da época e depois cita dois deles para fazer as suas considerações: o de Francisco Solano Constancio e o de J. I. Roquete.

Essas críticas de Casimiro referem-se basicamente à parte em que Rayol trata do Tom, termo para o qual é encontrado mais de um significado na música. Conforme o autor das críticas, os dicionários da época definiam Tom de duas formas: uma como o intervalo entre duas notas consecutivas e outra como o modo de formação de uma escala musical<sup>112</sup>. A partir disso, Casimiro deteve-se mais na segunda definição, ou seja, no modo como as escalas são formadas e, conseqüentemente, nos modos aos quais elas pertencem. No entanto, Rayol, em seu texto, abordou as duas definições de Tom<sup>113</sup>, mas não classificando-as separadamente, o que não se tornou muito didático<sup>114</sup>, além de tratar de uma maneira bem sucinta do assunto e com pequenas explicações históricas<sup>115</sup>.

De certa forma, o professor Casimiro faz uma exibição de conhecimentos na intenção de completar o que Rayol escreveu, embora esse autor tivesse deixado claro que o seu livro era composto de “noções” de música, o que não exigiria muito detalhamento dos temas tratados. Além do mais, em seu texto prefacial “Aos Leitores”, Rayol admitiu que o seu trabalho era resumido e incompleto, precisando de uma parte complementar que seria suprida pela prática. Portanto, provavelmente, ele detalharia mais os conteúdos do livro na própria sala de aula, uma vez que a sua obra era “exclusivamente destinada aos [s]eus discipulos” (RAYOL, 1902, p. 10). Conforme mencionado, certos escritos intelectuais de Casimiro haviam sido questionados e criticados décadas anteriores (1880), as suas *Lucubrações*. Em relação a Rayol, Casimiro assumia dessa vez a voz de acusador e o tenor de incompetente, uma inversão das posições? Ou Casimiro continuava querendo “esclarecer” ao leitor determinados assuntos?

O posicionamento de Casimiro teve ainda continuidade no âmbito da imprensa, quando foram propagadas outras notícias. No jornal *Pacotilha* de 28 de março de 1903 (p.2), a nota

---

<sup>112</sup> Escala musical é uma sequência de notas musicais que obedecem a uma determinada ordem, conforme a sua classificação.

<sup>113</sup> Em Machado (1842), de quem Rayol tirou a maior parte de suas definições, tem-se: Tom como a nota da escala musical sobre a qual se escreve uma música, podendo ser no modo maior ou menor, totalizando a possibilidade de formar trinta tons diferentes; Tono como o intervalo entre duas notas consecutivas; e Tons como algumas regras do canto gregoriano referentes ao uso das escalas musicais. Nessas partes da obra de Machado (1842) encontram-se as explicações utilizadas por Rayol.

<sup>114</sup> Na visão atual pode não se achar muito didática a disposição exposta por Rayol, mas ressaltamos que se deve ter cuidado nessa observação para evitar o anacronismo.

<sup>115</sup> Em boa parte do assunto sobre Tom, Rayol refere-se à parte histórica, explicando, por exemplo, o sistema antigo de afinação, que era obtido pela divisão da oitava (oito notas musicais), por meio de um monocórdio, experimento pitagórico constituído por uma corda, o qual Machado (1842) chamou de “sonógrafo”. Essas divisões eram representadas por frações que compunham os intervalos entre os sons. O sistema de afinação temperado, outro padrão de divisão da oitava utilizado a partir do barroco, era presente na época de Rayol e tem a sua aplicação até os dias atuais. Para maiores esclarecimentos desse assunto vide Harnoncourt (1998) e Menezes (2003). Uma parte da explicação sobre a afinação antiga Rayol já havia exposto anteriormente em *Noções de musica*, quando escreveu sobre o Som.

intitulada “Desforço vil”, assinada por Veritas (provavelmente um pseudônimo), noticiava uma agressão física por parte do “pseudo e bojudo professor da Escola de Música”, Antonio Rayol, contra o professor Casimiro, que estava publicando “vibrantes artigos” para provar a “inepcia e ignorancia” desse músico. Na edição de 30 de março do mesmo ano (p. 2), esse jornal publicou uma outra nota sobre o assunto, na qual o próprio Casimiro explicava o atentado de agressão à sua pessoa, mas fez um adendo de que Rayol não tinha obtido êxito, apesar de ter espalhado que lhe “tinha dado muita pancada”. Terminou o texto chamando-o de mentiroso em música e em outras coisas, deixando claro que “as suas quixotadas não me amedrontam: continuarei a escrever contra elle”.

No dia seguinte, 31 de março (p. 2), outra nota denominada “Raioladas” e assinada por Jules Jacques David (provavelmente outro pseudônimo) fez crítica à suposta agressão física realizada por Rayol e destacou que “[...] o Maranhão em peso já é conhecedor de sua incapacidade em musica e muito melhor ainda aquelles que o acompanham e sujeitam-se à sua batuta”. No jornal *A Campanha* de 30 de março de 1903 (p. 2), apareceu, em uma coluna de título “Rodellas”, uma anedota fazendo menção a Rayol e Casimiro: “- Então o Rayol foi as bitaculas do Casemiro? – É real. – Porque? – Porque o Zé Casemiro não lhe quiz mexer a panella de feijão”. Sendo bitácua a caixa onde guardava-se uma bússola, pode-se entender que Rayol quis orientar Casimiro chamando-o para uma briga, já que este criticou na imprensa seu livro e a sua profissionalidade.

A seguir, no Quadro 10, continuamos expondo as críticas que citam o livro de Rayol, embora os seus autores, que com excessão de Lentini devem ter usado pseudônimos, não entram em detalhes quanto aos assuntos técnicos da obra, como foi tratado por Casimiro. As cinco primeiras notas são formadas, em suma, de críticas à Rayol por ele ter tido a coragem de publicar um livro confuso e que era uma cópia de outros autores, por não ter capacidade de elaborar um compêndio, por obrigar seus alunos a comprarem seu livro e por não responder publicamente às acusações que lhe eram imputadas na imprensa. Todas as críticas foram elaboradas de uma forma hilária e com tom sarcástico, a exceção do professor Lentini. As notas de Zig-Pindoba e Wagner citaram o livro *Noções de musica*, mas como um meio de referir-se ao seu autor, identificando-o como um músico pouco recomendado em sua terra natal. A última nota, de M. Pitada, pareceu duvidosa quanto ao elogio mencionado.

Quadro 10 – Críticas a Antonio Rayol na imprensa maranhense

PERIÓDICO	EDIÇÃO PÁGINA	DATA	AUTOR	CONTEÚDO DO TEXTO
<i>Pacotilha</i>	Nº 00071 Página 02	25/03/1903	Sem identificação	Essa nota, intitulada <i>Protesto</i> , é um “suposto” abaixo assinado da parte dos autores em que Rayol apoiou-se, protestando contra “o procedimento irregular e petulante do sr. Antonio Rayol, que fez um mingau de vários trechos dos nossos livros, copiando-os desastrosamente, o que lhe trunca e altera o espirito”. Esses autores intimam o diretor da Escola de Música do Maranhão a “defendel-os das acusações que lhe teem sido atiradas pelo sr. José Casimiro de Oliveira Fontes”. O texto ainda censura Rayol por utilizar os trabalhos desses autores para “fins mercantis” obrigando os seus alunos pobres a comprar suas <b>Noções de musica</b> , as quais chamam de transcrição imbecil. Terminam esperando ajustar contas com ele e assinando: R. L. Lavard; J. A. Choron; A. R. Fayuolli; B. Artussi; J. F. Rousseau. N. C. Cattaneo; R. N Machado.
<i>Pacotilha</i>	Nº 00082 Página 02	07/04/1903	Cururuca	O autor aqui elabora com as letras do título do livro de Rayol uma espécie de acróstico, em tom sarcástico. Em seguida anuncia ser essa a nova edição da obra de Rayol, “adoptada em todos os conservatórios da Oropa de Portugá e muito melhorada pelo maestro Famecolli, Ami Rari”. No final dá o nome e o endereço da livraria onde essa obra estaria à venda, provavelmente com nomes fictícios. <div data-bbox="1013 958 1300 1272" data-label="Image"> </div>
<i>A Campanha</i>	Nº 00076 Página 02	18/04/1903	Leopoldina	Sob o título de <i>O maestro Raio</i> , o autor faz menção à nota publicada no jornal <i>Pacotilha</i> de 25 de março de 1903, a primeira descrita aqui neste quadro, chamando a atenção de Rayol por esse não ter proferido nenhuma “palavra sobre o crime que lhe foi imputado”, limitando-se a querer afrontar o inválido professor Casimiro (autor das críticas expostas no Quadro 9). “Leopoldina” chama Rayol de repudiado, pois não havia “uma alma caridosa” para estender-lhe a mão, complementando que os autores dos quais fez cópia, assim como os compradores de <i>Noções de musica</i> não se satisfaziam com o covarde silêncio dele. Ainda no texto, escreve que os “esfaqueados” e os “ludibriados” exigiam a presença dele no tribunal da imprensa: “Querem que compareça em pessoa para ser julgado em definitivo, como reu de peor dos atentados – o de larapio dos produtos da inteligência de outrem”. Ao final arremata: “Arranje ao menos um sympathico que o engrosse, sr. Rayo!”.
<i>Pacotilha</i>	Nº 00111 Página 02	12/05/1903	Xó	Por ser uma nota não muito extensa vamos transcrevê-la integralmente. “Pessoa habilitada está fazendo um minucioso exame das <i>Noções de musica</i> , que o sr. Antonio Rayol, com uma audacia sem limites, ha semanas impingiu ao publico maranhense. Será um exame tecnico, no qual se mostrará a profunda ignorancia do sr. Rayol das mais elementares regras musicaes. Então ficarão todos conhecendo que o sr. Rayol é incompetente para dirigir uma Escola de Música e incapaz de preparar o menor compendio.”

PERIÓDICO	EDIÇÃO PÁGINA	DATA	AUTOR	CONTEÚDO DO TEXTO
<i>Pacotilha</i>	Nº 00112 Página 02	13/05/1903	João José Lentini	Assinada por um reconhecido músico e professor da capital maranhense, essa nota, intitulada “Sobre um intrigante”, vem a público explicar que eram infundadas as acusações de Rayol de que ele, Lentini, seria o verdadeiro autor das críticas a <i>Noções de musica</i> , feitas na coluna de <i>Literatura, Artes e Ciências</i> do <i>Pacotilha</i> , assinadas por José Casimiro e já demonstradas no quadro anterior. Lentini afirma que não precisaria usar do nome de outra pessoa para demonstrar as tolices escritas por Rayol, uma obra, conforme ele, “eivada de erros”, uma “mixórdia descomunal”, umas “baboseiras sem nexos e pessimamente copiadas, ou mal filadas de conhecidos autores”, que, de maneira desordenada, o “pretensso maestro” havia arrumado. Encerra o texto dizendo ter caráter suficiente para colocar seu nome “debaixo de qualquer juízo que formasse das [...] anti-diluvianas ‘ <i>Noções de Musica</i> ’” de Rayol.
<i>Pacotilha</i>	Nº 00118 Página 02	20/05/1903	Zig-Pindoba	Nessa nota o autor faz um apelo ao Governo do Estado para que, em nome da moralidade, retirem do salão nobre do Teatro São Luiz, o retrato de Antonio Rayol, já que esse não fazia jus de estar ao lado do retrato de Carlos Gomes. Assim, cobram das autoridades que tirem “a effigie do filante das <i>Noções de Musica</i> ”, uma vez que seu retrato “não falla ao povo, nada representa, pois que o original é um sujeito que por coisa alguma se recomenda”.
<i>Pacotilha</i>	Nº 00121 Página 02	23/05/1903	Wagner	O autor faz menção ao termo dirigido a Rayol por Fran Paxeco, de “tenor cana rachada”, e acrescenta outro chamando-o de “O tenor bobagem”, que fica como título da nota. Comentando sobre um concerto <sup>116</sup> a ser realizado em São Luís, com a participação de um barítono, do qual o autor diz que Rayol “correu” de fazer um dueto, e do pianista Americo Angelo, o qual não notaria “os defeitos” na voz desafinada do tenor bobagem, escreve que: “agora o cantador <i>das Noções de Musica</i> pode berrar á vontade pois não se poderá estabelecer o confronto entre a sua péssima voz e a educada e suavíssima do barytono Villaça”.
<i>Pacotilha</i>	Nº 00076 Página 02	31/03/1903	M. Pitada	Intitulada <i>Carta aberta ao meu respeitável amigo e colega A. Rayol</i> , esse texto trata das notas publicadas na imprensa a respeito de <i>Noções de musica</i> . Dizendo-se recluso e entregue ao serviço religioso, o autor faz menção: ao período que estudou em Milão juntamente com Rayol; a reforma que Rayol acabou de fazer revolucionando o campo da orquestração de instrumentos; o reconhecimento, em um “Congresso Universal de Musica”, de alguns instrumentos da futura música, como a marimba, o apito, etc., o talento de Rayol em despertar o sentimento estético na sua obra “abolindo o imprudente uso das claves e restaurando a melodia dos Goytacazes e Aymorés”; e o assombro que teve ao Rayol tratar do “genero vulgarmente conhecido como: <i>A retirada dos...</i> ”. No final despede-se desejando sinceras congratulações ao seu amigo Rayol.

Fonte: Quadro elaborado pela autora a partir dos jornais citados.

<sup>116</sup> São encontradas duas notícias no jornal *Pacotilha* fazendo referência a um concerto com a participação do pianista português Americo Angelo. A primeira, de 22 de maio de 1903 (p.1), com o título “Concerto Americo Angelo”, anuncia que o evento seria realizado na Escola do Estado, localizada na Rua Grande, local da Escola de Música, sendo organizado pelo maestro Antonio Rayol. A segunda, de 25 de maio do mesmo ano (p. 1), relata que o concerto anunciado foi uma excelente festa artística realizada no dia 23 de maio, com um programa organizado e executado de maneira correta, com a apresentação de diversos músicos, incluindo Antonio Rayol, que fez solo e um dueto com a senhorita M. Oliveira. Não há comentário sobre a apresentação de um barítono e nem de Rayol ter “fugido” de um dueto com esse cantor.

A seguir vamos nos ater às duas últimas notas do Quadro 10, quais sejam a que fez menção a Fran Paxeco e a de M. Pitada. A primeira justificativa se deve ao fato de ambas as notas terem ligação com outras publicações da imprensa do período e a explanação delas auxiliará no próprio entendimento das mesmas; a outra é porque as notas são consideradas relevantes nessa discussão efervescente contra Antonio Rayol. A nota do suposto Wagner, que em seu texto chamou Rayol de tenor bobagem, fez referência ao termo usado por Paxeco, de tenor cana rachada. O uso desse termo por Paxeco foi encontrado na edição de 20 de maio de *Pacotilha*, porém essa nota é uma continuação de outra que se encontra na edição do dia 18 de maio de 1903 (p. 2).

Começamos então, por essa última, na qual Fran Paxeco, por meio de uma nota chamada *O sr. A. Raiol*, deu um aviso ao público de que iria “escalpelar, em folha volante, o primeiríssimo tenor Antonio Raiol”, e que isso seria uma leitura áspera e desagradável. Entretanto, dois dias depois, dia 20 (p. 2), sob o título de *O tenor Taboca*, Paxeco retirou a intenção anunciada por conselho de amigos seus. “Fica, pois, sem efeito, por agora, o meu sinistro intuito de furar o abdômen ao primeiríssimo tenor, dono de uma linda voz de cana rachada”. Finalizou aconselhando Rayol a pegar as malas e a sair de sua terra, pois nela não havia “um único homem de bem” que o levasse a sério.

Por que motivos Paxeco posicionou-se tão veementemente contra Rayol? Percebemos que, embora não faça nenhuma referência ao livro de Rayol, pelas críticas feitas ao tenor, declarando-o um incompetente, e por explicitar seu desejo de que ele fosse demitido dos cargos públicos que ocupava, como exposto mais abaixo, inferimos que julgava também a sua obra como algo malfeito e não digno do povo maranhense. Por essa razão, detivemo-nos a essas notícias com o intuito de que elas acrescentem algo mais aos assuntos já discriminados no Quadro 10.

Manoel Francisco Paxeco, o Fran Paxeco, nasceu em Portugal no dia 9 de março de 1874 e faleceu em 7 de setembro de 1952 em Lisboa. Esse literato chegou em São Luís no início do ano de 1900, quando passou a fazer parte da Oficina dos Novos, da Academia Maranhense de Letras e de outras instituições culturais. Escreveu vários livros e atuou na imprensa maranhense<sup>117</sup> (PAXECO, 2008). Em 1901, um ano após a sua chegada ao Maranhão, foram publicadas duas notas críticas de Paxeco a Antonio Rayol no jornal *Pacotilha*. Como essas notas foram as primeiras encontradas nos jornais da época durante esta pesquisa, acreditamos

---

<sup>117</sup> Esse relato foi escrito por Jomar Moraes na apresentação da obra *O Maranhão: subsídios históricos e corográficos*, de Fran Paxeco, reeditada pela Academia Maranhense de Letras em 2008.

ser o assunto nelas tratado o motivo que deu origem ao posicionamento hostil que ele mostrou ter em relação ao tenor maranhense nos anos seguintes.

A primeira delas, a do dia 15 de julho (p. 3) de 1901, informou que Rayol havia se comprometido com a programação musical da sessão comemorativa do dia 14 de julho, promovida pela Associação Cívica Maranhense<sup>118</sup>, da qual Paxeco fazia parte. A sessão seria realizada nas dependências da Escola de Música, com a permissão do Governador João Costa. Para as despesas desse evento, Rayol pediu à Associação a quantia de 40 mil réis, porém, como narrou o autor da nota, o “primeiríssimo tenor” não apenas não cumpriu o prometido, como também “nem um copo de água limpa apresentou, nem sequer um panno decente para cobrir a mesa” colocou. Para completar, nem compareceu à sessão “para agradecer o voto de louvor que lá mesmo lhe propuz”. Contrariado, Paxeco ressaltou que Rayol tinha tido uma postura totalmente diferente quanto a um concerto ainda a ser realizado, também na Escola de Música, pelo bispo da Diocese de São Luís, D. Xisto Albano. Para esse, ele já havia providenciado várias participações musicais<sup>119</sup>. Ele terminou a nota sugerindo ao bispo que crismasse Rayol, porque era disso que “esse diabo” precisava.

Na segunda nota, a do dia 17 de julho de 1901 (p. 3), Paxeco iniciou o texto esclarecendo que Rayol publicou, um dia antes, a discriminação dos 40 mil réis recebidos para a festa e devolvido o saldo com honestidade, mas não havia apresentado nenhuma justificativa quanto à alteração que acabou acontecendo na programação musical combinada. Ele acrescentou que o público deveria avaliar o procedimento de Rayol e o dele ao indignar-se e defender os interesses da Associação na imprensa. Contou ainda que o diretor da Escola de Música havia incitado os alunos a seguirem-no até o meio da Rua Grande e a assoviar para ele, lastimando o ocorrido. Censurou os alunos por não estarem seguindo os passos que os antepassados desta terra haviam ensinado sobre civilização, e a Rayol, porque “alem de propelar os seus discípulos a uma insolita manifestação, se calou miseravelmente em vez de vir desagravar em pessoa, visto julgar as suas

---

<sup>118</sup> O jornal *Pacotilha* de 12 de julho de 1901 (p.3) informa sobre o sarau literário-musical que se realizaria em comemoração da República, da Liberdade e da Independência dos Povos Americanos, e que nessa ocasião haveria a posse dos sócios eleitos para os cargos administrativos da Associação Cívica Maranhense. Dentre eles, Barbosa de Godois, Raul Astolfo Marques, Manoel Ignacio Dias Vieira, Antonio Lobo, Fran Paxeco, e muitos outros. Na edição do dia 13 de julho (p. 2) novamente aparece o convite ao evento, evidenciando a apresentação de três pianistas e de uma aluna da Escola de Música que recitaria um soneto de Francisco Serra. Não há menção a Rayol como organizador da programação musical, mas as execuções prometidas conferem com a reclamação posterior de Paxeco. Já a edição do dia 15 de julho (p.2), relata que a festa ocorreu com a posse dos cavalheiros eleitos e com os discursos de Ribeiro Gonçalves, Alfredo Fernandes e Fran Paxeco, mencionando ainda a alteração no programa devido suprimir-se a parte musical anunciada, cabendo a Paxeco o pedido de desculpas a plateia do auditório por esse inconveniente.

<sup>119</sup> Esse concerto foi mencionado na terceira seção desta tese, e corresponde a uma programação lítero-musical realizado no dia 4 de agosto de 1901 com a coordenação de Antonio Rayol.

preclaras e tão notórias virtudes ofendidas”. Terminou desculpando as leviandades dos moços e deixando claro que qualquer agressão física que sofresse Rayol o pagaria com juros.

Apesar desse posicionamento “justificável” aos seus próprios olhos perante o público, Paxeco foi alvo de julgamentos no mesmo jornal em que lançou críticas a Rayol. No jornal *Pacotilha* de 16 de julho de 1901 (p. 3), repetido no dia 17 de julho (p. 3), dois sócios da Associação Cívica Maranhense, Antonio Nunes Gomes e Celso Bandeira<sup>120</sup>, anunciaram que iriam deixar de integrar a mesma por não concordarem com as críticas lançadas na imprensa contra Antonio Rayol, em particular por ocasião da festa comemorativa de 14 de julho, principalmente por parte de Fran Paxeco, para quem lançaram sérias acusações pelo fato de o mesmo já ter ofendido a memoráveis maranhenses (ver a nota na íntegra na Figura 41).

Figura 41 – Nota de retirada de dois sócios da Associação Cívica Maranhense



Fonte: *Pacotilha* de 16 de julho de 1901 (p. 3).

<sup>120</sup> No jornal *Pacotilha* de 17 de julho (p. 3), Paxeco insinuou que essa atitude dos dois rapazes foi induzida por Rayol, que eles não poderiam provar no tribunal as injúrias feitas a ele, conforme consta na Figura 41. Ele completou que são “moços inexperientes, embora movidos por velhacos”.

Outras duas críticas são encontradas no jornal *A Campanha* em relação à Paxeco, e, apesar de serem casos diferentes do anterior, têm também o nome de Antonio Rayol envolvido. A primeira diz respeito à briga no bonde, já mencionada na seção três desta tese, entre Leocádio Rayol, que tomou as dores de seu irmão Antonio Rayol, e Manuel de Béthencourt. Após ser noticiada essa briga na imprensa pelo jornal *Pacotilha* de 15 de maio de 1902, Leocádio solicitou a quatro pessoas que estavam presentes no bonde que escrevessem cartas relatando a versão de cada uma delas sobre o incidente ocorrido. Posteriormente, publicou as respostas recebidas no jornal *Pacotilha* de 19 de maio de 1902 (p. 2). Os autores das cartas foram Fran Paxeco, sobre o qual Leocádio disse logo não ter relação de amizade, mas, mesmo assim, solicitava a sua explicação; Manoel Ignacio Dias Vieira; Alfredo Teixeira; e Carlos Coelho.

Nenhum deles defendeu Leocádio, pelo contrário, relataram que ele havia atacado o sr. Béthencourt e o seu primo, que tentava defendê-lo, diferente do narrado pelo jornal *Pacotilha* ao noticiar o fato. Entretanto, *A Campanha* de 20 de maio de 1902, na coluna “Na casa alheia”, foi contrária às narrações desses senhores, lembrando o já exposto pela *Pacotilha* e chamando de contraditórios os relatos apresentados, em especial o de Fran Paxeco. Para eles, esse de Paxeco era “uma verdadeira miséria e, por indecente que é, d’elle não nos ocupamos”. O texto termina com um lamento pelo incidente todo: “triste tempos e tristes homens”.

Outra crítica de *A Campanha* contra Paxeco foi encontrada na edição de 6 de novembro de 1903 (p.1), sem autoria. Ao iniciar o texto com o ditado “Quando urubú esta infeliz...”, o autor relata um boato com ar de verídico sobre Fran Paxeco, que, após ter quase apanhado de alguns estudantes, enclausurou-se na casa do sr. Manoel Ignacio. No entanto, não querendo mais sustentar essa situação, escreveu um ofício ao Governador do Estado para pedir que este garantisse proteção à sua vida e que também demitisse Rayol dos cargos estaduais que ele ocupava, por bem da moralidade pública.

Entretanto, o Governador passou o caso para o senador Benedito Leite que, não estando para graças, chamou Paxeco de insolente e não lhe concedeu nada. Contrariado com essa decisão, o deputado Manoel Ignacio, citado entre os que responderam ao pedido de Leocádio no caso da briga do bonde, prometeu guardar a vida de seu amigo Paxeco. O texto termina completando o ditado do início: “Quando urubu está infeliz, não há galho que o aguento...”, chamando Paxeco de audacioso por querer tomar ares de diplomata, ameaçando o governo “com o pau do consulado portuguez”, pois foi dizer que recorreria ao consulado se não tivesse resposta favorável do Governador.

A última nota exposta no Quadro 10, “Carta aberta ao meu respeitável amigo e colega A. Rayol”, registrada no jornal *Pacotilha* de 31 de março de 1903, parece à primeira vista um elogio de M. Pitada a Rayol e ao seu livro. No entanto, duas notas que foram publicadas poucos dias depois em *A Campanha* colocaram em dúvida a veracidade da mesma. Na edição desse jornal do dia 03 de abril de 1903 (p. 2), a pessoa que se diz ser o verdadeiro Manoel Pitada escreveu uma carta “Ao publico e especialmente aos Srs. Musicos”, onde esclarece não ter sido o autor da “Carta aberta” publicada no jornal *Pacotilha*, de nunca ter estudado música, muito menos em Milão, de não entender nada do que musicalmente foi tratado na carta, de que até tinha medo de apito policial, além de não ser religioso recluso em consistório de alguma paróquia da capital maranhense, algo que era costume de seu primo Amancio Pitada, “talvez d’ahi a troca de nomes”.

Em nenhum momento da carta Manoel Pitada expressa crítica ou elogio a Rayol e à sua *Noções de musica*, atendo-se somente a explicar o mal entendido. Por sua vez, no dia seguinte, 4 de abril de 1903 (p. 2), o referido Amancio Pitada foi quem acabou escrevendo uma nota intitulada “Eu e o sr. Manoel Pitada”. Dizendo-se recluso e vivendo modestamente em um consistório, Amancio veio a público dizer que foi vítima de um trapaceiro como Manoel Pitada, o qual, por infelicidade, tinha o mesmo sobrenome, e que o mesmo procurou indispor-lo com o maestro Rayol, “o festejado manipulador das ‘Noções de musica’”. Acrescentou que esse maestro era conhecido “em estraderices musicaes” e que não precisava do apoio moral de Manoel Pitada. “Ja disse: o tal capadocio que procure um meio honesto de engrossar o sr. Rayol”. Assim, entre réplicas e tréplicas dos Pitada, acreditamos ser a nota de *Pacotilha* mais uma crítica, embora disfarçada de elogio, ou, então, de um elogio falsificado. De qualquer forma, foi a opinião de alguém que queria participar da discussão acirrada da imprensa sobre o livro de Rayol.

Nas notas jornalísticas apresentadas e nas considerações feitas até aqui, observamos que os jornais *Pacotilha* e *A Campanha* foram os que mais publicaram críticas ao livro de Rayol e à sua pessoa, embora *Pacotilha*, em especial, também tivesse diversas notas com elogios aos trabalhos desse músico. O que realmente teria gerado toda essa discussão pública em torno de um livro escolar, elaborado por um professor de música conhecido na área artística, mas que, conforme expôs no seu texto “Aos Leitores”, não tinha intenções de que a sua obra tivesse uma circulação ampla para fora dos limites de sua sala de aula? Teriam sido divergências meramente pessoais que moveram esses diferentes posicionamentos? Ou questões políticas? Ou uma disputa de poder pelos cargos públicos que Rayol ocupava, afinal dentre outros, ele era diretor

da única instituição profissionalizante em música do Estado? Será que esperavam de Rayol um livro mais detalhado e aprofundado, para além de uma compilação de “noções” de música? Afinal, ele era uma figura notória em meio à comunidade musical de várias capitais, estudou em Milão e tinha uma bagagem de conhecimentos na área, haja vista as suas composições.

Quanto a esse último questionamento, fazemos aqui uma reflexão. Como mencionado na terceira seção desta tese, houve uma divulgação no *Diário do Maranhão* de junho de 1885 sobre o fato de Rayol ter elaborado um material para os seus alunos da Casa de Educandos e Artífices, as *Noções geraes da arte musical*. Algumas descrições feitas sobre essa obra no jornal permitiram-nos traçar semelhanças com o seu livro de 1902 e suposições de que o autor tenha aproveitado esse material para compor *Noções de musica*, talvez porque não tivesse disponibilidade de tempo ou porque tivesse interesse em fazer somente uma compilação de “noções” a partir do que já estava encaminhado.

Assim, propôs-se a completar com a sua prática o que faltasse, além de recomendar o uso de outros três livros em sala de aula. Rousseau (2021) explica no prefácio de seu dicionário de música que aproveitou como fundamento para essa obra um texto<sup>121</sup> que havia escrito quinze anos antes, mas fazendo várias correções e acréscimos ao anterior. Isso era uma prática comum? Teria Rayol feito o mesmo? Acreditamos que isso pode ter gerado um peso crítico em toda essa discussão.

É curioso notar o silêncio de Rayol frente a todos esses “ataques” pessoais na imprensa, inclusive esse foi um ponto destacado em meio às críticas. Algumas edições do jornal *Pacotilha* do ano de 1885 trazem notícias sobre o andamento de um processo judicial que Rayol moveu contra o jornal *O paiz* por terem-no acusado de apropriar-se de uma Polka de outro compositor. Essa música tinha rendido uma homenagem ao tenor maranhense. Ao final, Rayol ganhou a ação por ter sido injuriado e o impressor de *O paiz* foi condenado, por permitir a publicação de uma notícia sem provas de sua veracidade<sup>122</sup>.

---

<sup>121</sup>Rousseau (2008a, p. 317), em suas *Confissões*, explica que esse texto fora escrito a pedido do escritor francês Denis Diderot (1713-1784) para compor a *Encyclopédie*: “Quis ele que eu contribuísse para esse [...] trabalho e me propôs a parte da música, que aceitei, e que executei muito às pressas e muito mal, nos três meses que me haviam dado, como a todos os escritores que concorriam para o trabalho”. Em seu dicionário de música, Rousseau (2021, p. 40) comenta mais a esse respeito, acrescentando que teriam sido necessários três anos “somente para ler, extrair, comparar e compilar os autores de que necessitava”, e que executou o trabalho de modo rápido e mal para ser fiel à sua palavra e amizade a Diderot, mesmo diante da “impossibilidade do sucesso”. Ele afirma que não se arrependia de ter cumprido com a sua palavra, mas “de ter sido temerário e de ter prometido mais do que podia executar”. A partir da insatisfação dele com o seu próprio texto, resolveu reformulá-lo e fazer outra obra “tratada com mais cuidado”, finalizando-a muito tempo depois como *Dictionnaire de musique*. A *Encyclopédie* foi editada por Diderot e o filósofo Jean d’Alembert (1717-1783), sendo produzida entre os anos de 1751 e 1772.

<sup>122</sup> O jornal *O paiz* de 10 de fevereiro de 1885 divulgou uma notícia dirigida “Ao Sr. Antonio Rayol” e assinada por “A voz do túmulo”, pedindo-lhe explicações de como uma polka recentemente composta por ele e tocada em um espetáculo realizado na cidade poderia ser de sua autoria se ela foi executada em outro evento como

Se nessa situação ele contratou advogado e empenhou-se em provar a sua inocência, porque não teve a mesma atitude frente a todas as críticas recebidas pelo livro? Talvez porque, diferentemente da acusação de ter roubado uma composição, as acusações de cópia de outros autores não eram para ele entendidas como algo ilegal, que tivesse que ser justificado publicamente, pois era uma prática existente no período. Quanto aos conteúdos selecionados e à sua organização, ele os fez conforme lhe interessava, pois para ele, provavelmente, isso não era algo a ser questionado. Enfim, seja por qual motivo foi, essa postura silenciosa por parte dele incomodou os seus críticos na imprensa.

---

composição do falecido Izidoro Lavrador da Serra. Uma pessoa morta havia quatro anos não poderia ter copiado uma música do sr. Rayol, concluindo então que este deveria tê-la roubado de Izidoro. Logo abaixo dessa nota, sob a assinatura de “A voz da consciência”, foi publicada uma outra nota sobre o assunto, em que recomendavam ao maestro Antonio Rayol, que recebeu uma homenagem pela polka em questão, a atitude respeitosa de depositar a coroa recebida na sepultura do verdadeiro dono, o Izidoro, e de pedir desculpas. Na edição do dia 05 de março do mesmo ano, “A voz do túmulo” relembra a homenagem prestada a Rayol pela polka, no Teatro São Luiz, e frisava novamente ter ele usado uma composição alheia como sua. A partir de então, o jornal *Pacotilha* começou a divulgar o processo movido por Rayol por essa calúnia a seu respeito. O primeiro, de 11 de março de 1885, noticiou a exigência de que fosse exibido, diante do juiz de direito do 1º distrito criminal, o autógrafo responsável pelo último artigo, ou seja, aquele que relembra a homenagem. Na edição do dia seguinte foi explicado que o autógrafo não foi exibido porque o impressor do jornal, Rufino José de Magalhães Barbosa, não havia recebido a intimação em tempo hábil, sendo a apresentação do autógrafo transferida para outro dia. Como até o dia 23 de abril não apresentaram o responsável pelo artigo que injuriou a Rayol, este deu queixa contra o próprio Rufino, responsabilizando-o pelo crime, conforme anunciou *Pacotilha* desse mesmo dia. A próxima notícia nesse jornal sobre o assunto, na edição do dia 21 de maio de 1885, comunicou que Rufino não compareceu à audiência e, dessa forma, o advogado de Rayol requereu que o processo corresse à revelia, sendo chamadas algumas testemunhas. Em 17 de junho de 1885, *Pacotilha* trouxe uma nota informando que a sentença do caso havia sido dada e *O paiz* apelou para o superior tribunal da relação. A última nota encontrada no jornal *Pacotilha*, referindo-se ao processo, datada de 13 de julho de 1885, registrou a sentença do juiz, que condenou ao impressor de *O paiz*. Nessa mesma nota foram relatadas as condolências expressas pelo *Diário do Maranhão* ao impressor, considerando-o um inocente. Sobre isso, *Pacotilha* ponderou que o impressor condenado não cometeu o crime, mas não poderia eximir-se da responsabilidade do ocorrido, pois admitiu a publicação de um artigo que comprometia a Rayol sem nenhum escrúpulo e não apresentou o autor do mesmo. *Pacotilha* ainda complementou que a imprensa em geral deveria passar a ser mais cautelosa ao admitir escritos e moralizar a questão, que estava se tornando comum o fato de um operário, como o impressor, ser declarado culpado pelo que outros fizeram, ressaltando ainda que o editor e único responsável pela publicação de um artigo deveria ser o proprietário do jornal.

Outro questionamento levantado foi em relação às divergências políticas. Como foi mencionado nesta tese, acreditamos que Rayol era liberal, progressista, republicano e abolicionista. Durante os anos em que ele ocupou os cargos públicos de diretor da Aula Noturna de Música e, posteriormente, da Escola de Música, e quando foi Inspetor do ensino, o governo, segundo Meireles (2015), era liderado pelos Federalistas, tendo como líder desse partido o deputado Benedito Leite<sup>123</sup> e como governadores João Gualberto Torreão da Costa (1898-1902) e Manoel Lopes da Cunha (1902-1906). O projeto de criação da Escola de Música foi, conforme Cerqueira (2019), de autoria de Benedito Leite, sendo aprovado no mandato de João Costa. No período das críticas ao livro de Rayol, esse governo também estava sofrendo censuras públicas. Conforme Melo (2010, p. 60), “disputas partidárias, atos de violência e abuso de poder – esse era o quadro político do Maranhão no início da República, isto é, um Estado que nascia sob o signo da violência e do terror, dilacerado por querelas políticas locais [...]”, não promovendo o desenvolvimento esperado.

O jornal *A Campanha* do mês de fevereiro de 1903 publicou três artigos referentes ao ensino público no Maranhão. E, em todos eles foi citado o nome de Rayol. No primeiro, de 10 de fevereiro (p. 1), intitulado “Ainda sobre o ensino publico”, as instituições citadas foram a Escola Normal e a Escola Modelo. Nesse artigo exigiam uma reorganização do regulamento da primeira. Criticaram Barbosa de Godóis<sup>124</sup> por gostar de pompas exteriores e não cuidar para que o interior da escola correspondesse a tal. Quanto a Rayol, escreveram: “o governo que não se deixe enganar com os quadros doirados que o quixotesco Rayol, lhe apresentou. Contem como attestado de applicação. Este Rayol, sr. governo, é muito pandego, gosta de trabalhar pelos seus alunos”.

---

<sup>123</sup> Conforme Silva (2017, p. 82), Benedito Leite foi jurista, professor e congressista maranhense, além de uma figura influente do Partido Federalista do Maranhão, sendo que antes da República ele era filiado ao Partido Conservador. Comprometeu-se com a educação no estado, dentre outras questões sociais, formulando um decreto em 1895 para a reorganização do ensino primário. Apesar de “sua preocupação com a instrução primária”, ele “não conseguiu de fato estender ou derramar o ensino em todas as localidades como sempre discursava, justificando essa realidade à ausência de recursos” para esse tipo de investimento público, “fato duramente criticado pelos seus opositores”.

<sup>124</sup> Antonio Baptista Barbosa de Godóis foi diretor e professor da Escola Normal e da Escola Modelo Benedito Leite no final do oitocentos e início de 1900, bem como lente do Liceu Maranhense. Foi um liberal engajado em defesa da escola como uma instituição republicana, denominando-se um “pedagogo maranhense”. Para ele, “a educação e política andavam de mãos dadas” (MELO, 2010, p. 49-50). Era o diretor de Rayol quando este lecionava para os alunos da Escola Normal.

O artigo seguinte de mesmo título, de 12 de fevereiro de 1903 (p. 1), ocupou-se de outras queixas contra as duas instituições citadas acima, mencionando novamente a Godóis e referindo-se a Rayol como “o impagável”, pois ensinava durante o ano letivo “hinos ridículos” às suas alunas, voltando-se para o Liceu Maranhense na parte final. Dessa instituição, criticaram que o seu estabelecimento físico, os seus lentes e os seus horários eram divididos com o Ginásio, colocando em dúvida a capacidade de determinadas bancas examinadoras na avaliação de algumas disciplinas, dentre outras queixas, e complementando: “[...] somente o que falta na escola de musica é um pandego Rayol a fazer quadrinhos doirados para o sr. governador examinar”.

O terceiro artigo com o título “Aos filhos de Momo” e assinado por Pierrot, de 21 de fevereiro (p. 2), recomendava aos que não tivessem imaginação quanto às brincadeiras carnavalescas, que representassem certas figuras ludovicenses conhecidas do ensino público, fazendo referência a alguns já citados nos textos anteriores, dentre eles, Godóis e Rayol. “Representae a Antonio Rayol que aos costistas<sup>125</sup>, diz que não tem política, que é um homem independente e bom” e “representae o Godois mandando arrancar o retrato de Rayol da aula de musica e depois o tenor de braço dado com ele.”

Os três artigos de *A Campanha* mostram que o nome de Rayol foi citado nas críticas ao conjunto de professores e diretores que deixavam a desejar nas atividades educacionais exercidas, chamando a atenção do governo situacionista para a mudança em prol de um ensino adequado aos alunos das instituições públicas citadas. Na seção anterior mencionamos o estudo de Castellanos (2010), que abordou a questão da Escola Normal não apresentar todos os “resultados esperados” frente ao que estava proposto nos documentos oficiais. Portanto, a realidade dessas instituições não era bem vista, assim como o governo que as mantinha. O jornal *Pacotilha* de 6 de fevereiro de 1903 relatou a situação do Maranhão, que passava por uma crise financeira com os desmandos do partido dominante, aplaudindo o líder oposicionista Manoel Bernardino Costa Rodrigues do Partido Republicano Federal do Estado.

---

<sup>125</sup> Esse termo referia-se aos aliados do médico Manuel Bernardino Costa Rodrigues. Atuante no campo político, comandava o Partido Republicano no Maranhão no início da década de 1890, partido que era composto em sua maioria por ex-liberais. Após a morte de Benedito Leite, em 1909, como resultado de um acordo entre determinados políticos maranhenses, intermediado pelo então Presidente da República Nilo Peçanha, ocupou o cargo de governador do Maranhão Luiz Domingues e de vice-governador Costa Rodrigues (REIS, 1992).

Nas duas primeiras críticas até poderia argumentar-se que, no que diz respeito a Rayol, elas ficariam no campo profissional dele como professor. No entanto, no terceiro artigo já apareceu um apontamento de cunho político relacionado a ele. Como visto, a expressão “costistas” referia-se aos aliados de Costa Rodrigues, que, nesse período, tinha o seu nome bem presente na imprensa. Assim, a fala atribuída a Rayol, de que ele era alguém que se posicionava como independente e sem política, poderia dar a entender que ele não queria ser visto como parte da oposição, pois ocupava cargos na situação e parecia fazer questão de entender-se bem com Godóis, que era seu chefe imediato, apesar deste ter mandado retirar o seu retrato da aula de música. Por outro lado, quem sabe, quisesse deixar claro não ter política partidária, nem oposição, nem situação, uma vez que o que poderia movê-lo nessa história seria somente a realização dos seus anseios musicais, como o de que São Luís tivesse uma escola de música e de que a música estivesse presente no espaço do ensino público. Esses anseios, de certa forma, eram atendidos pelo governo situacionista.

A partir dessas observações feitas quanto aos Quadros 9 e 10, e a outras notícias dos jornais, percebemos que os posicionamentos contrários a Rayol poderiam ter sua origem em divergências: pessoais, como parece ser o caso de Fran Paxeco; políticas, pois ele trabalhava em um governo estadual criticado, em especial pela grave crise financeira na qual se encontrava o estado, com uma dívida flutuante<sup>126</sup>, motivo pelo qual Rayol era taxado de “o impagável”; intelectuais, a exemplo do professor de matemática José Casimiro; de poder, afinal algumas notas chamaram a atenção para o cargo dele como diretor da Escola de Música, frisando que ele não estava à altura desse posto e, até mesmo, a menção por duas vezes de “aos quadros doirados” entregues ao Governador poderia ser, aos olhos dos opositores, comentários de que Rayol almejava algo fora da realidade maranhense, como alcançar o patamar de outras instituições musicais brasileiras.

---

<sup>126</sup> Segundo Meireles (2015, p. 366), essa dívida era “pouco maior do que o dobro em que as encontrara a República”.

Enfim, os motivos dos diferentes ataques à pessoa do tenor maranhense podiam ser originários de uma dessas causas citadas ou de várias ao mesmo tempo, afinal, será que para Paxeco e Casimiro os interesses em criticá-lo eram somente pessoais ou intelectuais? O jornal *Pacotilha* de 13 de julho de 1885 (p. 2) comentou que havia na imprensa maranhense “umas columnas publicas, onde se faz[ia] o despejo do odio, da intriga e da calumnia, mediante modica retribuição pecuniaria”. Assim, as pessoas eram alvos dessas colunas, ainda mais se fossem figuras públicas, como Rayol, cujo nome estava comumente na imprensa, ora sendo criticado, ora sendo aclamado. Por meio dessas “práticas contrastantes [...] suas diferenças organizam-se por estratégias de diferenciação ou imitação, e [...] os diferentes usos dos mesmos bens culturais estão enraizados nas predisposições estáveis próprias de cada grupo” (CHARTIER, 2006, p. 236).

Nesse momento, trazemos o posicionamento do músico Adelman Correa, que integra a parte que diz respeito ao uso que os alunos de Rayol fizeram do seu livro, ou seja, como foi a recepção dessa obra na turma da aula de música da Escola Normal e da Escola de Música, como anunciado no início desta subseção. No caso, o texto de Adelman em *O Imparcial*, de novembro de 1940, foi o único encontrado em que foi mencionado o livro *Noções de musica* por um aluno. Essa informação está disponível no Quadro 11. Existem outros textos escritos por ele sobre o seu mestre, mas não fazem referência à obra em questão e são tratados na última subseção desta tese.

Quadro 11 – Nota de Adelman Correa sobre Rayol

PERIÓDICO	EDIÇÃO / PÁGINA	DATA	AUTOR	CONTEÚDO DO TEXTO
O Imparcial	007123 Página 02	23/11/1940	Adelman Correa	No 36º aniversário do falecimento de Rayol, Adelman Correa escreveu um texto em homenagem ao seu mestre o qual foi publicado no jornal <i>O Imparcial</i> . Adelman começa narrando acerca dos fatos ocorridos na noite da morte do tenor maranhense, em cujo local ele, juntamente com outros amigos, se faziam presentes. Em seguida, escreve “rápidos traços biográficos” de Rayol relatando a sua formação, as suas atividades como artista e docente, além de suas composições musicais. Em meio a essa apresentação, ele refere-se a <i>Noções de musica</i> como um “compendio de theoria musical”, em que Rayol revelara “singulares conhecimentos”. Também relata que as injúrias e calúnias de seus conterrâneos conduziram-no ao desgosto, e que quando decidiu tomar outro rumo e deixar a terra natal indo para a capital do país já era tarde demais, o seu estado de saúde agravou-se vindo a falecer em São Luís.

Fonte: Quadro elaborado pela autora a partir do jornal citado.

Nesse texto, três pontos em especial chamam a atenção. O primeiro é a postura dele em relação à memória de Rayol, pois, mesmo depois de 36 anos de falecimento, ele ainda homenageava, defendia e admirava o seu professor. Conforme os relatos encontrados, Adelman era muito próximo de seu mestre, esteve com ele nas horas finais de sua vida, carregou o seu caixão no enterro, tocava nas orquestras regidas por Rayol e que, por vezes, dividia a regência com esse aluno. Ao escrever esse artigo, ele tinha 56 anos de idade e exercia as atividades de músico, advogado e jornalista.

O segundo ponto, foi a maneira como ele fez menção ao compêndio, “singulares conhecimentos” revelados por Rayol. Diferentemente das demais opiniões emitidas na imprensa, as quais se referiam ao livro como uma cópia mal feita, Adelman classificou-o como único, inusitado, fora do comum em conhecimentos. Será que estava defendendo o trabalho do mestre sem imparcialidade, devido à amizade que os unia? Ou estaria destacando algo já discorrido nesta seção, de que a forma de apresentação dos conteúdos e a escolha de alguns assuntos não eram comuns em outros livros do período? Ou, então, a maneira como o autor evidenciou nos paratextos e no texto a sua concepção a respeito da música? Considerando esses dois últimos casos, teria emitido uma opinião sincera?

O terceiro ponto é a ênfase dada quanto às calúnias e injúrias sofridas por Rayol, que chegou ao ponto de prejudicarem a sua saúde, colaborando, de certa forma para a sua morte. Após esse texto de Adelman, podemos ter uma ideia da dimensão que as críticas dirigidas a Rayol tiveram sobre a sua vida. No texto já comentado de *Pacotilha* de 12 de dezembro de 1904 (p. 1), em que um amigo de infância de Rayol lamenta a sua morte, vemos mais um relato do desgosto que ele teve ao não alcançar o reconhecimento esperado quanto à sua carreira de cantor: “[...] provavelmente desiludido do seu sonho de glória, afogado na materialidade prosaica do professorado obscuro e mal pago, lá se foi a dormir o somno eterno esse pobre companheiro [...]”.

### 5.3 O TEXTO PREFACIAL “AOS LEITORES”

Conforme Genette (2009, p. 186)<sup>127</sup>, a forma mais comum do texto prefacial é um discurso em prosa, elaborado em geral após o término da escrita de todo o conteúdo do livro, ressaltando que o interesse é informar “sobre a maneira pela qual o autor quer ser lido”. O texto

---

<sup>127</sup> Genette (2009, p. 147) esclarece que “a maioria dos temas e dos procedimentos do prefácio existem desde meados do século XVI”.

prefacial pode ser autoral ou não, no caso quando escrito por outra pessoa ou pela editora, e pode ter lugar antes ou após o texto. Em *Noções de musica*, o texto prefacial intitulado “Aos Leitores”, é autoral, localizado no início da obra, e composto de dez parágrafos que, nesta tese, foram divididos em introdução, desenvolvimento e conclusão. Cada parágrafo foi estudado e os conceitos observados, grifados em itálico e analisados com base em Rousseau (2021, 2008, 2005, 1999), Cattaneo (1961) e Machado (1842).

Dantas Filho (2007, p. 339), ao tratar de *Noções de musica*, conclui que o texto prefacial “Aos Leitores” era, “em si, um postulado romântico, considerando aspectos históricos, estéticos, sistemáticos e estilísticos”. O que Rayol priorizou nesse discurso romântico do texto “Aos leitores”? De qual maneira ele gostaria de ser lido? Ao buscar essas respostas, procuramos também estabelecer relação entre o que ele escreveu e as concepções musicais expostas nas obras selecionadas de Cattaneo, Machado e Rousseau. Dentre esses três, Rousseau<sup>128</sup> foi quem mais abordou aspectos filosóficos e estéticos da música, não só em seu *Dictionnaire de musique*, mas em outras obras suas, como o *Ensaio sobre a origem das línguas* e o *Discurso sobre as ciências e as artes*. Quanto das ideias do filósofo genebrino<sup>129</sup> e dos outros dois autores estariam presentes nas concepções de Rayol, materializadas em seu texto prefacial “Aos Leitores”?

Na parte introdutória desse paratexto, formada por dois parágrafos, Rayol explanou sobre os motivos que o levaram a escrever a obra, as dificuldades encontradas e as aspirações quanto ao aproveitamento de seus alunos. No primeiro parágrafo, ele explicou que sua obra tratava de noções redigidas “para iniciar [s]eus discipulos no mysterioso alcance da Musica”, uma “ligeira compilação” do que achou “bastante esthetico e indispensável” para o objetivo ao qual havia se proposto (RAYOL, 1902, p. 8). Observando o início desse parágrafo, é interessante notar o motivo pelo qual Rayol queria iniciar seus alunos, “no mysterioso alcance da Musica”.

---

<sup>128</sup> O filósofo Jean-Jacques Rousseau, nascido em 28 de junho de 1712 na cidade de Genebra, na Suíça, dedicou boa parte de sua vida às atividades musicais. A maior parte dos seus conhecimentos nessa arte foi adquirido de forma autodidata. Exerceu essas atividades como professor particular, compositor e copista, além de publicar obras que versavam sobre a música de seu tempo, incluindo críticas e sugestões para o seu ensino (ROUSSEAU, 2008a).

<sup>129</sup> Não se pode afirmar ao certo, quais foram as obras de Rousseau lidas por Rayol, além do dicionário de música. Em um artigo de Adelman Correa, no jornal *O Imparcial* de 23 de novembro de 1940, ele informou que, quanto ao idioma, Rayol manejava bem o vernáculo, assim como o francês e o italiano. Conforme Carvalho (2021), em sua pesquisa sobre tradutores no Maranhão, Alexandre Rayol, irmão de Antonio, fez a tradução para o português do livro em francês *Amor allemão*, publicado em 1874 pela Typografia do Paiz. Então, o manejo dessa língua era algo presente na família Rayol. Frente a essas observações e ao fato de Antonio Rayol ter morado na Europa por um período, o acesso às obras de Rousseau não deve ter sido difícil.

Buscando o significado dessas palavras, entendemos que o autor teve a intenção de ajudá-los a compreender ou de tornar evidente, de maneira mais fácil, o alcance dessa arte, sendo esse alcance a importância ou o valor da música. Percebemos então, que a compreensão desejada aos seus alunos não tem como único fundamento os conteúdos teóricos da música, mas sim a relevância dessa arte, o seu valor, reforçando a tese de que *Noções de musica* deveria ir além dos conhecimentos teóricos oferecidos pela literatura escolar musical que circulava no período.

Na continuação do primeiro parágrafo, o autor explica que seu livro é uma compilação (assunto já discutido na seção anterior) e complementa que a obra seria composta do que ele achava “bastante estético e indispensável”. O uso do termo “estético” por Rayol pode ter dois sentidos: primeiro, remeter ao que ele considerava ser de bom gosto, explicando aos alunos de acordo com o seu juízo de valor; segundo, fazer referência ao que eles deveriam conhecer da estética musical delimitada a um período. “A meta da Estética tem sido a de investigar o que é Arte. Ela é reflexiva e põe em questão a sensibilidade humana, que foi capaz de criar catedrais, estátuas, pinturas, poemas e sinfonias” (BRASIL, 1984, p. 86)<sup>130</sup>.

Considerando esse último aspecto, temos novamente a possibilidade de Rayol ter tido um objetivo mais amplo ao elaborar seu livro, o de levar seus discípulos a ter “uma maneira particular de ver, sentir e pensar a arte” de uma determinada época (CAUQUELIN, 2005, p. 13). Essa “maneira particular” poderia estar relacionada à estética romântica, escola que ele defendia. Em suma, no momento em que selecionou o “mais estético e indispensável”, posicionou-se como conhecedor do assunto e certo de suas escolhas, priorizando determinados temas em detrimento de outros. No entanto, apesar dessa postura estável e autoconfiante, no segundo parágrafo do texto “Aos Leitores”, ele reconhece suas limitações em produzir uma obra musical “original” e declara ter ido buscar em outros teóricos da música o embasamento necessário para a produção de *Noções de musica*.

A produção de uma obra original neste gênero, demanda muitas e variadas habilitações de que realmente careço. Neste proposito não me lamento desta falta, porque nunca poderia achar em mim recursos melhores que os gênios transcendententes, que têm expendidos os seus sentimentos sobre o alcance e verdadeiro fim desta arte. Contento-me pois em ter podido compreender as apreciações destes gênios superiores; e expondo-as taes quaes se acham, ter-me-hei por muito feliz se as definições ou, antes, os quadros de que sou apenas

---

<sup>130</sup> Cauquelin (2005, p. 12-13, grifo do autor) explica a estética como um termo usado em geral “para designar a área de significação que se desenvolve em torno da arte”, palavra que permite compreender “coisas bastante diversas quanto ao seu gênero, papel e sentido”. Essa autora aborda a estética como um adjetivo, que qualifica comportamentos relacionados a atributos de uma atividade artística, e como substantivo, remetendo a um “*corpus* teórico” em que os textos “definem o domínio específico da arte, propõem análises, avaliam obras”.

expositor, produzirem em meus discípulos as mesmas sensações que em mim teem produzido (RAYOL, 1902, p. 8).

Rayol (1902, p.10) retoma esse assunto no último parágrafo desse texto prefacial, onde admitiu ter confiado “muito no prestígio das autoridades” consultadas, dentre elas cita “Savard, Chorom, Fayolle, Artussi, Rousseau, Cattaneo e Raphael Machado”, assunto já tratado nesta tese, em especial na subseção da intertextualidade. Declara também nesse parágrafo que se conseguisse atingir seus objetivos no ensino da música seria mais pela “aptidão, talento e penetração dos [seus] discípulos” do que pela sua própria habilidade. Rayol se posicionou com modéstia ao fazer todas essas afirmações quanto ao apoio de autores renomados para lhe darem suporte teórico. Seria realmente sua intenção assumir ser um autor de pouca habilidade, uma vez que sua vida profissional era reconhecida nacionalmente, ou buscava por meio dessa modéstia o reconhecimento de seu livro? Seriam dois pontos em contradição ou “múltiplas possibilidades da trajetória de um indivíduo”? (HENRIQUE, 2009, p. 95).

Genette (2009, p. 185), a partir dos estudos de Lichtenberg (1947), expõe que o prefácio poderia ser denominado de “para-raios”, pois teria a função de prevenir, neutralizar ou impedir as críticas, algo que, como visto nos epítextos desta seção, não funcionou com Rayol, pelo contrário, a declaração dele de ter buscado apoio teórico inflamou mais ainda os seus adversários, os quais insinuaram que ele, de certa forma, era um copiador desastrado de ideias alheias. Santos (2012, p.35), ao analisar os prefácios de Álvares de Azevedo, comenta que “[...] ele designa-se como um ‘pobre poeta’, que se desculpa por ser um principiante e que possivelmente espera, por meio da constituição de uma postura de falsa modéstia, alcançar o favor dos leitores [...]”. Teria sido essa a justificativa da postura do tenor maranhense?

Retornando ao segundo parágrafo, merece atenção um termo utilizado duas vezes, quando Rayol se refere aos autores estudados por ele: o de *gênios*, adjetivados de transcendentais e superiores. Conforme Luciano Façanha<sup>131</sup>, o “Romantismo trata do gênio a partir de Rousseau”. Portanto, sendo Rayol um romântico e tendo Rousseau como um dos “gênios” consultados para elaborar *Noções de música*, buscamos esse conceito nos próprios escritos do filósofo genebrino a fim de entender a sua utilização.

Rousseau (2021, p. 79-80, grifo nosso), no verbete “Compositor” do seu dicionário, cita esse termo explicando que, para compor uma música, é necessário mais do que os conhecimentos dessa ciência, ela por si só “[...] não basta sem o *gênio* que a põe em prática”, e

---

<sup>131</sup> Professor do Departamento de Filosofia da Universidade Federal do Maranhão – UFMA. O seu depoimento foi concedido por meio de um encontro em sala virtual em abril de 2022.

complementa que entende por gênio o “[...] fogo interior que queima, que atormenta o compositor contra a sua vontade, que, incessantemente, inspira-lhe cantos novos e sempre agradáveis; expressões vivas, naturais e que se dirigem ao coração [...]”. No verbete “Gênio”, o autor ressalta:

Não procure, jovem artista, o que é o *gênio*. Se o tens: tu o sentes em ti mesmo. Não o tens: não o conhecerás jamais. O *gênio* do músico submete o universo inteiro à sua arte. Ele pinta todos os quadros com sons; ele faz o próprio silêncio falar; ele traduz as ideias por meio de sentimentos, sentimentos por meio de acentos; e as paixões que exprime, ele as excita no âmago dos corações. Por meio dele, a volúpia adquire novos encantos; a dor que ele faz gemer arranca gritos; ele arde continuamente e jamais se consome. Ele exprime com calor as geadas e os gelos; mesmo ao pintar os horrores da morte, traz na alma este sentimento de vida que não o abandona de modo algum, e que ele comunica aos corações feitos para senti-lo. Mas que infelicidade! Ele nada sabe dizer a quem não possui seu germe, e seus prodígios são pouco perceptíveis a quem não os pode imitar. (ROUSSEAU, 2021, p. 86-87, grifo do autor)

Rayol também denominou os autores em quem se apoiou de grandes mestres e autoridades de prestígio. Dentre suas produções estavam obras teóricas e composições musicais. No entanto, levando em consideração os verbetes de Rousseau citados acima, acreditamos que, para Rayol, esses autores não eram somente pessoas transcendentais, que possuem muito conhecimento de uma determinada ciência, mas eram sim dotados de uma genialidade no sentido rousseauiano, ou seja, dotados de uma sensação subjetiva que permitia ir além do racional, do científico no campo musical, tanto que Rousseau, que admitia ter esse *gênio*<sup>132</sup>, estava entre os escolhidos de Rayol. Sobre isso, vale ressaltar algo mais. Frente às críticas de seu dicionário, Rousseau (2021, p. 43) desabafou: “[...] espero que os verdadeiros artistas e os homens de gênio encontrem pontos de vista úteis, dos quais saberão tirar proveito. Os melhores livros são aqueles que o vulgo despreza e que as pessoas de talento aproveitam sem deles nada dizer”. Rayol aproveitou-se desse dicionário. Seria ele um gênio também, tendo uma postura modesta?

---

<sup>132</sup> Em suas *Confissões*, Rousseau conta que foi convidado por um amigo, Sr. Richelieu, para fazer modificações nas *Divertissements* da obra *Festas de Ramiro*, composta por Voltaire e Rameau. Com a permissão desses dois autores, embora não mantivessem relações de amizade, Rousseau fez as modificações necessárias, inclusive compondo por inteiro algumas partes, como a abertura e o recitativo. Sentindo-se feliz com o resultado final do recitativo, ele escreve: “a lembrança dos dois homens aos quais se tinham dignado me associar elevaram-me o *gênio*” (ROUSSEAU, 2008a, p. 310, grifo nosso). Essa confissão pode ser melhor entendida a partir do verbete Gênio de seu dicionário de música, onde ele explica que, ao alguém trabalhar depois de ter-se emocionado ouvindo a obra de um *gênio*, essa pessoa criará conforme o exemplo desse *gênio* ouvido, e ele o exaltará: “é isso que faz o gênio, e outros olhos logo te devolverão as lágrimas que teus mestres te fizeram derramar” (ROUSSEAU, 2021, p. 86).

Outro termo que é comum nos escritos de Rousseau e não aparece somente na introdução do texto prefacial “Aos Leitores” é a palavra *quadros*. Quanto a isso, Rousseau, ainda no verbete Gênio, esclarece que o gênio do músico, ao submeter tudo à sua volta à arte que produz, “ele pinta todos os *quadros* com sons”. Em sua *Carta sobre a música francesa*, ele repete esse mesmo pensamento quando se refere as obras-primas de gênio que arrebatam o público, “que oferecem os *quadros* mais tocantes, que pintam as situações mais vivas” (ROUSSEAU, 2005, p. 32, grifo nosso). No *Ensaio sobre a origem das línguas*, ele cita uma grande vantagem do músico em relação ao pintor, a de que o primeiro pode “pintar as coisas que não se podem ouvir”, enquanto o segundo é impossibilitado de “representar aquelas que não se podem ver” (ROUSSEAU, 2008b, p. 164).

De igual modo, Rayol escreveu que se contentava em poder compreender as apreciações dos gênios aos quais buscou, e que ficaria feliz se seus alunos, em contato com os *quadros* desses gênios expostos em seu livro, também tivessem as mesmas sensações que ele. Por mais que Rousseau, em especial, se reportasse a *quadros* sonoros como resultado das pinturas dos gênios, isso não impede que os *quadros*, sem sons desses autores, expostos por Rayol em *Noções de música*, deixem de exprimir, de comunicar, de fazer o “silêncio falar” ao coração dos alunos. Portanto, essa linguagem ilustrativa utilizada pelo filósofo, significando uma mensagem, uma ideia, algo a ser transmitido, teria surtido efeito no autor maranhense?

Salientamos, também, como recorrente nos dois autores, a palavra *sentimentos*, e nessa detemo-nos um pouco mais, pois ela faz parte da concepção musical que ambos defenderam. Sendo assim, buscamos expor esse assunto a partir do conceito desenvolvido por Rousseau: “a música como a linguagem dos sentimentos”<sup>133</sup> (FUBINI, [199-], p. 54-55 apud ROUSSEAU, 2021, p. 27). Para ele, a música é “mais a linguagem dos sentidos do que a do espírito. Por conseguinte, daí ao músico muitas imagens ou sentimentos e poucas ideias simples a exprimir: pois só as paixões cantam; o entendimento nada faz senão falar” (ROUSSEAU, 2021, p. 54). Segundo seu pensamento, a arte do músico consiste em “substituir a imagem insensível do objeto pelos movimentos que sua presença excita no coração do contemplador”. A música não representará de forma direta o movimento dos objetos, mas “excitará na alma os mesmos sentimentos que experimentamos ao vê-las” (ROUSSEAU, 2008b, p. 164).

---

<sup>133</sup> De certa forma, essa interpretação da música como uma linguagem expressiva é um prosseguimento do “que já havia sido explorado no período barroco” com a “Teoria dos Afetos”. Essa por sua vez, “muito deve à doutrina do *éthos*, da antiga Grécia, com Platão e Aristóteles, e que continuou a florescer” nos períodos subsequentes da história até o início do barroco. Pela doutrina do *éthos* eles explicavam como a música influenciava na formação do caráter do homem, daí a sua utilização na educação (FONTERRADA, 2005, p. 61, 45).

Apesar de viver no período das Luzes, quando a razão era tida como o fundamento sobre o qual a sociedade encontraria as respostas aos seus questionamentos, Rousseau concebeu que somente o pensamento racional não poderia guiar a vida do homem. Conforme Luciano Façanha<sup>134</sup>, a herança de Descartes, “penso logo existo”, encontrou em Rousseau outro eco: “sinto, logo existo<sup>135</sup>”. Façanha acrescenta ainda que, para defender suas ideias sobre a relação entre sentimento, linguagem e música, foi preciso o filósofo remontar as origens, estudando o homem no seu estado de natureza. Para Tomás (2005, p. 77), Rousseau equivalia o conceito de natureza ao “sentimento, espontaneidade, paixão, instinto, reação imediata, enfim, atributos assentados em um ponto de vista subjetivo”. Nesse estado de natureza do homem, o filósofo buscou entender a origem das línguas.

A partir desse estudo, Rosa (2002) explica que, para Rousseau, quando a língua está perto do seu estado de origem, intensifica-se o poder expressivo que ela tem, comunicando paixões e sentimentos. O pensamento rousseauiano, sobre a ligação natural entre essas duas artes, é retratado também por Fubini (2008, p. 119): “a música e a poesia tem uma origem mítica comum no canto primitivo do homem, em que, perfeitamente fundidas, realizavam a forma de expressão mais autêntica”<sup>136</sup>.

Nesse ponto, chegamos então à origem não só das línguas, mas da sua conexão com a música, na medida em que “a música se apresenta como paradigma segundo o qual a história e a essência da linguagem é pensada” (ROUSSEAU, 2008b, p. 55). Por conseguinte, uma vez que, para Rousseau, música e linguagem são comunicadores expressivos, entendemos afinal, o vínculo com o terceiro elemento já destacado, o *sentimento*. Dessa maneira, retornamos ao conceito apresentado no início desta discussão: “a **música** como **linguagem** dos **sentimentos**”. Rousseau (2008b, p. 157) explicita que “os sons, na melodia<sup>137</sup>, não agem em nós apenas como

---

<sup>134</sup> Depoimento concedido por meio de um encontro em sala virtual em abril de 2022.

<sup>135</sup> Esse sentir, poderia levar o homem ao “conhecimento intuitivo de si” e a “possibilidade de tornar-se um outro”. Portanto, o sentimento é “o ato que funda” a viabilidade “do conhecimento do eu” (FAÇANHA, 2006, p. 186-187).

<sup>136</sup> Fubini (2008) comenta que a separação entre essas duas artes, música e poesia, ocorreu como consequência da civilização moderna.

<sup>137</sup> Rousseau (2005, p. 8), na *Carta sobre a música francesa*, explica que a música compõem-se de “melodia ou canto, harmonia ou acompanhamento, andamento ou ritmo”. Em seu dicionário de música, ele considera que a melodia “como uma arte da imitação”, cujo princípio estaria na natureza, sendo “necessária uma observação mais fina” e mais sensível do observador, conseguiria “afetar o espírito com diversas imagens, comover o coração com diversos sentimentos, excitar e acalmar as paixões [...]”. No entanto, a melodia considerada “a partir das regras das relações de sons e das regras de modo”, cujo princípio estaria na harmonia, teria toda a sua força restringida a “agradar ao ouvido com sons aprazíveis”. Para esse autor, “não se vê nenhum expediente por meio do qual a harmonia sozinha, e tudo o que vem dela, possa nos afetar” da mesma maneira que a melodia como arte da imitação (ROUSSEAU, 2021, p. 102). Jean-Philippe Rameau (1683-1764), um músico contemporâneo de Rousseau e adepto do pensamento de Descartes, “via na harmonia, fenômeno eminentemente racional, o fundamento da universalidade da linguagem musical” (FUBINI, 2008, 119). Tanto Rousseau quanto Rameau, acreditavam que o

sons, mas como sinais de nossas afeições, de nossos sentimentos; é assim que excitam em nós os movimentos que exprimem, e cuja imagem reconhecemos”.

Para que uma música se torne interessante, para que ela leve à alma os sentimentos que nela se quer excitar, é preciso que todas as partes concorram para fortalecer a expressão do tema [melodia]; que a harmonia não sirva senão para torná-la mais enérgica; que o acompanhamento a embeleze sem a encobrir nem desfigurar; que o baixo, por uma marcha uniforme e simples, guie de certa forma aquele que canta e aquele que ouve, sem que nem um nem outro disso se apercebam. Em duas palavras: é preciso que o conjunto não leve mais tempo que uma melodia ao ouvido e mais que uma idéia ao espírito (ROUSSEAU, 2005, p. 21).

Assim, Rousseau acreditava na superioridade da melodia, principalmente quando esta era expressa pelo canto, e não por instrumentos, pois estava mais próxima da língua do homem em seu estado de natureza. Apesar de crer que com a civilização a língua perderia seu caráter original, defendia a língua italiana<sup>138</sup> como a mais próxima desse estado de origem, porque falava mais ao coração – sendo mais apropriada para ser falada e ouvida, enquanto a francesa falava mais à razão – mais apropriada para ser escrita e lida (TOMÁS, 2005). A discussão presente no Iluminismo, entre a música mais voltada para a expressividade e a mais voltada para a razão<sup>139</sup>, chegou até o Romantismo, período da escola de Rayol. Como essas concepções poderiam tê-lo afetado?

Segundo Fonterrada (2005) duas correntes formaram-se no século XIX<sup>140</sup>. Uma foi a estética dos *sentimentos*, tendo a música como linguagem dos sentimentos e o compositor

---

princípio da harmonia estaria na natureza. No entanto, para Rameau esse princípio estava mais no campo da razão, pois acreditava no conceito de natureza como “um sistema de regras matemáticas”, no qual a música, nesse caráter imitativo, expressaria, “por meio de sua organização do sistema harmônico, uma ordem de caráter mensurável e universal”. No caso de Rousseau, “o conceito de natureza torna-se equivalente a sentimento, espontaneidade, paixão, instinto, reação imediata”, características assentadas “em um ponto de vista subjetivo” (TOMÁS, 2005, p. 77).

<sup>138</sup> No *Ensaio sobre a origem das línguas*, Rousseau (2008b, p.121) deixa claro que as línguas europeias na modernidade não eram línguas musicais, pois perderam a acentuação natural. Entretanto, entre a língua italiana e francesa, a primeira se prestava mais para a música do que a segunda.

<sup>139</sup> Essas divergências tornaram-se mais acirradas por ocasião da “Querela dos bufões”, uma discussão entre os defensores da ópera francesa mais tradicional e os da ópera italiana, ocorrida na década de 1750 na França. Rousseau (2008a, p. 350), em suas *Confissões*, conta que, nessa discussão, a capital francesa separou-se em dois partidos: um “mais poderoso, mais numeroso, composto dos grandes, dos ricos e das mulheres, lutava pela música francesa”. Por outro lado, o da música italiana, era “mais vivo, mais ativo, mais entusiasta, [...] composto por conhecedores da verdade, por gente de talento, homens de gênio”. Esse últimos, em menor número, estavam ao lado a rainha (Maria Carolina Sofia Felícia Leszczyńska), já os contrários pertenciam ao lado do rei (Luís XV). Nessa querela, Rameau, por sua escolha mais voltada ao lado racional e defensora da harmonia, ficou ao lado da música francesa (TOMÁS, 2005). Rousseau por sua vez, posicionou-se a favor da ópera italiana, chegando a publicar um artigo intitulado *Carta sobre a música francesa*.

<sup>140</sup> Segundo Fonterrada (2005), a estética de Hegel ajudou a formar essas duas correntes. Conforme Fubini (2008, p. 125-126), na concepção de Hegel a música é a “revelação do Absoluto na forma do sentimento”, porém, para ele a função principal da música “não é experimentar os sentimentos particulares”, [...] mas exprimir o sentimento *in abstracto*”.

Wagner como um importante representante. Nesse caso, Rousseau colaborou para a consolidação dessa estética romântica. Fubini (2008, p. 127), ao situar a obra de Wagner dentro do “conceito romântico da arte como expressão”, explica que ele retomou o pensamento rousseauiano de “união originária da poesia com a música”, chegando ao conceito de obra total, materializado no “drama” (encontro da poesia, dança e música), “a única arte verdadeira, completa e possível”.

Na outra corrente, encontramos a estética *formal*<sup>141</sup>, em que “a música simboliza[va] a interioridade pura, isenta de conteúdos”, sendo Hanslick o seu principal defensor (FONTERRADA, 2005, p. 62). Considerando a primeira estética, Jardim (2005) explica que, para o romântico, uma nota musical ou um intervalo musical, não eram apenas meros sons, mas, além disso, continham uma mensagem a ser transmitida, ou seja, obedeciam a um critério comunicativo (JARDIM, 2005).

A partir dessas considerações, relacionamos o assunto exposto com as escolhas de Rayol. Sendo esse autor maranhense um romântico e um leitor de Rousseau, o que poderia ter entendido e seguido em meio a essas tendências estéticas evidenciadas? Para tanto, trazemos os conceitos de música apresentados por Rayol em seu livro, que ajudam a esclarecer o posicionamento dele quanto a essas correntes. Na parte inicial relativa ao desenvolvimento do texto “Aos Leitores” de *Noções de musica*, formada por seis parágrafos, o autor escreve que “[...] a Musica é a arte mais energica que se conhece para despertar a sensibilidade, e encaminhal-a pelo surto da phantasia, na esphera da elevação dos *sentimentos*” (RAYOL, 1902, p.8, grifo nosso). Ele retoma esse pensamento no primeiro tópico do livro, intitulado “Musica, sua origem e importância”, defendendo a música como “uma arte mágica, a qual excita todas as *paixões* e inspira os mais nobres *sentimentos*” (RAYOL, 1902, p. 11, grifo nosso).

Nesse mesmo tópico, encontra-se ainda, por duas vezes, a forma como Rayol explicava a música. Na primeira, ele comenta sobre o alcance do poder que tem a “suavidade da música”. Podemos encontrar em Rousseau um comentário semelhante. Ao tratar do erro dos músicos que veem somente “no poder dos sons a ação do ar e o tremor das fibras”, conclui que os mesmos estão “longe de conhecer em que reside a força dessa arte”. Ao agirem dessa maneira estão aproximando a música mais “das impressões puramente físicas” do que da sua origem, assim como retirando “também sua primitiva energia”. Ao considerarem “somente as instituições

---

<sup>141</sup> A música que não tivesse a intenção de ser descritiva, como a que seguia a estética formal, era chamada de música absoluta, ou seja, ela “era composta para ser apreciada unicamente pelo que é”, uma composição musical (BENNETT, 1986, p. 60). Sobre isso, Harnoncourt (1998, p. 155) acrescenta que “infelizmente, nos foi demasiado explicado que a música que diz ‘alguma coisa’ [descritiva] tem menos valor do que a música ‘pura’, absoluta”.

harmônicas, a música torna-se mais barulhenta para o ouvido e menos *suave* ao coração”. Seguindo nesse caminho, ela não mais falará, nem cantará, e com essa valorização dos acordes e da harmonia, a música “não terá mais nenhum efeito sobre nós” (ROUSSEAU, 2008b, p. 165).

Na segunda, Rayol (1902, p. 13, grifo nosso) refere-se à música como uma “linguagem mística” que “encerra em si as vibrações da ternura, os farpeamentos da dôr, os estrondos da colera, os estos da alegria; fala em fim dos *sentimentos* humanos tão opostos entre si, soberbos as vezes, grandes e inimitáveis”. Observamos nessa citação e em outras encontradas em *Noções de musica*, que o autor fazia uso da palavra *sentimentos*, como os defensores dessa estética. Do mesmo modo que Rousseau e os românticos dessa tendência, ele trata a música como linguagem expressiva.

Além disso, outra semelhança ainda pode ser encontrada entre o discurso de Rousseau e de Rayol. No caso, a preferência pela língua italiana. Apesar de Rayol não escrever suas composições somente nesse idioma, ele está presente em várias de suas composições. Dando seguimento, destacamos o quarto e o quinto parágrafos do texto “Aos Leitores”.

Parece, porém, que as suas *affecções* encontram mais sensíveis as fibras do *selvagem* e mesmo as de alguns irracionais, que as do homem *civilizado*. E não deixa de haver razão para isso, pois que a doçura deve ser tanto mais sensível e agradável ao paladar acostumado aos amargos, quanto pode até passar despercebida pelo paladar embotado pelo habito dos doces. São semelhantes inconvenientes da civilização que tornam tão ardua a aquisição da arte musical, e a tarefa dos mestres tão difícil, e as mais das vezes – impossível. Nada poderão conseguir, senão despertar *sentimentos*; e a *grammatica* com a oratória, nenhum recurso lhes oferece para isso, pois que os *sentimentos*, quanto mais elevado for o grau em que se despertem, tanto mais se tornarão indefiníveis. Os *sentimentos* só se exprimem pela mimica que revela, já o enlevo, já o arroubamento, já o extase; - da *grammatica* e da oratoria apenas tomam algumas vezes as interjeições que, como todos sabem, só exprimem *sentimentos* indefiníveis. Foi por ter sido dado o sentimento ao ser racional para ser *affectado*, e não para ser definido, que os antigos recorreram á *Fabula* para sustentar o credito da *Musica*, entre os povos civilizados. Para que o habito de ouvir-a, lhes não corrompesse o gosto, tornando-os indifferentes aos encantos da melodia e da harmonia, trataram de lhes transmitir quadros que, por sublimes alegorias, lhes fizessem sentir os divinaes *effeitos* da *Musica* sobre a sensibilidade do *selvagem* (RAYOL, 1902, p. 8-9, grifos nosso).

Esse bloco de dois parágrafos, pertencentes ainda ao desenvolvimento desse texto prefacial de Rayol, é uma continuação do tema discorrido por ele até então sobre os *sentimentos*. As *afecções* mencionadas nesse início dizem respeito aos efeitos da música, que o autor citou antes: sensibilidade, fantasia, *sentimentos*, os quais eram mais difíceis de serem sentidos pelo homem civilizado. Ao ler os termos *selvagem* e *civilizado* nessa parte, retornamos aos escritos

de Rousseau e encontramos referência sobre eles com a música nos seus estudos, especificamente acerca da evolução da língua e da escrita, conforme publicado no *Ensaio sobre a origem das línguas*. Nesse estudo, o autor explica que as palavras surgiram das paixões<sup>142</sup> e isso fez com que os homens se aproximassem, suscitando daí a linguagem figurada. Essa linguagem era formada de muitos sons e acentos que pertenciam à natureza, “cantar-se-ia em lugar de falar” (ROUSSEAU, 2008b, p. 108). Novamente, vemos a relação de origem entre natureza, música, língua e sentimentos.

Entretanto, para Rousseau (2008b, p. 111-112), com as mudanças na sociedade, “a linguagem muda de caráter” e, embora “mais apropriada”, torna-se “menos apaixonada”, pois os sentimentos são trocados pelas ideias e a linguagem “não fala mais ao coração, mas a razão”. Conforme o autor, essa transformação, para ele natural, pôde ser registrada de três maneiras distintas na escrita, visíveis nos estágios de nações formadas pelos homens: “a pintura dos objetos convém aos povos selvagens”, podendo ser feita de maneira direta ou por meio de figuras alegóricas; “os sinais das palavras e das proposições, aos povos bárbaros”, como os chineses; e “o alfabeto, aos povos civilizados”, no qual a palavra não é exatamente pintada, mas analisada. Observamos, então, que aos *selvagens* estão associadas tanto à linguagem original figurada, mais próxima das paixões, da música e dos sentimentos, quanto à escrita mais alegórica. Aos *civilizados*, têm-se a linguagem e a escrita da razão, vinculadas à gramática e empobrecida quanto às expressões.

Portanto, quando Rayol escreve que o *selvagem* seria afetado pela música mais do que um *civilizado*, estaria ele constatando essas premissas de Rousseau e, ao mesmo tempo, almejando que o homem pudesse, por meio da música, vivenciar o estado de natureza onde os sentimentos eram mais facilmente experimentados? Já a gramática e a oratória, progressos da civilização<sup>143</sup>, na opinião de Rayol, nada poderiam oferecer, pois, como aparece no discurso rousseauiano, essa língua do civilizado torna-se “mais surda e mais fria” (ROUSSEAU, 2008b, p. 111).

---

<sup>142</sup>Esse ponto foi comentado anteriormente, quando tratamos da relação entre a origem da língua, a música e o sentimento. “Não foi a fome nem a sede [necessidades físicas] mas o amor, o ódio, a piedade, a cólera [paixões] que lhes arrancaram as primeiras vozes”. Não é preciso falar ao se procurar alimento ou no ato de comer, mas “para comover um jovem coração, repelir um agressor injusto, a natureza dita acentos, gritos, lamentos. [...] As primeiras línguas foram cantantes e apaixonadas antes de serem simples e metódicas” (ROUSSEAU, 2008b, p. 104).

<sup>143</sup> Dantas Filho (2007, p.338) comenta sobre essa menção do termo *selvagem* por Rayol e a sua relação com Rousseau: “Rayol estabelece o elemento de diferença entre a música e a linguagem verbal (gramática e oratória) se utilizando de uma metáfora ‘rousseauiana’: o selvagem e sua capacidade de desenvolver sentimentos livres dos conceitos do mundo civilizado”.

Ao acreditar que os seres mais civilizados podem encontrar-se menos sensíveis a essa arte, Rayol complementou ser essa realidade, o que tornava tão penosa a aprendizagem da música e o trabalho do docente, chegando, muitas vezes, ser impossível de realizá-la. Nesse comentário, podemos visualizar um momento em que, apesar da paixão pela música e devoção ao seu ensino, conforme demonstrado na escolha de sua epígrafe<sup>144</sup>, o professor Rayol se depara com uma realidade que poderia desanimá-lo. Estaria ele expressando certas preocupações inerentes ao ser humano, mas, muitas vezes, invisíveis nos relatos da carreira de um artista? De acordo com Henrique (2009, p. 88), “[...] aspectos da biografia ou da trajetória dos sujeitos que dificilmente se encontram nos documentos oficiais”<sup>145</sup>.

No quinto parágrafo do texto “Aos Leitores”, Rayol (1902, p. 9) trouxe a informação de que os antigos buscaram a fábula e as alegorias<sup>146</sup> como artifícios para impedir que o homem civilizado ficasse indiferente aos efeitos da música, permitindo que ela agisse “sobre a sensibilidade do *selvagem*”. Ao fazer esse comentário, estaria Rayol, mais uma vez, enfatizando aquele lugar que pode existir dentro do *civilizado*, aquela essência imutável que o traz de novo ao estado originário, sobre a qual falou Rousseau, ou seja, de volta à “sensibilidade do *selvagem*”? Essas alegorias lembrariam ao civilizado o que a música poderia fazer ao homem, o poder de ação sobre as suas sensações e o despertar de sentimentos<sup>147</sup>, algo que, para Rousseau, e para os românticos como Rayol, deveria ser cultivado.

Nesse mesmo parágrafo, o autor de *Noções de musica* também mencionou que o *gosto* poderia ser corrompido pela civilização, afetando, dessa forma, a produção e a percepção musical do homem. Essa constatação pode ser entendida no pensamento de Rousseau, pois, para ele, nem todos são homens de gosto, “e os preconceitos do hábito ou da educação, por meio de convenções arbitrarias, frequentemente mudam a ordem das belezas naturais” (ROUSSEAU, 2021, p. 88-89). Com base no pensamento rousseauiano, Rosa (2002 p. 146)

---

<sup>144</sup> Epígrafe de *Noções de musica*: “Propagar a arte que cultivo – eis a minha vocação e não lhe posso resistir; - tudo que se dirige a este fim é essencialmente bom” (FETIS apud RAYOL, 1902, p. 4).

<sup>145</sup> Henrique (2009) faz esse comentário ao constatar, por meio de relatos em diários íntimos de pessoas, que profissionais também se irritam e se desanimam, e que gerais, no caso a patente do sujeito de sua pesquisa, também têm medo.

<sup>146</sup> Teria relação o uso de alegorias pelos antigos com a linguagem alegórica dos selvagens, como nos tipos de escrita explicados por Rousseau (2008b)? Estariam os antigos fazendo essa relação para que o gosto dos homens não se corrompesse, a fim de conectá-los ao seu estado de natureza? Notamos que, ao referir-se a essas alegorias, Rayol utilizou novamente a palavra *quadros*, a qual teria o objetivo de fazer o civilizado “sentir os divinos efeitos da Musica”.

<sup>147</sup> A respeito desse quinto parágrafo, Dantas Filho (2007, p. 339) defende que Rayol desenvolveu “[...] sua argumentação fazendo referência à *Doutrina dos Afetos* em uma perspectiva já coadunada com a *expressão emocional* do Romantismo [...]”.

comenta que “deslocando [o gosto] da Natureza para o plano das convenções torna-se possível compreender os problemas que envolvem o julgamento da obra de arte”.

Observamos também no quinto parágrafo, que Rayol referindo-se aos encantos da música fez menção da melodia e da harmonia. Como comentado, Rousseau priorizava a melodia, então essa citação, ao ressaltar os dois componentes da música por Rayol, poderia soar contrário a Rousseau, uma vez que se está buscando ver o apoio que ele teve no filósofo genebrino. No entanto, cabe ressaltar que Rousseau (2005, p. 21) não excluía a harmonia da música, ele não concordava era com a primazia dada a ela nas Luzes em detrimento da melodia: “que a harmonia não sirva senão para [tornar a melodia] mais enérgica”.

Antes de passar para o sexto parágrafo, no qual Rayol explicita algumas das alegorias usadas pelos antigos, cabe ressaltar ainda dois termos encontrados nos parágrafos anteriores, o de *transcendente*, que foi usado junto a palavra gênios, referindo-se aos autores em que se embasou, e o de *mímica*, ao escrever que “os sentimentos só se exprimem pela mimica que revela”. O termo *transcendente*, usado pelo autor bem no início do texto “Aos leitores”, assim como *gênios transcendent*, já foi discutido e entendido no sentido de algo além do comum, de autores superiores estudados por Rayol. Entretanto, ao tratar do *gosto*<sup>148</sup> em Rousseau, deparamo-nos com um ponto interessante que nos possibilitou querer alargar o entendimento de *gênio* e de *transcendente*.

Rosa (2002), esclarece essa ponderação do filósofo, ao explicar que o *gênio* possibilitaria o homem transcender na área da arte. Dessa maneira, o gênio transcende os preconceitos estabelecidos sem ficar preso às amarras da civilização, que corromperiam o *gosto*. Seria esse o motivo pelo qual Rayol se embasou em teóricos bem antigos? Por que o *gênio* de cada um deles transcenderia os determinismos estipulados nas diferentes épocas da história, podendo ser ainda referências no início do século XX?

Quanto à *mímica*, o significado desse termo em Houaiss e Villar (2004) é de uma arte expressa por meio de gestos, semelhante à pantomima, que é uma cena teatral representada por meio de movimentos corporais. Partindo desse conceito e da frase de Rayol (1902, p. 9), “os sentimentos só se exprimem pela *mimica* que revela”, poderia se entender que os sentimentos,

---

<sup>148</sup> Em seu dicionário de música, Rousseau define *gosto* de três formas: o *gosto* particular que cada homem tem, dependendo do que ele acha belo e bom; o *gosto* geral, o qual move, de maneira quase unânime, as pessoas que são conhecedoras, são esclarecidas em um determinado assunto, emitindo opinião conforme as regras do tema discutido; e o homem de *gosto*, cujo juízo emitido não obedece a “nenhuma razão sólida e comum a todos”, pois “nem todos são igualmente bem esclarecidos, nem todos são pessoas de *gosto* [...]” (ROUSSEAU, 2021, p. 88-89).

para ele, se exprimem pelo movimento, pelo gesto que é revelado nessa arte. Voltando a Rousseau, em seu dicionário de música ele não trata de mímica, mas sim do substantivo *imitação* e da palavra *mímesis*, reportando-se à cópia ou reprodução de algo pela arte. No entanto, ao conceituar *imitação* em seu dicionário, ele faz uso do **movimento**, explicando que a música “pinta tudo, mesmo os objetos que são apenas visíveis”, que essa arte tem “um encanto quase inconcebível, ela parece colocar o olho no ouvido, e a maior maravilha de uma **arte que somente opera mediante o movimento** é o fato de que dele pode formar até a imagem de repouso”. O filósofo exemplifica que “a noite, o sono, a solidão e o silêncio estão compreendidos no número dos grandes quadros da música” (ROUSSEAU, 2021, p. 99, grifo nosso).

Portanto, ele utiliza o **movimento** ao explicar a *imitação* que a música realiza e, ao mesmo tempo, o **movimento** que a presença do objeto imitado pela música suscita na alma do ouvinte, pois “a música atua mais intimamente sobre nós ao provocar, mediante um sentido [audição], afetos semelhantes aos que podemos provocar por meio de outro [visão]” (ROUSSEAU, 2021, p. 99). Dessa forma, buscando relação entre o pensamento dos dois autores, poderíamos dizer que, para eles: a música imita diferentes imagens (concretas ou não) por meio de movimentos (sonoros) e excita no coração do espectador paixões e sentimentos, ou seja, excita o movimento que essas imagens provocariam se fossem visualizadas, e não somente imitadas sonoramente. Dando continuidade, retomamos o ponto em que se comentou sobre as alegorias, as fábulas e passamos, então, a apresentá-las como estão descritas no sexto parágrafo desse texto prefacial de Rayol.

E' em taes quadros que se vê Orphêo impondo o silencio onde se achava, acalmando os ventos, paralisando as arvores, suspendendo o curso dos rios, e attrahindo a seus pés os animaes ferozes, sem exclusão dos tigres e dos leões. E' tambem n'um quadro semelhante, que se ve Amphion edificando Thebas ao som de sua lyra, dizendo-se que as proprias pedras vinham por si mesmas á construcção, para fazer sentir a facilidade com que ele, pelo prestigio da musica, desenvolvia e empregava a actividade dos selvagens. Foi também exaltado por semelhantes quadros que Tyrteo, pelo poder da Musica, poude impor-se aos Lacedemonios, já dissipando pelo seu canto a impressão desagradavel que n'elles produzira a sua propria deformidade, já inspirando-lhes entusiasmo com a coragem indispensável para que dessem a batalha decisiva que os fez triumphar dos Messenienses (RAYOL, 1902, p. 9).

Rayol utilizou nessa parte figuras mitológicas ligadas à música, exemplificando as alegorias que teriam sido utilizadas para “sustentar o credito da musica entre os povos civilizados”. A primeira figura citada foi Orfeu, personagem da mitologia grega, filho de Apolo e da musa Calíope, que exercia um poder sobrenatural ao cantar e tocar a sua lira, acalmando a

fúria das pessoas, de animais e da própria natureza<sup>149</sup>. Em seguida, Rayol cita Anfion, filho de Júpiter e de Antíope, que aprendeu a tocar lira com Mercúrio. Anfion, ao tornar-se rei de Tebas, fortificou essa cidade construindo uma muralha. Diz a lenda que ele, quando tocava a sua lira, fazia com que as pedras se movessem e tomassem lugar na muralha<sup>150</sup> (BULFINCH, 2001).

O terceiro personagem, Tirteu, foi um poeta espartano que viveu em meados do século VII a.C. Em suas elegias, exaltou a coragem do guerreiro<sup>151</sup> em detrimento da sua morte, caracterizando-o de “o herói tirteano” (OLIVEIRA, 2012). No sexto parágrafo, o próprio Rayol (1902, p. 9) explicou que o canto de Tirteu inspirou coragem, apesar desse poeta possuir uma deformidade física. O relato dos poderes de Orfeu e de Anfion, e da inspiração do poeta Tirteu, transmitido pelos antigos, descrevem os “divinais efeitos da música” sobre o homem, que deveriam ser lembrados ao civilizado.

Para Rayol, provavelmente, ele não deve ter tido interesse somente em relatar essas alegorias como informação histórica do passado, mas, talvez, chamar a atenção para a relevância disso sobre os civilizados do período em que vivia. Ainda levando em consideração esses quadros de alegorias e da influência da música, apresentamos o sétimo parágrafo do texto “Aos leitores”. Nele, Rayol continua fazendo referência aos quadros que os antigos usavam com o objetivo de sensibilizar os civilizados que poderiam ter o gosto musical corrompido, mas salientando agora a utilização deles por outros mestres que não pertenceriam à antiguidade clássica, talvez músicos famosos mais próximos à sua época.

Taes quadros, mesmo os mais fabulosos, ainda não perderam completamente a virtude, pois que os grandes mestres, reconhecendo que não ha n’elles exageração senão na forma, ainda d’elles se servem para justificar a onnipotência da Musica sobre a organização moral, logo que se comsiga exitar a sensibilidade, e despertar convenientemente o sentimento pelos meios suggeridos pela inteligência que afinal possam levar o entusiasmo ao espirito e o surto – á fantasia (RAYOL, 1902, p. 9).

---

<sup>149</sup> Orfeu era casado com Eurídice, que veio a falecer após ser mordida por uma cobra quando fugia de um pastor chamado Aristeu que tentou seduzi-la. Orfeu procura sua esposa na região dos mortos e apresenta-se diante do trono de Plutão e Prosérpina, cantando acompanhado de sua lira, suplicando-lhes para que sua amada voltasse a viver. Seu pedido foi atendido, mas a condição exigida não foi cumprida por Orfeu e, assim, Eurídice morreu novamente. Esse mito tornou-se tema de duas óperas: *Orfeu* (1607) de Claudio Monteverde; e *Orfeo e Euridice* (1762) de Christopher Gluck (BULFINCH, 2001; CARPEAUX, 2001)

<sup>150</sup> Anfion e Zétus eram gêmeos e a mãe deles era rainha de Tebas. Lícus, ao usurpar o trono de Tebas, tratou Antíope com crueldade, juntamente com sua mulher Dirce. Assim, Anfion e Zétus ao nascerem, foram expostos pelo casal usurpador no Monte Citéron, onde cresceram em companhia de pastores, sem conhecerem os seus pais. Mercúrio, por sua vez, ofereceu uma lira a Anfion ensinando-lhe a tocar, enquanto seu irmão pastoreava rebanhos e caçava. Posteriormente, Antíope conseguiu informar os seus filhos sobre o verdadeiro fato que ocorrera e pediu a Anfion que a ajudasse. Então, com a colaboração dos pastores seus companheiros, os gêmeos atacaram e mataram Lícus, e amarraram os cabelos da sua esposa na cabeça de um touro, que a arrastou até a sua morte. Por fim, Anfion tornou-se rei de Tebas (BULFINCH, 2001).

<sup>151</sup> Em sua época, houve duas grandes guerras entre Messênia e Esparta. Tirteu exaltou em suas elegias a coragem guerreira, incentivando os espartanos a lutarem com heroísmo na Segunda Guerra Messênia, a qual durou cerca de vinte e dois anos (OLIVEIRA, 2012).

Nesse trecho, Rayol incluiu dois termos no seu discurso, a *moral* e a *virtude*. A *virtude* significa um poder de conseguir alcançar um objetivo, de produzir um resultado que, nesse caso, diz respeito ao poder dos quadros, que são as fábulas e alegorias mencionadas acima. Essas fábulas e alegorias, conseguem produzir no homem os efeitos esperados, ou seja, os “divinais” efeitos da música. Esses termos também são comuns nos escritos de Rousseau, porém, para o caso dessa citação de Rayol, vamos nos ater à *moral*<sup>152</sup>. No pensamento de Rousseau, “a moralidade [...] não se trata de uma norma exterior ao homem, ou de um juízo resultante da ação da razão, mas de uma impressão da alma humana [consciência] às suas sensações”, sendo ativada no homem em estado de sociedade ou civil<sup>153</sup> (LEÃO, A., 2013, p. 53).

Assim, a consciência pode atuar sobre as sensações, despertando sentimentos de efeito moral. “Para Rousseau as sensações têm um papel decisivo, pois será através dos seus sentimentos que o homem poderá discernir o certo do errado. Sua consciência lhe fala a voz da alma utilizando como meio os sentimentos” (LEÃO, A., 2013, p. 54). Rousseau (2021, p.109), considera que a “música (imitativa)”, por meio de “inflexões vivas, acentuadas e, por assim dizer, expressivas”, consegue exprimir “todas as paixões”, levar “até o coração do homem sentimentos próprios para comovê-lo”, e produzir efeitos morais sobre o homem. Portanto, percebemos uma certa relação da música com a moral no pensamento de Rousseau.

Os efeitos da moral suscitados pela música poderiam ser positivos ou negativos, dependendo de como, frente às convenções estabelecidas, o homem reagiria por meio de sua consciência. Quanto ao papel da consciência, Façanha (2006, p. 211) lembra que Rousseau não era contrário à razão, mas ao seu mau uso, “pois o bom uso da razão não toleraria dissociar-se do ditame da consciência”. Sua defesa era a de que, apesar do homem ter saído do estado de natureza<sup>154</sup>, o que seria um caminho natural de acontecer, a sua natureza não deveria ser corrompida pelas regras impostas pela sociedade, “conservando nele os valores morais e a capacidade de discernimento [consciência]” (LEÃO, A., 2013, p. 10).

Dessa forma, ao expor que os grandes mestres usavam as alegorias para “justificar a onipotência da Musica sobre a organização moral”, Rayol (1902) poderia estar estendendo a

---

<sup>152</sup> Não incluiremos a *virtude* em Rousseau, pois ela não tem relação específica com esse ponto de Rayol. Conforme o professor Façanha, a *virtude* para o filósofo, tratada no *Discurso sobre as ciências e as artes*, diz respeito ao amor à pátria, o amor ao povo, pois “um homem virtuoso exerce todas as atividades de uma cidade em decorrência daquilo que serve para todos” (Informação obtida por mensagens no WhatsApp).

<sup>153</sup> Para Rousseau, a moral se dá no homem, não em seu estado de natureza, quando é solitário, mas no estado em que há a convivência com outros semelhantes, estado de sociedade ou civil.

<sup>154</sup> Leão, A. (2013) ressalta que Rousseau cogitava a possibilidade de que o estado de natureza poderia ser uma hipótese não comprovada.

relevância que a música tem sobre a consciência e a moral não somente no aspecto individual (homem), mas no relacionamento entre indivíduos (sociedade)? Estaria ele considerando somente os efeitos morais positivos produzidos por essa arte?

Segundo a reflexão de Rousseau, “o homem é naturalmente bom; é a sociedade que o corrompe, afirmação que se funda em sua crença de que a política e a moral convencionais se opõem e deturpam as condições biológico-naturais do comportamento humano” (FONTERRADA, 2005, p. 50). Complementando esse ponto, Façanha (2006, p. 153) explica que “na obra de Rousseau pode-se evidenciar que, no estado da natureza, só existia a desigualdade física e esta não refletia danos maiores ao homem tal como a desigualdade moral e política”, sendo essa última dependente da convenção estabelecida na sociedade.

Outra possibilidade do uso da “organização da moral” por Rayol poderia estar associada ao discurso existente no Brasil, desde o Império, a respeito da relevância de se promover o princípio da moral, principalmente no âmbito social e educacional, sendo a música uma arte usada para esse fim. Estaria pensando nisso? Nesse ideal civilizatório proclamado no Brasil, em especial na instalação da República? Em busca de outros comentários de Rayol a esse respeito, localizamos dois: o primeiro, apresentado logo abaixo, foi retirado do tópico “Música, sua origem e importância” de *Noções de música*; e o outro do Relatório ao Governador de 1901, referente às atividades desenvolvidas na Aula Noturna no ano de 1900.

Não é só o homem civilizado que ella domina por seus efeitos admiráveis; ate o proprio selvagem para quem a sciência e as outras artes não teem encantos, sente-se animado por ella – a musica adoça-lhe os costumes e modifica os seus mais bárbaros instintos. [...] hoje é [...] empregada como um poderoso meio de moralidade na educação da mocidade (RAYOL, 1902, p. 11, 14).

Nesse comentário, repete-se novamente a questão do civilizado e do selvagem. Considerando a possibilidade mencionada quanto ao objetivo civilizatório almejado pelos republicanos, eles acreditavam na música enquanto “poder” influente na atuação sobre o civilizado e “até” sobre os bárbaros instintos dos selvagens, termo que nesse período correspondia aos nativos indígenas, os quais eram considerados menos evoluídos. Rayol escreveu no Relatório de 1901 ao Governador João Gualberto Torreão da Costa, poderia complementar essa hipótese: “Da boa educação musical de um povo depende o seu desenvolvimento moral e intelectual e o progresso de uma Nação gradua-se pelo seu adiantamento nas bellas artes, especialmente na musica – a arte por excellencia” (MARANHÃO, 1901, p.6).

O discurso civilizatório presente nesse período tinha a música e o ensino dessa arte como seu grande aliado. Para os músicos republicanos autores da *Gazeta Musical*, um periódico publicado no Rio de Janeiro, no início da década de 1890, “[...] a educação musical era vista [...] como uma engrenagem essencial ao processo de civilização do país, auxiliando na consolidação do sistema político republicano e de enaltecimento do mesmo, na afirmação de um patriotismo exacerbado e no desenvolvimento da educação moral e cívica” (ANDRADE, 2013, p. 110). Percebemos que o uso do termo educação musical tanto por Rayol quanto por Andrade dizem respeito, além do ensino da música, aos aspectos morais e cívicos presentes no pensamento republicano (educação).

A partir dessas considerações, poderia ter Rayol pontuado no texto “Aos Leitores” a relevância da música, defendendo dois posicionamentos, um mais na perspectiva da estética dos sentimentos, considerando as ideias de Rousseau e conseqüentemente, dos românticos, e outro levando em consideração os ideais republicanos do uso dessa arte para o progresso da nação? Acreditamos que Rayol, em seu texto prefacial “Aos Leitores” e em outros comentários publicados, utilizava-se dos pensamentos de Rousseau, embora não se saiba a dimensão desse aproveitamento. No entanto, ele também compartilhava de determinados pensamentos do ideal republicano quanto ao ensino da música, que poderiam não ser conciliáveis com o filósofo genebrino.

Adentrando no oitavo e último parágrafo do desenvolvimento desse texto prefacial, ele trata da maneira como os músicos deveriam executar as composições. De certo modo, esse parágrafo é uma continuação do anterior, no qual Rayol, inspirado nos grandes mestres, volta-se novamente para o poder da música em despertar sentimentos, evidenciando nesse ponto o tipo de execução de uma peça musical.

Entendem os grandes mestres que a intelligencia que se limita a execução, mantendo-se apathica na incalculavel esfera da Musica, e indolente no coro e na orchestra de Euterpe, pode, pelos seus fortuitos desvios, fazer-se estimar ainda muito abaixo do nível do automático *realejo*, se este instrumento se achar organizado com artistica animação e reconhecida regularidade. É compenetrado de semelhantes convicções que aqui reproduzo suas definições e reflexões, associando-as como parte a mais importante, ás noções que aqui se acham coordenadas (RAYOL, 1902, p. 9-10).

Rayol destaca que o homem, ao tocar ou cantar, deve explorar toda a expressividade musical, evitando a apatia e a indolência. O homem deve ter sensibilidade e dinâmica na execução, pois, do contrário, mesmo sendo um músico de habilidade técnica, fará com que a

música soe mecanicamente, sem sentimento, sem alma, abaixo de um realejo<sup>155</sup>, desde que este esteja com a sua máquina regulada. Tocada dessa forma, a música não cumprirá o seu sentido, o seu “poder”, o seu “efeito” sobre o homem. Além do realejo, ele inclui ainda nessa observação a figura simbólica de Euterpe<sup>156</sup>, a musa da poesia lírica. Então, o músico que tem a sua inteligência limitada a uma apresentação somente técnica e mecânica, será indiferente em meio ao coro e orquestra dessa musa.

De certa maneira, esse assunto engloba tudo o que foi discutido até então, e com o qual ele concordava: a música não é feita exclusivamente de notas escritas, sons físicos, técnica correta. Como resumiu Rousseau (2021, p. 109), ela não deveria agir “apenas sobre os sentidos”, sem levar nada ao coração, não, absolutamente; ela deve levar “até o coração do homem, sentimentos próprios para comovê-lo”. Visualizamos então, um Rayol de postura romântica, que acreditava na música como uma oportunidade de elevação dos sentimentos nos seres humanos, defendendo a *estética dos sentimentos*. Conforme Gomes (2004), não se deve buscar esse fato, no caso do poder da música, como uma verdade a ser comprovada, mas como algo que o autor vê, sente e defende. Como escreve Henrique (2009, p. 59) “um exercício de liberdade”.

Na última frase desse oitavo parágrafo, Rayol (1902, p. 9) deixa claro que reproduziu as definições e reflexões dos grandes mestres, “associando-as como parte mais importante às noções que se acham coordenadas” por ele no livro. Essa frase pode ter duas interpretações: uma de que o assunto discutido nesse texto prefacial foi considerado por ele como o mais importante em relação às noções que compõem a parte teórica no texto do livro, porque expõe as reflexões estéticas com as quais ele concorda e que, na sua visão, são essenciais para um bom músico; a outra interpretação, seria a de que ele considera as definições e reflexões dos grandes mestres, que foram aproveitadas em todo o livro, mais importantes do que a parte que ele elaborou a partir de sua experiência.

Os dois últimos parágrafos compõem a conclusão do texto “Aos Leitores”. Nela, Rayol (1902, p. 10) reconheceu que sua obra estava incompleta, sendo necessário “suprir pela prática” a parte que faltava. Provavelmente, ele se referia à ausência da grafia musical no livro, uma vez que, ao solicitar que os leitores o desculpassem, justificou mencionando a “carência absoluta de meios extrínsecos”, no caso, a ausência de “tipografia musical” em São Luís. Essa falta faria

---

<sup>155</sup> Realejo é um instrumento portátil movido a manivela.

<sup>156</sup> Conforme Bulfinch (2001), na mitologia antiga, Júpiter e Mnemósine tiveram nove filhas, denominadas de musas. Eram deusas responsáveis, individualmente, por algum ramo da literatura, da ciência e das artes.

a diferença somente na questão da notação musical. Observamos ainda que o autor denomina a parte que faltava de “complementar”, termo que pode remeter-nos a ilustrações, exercícios ou exemplos (partes que faltavam em sua obra), o que reforça a ideia dele estar se referindo à grafia musical, pois essa sim possibilitaria essa complementação.

**Este resumido trabalho sahe, sem duvida, incompleto**, pois lhe falta a parte complementar que **tenho que suprir pela pratica**; mas espero que os leitores me relevem esta falta, atendendo não só – a que **esta obra é exclusivamente destinada aos meus discipulos**, mas também a que, á confessada **deficiencia de meios intrinsecos**, acresce a **carência absoluta de meios extrinsecos**, não se achando ainda nem uma typographia musical, estabelecida entre nós. Não julgo, porém, que seja isso que me impeça de conseguir o fim a que me proponho; pois **confio muito no prestígio das autoridades que consultei, entre ellas Savard, Chorom, Fayolle, Artussi, Rousseau, Cattaneo e Raphael Machado** de cujo dicionário copiei grande parte de definições. Com tudo, se o conseguir, nunca deixarei de confessar que isso fôra mais devido á aptidão, talento e penetração dos meus discipulos, do que á habilidade de quem concorre com sua bôa vontade, achando-se possuído dos mais ardentes desejos do seu aproveitamento (RAYOL, 1902, p. 10, grifo nosso).

Outra justificativa utilizada é que *Noções de musica* havia sido elaborado para uso de seus alunos, dando a entender que ele teria oportunidade de corrigir essa falha nas aulas. Incluiu também nas justificativas a “confessada deficiência de meios intrínsecos”. O uso da palavra “confessada” leva-nos a crer que essa deficiência diz respeito aos seus conhecimentos, mesmo porque explica em seguida que confiava nos autores que consultou. Por fim, concluiu o texto “Aos Leitores” desejoso de que seus discipulos tivessem um aproveitamento de seu livro. Interessante notarmos que nesses parágrafos finais ele admitiu que a sua obra era **resumida, incompleta, com faltas** a serem supridas, exclusiva **para seus alunos**, além de confessar **deficiências pessoais** e constatar **limitações tipográficas**, além da **necessidade de compilar** autoridades prestigiadas. Mesmo em face dessas observações e desabafos do autor, ele não ficou isento das inúmeras críticas publicadas na imprensa.

Após a apresentação de todo esse texto prefacial de Rayol e das reflexões feitas, em sua maioria com base em Rousseau, mostramos agora a relação encontrada entre esses dois autores e o texto prefacial de Cattaneo, denominado “Introdução”, e Machado, intitulado “Advertencia”. No caso de Machado, é possível visualizar no primeiro parágrafo semelhanças entre o seu discurso e o de Rayol, além, conseqüentemente, da estética defendida por Rousseau, autor ao qual ele recorre ao longo do seu *Diccionario musical*, juntamente com outros. Nos parágrafos restantes ele trata mais da explicação da obra em si, como ela foi elaborada, do que das dificuldades encontradas e dos anseios de que ela fosse bem acolhida, apesar das faltas que pudessem ser encontradas. A seguir, transcrevemos todo o parágrafo em questão.

A Musica, essa sublime e estimavel Arte que em execução tem o magico poder de representar todos os sentimentos da nossa alma, e de excitar por sua influencia magnetica as paixões humanas e desenvolve-las por differentes e variados modos, segundo a imaginação mais ou menos viva do compositor, e segundo a sensibilidade e penetração do executor; essa Arte que toca com força electrica ao coração do homem e que o torna accessivel a affectos variados, já despertando-o para a amizade, já o ódio, humas vezes arrancando-o de profunda melancolia e engolfando-o em prazer, outras vezes avivando-lhe sentimentos já quasi suffocados pela idade ou pelas enfermidades, que modifica mesmo a influencia dos temperamentos, esta linguagem divina, em fim, que explica todos os nossos pensamentos os mais reconcentrados, que persuade, que convence, e, o que he mais, que chega ao ponto de levar a coragem e o valor ao fraco e tornar bravo o pusillanime, data de antiquíssimo tempo, e tem sido cultivada com o maior desvelo e interesse por diversas nações do velho mundo, entre as quaes se nota, com particularidade, a antiga Grecia, cujos sabios com tanto ardor e tão profundamente se derão ao estudo d'esta Arte que a reconhecerão fundada em principios de mathematica, e por isso em grande apreço a elevarão á cathgoria de sciencia, mas ainda não completamente desenvolvida, com o andar dos tempos foi adquirindo novo brilho, maior progresso, e hoje possui hum dicionário de termos technicos assaz longo, tanto em sua parte theorica como pratica. (MACHADO, 1842, p. 1-2).

Observamos em quase todo o parágrafo o uso de termos e reflexões comuns a Rayol, como a música com poder mágico para representar os sentimentos da alma, elevar os sentimentos, excitar as paixões humanas, a sensibilidade envolvida no compositor e no executor, os afetos despertados, a imaginação, o reconhecimento de sua relevância pelos antigos, enfim, temas que já foram discutidos à luz de Rousseau. Para o final, ele se reporta à música como ciência, mencionando o seu progresso, e termina apresentando o seu dicionário como uma obra que viria colaborar no aspecto técnico, teórico dessa arte. Portanto, ele encerra o parágrafo com um assunto voltado mais para a visão cientificista do que naturalista e expressiva rousseauniana.

Quanto a Cattaneo, no seu texto prefacial, ele trata da finalidade do livro, do modo como ele está dividido, e como foi elaborado, inclusive transcrevendo quase que literalmente algumas lições da obra *Principios elementares de musica* de B. Asioli. No final, ele declara ao seu leitor: “Vivei, pois, felizes, e com o estudo da musica concorrei benemeritamente para a sempre progressiva civilização dos costumes, para cuja doçura não contribue pouco esta nobilissima arte” (CATTANEO, 1861, p. IV). Esse autor faz uso de definições de Rousseau no conteúdo textual do livro, mas, em seu texto prefacial, ele não se refere aos aspectos da música como linguagem expressiva, assim como abordam os anteriores. Conforme mencionado anteriormente e evidenciado na última frase, a civilização dos costumes por essa arte não é um pensamento defendido pelo filósofo.

Percebemos que Rayol dedicou a maior parte do texto “Aos Leitores” a um discurso sobre a música, considerando a sua relevância e poder, do que sobre a obra em si, como fizeram Cattaneo e Machado. Dessa forma, retornamos ao questionamento colocado no início desta subseção - de qual maneira Rayol gostaria de ser lido? Podemos inferir, principalmente a partir de seu texto prefacial “Aos Leitores”, que ele gostaria que lessem e colocassem em prática as suas noções, imbuídos de um espírito romântico, pelo qual a música despertaria sentimentos estimulados pela sensibilidade, levando entusiasmo ao espírito e moralidade ao caráter. O aluno não somente faria música, mas sentiria a música. Rayol fez uso de uma linguagem erudita com discurso rousseauiano, romântico e, ao mesmo tempo, com certos ideais republicanos.

#### 5.4 ECOS AOS “ARDENTES DESEJOS” DE RAYOL

Rayol encerrou o texto “Aos leitores”, expressando o ardente desejo de que seus alunos aproveitassem o máximo do que ele e os gênios consultados por ele entendiam sobre música, concepções que eram teóricas e estéticas materializadas em seu livro escolar. Teriam esse “ardente desejo” e essa “boa vontade” encontrado algum “eco”? Alguma resposta ao entusiasmo do autor? Nesta última subseção da tese, trazemos as atividades musicais e comentários de dois maranhenses que foram seus alunos. Haveria algum indício nesses relatos quanto à indagação feita acima? Os alunos em questão eram: Adelman Correa (1884-1947)<sup>157</sup>, o primeiro aluno formado nos cursos de solfejo e teoria musical pela Escola de Música, em fevereiro de 1902; e Pedro Gromwell (1887-1964)<sup>158</sup>, que concluiu os mesmos cursos dessa

---

<sup>157</sup> Após a sua formatura na Escola de Música, ele passou a atuar de maneira mais intensa na vida musical da capital maranhense nas primeiras décadas do século XX. Compôs obras de diversos gêneros musicais, vendia danças de salão de sua autoria, apresentou-se em diferentes palcos locais e de outros estados como flautista e regente. Na década de 1910, atuou tocando e regendo em cinemas de São Luís e, na década de 1940, regeu durante dois anos a orquestra contratada pela Rádio Timbira do Maranhão. Quanto à profissão de docente, ministrou aulas de música, particulares e em instituições educacionais (São Luís, Belém e Cururupu), e de alemão no Liceu Maranhense (CERQUEIRA, 2019). Segundo Cerqueira (2019), Adelman compôs peças didáticas na década de 1930 para o Jardim de Infância Musical de Lilah Lisboa, assim como hinos escolares para o ensino em geral na cidade de São Luís. Além dessas atuações na área docente e artística, Adelman formou-se em direito, trabalhou como tabelião e foi jornalista, escrevendo críticas musicais em jornais locais, como *Diário do Maranhão e Correio da Tarde*. Também foi redator-chefe na *Folha do Povo*. Escreveu o livro *Os meus dias de cadeia*, em que relata ter sido um preso político, pois considerava-se um opositor filiado ao Partido Republicano Maranhense (PRM). Faleceu em 31 de janeiro de 1947 em São Luís. Obras suas encontram-se no Arquivo Público do Estado do Maranhão e também no Setor de Música da Biblioteca Nacional e Acervo Digital da Casa do Choro, ambos no Rio de Janeiro (CERQUEIRA, 2019; CORREA, 2016; CACCIATORE, 2005).

<sup>158</sup> Regente, compositor e professor de música, Gromwell tocava violino, flauta e violoncelo. Ele atuava em eventos sociais religiosos, festas particulares, *soirées* dançantes, festejos carnavalescos, bailes, etc. Também regia grupos de músicos que tocavam no cinema Pathé, além de organizar grupos, incluindo seus filhos, para tocarem em navios a vapor que circulavam no percurso São Luís – Pará. Participou do Clube Musical Antonio Rayol criado em 1905 e da Sociedade Musical Maranhense, ao lado de Adelman Correa, Ignácio Cunha, Antonio Ribeiro, José Lentini e Marcelino Maia. Foi professor e regente da banda da Escola Técnica Federal de São Luís, atual Instituto

escola, formando-se em dezembro de 1904. A primeira observação que se pode salientar dessa relação entre mestre e alunos, é a de que Adelman e Gromwell se tornaram compositores, como o era Rayol.

No Acervo João Mohana<sup>159</sup>, em São Luís, onde estão guardadas composições desses três músicos, as partituras podem ser encontradas na forma de manuscritos autógrafos (escrita original do próprio autor) ou de cópias. Um detalhe interessante é que muitas cópias dos originais de Rayol e de Adelman estão com a caligrafia de Pedro Gromwell. Ávila (2022) comenta sobre a proximidade entre esses três músicos ao analisar a proveniência das peças musicais pertencentes ao Acervo e as cópias existentes feitas por Gromwell, explicando também que algumas dessas cópias foram feitas contendo mais de uma música na mesma folha de papel. Sobre esse fato, Joaquim Antonio do Santos Neto<sup>160</sup> cita um exemplo: é a cópia feita por Gromwell, da música “Pastorinhas” de Rayol (registro de número 0302/95), e a música “Joachristo”, de Adelman Correa (registro de número 0007/95), em que uma está escrita de um lado da folha e a outra no seu lado inverso.

Esses fatos podem reforçar a ideia de uma maior afinidade entre Rayol e esses seus discípulos, e de que a prática de Gromwell, (retrato na Figura 42) em copiar as partituras de seu professor podem ter interferido na sua forma de compor. Como Rayol, as composições tanto vocais quanto instrumentais dos dois alunos são formadas por diferentes gêneros, dentre elas obras sacras, populares urbanas (lundu, polka, maxixe, valsa), hinos etc., embora o mestre deles tenha composto obras maiores, como missa, ópera e sinfonia.

Adelman e Gromwell viveram um período que não oferecia mais as mesmas possibilidades de formação de orquestras como foi na época de Rayol. Apesar disso, ainda existiam grupos orquestrais participando em diversos eventos sociais, sob a batuta desses dois músicos. Um exemplo desses eventos é anunciado na *Pacotilha* de 20 de setembro de 1923 que Gromwell regeria uma orquestra no Cinema Olympia, em São Luís (ver Figura 43). Conforme Cerqueira (2019), eles fizeram parte da Sociedade Musical Maranhense (1918-1947), que promovia várias atividades em artes na capital, inclusive ambos exerceram o cargo de presidente dessa sociedade.

---

Federal do Maranhão (IFMA). Faleceu em São Luís em 17 de julho de 1964. Seu trabalho como compositor e copista de outros compositores maranhenses encontra-se no Acervo João Mohana do Arquivo Público do Estado do Maranhão (CERQUEIRA, 2019).

<sup>159</sup> Acervo localizado no Arquivo Público do Estado do Maranhão.

<sup>160</sup> Informação concedida por meio de uma conversa informal.

Figura 42 – Retrato de Pedro Gromwell



Fonte: Acervo da família Gromwell – reprodução de Joaquim Santos.

Figura 43 – Anúncio de Orquestra regida por Gromwell



Fonte: *Pacotilha* de 20 de setembro de 1923.

Como crítico musical na imprensa ludovicense, Adelman (foto na Figura 44) publicou na primeira página do jornal *Correio da Tarde* de 29 e 30 de novembro de 1911, um artigo intitulado “Memorias”, em que recorda as atividades de seu mestre Rayol e expõe um pouco da realidade artística de seu tempo. “Diversos concertistas nacionais e estrangeiros se fizeram ouvir no salão da Escola de Música acompanhados ao piano por exímias professoras á convite de Antonio Rayol. Não se lutava com a dificuldade de nossos tempos...” (*CORREIO DA TARDE*, 29 de novembro de 1911, p.1). Também ressaltou que alguns instrumentos musicais estavam sendo substituídos por outros nas formações orquestrais, como um bombardino no lugar de um violoncelo ou de um fagote. “Imagine [...] o desgosto que este absurdo causa a um regente consciencioso” (*CORREIO DA TARDE*, 30 de novembro de 1911, p.1).

Figura 44 – Foto de Adelman Correa



Fonte: Cerqueira (2019).

Dessa maneira, notamos um engajamento de Adelman e Gromwell, como compositores e regentes no meio artístico de São Luís, assim como Rayol fazia durante sua vida musical. Outra observação que demonstra relação entre eles é a prática da docência. Adelman e Gromwell ministraram aulas de música tanto particulares quanto em instituições educacionais. Fizeram também parte do quadro de professores em algumas escolas de música criadas em São Luís durante a primeira metade do século XX. Embora essas escolas tivessem o apoio da classe artística, elas não tiveram uma longa duração, fecharam uma após a outra, como havia acontecido com a Escola de Música de Rayol.

Cerqueira (2019) identifica Adelman como autor de uma crítica publicada logo na página principal do jornal *Pacotilha* de 7 de março de 1922, com o título de “O ensino artístico”, em que lamentava a situação desse ensino em seu estado. “O ensino artístico não tem progredido no Maranhão. A sua decadência é notória. Tínhamos uma escola de musica e suprimiram-na”. Ele lamentou o fato de que a escola na qual havia se formado estava bem reduzida quando fechou (1912), e que “já não desempenhava, ao tempo de sua supressão, a função social, que lhe competia, de um pequeno conservatório. Em vez de a remodelarem cortaram-na, entretanto, sem piedade”. Complementou ainda que, desde então, os esforços para ressuscitá-la tinham sido em vão.

Nessa crítica, percebemos a preocupação de Adelman com a situação do ensino de música da capital. Em outra ocasião, ele travou uma discussão com o professor de música João José Lentini, que havia sido convidado para presidir a banca de exame de música do Liceu Maranhense nas provas finais do ano letivo de 1922. Essa discussão pode ser acompanhada por meio de cartas abertas publicadas em algumas edições do jornal *Diário de São Luiz*, datadas de

novembro desse mesmo ano. Nelas, Adelman denunciava que os pontos sorteados para as perguntas do exame em questão, motivo do debate, não correspondiam ao programa oficial já votado por uma comissão do Liceu para essa disciplina. Para ele, o presidente da banca, seu amigo Lentini, deveria ter questionado e se posicionado em prol do mesmo. Além disso, teceu severas críticas ao conteúdo do programa que havia substituído o oficial, posicionando-se como defensor de um ensino que abordasse os conteúdos necessários para uma boa formação musical.

Chamam a atenção ainda, dois comentários de Adelman que se encontram no artigo denominado “Memórias”, um de seus artigos em que homenageava Rayol<sup>161</sup> postumamente. No primeiro, ele escreveu que os grandes mestres, ao comporem e instrumentarem suas criações, as sinfonias e as óperas, **traduzem nelas os seus sentimentos**. Essa declaração remete o leitor ao pensamento de Rayol de que a música é a expressão dos sentimentos. O segundo comentário foi: “Tenho ouvido ultimamente pessoas que se salientam em diversos instrumentos, mas noto em todas (e que não é pequeno o número) a **falta de expressão, calor artístico, a alma de interprete**” (*CORREIO DA TARDE*, 29 de novembro de 1911, p. 1, grifo nosso).

Nas últimas observações pontuadas por ele nessa frase, podemos perceber uma semelhança com o discurso de Rayol quanto à necessidade e à relevância da expressividade ao se executar uma música, discurso que se materializa no texto “Aos Leitores” de *Noções de musica*<sup>162</sup>, quando ele faz referência às execuções apáticas e indolentes, comparando-as ao realejo. Notamos que Adelman além de ter seguido uma carreira com atividades artísticas semelhantes ao seu mestre, também defendia algumas de suas ideias musicais.

Quanto ao posicionamento de Gromwell em relação à música, tem-se um comentário dele em uma conversa informal com D. Felipe C. Pachêco, publicada no *Jornal do Maranhão* de 5 de julho de 1959. Nesse encontro, o D. Felipe lhe perguntou o que ele achava da música moderna de seu tempo. Tal indagação foi assim respondida por Gromwell: “A musica moderna Revmo., esquece por completo dois elementos artísticos e exatamente os principais – a melodia

---

<sup>161</sup> Nesses artigos, Adelman descrevia as conquistas realizadas por seu professor, reconhecendo-o como um artista de renome em diferentes lugares do Brasil e na Itália, onde morou, mas relatando que, infelizmente, em sua terra natal, ele não era prestigiado, ao contrário, sofria muitas injúrias por determinados “musiquins” que não chegariam ao nível artístico de seu mestre. De certo modo, deixou registrada nessas publicações a história de Rayol para a posteridade. Além do artigo “Memórias”, foram encontrados: “Antonio Rayol”, publicado no *Diário do Maranhão* de 21 de novembro de 1905; “Antonio Rayol”, em *O Imparcial* de 23 de novembro de 1940; “Pastores líricos”, no jornal *Pacotilha* de 25 de dezembro de 1920. Nesse último, Adelman escreve sobre as inovações que Rayol havia introduzido nas músicas, vestimentas e cenários dos Pastores, peças teatrais realizadas nas comemorações natalinas.

<sup>162</sup> Apesar de Adelman ter concluído o curso antes da publicação de *Noções de musica*, os conhecimentos de Rayol e o seu discurso presente no texto prefacial “Aos Leitores”, deveriam estar sendo transmitidos em sua prática docente, mesmo sem ainda estarem impressos em sua obra.

e a harmonia. Conserva um elemento só – o ritmo. E êste é barulhento, exagerado, enervante” (*JORNAL DO MARANHÃO*, 5 de julho de 1959, p. 4). Com essa resposta, o Bispo concluiu:

E foram-se os irmãos Rayol, Marcelino Maya, Elpidio Brito Pereira, os irmãos Parga, mestre Inácio Bilio, o fino Inácio Cunha, o culto e inspirado virtuose Adelman Correia e outros. Só nos resta, qual relíquia de um passado luminoso, o dedicado professor Pedro Gromwel dos Reis (*JORNAL DO MARANHÃO*, 5 de julho de 1959, p. 4).

Quais músicas Gromwell e D. Felipe estariam denominando de moderna? Pelos comentários nesse texto do jornal, eram aquelas em que predominava o ritmo em detrimento da melodia e harmonia. Ao citar os nomes de músicos conhecidos no meio musical maranhense que já haviam falecido, D. Felipe o faz em tom de lamentação, saudoso do tempo em que os modelos composicionais não eram como os da música moderna. E qual seria, então, essa música moderna, cujo modelo rítmico era objeto de insatisfação dos dois? Provavelmente, ambos deveriam estar se referindo ao rock, música popular urbana que circulava nos clubes, nos cinemas e nas rádios locais.

Conforme reforça o jornalista e pesquisador maranhense Zema Ribeiro<sup>163</sup>, “as décadas de 1950 e 60 marcaram profundas transformações, ao redor do mundo, na música popular. Em meados da década de 1950 surgiu o rock’n roll, fruto das classes operárias e da rebeldia de jovens”. Esse gênero propagou-se mais ainda com “o sucesso do filme *Juventude transviada*, estrelado por James Dean”. Esse gênero de música em que o ritmo predomina, como Gromwell argumentou, não têm relação com aquelas em que a linguagem era expressiva, em que os sentimentos eram elevados e a sensibilidade despertada, como acreditava Rayol. Em relação ao ensino de música, foi possível obter o depoimento por escrito de um ex-aluno de Gromwell, o Sr. Sebastião Franco<sup>164</sup>, o qual transcrevemos integralmente abaixo.

Fui aluno desse grande maestro no período de 1958 a 1961. Ele ministrava suas aulas 2 vezes por semana, com a duração de 1 hora, dividida em prática de violino e teoria musical. Morador do Bairro de Monte Castelo, na rua Roma Velha de onde se deslocava de ônibus até a Praça da Alegria onde saltava e se dirigia à rua do Mocambo para ir a residência de 2 alunos, sendo o primeiro Francisco Reis e em seguida, Sebastião Franco. Trajava-se sempre de terno e gravata, levando consigo o violino dentro de uma capa de feltro marrom. Nas suas aulas adotava o Método Prático para Violino de Nicolas Laoureux (3 vol.) e o Divisão Musical de P. Bonna. Nessa época, ele fazia parte do Conselho Regional da Ordem dos Músicos (OMB/CRMA). Tinha excelente didática de ensino, embora fosse muito exigente e rigoroso na cobrança de atividades, conseguindo-se com isto uma evolução rápida na aprendizagem do instrumento, sobretudo na técnica do arco. As partituras que disponibilizava

---

<sup>163</sup> Comentário obtido por meio de uma mensagem de WhatsApp em maio de 2022.

<sup>164</sup> Sebastião José Pinheiro Franco é engenheiro civil e professor aposentado da Universidade Estadual do Maranhão, residente em São Luís. Seu depoimento foi enviado por WhatsApp em maio de 2022.

geralmente eram manuscritas por ele de forma bem legíveis, feitas com caneta tinteiro. **Em conversa com ele, mostrava-se um amante da música e dizia que era seu mundo, sempre elogiando o seu grande mestre Antonio Raiol, e que os cargos que ocupava no mundo da música eram sempre com o intuito de divulgá-la.** O conheci através da indicação de uma prima que foi sua aluna, além dele ser um amigo do meu avô José Camilo de Araújo Franco, exímio flautista, conforme ele dizia. Em várias oportunidades o acompanhei no violino em missa e casamentos o que era muito comum na época. Era um homem simples, de fácil convívio e sempre disposto a transmitir seu elevado conhecimento, reconhecido por sua versatilidade no âmbito da música, pois foi violinista, compositor e regente da mais alta qualidade e que jamais será esquecido.

A partir desse depoimento, fazemos alguns apontamentos a seguir. Em primeiro lugar, chama a atenção a idade de Gromwell durante esses três anos de aula (1958-1961), 71 a 73 anos, tendo disposição física para realizar o percurso necessário até a casa dos dois alunos. Outra observação seria quanto à organização do material para a aula, pois ele fazia uso de métodos já publicados, mas as partituras que faziam parte do repertório a ser estudado eram manuscritos seus, o que lembra a sua atividade como copista das obras de compositores maranhenses. A prática de incluir em eventos sociais o aluno tocando junto com o professor é relevante na aprendizagem musical e, por fim, ressaltamos nesse texto o que colocamos em negrito. Essa parte expôs a admiração e o reconhecimento de Gromwell por Rayol, mas, para além disso, mostrou o que de seu mestre esse aluno pode ter herdado: o amor pela música; e a dedicação para a música. Mohana (1995, p. 9) faz o seguinte relato:

Esse homem trazia uma biblioteca musical na cabeça, biblioteca feita mais de vivência do que de livros. Pedro Gromwell participava ativamente do universo musical maranhense e sabia quase tudo sobre aqueles que fizeram música no Maranhão. Homem pobre, que vivia da arte e do violino [...].

No final do depoimento do Sr. Sebastião, é relatado que, para Gromwell, “os cargos que ocupava no mundo da música eram sempre com o intuito de divulgá-la”. Essa frase permite traçar um paralelo com a epígrafe que Rayol escolheu para o seu livro: “Propagar a arte que cultivo – eis a minha vocação e não lhe posso resistir; - tudo que se dirige a este fim é essencialmente bom”. Percebemos então, por meio dessas frases, que a vocação para a música e a divulgação ou propagação dela, eram essenciais na vida de ambos, de Rayol e de Gromwell. Enfim, as sensações produzidas em Rayol, por meio das apreciações dos gênios que ele compreendeu, teriam surtido efeito em Adelman e Gromwell? Teria o desejo do mestre se concretizado? Isso é difícil afirmar, mas, pelas atividades e comentários relatados acima, podemos ver indícios de que a relação desses dois alunos com o seu mestre, ao qual tinham um profundo apreço e admiração, deixou marcas em suas vidas musicais.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta tese propusemos analisar o livro escolar *Noções de musica* de Antonio Rayol, investigando a posição social desse autor em seu contexto e descrevendo os paratextos, textos e intertextualidade implícita na obra. Ademais, analisamos os conteúdos musicais e o texto prefacial “Aos Leitores” em busca de aspectos que diferenciariam esse livro dos outros citados por ele. Antonio Rayol foi um músico atuante no cenário artístico nacional e internacional, uma vez que estudou na Itália por um determinado tempo, onde fez várias apresentações. Essa atuação também se estendeu à área docente, tendo sido professor em São Luís, Recife, Salvador e Rio de Janeiro.

Além dessas atividades, evidenciamos neste trabalho outros aspectos de sua vida social. Dentre eles, destacamos a informação de sua atuação como poeta e prosador, embora por pseudônimo, em meio a uma sociedade literária maranhense reconhecida em todo o país. Ocupou também cargos burocráticos, assim como seu pai, o poeta Augusto Cesar dos Reis Rayol, e seus irmãos, os músicos Leocádio e Alexandre Rayol. Nesta investigação, salientamos o seu pertencimento às duas instituições, a Irmandade Bom Senhor Jesus dos Passos e a maçonaria. Quanto ao seu posicionamento político, sem ser partidário, acreditamos que ele era um liberal, progressista, republicano e abolicionista, devido à letra de algumas de suas composições e as atividades desenvolvidas.

Tratamos ainda de algumas características suas, com as quais ele se identificava e era identificado. Composto essas identidades, abordamos o sentimento de pertencimento que ele tinha em relação à “nacionalidade musical”: era um brasileiro fruto da escola italiana; e era um apaixonado pela estética italiana, que já possuía em seu trabalho um caminho ao nacionalismo brasileiro. Outra característica identitária estudada foi a sua profissão de músico, pois fazia parte de seu cotidiano a função de professor, cantor, instrumentista, autor, compositor, religioso, brasileiro, romântico, enfim, essa identidade se concretizava em várias atividades.

A última característica evidenciada é a do Rayol romântico. Nessa identidade foi levada em conta a sua gravura com um laço ao pescoço, a mesma que foi utilizada em vários lugares, por exemplo em edições de partituras, como se fosse a imagem que deveria sempre identificá-lo. Do mesmo modo, salientamos a sua vivência em um contexto musical ainda romântico e, como característica de seu romantismo, o repertório ao qual se dedicava. Dentre os aspectos considerados em sua posição social, acreditamos que alguns colaboraram para a produção de *Noções de musica*, como o pertencimento a uma sociedade literária e a uma sociedade que

promovia a publicação de livros escolares, e o seu engajamento nos ideais educacionais republicanos.

*Noções de musica* é um livro composto por diversos paratextos e a descrição desses elementos enfatizou determinados pontos discutidos no relato da vida profissional de Rayol. A epígrafe, por exemplo, reforça a sua dedicação à música e, conseqüentemente, a docência nessa área, algo confirmado depois em seu texto “Aos Leitores”. Da mesma forma, a página de rosto e a dedicatória informam: para quem a sua obra havia sido elaborada, seus alunos; as instituições nas quais trabalhava, Escola Normal e Escola de Música; e os cargos exercidos, professor catedrático e diretor, colaborando para a credibilidade de seu livro. A Advertência exortava o leitor a buscar outras obras a fim de complementar os estudos dos assuntos tratados em *Noções de musica*.

Em relação ao texto do livro de Rayol, o autor apresentou trinta e quatro temas, os quais, denominados de tópicos, abordavam diferentes assuntos musicais. Propomos uma divisão desses tópicos em quatro partes, conforme os assuntos discutidos, e os classificamos como: Temas introdutórios; Temas básicos de teoria musical; Temas básicos de prática musical; e Temas complementares. Eles formam a macroestrutura da obra. A partir dessa divisão e da quantidade de páginas dedicadas à cada tema, conseguimos visualizar os pontos nos quais Rayol se ateve para compor as suas noções de música. No caso, os de teoria e os complementares. Percebemos também que o seu livro contemplava os conteúdos apresentados no programa de ensino da Escola Normal e da Escola de Música.

Na construção textual de *Noções de musica*, identificamos uma intertextualidade, algo já especificado pelo próprio autor na página de rosto e em “Aos Leitores”, sobretudo quando Rayol declara ser a sua obra uma compilação extraída dos melhores autores, os quais são nomeados por ele. A partir desses autores citados, entrecruzamos os temas abordados e constatamos que no seu embasamento teórico foram utilizados o *Diccionario musical* (1842), de Raphael Machado, a *Grammatica da musica* (1861), de Nicolau Cattaneo e o *Dictionnaire de Musique* (1781), de Jean-Jacques Rousseau. Essa intertextualidade permitiu-nos evidenciar a apropriação feita por Rayol desses três autores, bem como a apropriação que Machado e Cattaneo fizeram da obra de Rousseau. Apesar da compilação realizada, percebemos que havia tópicos que não foram compilados, em especial os presentes nos Temas básicos de prática musical. Portanto, a experiência musical de Rayol também foi determinante para os temas abordados por ele.

Quanto aos conteúdos dos trinta e quatro tópicos do livro de Rayol, observamos que eles foram construídos com diversos elementos, os quais classificamos como: elementos conceituais, elementos explicativos, elementos históricos, elementos exemplificativos e elementos estéticos. Esses elementos constituem a microestrutura da obra. Cada um deles apresenta frequência variável dentro dos tópicos abordados por Rayol, ficando com maior frequência os conceituais, os explicativos e os históricos.

Essa mesma análise foi realizada com *Elementos de theoria musical* de Leopoldo Miguez, livro indicado por Rayol para ser trabalhado conjuntamente com *Noções de musica*, tendo como resultado uma priorização dos elementos conceituais, explicativos e exemplificativos. Observando as análises feitas nos dois livros, verificamos que Rayol abordou assuntos para além da teoria musical e comuns aos livros do período como o de Miguez.

Pesquisando sobre a recepção de *Noções de musica*, encontramos diversas críticas na imprensa ludovicense dirigidas a Rayol e ao seu livro. Analisando essas notas e o contexto em que foram produzidas, identificamos que esses posicionamentos críticos poderiam ter diferentes origens, como intelectual, política, de poder e pessoal, afinal, Rayol era um músico reconhecido por artistas nacionais e essa visibilidade faria com que fosse alvo de diferentes comentários.

Talvez o reconhecimento que Rayol tinha no meio artístico fizesse com que o público esperasse dele um livro mais volumoso e aprofundado teoricamente, do que uma “simples” noções de música, muitas ainda compiladas. Isso poderia ter gerado insatisfação. Quanto aos posicionamentos favoráveis ao seu livro na imprensa, encontramos o de autoria de seu ex-aluno, Adelman Correa, publicado trinta e seis anos após a morte de seu mestre. Nessa nota, Adelman faz referência às injúrias e calúnias que Rayol havia sofrido levando-o ao desgosto e a um problema de saúde, vindo mais tarde a falecer.

Na análise do texto “Aos Leitores”, constatamos um discurso em que o autor apresenta diversos conceitos comuns a Rousseau, evidenciando a sensibilidade, o gênio, e a música como linguagem dos sentimentos. Esse último entende-se como a estética dos sentimentos no Romantismo, escola com a qual Rayol se identificava. O autor também cita alegorias com figuras mitológicas, utilizadas pelos antigos, para que a música pudesse ter “efeitos divinais” sobre o homem. Outros conceitos foram encontrados, como a moral, a virtude e o civilizado, nesse caso referindo-se mais aos ideais republicanos de progresso, organização moral e civilização.

Nesse texto prefacial, Rayol expõem as dificuldades encontradas, admitindo deficiência de meios intrínsecos, o que buscou suprir com o auxílio dos autores em que se embasou, e

carência de meios extrínsecos, referindo-se à falta de “tipografia musical” na cidade. Retomamos ainda “Aos Leitores” com os textos prefaciais das obras selecionadas de Machado e de Cattaneo, destacando pontos em comum quanto ao poder da música em relação aos sentimentos, em Machado, e quanto aos ideais republicanos de civilização, em Cattaneo.

Rayol almejava que seus alunos aproveitassem as concepções expostas em seu livro, como ele havia aproveitado das autoridades que foram consultadas (teóricos). Buscando alguma afirmativa a esse respeito, conseguimos relatos sobre dois de seus alunos, Adelman Correa e Pedro Gromwell, por meio da imprensa, da bibliografia e do depoimento de um aluno de Pedro Gromwell. Nesses relatos, observamos algumas continuidades nas atividades dos dois discípulos em relação ao seu mestre, pois foram compositores, professores, músicos atuantes em orquestras, grupos e sociedades artísticas.

Apesar das dificuldades enfrentadas para que houvesse uma permanência do ensino musical nas instituições ludovicenses, em especial após a morte de Rayol, notamos que tanto Adelman quanto Gromwell defenderem esse ensino na capital maranhense. Dez anos depois da morte de Pedro Gromwell, em 1974, foi criada a Escola de Música do Estado do Maranhão, que funciona até a atualidade. Essa foi a primeira instituição pública depois da extinta escola da qual Rayol foi o diretor. De certa maneira, podemos pensar que os alunos de Rayol sustentaram a bandeira do ensino dessa arte em São Luís, praticamente até o momento do estabelecimento dessa nova escola pública profissionalizante em música.

Diante de todas as considerações feitas, podemos concluir que o livro *Noções de música* foi elaborado de forma diferenciada dos demais estudados, pois, embora de maneira simplificada, o seu autor abordou assuntos não comuns de serem tratados nesse tipo de literatura, como: ao alongar-se sobre temas introdutórios à teoria musical, no caso de conceitos de música, sua origem, sua importância, introduzindo também aspectos da estética musical; ao apresentar temas relacionados à prática musical, em especial os que diziam respeito à sua experiência profissional; ao acrescentar temas complementares, em que trazia definições sobre diferentes instrumentos e gêneros musicais, além de citar composições de músicos brasileiros. Dentro dos temas abordados, Rayol introduziu elementos históricos, enquanto outras obras detinham-se mais aos elementos básicos da teoria.

O texto prefacial “Aos Leitores” também colabora para essa produção diferenciada, pois, nela, Rayol expressou a sua concepção musical ao defender uma herança cultural adquirida em seus estudos e vivências, que era representativa de uma geração romântica europeia do século XIX. Ademais, trata da relevância da música, dos efeitos que ela exerce

sobre o homem, ressaltando seu poder incondicional de elevação do espírito, despertando a sensibilidade e a fantasia. Com isso, entendemos que, nesse texto prefacial, o autor projetou uma imagem de si para fora do livro e, como sujeito do seu tempo, projetou imagens do contexto para dentro do impresso.

Por fim, acreditamos ter alcançado os objetivos propostos neste trabalho e é comprovada a tese defendida de que *Noções de musica* de Antonio Rayol, em função do conteúdo desenvolvido no texto, dos paratextos e da intertextualidade com os referenciais analisados, demarca o ensino de música proposto pelo autor e a diferenciação desse livro escolar em relação a outras obras usadas na época para esse ensino.

Esperamos que esta pesquisa contribua para os estudos da cultura material escolar, oportunizando que sejam realizadas outras investigações pouco exploradas, como, por exemplo, estender o período e o espaço que aqui foi delimitado, abordando livros de ensino musical das demais décadas do século XIX e XX em São Luís e em outras cidades do Maranhão, ou, ainda, fazendo estudos comparativos entre as obras utilizadas nesse ensino na capital maranhense e em outras localidades.

## REFERÊNCIAS

- ABRANCHES, Dunshee de. **A esfinge do Grajaú**. 2. ed. São Luís: Alumar, 1993.
- ALMANAK administrativo, mercantil e industrial para o ano de 1870. São Luiz: B. de Matos, 1870.
- AMARAL, Simão Pedro. **Canto lírico no Maranhão**: descontinuidade de uma arte não consolidada. 2001. 137 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Educação Artística) - Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2001.
- ANDRADE, Clarissa Lapolla Bomfim. **A Gazeta Musical**: positivismo e missão civilizadora nos primeiros anos da República no Brasil. São Paulo: Editora Unesp, 2013.
- ANDRADE, Mirian Maria; FERREIRA, Magna Paulina de Souza. Uma análise paratextual da obra “Arithimetica Teorico-Pratica”. **Conexões, Ciência e Tecnológica**. Fortaleza/CE, v. 9, n. 4, p. 153 - 165, dez. 2015. Disponível em: <http://conexoes.ifce.edu.br/index.php/conexoes/article/viewFile/984/702>. Acesso em: 26 maio 2018.
- AUGUSTO, Antonio José. **A questão Cavalier**: música e sociedade no Império e na República (1846-1914). Rio de Janeiro: Folha Seca: Funarte, 2010.
- ÁVILA, Guilherme Augusto de. **O elo perdido do tesouro de João Mohana** [recurso eletrônico]: proveniência documental na música. São Luís: EDUFMA, 2022.
- BADANELLI, Ana; CIGALES, Marcelo. Questões metodológicas em manualística. **Revista Brasileira de História da Educação**. Campinas, SP, v. 20, n. 1, 2020, p. 2-7. Disponível em: <http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/rbhe/article/view/47243/751375149105>. Acesso em: 10 jul. 2020.
- BARBOSA, Domingos. **Silhuetas**. 2. ed. São Luís: AML/EDUEMA, 2008.
- BARBOSA, Elton Moraes. **As matemáticas puras e mistas e a Academia Real Militar do Rio de Janeiro**: análise de paratextos de tratados, elementos e compêndios. 2014. 103 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais, Escola de Artes, Ciências e Humanidades - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- BARETTA, Mónica. *Ideologías lectoras del normalismo: un análisis paratextual de El libro del escolar de Pablo Pizzurno*. **Anuario de historia de la educación**. Buenos Aires, v. 19, n. 2, p. 7-20, 2018. Disponível em: <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/anuario/article/view/14274/pdf>. Acesso em: 07 nov. 2019.
- BARROS, José D’Assunção. **A fonte histórica e seu lugar de produção**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2020.
- BARROS, José D’Assunção. **Fontes históricas**: introdução aos seus usos historiográficos. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.

BARROS, José D'Assunção. **O projeto de pesquisa em história: da escolha do tema ao quadro teórico.** 7. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

BELO, André. **História & livro e leitura.** 2. ed. 1. reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BENITO, Agustin Escolano. **A escola como cultura: experiência memória e arqueologia.** Tradução: Heloísa Helena Pimenta Rocha e Vera Lúcia Gaspar da Silva. Campinas, SP: Alínea, 2017.

BENNETT, Roy. **Elementos básicos da música.** Tradução: Maria Teresa de Resende Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

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

BITTENCOURT, Circe. **Livro didático e saber escolar: 1810-1910.** Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

BOURDIEU, Pierre. **Coisas ditas.** Tradução: Cássia R. da Silveira e Denise Moreno Pegorim. São Paulo: Brasiliense, 2004.

BRASIL, Assis. **Dicionário do conhecimento estético.** Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint S.A., 1984.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia: (a idade da fábula): histórias de deuses e heróis.** Tradução: David Jardim Júnior. 18 ed. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações S.A., 2001.

CACCIATORE, Olga Gudolle. **Dicionário biográfico de música erudita brasileira: compositores, instrumentistas e regentes, membros da ABM (inclusive musicólogos e patronos).** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

CANDÉ, Roland de. **História universal da música.** v.2. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CARPEAUX, Otto Maria. **O livro de ouro da história da música.** Rio de Janeiro: Ediouro, 2001, p. 165.

CARR-GOMM, Sarah. **Dicionário de símbolos na arte.** Tradução: Marta de Senna. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

CARVALHO, Marta Maria Chagas de. **A escola e a República e outros ensaios.** Bragança Paulista (SP): EDUSF, 2003.

CARVALHO, Roberto Sousa. **Maranhão, Província tradutora: livros e tradutores em São Luís do século XIX.** 2021. 404 f. Tese (Doutorado em estudos portugueses: especialidade em história do livro e crítica textual) Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2021.

CASTAGNA, Paulo. Música na América portuguesa. In: MORAES, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias Thomé (Orgs.). **História e música no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2010.

CASTELLANOS, Samuel Luis Velázquez. **A circulação dos livros escolares franceses no Maranhão Império (1822-1889)**. São Luís: EDUFMA, 2022.

CASTELLANOS, Samuel Luis Velázquez. **O livro escolar no Maranhão Império (1822-1889)**. São Luís: EDUFMA; Café & Lápis, 2017.

CASTELLANOS, Samuel Luis Velázquez. A circulação do “livro de classe” francês no Maranhão Império. In: CASTELLANOS, Samuel Luiz Velásquez; CASTRO, César Augusto (org.). **Livro, leitura e leitor: perspectiva histórica**. São Luís: Café & Lápis; EDUFMA, 2016.

CASTELLANOS, Samuel Luis Velázquez. A institucionalização da Escola Normal no Maranhão: investimento que não obteve o resultado esperado. In: FARIA, Regina Helena Martins de; COELHO, Elizabeth Maria Beserra (org.). **Saberes e fazeres em construção: Maranhão, séc. XIX-XXI**. São Luís: EDUFMA, 2011.

CASTELLANOS, Samuel Luis Velázquez. **Práticas leitoras no Maranhão da primeira República: entre apropriações e representações**. São Luís: EDUFMA, 2010.

CASTRO, Celso. O diário da Bernardina. In: GOMES, Angela de Castro (org.). **Escrita de si, escrita da história**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

CASTRO, César Augusto. Aprender para ensinar: a disciplina Pedagogia nas “Escolas Normais” maranhenses (1840-1930). In: CASTRO, César Augusto; CASTELLANOS, Samuel Luis Velázquez (org.). **História da escola: métodos, disciplinas, currículos e espaços de leitura**. São Luís: EDUFMA; Café & Lápis, 2018.

CASTRO, César Augusto; CASTELLANOS, Samuel Luis Velázquez. O lugar do livro e da leitura no maranhão oitocentista: o gabinete português de leitura. **Revista Digital de Biblioteconomia e Ciência da Informação**. Campinas, SP, v. 13, n. 2, p. 243-258, maio/ago, 2015. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rdbci/article/view/2118/3384>. Acesso em: 10 mar 2020.

CASTRO, César Augusto (org.). **Livro, leitura e leitor: perspectiva histórica**. São Luís: Café & Lápis; EDUFMA, 2016.

CASTRO, César Augusto (org.). **Cultura material escolar: a escola e seus artefatos (MA, SP, PR, SC e RS, 1870-1925)**. São Luís: EDUFMA; Café com Lápis, 2011.

CASTRO, César Augusto (org.). **Leituras, impressos e cultura escolar**. São Luís: EDUFMA, 2010.

CAUQUELIN, Anne. **Teorias da arte**. Tradução: Rejane Janowitz. São Paulo: Martins, 2005.

CELLARD, André. A análise documental. In: **A pesquisa qualitativa: enfoques epistemológicos e metodológicos**. Tradução: Ana Cristina Nasser. 3. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012 (Coleção Sociologia).

CERQUEIRA, Daniel Lemos. **O piano no Maranhão: uma pesquisa artística**. 2019. 320 f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

CHARTIER, Roger. **A mão do autor e a mente do editor**. Tradução: George Schlesinger. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

CHARTIER, Roger. **O que é um autor: revisão de uma genealogia**. Tradução: Luzmara Curcino e Carlos Eduardo de Oliveira Bezerra. São Carlos, SP: EdUSFCar, 2012.

CHARTIER, Roger. Textos, impressão, leituras. In: HUNT, Lynn (org.). **A nova história cultural**. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Tradução: Maria Manuela Galhardo. 2. ed. Lisboa: DIFEL, 1990.

CHERVEL, André. História das disciplinas escolares: reflexões sobre um campo de pesquisa. **Teoria & Educação**, 2, p. 177-229, 1990.

CHOPIN, Alain. O manual escolar: uma falsa evidência histórica. Tradução: Maria Helena C. Bastos. **História da Educação**, ASPHE/FaE/UFPel, Pelotas, v. 13, n. 27 p. 9-75, jan./abr. 2009. Disponível em: <http://fae.ufpel.edu.br/asphe>. Acesso em: 20 nov. 2019.

CHOPIN, Alain. História do livro e das edições didáticas: sobre o estado da arte. **Educação e pesquisa**, São Paulo, v. 30, n. 3, p. 549-566, set./dez. 2004. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ep/article/view/27957/29729>. Acesso em: 15 abr. 2019.

CIGALES, Marcelo; OLIVEIRA, Amurabi. Aspectos metodológicos na análise de manuais escolares: uma perspectiva relacional. **Revista Brasileira de História da Educação**. Campinas, SP, v. 20, n. 1, 2020, p. 1-18. Disponível em: <http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/rbhe/article/view/51252>. Acesso em: 10 dez. 2019.

CIRLOT, Juan-Eduardo, **Dicionário de símbolos**. São Paulo: Editora Moraes Ltda, 1984.

COMENIUS. **Didática magna**. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

CONGRESSO PEDAGÓGICO. São Luís: Imprensa Oficial, 1922. [Trabalhos apresentados...].

COROA de louro. Imagem disponível em:

[https://www.google.com/search?q=folhas+de+loro&tbm=isch&ved=2ahUKEwjimeO7xeLuAhXWNLkGHQ1NCK4Q2-](https://www.google.com/search?q=folhas+de+loro&tbm=isch&ved=2ahUKEwjimeO7xeLuAhXWNLkGHQ1NCK4Q2-cCegQIABAA&oq=folhas+de+loro&gs_lcp=CgNpbWcQAzIGCAAQChAYOgQIABBDOgIADoFCAAQsQM6CAgAELEDEIMBOgcIABCxAxBDUKO_Y1j55mNgyOtjaABwAHgEgAGAA4gB_CmSAQYyLTExLjeYAQCgAQGqAQtn3Mtd2l6LWltZ7ABAMABAQ&scien t=img&ei=TIHYYOLDMtbp5OUPjZqh8Ao#imgrc=7ai_pG3595PJZM)

[cCegQIABAA&oq=folhas+de+loro&gs\\_lcp=CgNpbWcQAzIGCAAQChAYOgQIABBDOgIADoFCAAQsQM6CAgAELEDEIMBOgcIABCxAxBDUKO\\_Y1j55mNgyOtjaABwAHgEgAGAA4gB\\_CmSAQYyLTExLjeYAQCgAQGqAQtn3Mtd2l6LWltZ7ABAMABAQ&scien t=img&ei=TIHYYOLDMtbp5OUPjZqh8Ao#imgrc=7ai\\_pG3595PJZM](https://www.google.com/search?q=folhas+de+loro&gs_lcp=CgNpbWcQAzIGCAAQChAYOgQIABBDOgIADoFCAAQsQM6CAgAELEDEIMBOgcIABCxAxBDUKO_Y1j55mNgyOtjaABwAHgEgAGAA4gB_CmSAQYyLTExLjeYAQCgAQGqAQtn3Mtd2l6LWltZ7ABAMABAQ&scien t=img&ei=TIHYYOLDMtbp5OUPjZqh8Ao#imgrc=7ai_pG3595PJZM). Acesso em: 10 fev. 2021.

CORREA, Dinacy Mendonça. Somos vivos se somos lembrados. **Revista da Academia Arariense – Vitoriense de Letras**, ano 1, n. 3, jan, p. 11-29. São Luís: Edições AVL, 2002.

CORREA, Adelman. **Os meus dias de cadeia**. Natalino Salgado Filho (org.). 2. ed. São Luís: Edições AML, 2016.

CORTE, A. Della; GATTI, G. M. **Dizionario di Musica**. Torino: G. B. Paravia & C., 1945.

CUNHA, Gaudêncio. **Álbum do Maranhão**. São Luiz: [s.n.], 1908. (Reprodução de Chico Otoni). 1 fotografia.

CURY, Cláudia Engler. Manuais de civilidade na imprensa da Paraíba oitocentista (1862-1886). In: CASTRO, César Augusto; CASTELLANOS, Samuel Luis Velázquez (org.).

**História da escola: métodos, disciplinas, currículos e espaços de leitura**. São Luís: EDUFMA; Café & Lápis, 2018.

DANTAS FILHO, Alberto P. Dois métodos musicais da São Luís Imperial (1869/1902). In: OLIVEIRA, Alda; CAJAZEIRA, Regina. **Educação Musical no Brasil**. Salvador: Editora P&A, 2007.

DANTAS FILHO, Alberto P. Romantismo Musical de Província: modelo de reprodução da cultura ornamental e hegemônica do Brasil Imperial. In: ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, 5, 2002, Juiz de Fora. **Anais...** Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2002. p. 109 - 116.

DASSIE, Bruno Alves. **Paratextos editoriais e História da Educação Matemática: uma leitura de livros didáticos**. I Congresso Ibero-Americano de História da Educação Matemática. 2011. Covilhã, Portugal. Disponível em: [www.apm.pt/files/177852\\_C11\\_4dd7a3d450d31.pdf](http://www.apm.pt/files/177852_C11_4dd7a3d450d31.pdf). Acesso em: 24 maio 2018.

DIAS, Antônio Gonçalves et al. **Parnaso maranhense: Collecção de poesias**. São Luís, MA: Tipografia do Progresso. 1861. Disponível em:

<https://literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=107145>. Acesso em: 10 jan. 2021.

DICIONÁRIO cravo albin da música popular brasileira. Disponível em:

<http://www.dicionariompb.com.br/rafael-coelho-machado>. Acesso em: 25 fev. 2015.

DICCIONARIO enciclopédico Salvat. *Tomo II. Segunda Edición*. Barcelona- Buenos Aires: *Salvat Editores, S.A.*, 1945.

DUARTE, Raimunda Dias. **Livros escolares de leitura da Amazônia**: produção, edição, autoria e discursos sobre educação de meninos, civilidade e moral cristã. Campinas, SP: Pontes Editores, 2018.

DUBY, Georges. A História Cultural. In: RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean-François. **Para uma História Cultural**. Tradução: Ana Moura. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

ENCICLOPÉDIA brasileira mérito. vol. 16, São Paulo: Editôra Mérito S. A.- Gráfica Editôra Brasileira Ltda, 1961.

ENCICLOPÉDIA brasileira mérito. vol. 13, São Paulo: Editôra Mérito S. A.- Gráfica Editôra Brasileira Ltda, 1960b.

ENCICLOPÉDIA brasileira mérito. vol. 12, São Paulo: Editôra Mérito S. A.- Gráfica Editôra Brasileira Ltda, 1960a.

*ENCICLOPEDIA universal ilustrada europeo-americana. Tomo LIV*. Madrid: Espasa- Calpe S.A., [1927].

*ENCICLOPEDIA universal ilustrada europeo-americana. Tomo XXXI*. Madrid: Espasa-Calpe S.A., [1---].

*ENCICLOPEDIA universal ilustrada europeo-americana. Tomo XVII*. Madrid: Espasa- Calpe S.A., [1---].

*ENCICLOPEDIA universal ilustrada europeo-americana. Tomo VI*. Madrid: Espasa- Calpe S.A., [1---].

FAÇANHA, Luciano da Silva. **Para ler Rousseau**: uma interpretação de sua narrativa confessional por um leitor da posteridade. São Paulo: El-Edições Inteligentes, 2006.

FARIA FILHO, Luciano Mendes de. Escolarização e cultura escolar no Brasil: reflexões em torno de alguns pressupostos e desafios. In: BENCOSTTA, Marcus Levy Albino (org.). **Culturas escolares, saberes e práticas educativas**: itinerários históricos. São Paulo: Cortez, 2007.

FERNANDES, José Nunes. Caracterização da didática musical. **Debates**. Rio de Janeiro, n. 4, p. 49-74, 2001.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Mini Aurélio**: o dicionário da língua portuguesa. 6. ed. Curitiba: Positivo, 2006.

FERREIRA, Elder Magno Catanhede. **História, música e sociedade: a música erudita maranhense no processo de disciplinamento social em São Luís no século XIX**. 2010. 75 f. Monografia (Graduação em História) – Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2010.

FÉTIS, F. J. *Biographie Universelle des musiciens. Tome septième. Deuxième édition*. Paris: Librairie de Firmin Didot Frères, Fils et Cie, 1867.

FÉTIS, F. J. *Biographie Universelle des musiciens. Tome premier. Deuxième édition.* Paris: Librairie de Firmin Didot Frères, Fils et Cie, 1866a.

FÉTIS, F. J. *Biographie Universelle des musiciens. Tome deuxième. Deuxième édition.* Paris: Librairie de Firmin Didot Frères, Fils et Cie, 1866b.

FÉTIS, F. J. *Biographie Universelle des musiciens. Tome troisième. Deuxième édition.* Paris: Librairie de Firmin Didot Frères, Fils et Cie, 1862.

FÉTIS, F. J. *La musique mise à la portée de tout le monde.* 2. ed. Paris: E. Duverger, 1834.

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. **De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação.** São Paulo: UNESP, 2005.

FRIAS, J. M. C. **Memória sobre a tipografia maranhense.** São Paulo: Siciliano, 2001.

FUBINI, Enrico. **Estética da música.** Tradução: Sandra Escobar. Lisboa: Edições 70, 2008.

GALVES, Marcelo Cheche. À sombra da corte: impressos e público leitor no Maranhão. In: CASTRO, César Augusto (org.). **Leituras, impressos e cultura escolar.** São Luís: EDUFMA, 2010.

GENETTE, Gerard. **Paratextos editoriais.** Tradução: Álvaro Faleiros. 2. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

GOMES, Angela de Castro. Escrita de si, escrita da História: a título de prólogo. In: GOMES, Angela de Castro (org.). **Escrita de si, escrita da História.** Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

GOMES, Elisângela Pereira. **A trajetória docente de José do Nascimento Moraes na primeira metade do século XX,** 2015. 213 p. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2015. Disponível em: <https://tedebc.ufma.br.8080/jspui/handle/tede/1699>. Acesso em: 01 dez. 2020.

GOUVEIA NETO, João Costa. A importância do jornal A Luta na construção da imagem musical de Antônio Rayol como o tenor maranhense na segunda metade do século XIX em São Luís. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA CULTURAL, 6., 2012, Teresina. **Anais eletrônicos...** Teresina: UFPI, 2012. Disponível em: <http://gthistoriacultural.com.br/VIsimposio/anais/Joao%20Costa%20Gouveia%20Neto.pdf>. Acesso em: 12 abr. 2015.

GRANDE enciclopédia portuguesa e brasileira, Volume XV, Lisboa/Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia Limitada, [1---].

GRUPO NUCLEAR UNIVERSITÁRIO. **A festa dos sons.** São Luís: SIOGE, 1972.

GUÉRIN, Paul. *Encyclopedie Universelle Dictionnaire des dictionnaire. Tome premier.* Paris: Librairies Imprimeries Réunies, [1---].

GUÉRIN, Paul. *Encyclopedie Universelle Dictionnaire des dictionnaire. Tome II. Paris: Librairies Imprimeries Réunies, [1---].*

GUÉRIN, Paul. *Encyclopedie Universelle Dictionnaire des dictionnaire. Tome VI. Paris: Librairies Imprimeries Réunies, [1---].*

GUERRA-PEIXE, César. **Estudos de folclore e música popular urbana.** Organização, introdução e notas de Samuel Araújo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

GUIRLANDA. Imagem disponível em:

[https://www.google.com/search?q=guirlanda++de+folhas+antiga&tbm=isch&ved=2ahUKEwjGkdHK4uLuAhUbBrkGHdGDD-sQ2-cCegQIABAA&oq=guirlanda++de+folhas+antiga&gs\\_lcp=CgNpbWcQAzoICAAQsQMqgWE6AggAOgQIABAEogYIABAIEB46BAgAEBhQluwHWJubCGDnQhoAXAAeACAAZMDiAHPMJIBCDItMTUuNS4xmAEAoAEBqgELZ3dzLXdpei1pbWfAAQE&scient=img&ei=1KAIYMbXJZuM5OUP0Ye-2A4#imgrc=FFCGGtZ4yUyMfM](https://www.google.com/search?q=guirlanda++de+folhas+antiga&tbm=isch&ved=2ahUKEwjGkdHK4uLuAhUbBrkGHdGDD-sQ2-cCegQIABAA&oq=guirlanda++de+folhas+antiga&gs_lcp=CgNpbWcQAzoICAAQsQMqgWE6AggAOgQIABAEogYIABAIEB46BAgAEBhQluwHWJubCGDnQhoAXAAeACAAZMDiAHPMJIBCDItMTUuNS4xmAEAoAEBqgELZ3dzLXdpei1pbWfAAQE&scient=img&ei=1KAIYMbXJZuM5OUP0Ye-2A4#imgrc=FFCGGtZ4yUyMfM). Acesso em: 20 fev. 2021.

HALLEWELL, Laurence. **O livro no Brasil:** sua história. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

HARDY-VALLÉE, Benoit. **Que é um conceito?** Tradução: Marcos Bagno. São Paulo: Parábola, 2013.

HARNONCOURT, Nikolaus. **O discurso dos sons:** caminhos para uma nova compreensão musical. Tradução: Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

HENRIQUE, Márcio Couto. **Um toque de Voyeurismo:** o diário íntimo de Couto de Magalhães (1880-1887). Rio de Janeiro: EDUERJ, 2009.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. **Minidicionário Houaiss da língua portuguesa.** 2. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

HUNT, Lynn (org.). **A nova história cultural.** Tradução: Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

JANSEN, José. **Teatro no Maranhão.** Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica Editora Ltda, 1974.

JARDIM, Eduardo. **Mário de Andrade:** a morte do poeta. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

JOLY, Ilza Zenker Leme. Educação e Educação Musical: conhecimentos para compreender a criança e suas relações com a música. In: HENTSCHKE, Liane; BEM, L. Del (Orgs.). **Ensino de música.** São Paulo: Editora Moderna, 2003.

KIEFER, Bruno. **História da música brasileira:** dos primórdios ao início do século XX. Porto Alegre: Movimento, 1976.

LACROIX, Maria de Lourdes Lauande. **São Luís do Maranhão:** corpo e alma. São Luís: [s.n.], 2012.

*LA GRANDE encyclopédie: Inventaire Raisoné des Sciences, des Lettres et des Arts – Tome Dix Septième.* Paris: H. Lamirault et Cie, [1---].

*LA GRANDE encyclopédie: Inventaire Raisoné des Sciences, des Lettres et des Arts – Tome Onzième.* Paris: H. Lamirault et Cie, [1---].

*LA GRANDE encyclopédie: Inventaire Raisoné des Sciences, des Lettres et des Arts – Tome Quatrième.* Paris: H. Lamirault et Cie, [1---].

LAROUSSE, M. Pierre. **Grand Dictionnaire Universel du XIX<sup>a</sup> siècle.** Tome huitième. Paris: Administration du Grand Dictionnaire Universel, 1872.

LAROUSSE, M. Pierre. **Grand Dictionnaire Universel du XIX<sup>a</sup> siècle.** Tome quatrième. Paris: Librairie Classique Larousse et Boyer, 1869.

LAROUSSE, M. Pierre. **Grand Dictionnaire Universel du XIX<sup>a</sup> siècle.** Tome premier. Paris: Administration du Grand Dictionnaire Universel, 1866.

LEÃO, Ricardo. **Os atenienses e a invenção do cânone nacional.** 2. ed. São Luís: Instituto Geia, 2013.

LEÃO, Ana Érika Pires. **Consciência e moralidade em Rousseau.** 2013. 89f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Salvador, 2013. Disponível: [https://ppgf.ufba.br/sites/ppgf.ufba.br/files/consciencia\\_e\\_moralidade\\_em\\_rousseau.pdf](https://ppgf.ufba.br/sites/ppgf.ufba.br/files/consciencia_e_moralidade_em_rousseau.pdf). Acesso em: 30 mar 2022.

LEONARD, Hal. **Dicionário musical de bolso.** Tradução: Edgard de Brito Chaves Jr. Rio de Janeiro: Gryphus, 1996.

LIRA. Imagem disponível em:

[https://www.google.com/search?q=lira+instrumento&tbm=isch&ved=2ahUKEwjQzvmF3eLuAhXINLkGHSTVA0EQ2-cCegQIABAA&sq=lira+instrumento&gs\\_lcp=CgNpbWcQAzIFCAAQsQMMyAggAMgIIADI CCAyAggAMgQIABAeMgQIABAeMgYIABAFEB4yBggAEAUQHjIGCAAQBRAeOgcI ABCxAxBDOgQIABBDULcRWPMiYIQnaABwAHgAgAGdBIGBshiSAQgyLTExLjUtMZ gBAKABAaoBC2d3cy13aXotaW1nwAEB&scient=img&ei=BpsIYNczGMjp5OUPpKqPiAQ#imgrc=Ufj8QpTzLVAVGM](https://www.google.com/search?q=lira+instrumento&tbm=isch&ved=2ahUKEwjQzvmF3eLuAhXINLkGHSTVA0EQ2-cCegQIABAA&sq=lira+instrumento&gs_lcp=CgNpbWcQAzIFCAAQsQMMyAggAMgIIADI CCAyAggAMgQIABAeMgQIABAeMgYIABAFEB4yBggAEAUQHjIGCAAQBRAeOgcI ABCxAxBDOgQIABBDULcRWPMiYIQnaABwAHgAgAGdBIGBshiSAQgyLTExLjUtMZ gBAKABAaoBC2d3cy13aXotaW1nwAEB&scient=img&ei=BpsIYNczGMjp5OUPpKqPiAQ#imgrc=Ufj8QpTzLVAVGM). Acesso em: 20 fev. 2021.

LOBO, Antonio. **Os novos atenienses:** subsídios para a história literária do Maranhão. 3. ed. São Luís: AML/EDUEMA, 2008.

LOVELOCK, William. **História concisa da música.** Tradução: Álvaro Cabral. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MACEDO, Eduardo. **Princípios elementares de musica:** para uso das escolas de ensino primário de um e outro sexo. 2. ed. Porto: livraria Portuense de Lopes & C., 1886.

MACHADO, Cacá. Batuque: mediadores culturais do final do século XIX. In: MORAES, José Geraldo Vinci; SALIBA, Elias Thomé (org.). **História e música no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2010. p. 119-160.

MAGALHÃES, Justino. O livro e a cultura escolar, mediação entre currículo e docência. In: CASTRO, César Augusto; CASTELLANOS, Samuel Luis Velázquez (org.). **História da escola: métodos, disciplinas, currículos e espaços de leitura**. São Luís: EDUFMA; Café & Lápis, 2018.

MARCONDES, Marcos (ed.). **Enciclopédia da música brasileira: erudita**. São Paulo: Art Editora; Publifolha, 2000.

MARCONDES, Marcos (org.). **Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica e popular**. 2. ed. rev. ampl. São Paulo: Art Editora, 1998.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Técnicas de pesquisa**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2007.

MARQUES, César Augusto. **Diccionario histórico-geografico da Província do Maranhão**. São Luís: Typographia do Frias, 1870.

MARTINS, Manoel Barros. **Operários da saudade: os novos atenienses e a invenção do Maranhão**. São Luís: EDUFMA, 2006.

MED, Bohumil. **Teoria de música**. 4. ed. rev. e ampl. Brasília (DF): Musimed, 1996.

MEDEIROS, Luís. Programa da aula de música da Escola Normal. In: MARANHÃO. **Programas do Lyceu Maranhense e da Escola Normal**. São Luís: Typographia a vapor do Frias & Filho, 1890.

MELO, Jeane Carla Oliveira de. O Maranhão em preleções: a escrita do livro didático de história local nas primeiras décadas republicanas. In: CARVALHO, Claunísio Amorim; CARVALHO, Germana Costa Queiroz. (Orgs). **Pergaminho maranhense: estudos históricos**. vol 1. São Luís: Café e Lápis, 2010.

MELLO, Guilherme Theodoro Pereira de. **A música no Brasil: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República**. Pesquisa biográfica e edição crítica Gustavo Frosi Benetti. 4. ed. Salvador: EDUFBA, 2019.

MEIRELES, Mário M. **História do Maranhão**. 5. ed. Promovida e revista por Jomar Moraes. São Luís: Academia Maranhense de Letras, 2015.

MEIRELES, Mário M. **Símbolos nacionais do Brasil e estaduais do Maranhão**. 2. ed. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, 1972.

MENEZES, Flo. **A acústica musical em palavras e sons**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2003.

MOHANA, João. **A grande música do Maranhão**. 2. ed. São Luis: Edições SECMA, 1995.

MONTEIRO, Maurício. **A construção do gosto: música e sociedade na Corte do Rio de Janeiro – 1808 - 1821**. São Paulo: Atêlier Editorial, 2008.

MORAES FILHO, Mello. **Parnaso brasileiro: século XVI-XIX**. vol. II – 1840-1880. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1885. Disponível em: <https://portalcatarina.ufsc.br/documentos/?action=download&id=117698>. Acesso em: 30 jan. 2021.

MORGADO, José Carlos. **Manuais escolares: contributo para uma análise**. Porto, Portugal: Porto Editora, 2004.

MORILA, Ailton Pereira. No compasso do progresso: a música na escola nas primeiras décadas republicanas. **Revista Brasileira de História da Educação**, jul./dez., n. 12, p. 75-119, 2006. Disponível em: <http://rbhe.sbhe.org.br/index.php/rbhe/article/view/151/160>. Acesso em: 28 dez. 2015.

MOTTA, Diomar das Graças; NUNES, Iran de Maria Leitão. Escola Normal: uma instituição tardia no Maranhão. In: ARAÚJO, José Carlos Souza; FREITAS, Anamaria Gonçalves Bueno de; LOPES, Antonio de Pádua Carvalho (Orgs.). **As Escolas normais no Brasil: do império à república**. Campinas, SP: Editora Alínea, 2008.

MUÑOZ-ESCOLANO, José M.; OLLER-MARCÉN, Antonio M. *Análisis de los prólogos de los textos algebraicos publicados en España durante el siglo XV*. **Historia y Memoria de la Educación**. Madrid, n.11, p. 51-85, 2020. Disponível em: <http://revistas.uned.es/index.php/HMe/article/view/23545/20750>. Acesso em: 20.10.2020

MUSSURUNGA, Domingos da Rocha. **Artinha Mussurunga: Compendio de musica**. Nova edição correcta e augmentada por Virgilio Pereira da Silva. Bahia, Imprensa econômica, 1905.

NERES, Raimunda Luna. Escola Normal no Maranhão no período 1838-1888. In: FARIA, Regina Helena Martins de; COELHO, Elizabeth Maria Beserra (org.). **Saberes e fazeres em construção: Maranhão, séc. XIX-XXI**. São Luís: EDUFMA, 2011.

NUNES, Clarice; CARVALHO, Marta Maria Chagas de. Historiografia da educação e fontes. In: GONDRA, José Gonçalves (org.). **Pesquisa em história da educação no Brasil**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

O'CONNELL, Mark; AIREY, Raje. **Enciclopédia completa de signos & símbolos**. Tradução: Débora Ginza. São Paulo: Editora Escala, 2010.

OLIVEIRA, Luciene de Lima. A segunda guerra messênica e o herói tirteano. **Principia**, Rio de Janeiro, ano 15, n. 24, p. 41-48, 2012. Revista do Departamento de Letras Clássicas e Orientais do Instituto de Letras - LECO - INSTITUTO DE LETRAS - CEH - Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Ano 15, Nº. XXIV, 2012. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/principia/article/view/6201/4457>. Acesso em: 3 maio 2022.

OLIVEIRA, Priscila Marília de. **Lourenço Filho e a Coleção Biblioteca de Educação: uma análise dos prefácios escritos por esse educador**. 2015. 122 p. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade federal de São Carlos, São Carlos, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/7192>. Acesso em: 30 maio 2018.

PANSERON, Auguste Mathieu. **ABC musical: a duas e tres vozes**. Rio de Janeiro: Casa Bevilacqua, (18--).

PAXECO, Fran. **O Maranhão: subsídios históricos e corográficos**. 3 ed. São Luís: AML/EDUEMA, 2008.

PENNA, Maura. Introdução. In: MATEIRO, Teresa; ILARI, Beatriz (org.). **Pedagogias em educação musical**. Curitiba: Ibpx, 2011. p. 13-24.

PERDIGÃO, Domingos Thomaz Vellez. **Princípios elementares de música em 10 lições**. São Luís: Typographia do Frias, 1869.

PEREIRA, Elpídio de Britto. **A música, o consulado e eu**. Rio de Janeiro: [s. n.], 1957.

PERES, Eliane; SOUZA, Gizele de. Aspectos teóricos-metodológicos da pesquisa sobre cultura material escolar: (im)possibilidades de investigação. In: CASTRO, César Augusto (org.). **Cultura material escolar: a escola e seus artefatos (MA, SP, PR, SC e RS, 1870-1925)**. São Luís: EDUFMA; Café com Lápis, 2011.

PERES, Eliane; MICHEL, Caroline Braga. Circulação e fornecimento de livros escolares no Rio Grande do Sul, no final do século XIX e início do século XX (1873-1921). In: PERES, Eliane; RAMIL, Chris de Azevedo (Orgs.). **Produção e circulação de livros didáticos no Rio Grande do Sul nos séculos XIX e XX**. Curitiba: Appris, 2018.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & história cultural**. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

PIVA, Luiz. **Literatura e música**. Brasília: MusiMed, 1990.

PORTO-ALEGRE, Ignacio. **Solfejos do Instituto Nacional de Música**. Rio de Janeiro: Bevilacqua, [189-].

PORTO-ALEGRE, Ignacio. **Memorial theorico musical**. Rio de Janeiro: Vieira Machado & C. [18--]

PORTO-BOMPIANI, González. **Diccionario de Autores. Tomo I**. Barcelona: Montaner y Symón, S.A., 1963.

RAYOL, Antonio. **Ancora io non vi posso amar?**. [1---]. 1 partitura.

RAYOL, Antonio. **Assahy** – Tango para piano. Pará: Typ. de F. da Costa Junior. (1895). (Reprodução de Daniel Lemos Cerqueira). 1 partitura.

RAYOL, Antonio. **Humberto** - Valzer brilhante del Tenore brasileiro. Pernambuco: Préalles&Companhia. (1895). Fundação Banco do Brasil. (Reprodução de Daniel Lemos Cerqueira). 1 partitura.

RAYOL, Alexandre. **Serenata**. Dresden: Verlag von O. Schleich Nachfolger. [1---]. 1 partitura.

REIS, Flávio Antonio Moura. **Grupos políticos e estrutura oligárquica no Maranhão (1850-1930)**. Dissertação Mestrado em Ciência Política – Universidade Estadual de Campinas – 227 páginas – 1992.

RIBEIRO, Fábio. **Prezado professor**: prefácios, notas, advertências e Manual do professor. 2015. 183f. Dissertação (Mestrado) – Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-26052015-110034/en.php>. Acesso em: 20 maio 2018.

RIBEIRO, Luã Carregari Carneiro. **Uma América em São Paulo**: a Maçonaria e o Partido Republicano Paulista (1868-1889). 2011. p. 179. Dissertação. (Mestrado em História Social) – Universidade de São Paulo. 2011. Disponível em: [https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-09112012-091354/publico/2011\\_LuaeCarregariCarneiroRibeiro\\_VCorr.pdf](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-09112012-091354/publico/2011_LuaeCarregariCarneiroRibeiro_VCorr.pdf). Acesso em: 23 dez. 2020.

RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean-François. **Para uma História Cultural**. Tradução: Ana Moura. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

ROCHA, Heloísa Helena Pimenta; SOMOZA, Miguel. Apresentação do dossiê Manuais escolares: múltiplas facetas de um objeto cultural. **Pro-posições**, Campinas, SP, v. 23, n. 3 (69), p. 21-31, set./dez. 2012.

ROSA, Jacira de Freitas. **A lira de orfeu**: a arte do músico na origem da comunicação filosofia e música em Rousseau. 2002. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

ROSA, Maria Cecília Amaral de. **Dicionário de símbolos**: o alfabeto da linguagem interior. São Paulo: Editora Escala, [19--].

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Dicionário de música**. Seleção, tradução, apresentação e notas: Fabio Stieltjes Yasoshima. São Paulo: Editora Unesp, 2021.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Confissões**. Tradução: livros I a X Rachel de Queiroz; livros XI e XII José Benedito Pinto. Bauru, SP: EDIPRO, 2008a.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Ensaio sobre a origem das línguas**. Tradução: Fulvia M. L. Moretto. 3ª ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008b.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Carta sobre a música francesa**. Tradução e notas: José Oscar de Almeida Marques e Daniela de Fátima Garcia. Textos didáticos Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. N. 1 (1990). Campinas: UNICAMP/IFCH, 2005. 48p.

ROUSSEAU **Discurso sobre as ciências e as artes**. Tradução: Lourdes Santos Machado. Introdução e notas de Paul Arbousse-Bastide e Lourival Gomes Machado. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda, 1999. Coleção Os pensadores – Volume II.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Emílio ou Da educação**. Tradução: Sérgio Milliet. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995. Disponível em: <https://marcosfabionuva.files.wordpress.com/2011/08/emc3adlio-ou-da-educac3a7c3a3o.pdf>. Acesso em: 18 fev. 2022.

SALOMÃO, Kathia. **O ensino de música no Maranhão (1860-1912): lugares, práticas e livros escolares**. São Luís: EDUFMA, 2016.

SALOMÃO, Kathia. **O ensino de música no Maranhão (1860-1912): uma ênfase nos livros escolares de Domingos Thomaz Vellez Perdigão e Antonio Claro dos Reis Rayol**. 2015. 221 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2015.

SANTOS, Haniery Conceição dos. **Viva a República: os discursos republicanos nos jornais maranhenses 1889-1890**. 2013. 131 f. Monografia (Licenciatura em História) - Universidade Estadual do Maranhão, 131 páginas, 2013. Disponível em: <https://www.historia.uema.br/wp-content/uploads/2015/09/1.-haniery-concei%C3%A7%C3%A3o-dos-santos.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2022.

SANTOS, Natália Gonçalves de Souza. **O pensamento crítico de Alvares de Azevedo por meio de seus prefácios: antagonismo e dissolução**. 2012. 126 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-11062013-110100/pt-br.php>. Acesso em: 30 dez 2018.

SANTOS NETO, Joaquim Antonio dos. Ladainha de Antonio Rayol: reconstituição da parte vocal da Ladainha Pequena. In: CARVALHO SOBRINHO, João Berchmans de. **Pautas de investigação musical: um contributo ao estudo do texto e contexto**. Teresina: EDUFPI, 2012.

SANTOS NETO, Joaquim Antonio dos. **Música: Telecurso ensino médio**. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 2008.

SCHMELING, Paul. **Berklee Teoria da música**. Tradução: Peter Dietrich. São Paulo: Passarim, 2014. 143p.

SILVA, Diana Rocha da. **As casas de ensino do Maranhão: um estudo de sua representação no período republicano (1903-1912)**. 2017. 277 f. Tese (Doutorado em Educação Escolar) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara, 2017. Disponível em: [https://agendapos.fclar.unesp.br/agenda-pos/educacao\\_escolar/4319.pdf](https://agendapos.fclar.unesp.br/agenda-pos/educacao_escolar/4319.pdf). Acesso em: 20 jul. 2021.

SILVA, Francisco Manoel da. **Compendio de musica: para uso dos alunos do Imperial Collegio de D. Pedro II**. Rio de Janeiro: Rocha & Corrêa, 1838.

SILVA, Kalina Vanderlei; SILVA, Maciel Henrique. **Dicionário de conceitos históricos**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2006.

SILVA, Ivanilson Bezerra da; BONTEMPI JUNIOR, Bruno. **Elite maçônica e as escolas da Loja Sete de Setembro na revista A Maçonaria no Estado de São Paulo (1912-1932)**. *Rev. Bras. Hist. Educ.* [online]. 2018, vol.18, e039. Epub Feb 11, 2019. ISSN 2238-0094. <https://doi.org/10.4025/rbhe.v18.2018.e039>

SILVA, Marco Antônio. A Fetichização do Livro Didático no Brasil. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, v. 37, n. 3, p. 803-821, set./dez. 2012. Disponível em: [http://www.ufrgs.br/edu\\_realidade](http://www.ufrgs.br/edu_realidade). Acesso em: 2 fev. 2020.

SOARES, Waléria de Jesus Barbosa. Produção e circulação dos livros de matemática no século XIX: autores e leitores. In: CASTRO, César Augusto; CASTELLANOS, Samuel Luis Velázquez (org.). **História da escola: métodos, disciplinas, currículos e espaços de leitura**. São Luís: EDUFMA; Café & Lápis, 2018.

SOUZA, Rosa Fátima de. História da cultura material escolar: um balanço inicial. In: BENCOSTTA, Marcus Levy Albino (org.). **Culturas escolares, saberes e práticas educativas: itinerários históricos**. São Paulo: Cortez, 2007.

SQUEFF, Ênio. Reflexões sobre um mesmo tema. In: SQUEFF, Ênio; WISNIK, José Miguel. **Música: o nacional e o popular na cultura brasileira**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.

SWANWICK, Keith. **Música, mente e educação**. Tradução: Marcell Silva Steuernagel. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

TOMÁS, Lia. **Música e filosofia: estética musical**. São Paulo: irmãos Vitale, 2005.

VALDEMARIN, Vera Teresa. Cultura escolar e conhecimento cinetífico. In: SOUZA, Rosa Fátima de; VALDEMARIN, Vera Teresa (Orgs.). **A cultura escolar em debate: questões conceituais, metodológicas e desafios para a pesquisa**. Campinas, SP: Autores Associados, 2005.

VASCONCELOS, Ari. **Panorama da música popular brasileira na Belle Époque**. Rio de Janeiro: Liv. Sant'Anna, 1977.

VIEIRA, Cleber Santos. **Entre as coisas do mundo e o mundo dos livros: prefácios cívicos e impressos escolares no Brasil Republicano**. 2008. 286 p. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-02022009-141926/publico/TeseCleberSantos.pdf>. Acesso em: 30 dez 2018.

## FONTES HISTÓRICAS

AUGÉ, Claude. **Le livre de musique**. 56. ed. Paris: Librairie Larousse, 1896.

CATTANEO, D. Nicolau Eustachio. **Grammatica da musica**: elementos theoreticos d'esta bella arte. Bruxellas: Schott Irmãos, 1861.

CHORON, A. E.; LAFAGE, J. Adrien de. **Encyclopédie-Roret: Nouveau Manuel complet de musique vocale et instrumentale**. Paris: Imprimerie et Fonderie de Fain, [18--].

CHORON, AL.; FAYOLLE, F. **Dictionnaire historique de musiciens: artistes et amateurs, morts ou vivans**. Tome Premier. Paris: Valade Imprimeur-Libraire, 1810.

CHORON, AL.; FAYOLLE, F. **Dictionnaire historique de musiciens: artistes et amateurs, morts ou vivans**. Tome Second. Paris: Valade Imprimeur-Libraire, 1811.

JORNAL A CAMPANHA São Luís, 20 mai. 1902.

JORNAL A CAMPANHA São Luís, 10 fev. 1903.

JORNAL A CAMPANHA São Luís, 12 fev. 1903.

JORNAL A CAMPANHA São Luís, 21 fev. 1903.

JORNAL A CAMPANHA São Luís, 30 mar. 1903.

JORNAL A CAMPANHA São Luís, 03 abr. 1903.

JORNAL A CAMPANHA São Luís, 18 abr. 1903.

JORNAL A CAMPANHA São Luís, 06 nov. 1903.

JORNAL CORREIO DA TARDE. São Luís, 29 nov. 1911.

JORNAL CORREIO DA TARDE São Luís, 30 nov. 1911.

JORNAL DE INSTRUÇÃO E RECREIO DA ASSOCIAÇÃO LITERÁRIA MARANHENSE. Abr., n. 04, p. 27-28, 1845. São Luís: Tipografia Maranhense. Disponível em: <https://portalcatarina.ufsc.br/documentos/?action=download&id=95503>. Acesso em: 25 jan. 2021.

JORNAL DIARIO DO MARANHÃO São Luís, 9 out. 1880.

JORNAL DIÁRIO DO MARANHÃO. São Luís, 07 jun. 1893.

JORNAL DIARIO DO MARANHÃO São Luís 10 maio 1901.

JORNAL DIARIO DO MARANHÃO São Luís, 25 jun. 1901.

JORNAL DIÁRIO DO MARANHÃO. São Luís, 28 set. 1901.

JORNAL DIARIO DO MARANHÃO. São Luís, 06 nov. 1902.

JORNAL DIARIO DO MARANHÃO. São Luís, 25 nov. 1902.

JORNAL DIÁRIO DO MARANHÃO. São Luís, 08 dez. 1902.

JORNAL DIARIO DO MARANHÃO São Luís, 05 fev. 1903.

JORNAL DIARIO DO MARANHÃO São Luís, 16 fev. 1903.

JORNAL DIÁRIO DO MARANHÃO. São Luis, 16 abr. 1904.

JORNAL DIARIO DO MARANHÃO São Luís, 21 nov. 1905.

JORNAL DIARIO DO MARANHÃO São Luís, 29 nov. 1909.

JORNAL DO MARANHÃO São Luís, 05 jul. 1959.

JORNAL O FEDERALISTA. São Luís, 05 fev. 1903.

JORNAL O FEDERALISTA São Luís, 22 nov. 1904.

JORNAL O FLUMINENSE Niteroi, 27 nov. 1904.

JORNAL O IMPARCIAL. São Luís, 23 nov. 1940.

JORNAL O PAIZ São Luís, 10 de fev. 1885.

JORNAL O PAIZ São Luís, 05 de mar. 1885.

JORNAL PACOTILHA. São Luís, 23 maio 1883.

JORNAL PACOTILHA. São Luís, 25 maio 1883.

JORNAL PACOTILHA. São Luís, 12 jun. 1883.

JORNAL PACOTILHA São Luís, 11 mar. 1885.

JORNAL PACOTILHA São Luís, 12 mar. 1885.

JORNAL PACOTILHA São Luís, 23 abr. 1885.

JORNAL PACOTILHA São Luís, 21 mai. 1885.

JORNAL PACOTILHA São Luís, 17 jun. 1885.

JORNAL PACOTILHA São Luís, 09 jul. 1885.

JORNAL PACOTILHA São Luís, 13 jul. 1885.

JORNAL PACOTILHA. São Luís, 23 nov. 1889.

JORNAL PACOTILHA. São Luís, 07 dez. 1889.

JORNAL PACOTILHA. São Luís, 31 dez. 1890.

JORNAL PACOTILHA. São Luís, 16 mar. 1891.

JORNAL PACOTILHA. São Luís, 01 jul. 1891.

JORNAL PACOTILHA. São Luís, 20 jul. 1892.

JORNAL PACOTILHA. São Luís, 30 jun. 1893.

JORNAL PACOTILHA São Luís, 12 jul. 1901.

JORNAL PACOTILHA São Luís, 13 jul. 1901.

JORNAL PACOTILHA São Luís, 15 jul. 1901.

JORNAL PACOTILHA São Luís, 16 jul. 1901.

JORNAL PACOTILHA São Luís, 17 jul. 1901.

JORNAL PACOTILHA. São Luís, 15 maio 1902.

JORNAL PACOTILHA São Luís, 19 mai. 1902.

JORNAL PACOTILHA. São Luís, 20 dez. 1902.

JORNAL PACOTILHA São Luís, 06 fev. 1903.

JORNAL PACOTILHA São Luís, 16 mar. 1903.

JORNAL PACOTILHA São Luís, 17 mar. 1903.

JORNAL PACOTILHA São Luís, 19 mar. 1903.

JORNAL PACOTILHA São Luís, 25 mar. 1903.

JORNAL PACOTILHA São Luís, 26 mar. 1903.

JORNAL PACOTILHA São Luís, 28 mar. 1903.

JORNAL PACOTILHA São Luís, 30 mar. 1903.

JORNAL PACOTILHA São Luís, 31 mar. 1903.

JORNAL PACOTILHA São Luís, 03 abr. 1903.

JORNAL PACOTILHA São Luís, 04 abr. 1903.

JORNAL PACOTILHA São Luís, 07 abr. 1903.

JORNAL PACOTILHA São Luís, 12 mai. 1903.

JORNAL PACOTILHA São Luís, 13 mai. 1903.

JORNAL PACOTILHA São Luís, 18 mai. 1903.

JORNAL PACOTILHA São Luís, 20 mai. 1903.

JORNAL PACOTILHA São Luís, 22 mai. 1903.

JORNAL PACOTILHA São Luís, 23 mai. 1903.

JORNAL PACOTILHA São Luís, 25 mai. 1903.

JORNAL PACOTILHA São Luís, 12 dez. 1904.

JORNAL PACOTILHA. São Luís, 25 dez. 1920.

JORNAL PACOTILHA São Luís, 20 set. 1923.

JORNAL TAGARELA São Luís, 19 mar. 1903.

JORNAL TAGARELA São Luís, 01 dez. 1904.

MACHADO, Raphael Coelho. **Diccionario musical**. Rio de Janeiro: Typographia Franceza, 1842.

MARANHÃO. Arquivo Público do Estado. Registro de Batismos da Freguesia de Nossa Senhora da Victoria da Arquidiocese do Maranhão – 1889-1899. fl. 24v.

MARANHÃO. Arquivo da Arquidiocese. Livro de registro de óbito da freguesia de Nossa Senhora da Conceição da capital – 1894-1910. Livro n. 45. fl. 131.

MARANHÃO. Decreto n. 21, 15 abr. 1890.

MARANHÃO. Decreto n. 94, 1 set. 1891.

MARANHÃO. Decreto n. 69, 26 jul. 1907.

MARANHÃO. Decreto n. 112, 6 abr. 1911.

MARANHÃO. Decreto n. 146, 6 maio 1912.

MARANHÃO. Lei n. 56, 15 maio 1893.

MARANHÃO. Lei n. 119, 02 maio 1895.

MARANHÃO. Lei n. 244, 19 mar. 1900.

MARANHÃO. Lei n. 280, 01 abr. 1901.

MARANHÃO. Lei n. 348, 17 maio 1904.

MARANHÃO. Mensagem apresentada ao Congresso do Estado, 13 fev. 1901 pelo Exmo. Sr. Governador Dr. João Gualberto Torreão da Costa. São Luís, 1901.

MARANHÃO. Mensagem apresentada ao Congresso do Estado, 10 fev. 1902 pelo Exmo. Sr. Governador Dr. João Gualberto Torreão da Costa. São Luís, 1902.

MARANHÃO. Regulamento da Instrução Publica do Estado de 22 de junho de 1890.

MARANHÃO. Regulamento da Instrução Publica do Maranhão de 24 de novembro de 1894.

MARANHÃO. Regulamento Geral da Instrução Pública do Estado do Maranhão. São Luís: Typographia dos Frias, 1896.

MARANHÃO. Regulamento da Escola de Música do Estado do Maranhão de 30 jun. 1909.

MIGUEZ, Leopoldo. **Elementos de theoria musical**. Rio de Janeiro: Casa Bevilacqua, [19--].

O MALHO. Chronica mensal. João Affonso (ed.). Out., n. 0001, p. 64-77, 1880. São Luís: Tipografia do Frias. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=700789&pesq=&pagfis=3>. Acesso em: 26 maio 2022.

PORTO-ALEGRE, Ignacio. **Solfejos do Instituto Nacional de Música**. 4. v. Rio de Janeiro: Bevilacqua, [189-].

RAYOL, Antonio. **Noções de música**: extraídas dos melhores auctores. São Luís: Typographia do Frias, 1902.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique. Tome Premier*. Geneve: [s.n.], 1781a.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique. Tome Second*. Geneve: [s.n.], 1781b.

## ANEXOS

## ANEXO A – Obras de Giovanni Maria Artusi

Quadro 12 - Obras de Giovanni Maria Artusi

AUTOR	OBRAS	FONTES
ARTUSI	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>l'Arte del contrappunto ridotto in tavole</i>. Venise, 1586, in-fol<sup>165</sup>.</li> </ul> <p><i>Seconda parte nella quale si trata dell' utile ed uso dele dissonanze</i>. Venise, 1589, in-fol. (2ª edição dessa obra em 1598 com adições, in-fol.)</p>	<p>F. J. Fétis<sup>166</sup>. <i>Biographie Universelle des musiciens. Tome premier. Deuxième édition</i>. Paris: Librairie de Firmin Didot Frères, Fils et Cie, 1866a.</p> <p><i>La Grande Encyclopédie: Inventaire Raisonné des Sciences, des Lettres et des Arts – Tome Quatrième</i>. Paris: H. Lamirault et Cie, [1---]. (Nessa obra há a informação de que <i>l'Arte del contrappunto</i> e <i>l'Artusi, ovvero delle imperfezioni della moderna musica</i> foram impressas em in-8º).</p>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>l'Artusi, ovvero delle imperfezioni della moderna musica. ragionamenti due nei quali si ragiona di molti cose utile e necessarie agle moderni compositori</i>, Venise, 1600, in-fol.</li> </ul> <p><i>Seconda parte dell' Artusi, ovvero dele imperfezioni della moderna musica, ragionamenti due nei quali si ragiona di molti cose utile e necessarie agle moderni compositori</i>. Venise, 1603, in-fol.</p>	<p>M. Pierre Larousse. <i>Grand Dictionnaire Universel du XIX<sup>e</sup> siècle. Tome premier</i>. Paris: Administration du Grand Dictionnaire Universel, 1866.</p> <p><i>Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana. Tomo VI</i>. Madrid: Espasa- Caçpe S.A., [1---].</p>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Difesa ragionata della sentenza data da Ghisilino Dankerts, et Bartolomeo Escobedo cantori pontifici a favore di D. Vincenzo Lusitano contro D. Nicola Vicentino. Sans date, petit in-4º</i>.</li> </ul>	<p>Paul Guérin. <i>Encyclopedie Universelle Dictionnaire des dictionnaire. Tome premier</i>. Paris: Libairies Imprimeries Réunies, [1---].</p>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Impresa del molto M.R.Gioseffo Zarlino di Ghioggia, già maestro di capella dell ilustríssima signoria di Venezia, dichiarata dal R. D. Giov. Maria Artusi</i>. Bologne, 1604, in-4º.</li> </ul>	<p><i>Diccionario Enciclopédico Salvat. Tomo II. Segunda Edición</i>. Barcelona-Buenos Aires: Salvat Editores, S.A., 1945.</p>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Considerazione musicali</i>. Venise, 1607, in-4º.</li> </ul>	<p>González Porto-Bompiani. <i>Diccionario de Autores. Tomo I</i>. Barcelona: Montaner y Symón, S.A., 1963.</p>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Discurso musicale</i>. 1606.</li> </ul> <p>Essa obra, que se encontra perdida, foi uma contestação à réplica de Monteverdi diante das críticas de Artusi ao trabalho desse compositor.</p>	<p>A. Della Corte e G. M. Gatti. <i>Dizionario di Musica</i>. Torino: G. B. Paravia &amp; C., 1945.</p>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Discurso secondo musicale</i>. 1608, publicado sob o pseudônimo de Braccino da Todi.</li> </ul>	

Fonte: Quadro elaborado pela autora.

<sup>165</sup> In-fol é o mesmo que in-fólio, que na questão de impressão quer dizer uma folha que é dobrada uma vez ao meio ficando com quatro páginas no final dessa impressão.

<sup>166</sup> Choron e LaFage ([18--], p. 172) informam que Fétis publicou a primeira edição dessa obra (Tomo I) em Paris no ano de 1835 com 151 páginas.

ANEXO B – Obras de Alexandre Etienne **Choron**

Quadro 13 - Obras de Alexandre Etienne **Choron**

AUTOR	OBRAS	FONTES
<b>CHORON</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Dictionnaire historique des musiciens. Deux volumes.</i> Paris: Vallade, 1810 (Primeiro volume) e 1811 (Segundo volume), in-8°.</li> </ul> <p>Obra escrita por Choron e Fayolle.</p>	<p>F. J. Fétis. <i>Biographie Universelle des musiciens. Tome deuxième. Deuxième édition.</i> Paris: Librairie de Firmin Didot Frères, Fils et Cie, 1866b.</p>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Principes d'accompagnement des écoles de Italie. Un volume.</i> Paris: Imbault, 1804, in-fol.</li> </ul> <p>Obra escrita por Choron e Flocchi.</p>	<p>Paul Guérin. <i>Encyclopedie Universelle Dictionnaire des dictionnaire. Tome deuxième.</i> Paris: Librairies Imprimeries Réunies, [1---].</p> <p><i>Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana.</i> Tomo XVII. Madrid: Espasa- Caçpe S.A., [1---].</p>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Principe de composition des écoles d'Italie. Trois volumes.</i> Paris: Auguste le Duc, 1808, in-fol.</li> </ul>	<p><i>La Grande Encyclopédie: Inventaire Raisoné des Sciences, des Lettres et des Arts – Tome Onzième.</i> Paris: H. Lamirault et Cie, [1---].</p>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Méthode élémentaire de musique et de plain-chant, à la usage des séminaires et des maitrises de cathédrales.</i> Paris: Courcier, 1811, in-8°.</li> </ul>	<p>M. Pierre Larousse. <i>Grand Dictionnaire Universel du XIX<sup>a</sup> siècle. Tome quatrième.</i> Paris: Administration du Grand Dictionnaire Universel, 1869.</p>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Méthode d'instruction primaire pour apprendre à lire et à écrire.</i> 1800.</li> </ul>	
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Méthode concertante de musique à quatre parties.</i> 1818.</li> </ul>	
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Méthode concertante de musique à plusieurs parties, d'une difficulté graduelle.</i> Paris: 1817, in-4°.</li> </ul>	
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Méthode de plain-chant, autrement appelé chant ecclésiastique ou chant grégorien , contenat des leçons et les exercices nécessaires pour parvenir à une parfaite connaissance de ce chant.</i> Paris: L. Colas, 1818, petit in-4° (28 pages).</li> </ul>	
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Instruction abrégée sur l'organisation et la conduite d'une école de musique, solfège et chant.</i> Paris: 1819, une demi-feuille, in-4°.</li> </ul>	
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Solféges élémentaires, contenat les premières leçons de lecture musicale à l'usage des commençants.</i> Paris: 1820, in-4°.</li> </ul>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Méthode de chant à l'usage des élèves de l'école royale de chant.</i> Paris: 1821, in-4°.</li> </ul>		
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Manuel complet de musique vocale et instrumentale, ou Encyclopédie musicale. Six volumes.</i> Paris: Librairie Encyclopédique de Roret, 1836-1838, in-12 et deux volumes d'exemples in-8° obl.</li> </ul> <p>Obra escrita por Choron e J. Adrien de LaFage.</p>		

Fonte: Quadro elaborado pela autora.

ANEXO C – Obras de François Joseph Marie **Fayolle**

Quadro 14 - Obras de François Joseph Marie **Fayolle**

AUTOR	OBRAS	FONTES
FAYOLLE	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Dictionnaire historique des musiciens, artistes et amateurs, morts ou vivants</i>, Paris, 1810, in-8°.</li> </ul> <p>O segundo volume foi publicado em 1811 em colaboração com Choron (há exemplares que tem a data de 1817).</p>	<p>F. J. Fétis. <i>Biographie Universelle des musiciens. Tome troisième. Deuxième édition</i>. Paris: Librairie de Firmin Didot Frères, Fils et Cie, 1862.</p>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Notices sur Corelli, Tartini, Gaviniés, Pugnani et Viotti, extraits d'une histoire du violon</i>, Paris, Dentu, 1810, in-8°.</li> </ul>	<p>M. Pierre Larousse. <i>Grand Dictionnaire Universel du XIX<sup>e</sup> siècle. Tome huitième</i>. Paris: Administration du Grand Dictionnaire Universel, 1872.</p>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Sur les drames lyriques et leur exécution</i>, 1813.</li> </ul>	<p><i>La Grande Encyclopédie: Inventaire Raisonné des Sciences, des Lettres et des Arts – Tome Dix-septième</i>. Paris: H. Lamirault et Cie, [1---].</p>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Paganini et Bériot</i>, Paris, 1830, in-8°.</li> </ul>	<p>A.Della Corte e G. M. Gatti. <i>Dizionario di Musica</i>. Torino: G. B. Paravia &amp; C., 1945.</p>

Fonte: Quadro elaborado pela autora.

ANEXO D – Obras de Jean-Jacques **Rousseau**

Quadro 15 - Obras de Jean-Jacques **Rousseau**

AUTOR	OBRAS	FONTES
ROUSSEAU	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Dissertation sur la musique moderne</i>. Paris: G.-F. Quillau, 1743, in-8°.</li> </ul>	F. J. Fétis. <i>Biographie Universelle des musiciens. Tome septième. Deuxième édition</i> . Paris: Librairie de Firmin Didot Frères, Fils et Cie, 1867.
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Lettre d'un symphoniste de l'Ac. Roy. de Musique à ses camarades de l'orchestre</i>. (Provavelmente publicado em Paris em 1753), in-8°.</li> </ul> <p><b>Outras Edições:</b> -Amsterdã: 1753, in-12. -Provavelmente em Paris: 1754, in-12.</p> <p><b>Tradução:</b> -Sulzbach (Alemanha): Seidel, 1822, in-8°.</p>	A. Della Corte e G. M. Gatti. <i>Dizionario di Musica</i> . Torino: G. B. Paravia & C., 1945.
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Examen de deux principes avancés par M. Rameau dans as brochure intitulée: Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie</i>. 1755.</li> </ul> <p>Essa obra não foi publicada isoladamente, e assim como outros escritos desse autor ela faz parte das coleções de suas obras completas publicadas após sua morte.</p>	
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Dictionnaire de musique</i>. Genève, 1767, um volume in-4°.</li> </ul> <p><b>Outras edições:</b> -Paris: V. Duchesne, 1768, in-4°. -Amsterdã: 1768, 2 vol., in-12. -Paris: V. Duchesne, 1774, <i>un vol. grand</i>, in-8°. -Genève: 1781, 2 vol., in-8° (edição utilizada nesta tese) -Deux-Ponts: 1783, in-8°. -Paris: Lequien, 1821-1822, 2 vol., in-8°.</p> <p><b>Traduções:</b> -F. Van Heyligert. Amsterdam: 1769, in-8°. -W. Waring. Londres: 1771, in-8°. -<i>Abrégé du Dictionnaire de musique de J. J. Rousseau</i>. Toulouse: Bellegarrigue, 1821, in-12, 140 pages.</p>	
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Lettre à M. Grimm, au sujet des remarques ajoutée à sa Lettre sur Omphale</i>. Paris: 1752, in-8°.</li> </ul>	
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Lettre sur la musique française</i>. (talvez Paris): 1753, in-8°.</li> </ul>	
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Lettre à M. le docteur Burney, auteur de L'Histoire générale de la musique</i>.</li> </ul>	
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Lettre à M. l'abbé Raynal, au sujet d'un nouveau mode de musique</i>.</li> </ul>	
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Essai sur l'origine des langues, ou il est parle de la melodie et de l'imitation musicale</i>.</li> </ul>	

Fonte: Quadro elaborado pela autora.

ANEXO E – Obras de Raphael Coelho Machado

Quadro 16 - Obras de Raphael Coelho Machado

AUTOR	OBRAS	FONTES
MACHADO	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Diccionario musical.</b> Rio de Janeiro, 1842.</li> </ul> <p><b>Outras Edições:</b> -2ª edição aumentada. Rio de Janeiro: 1855. -3ª edição. Paris: 1888.</p>	<p><i>Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana. Tomo XXXI.</i> Madrid: Espasa- Caçpe S.A., [1---].</p> <p><b>Enciclopédia Brasileira Mérito,</b> Volume 12, São Paulo: Editôra Mérito S. A.- Gráfica Editôra Brasileira Ltda, 1960a.</p>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Breve tratado d’harmonia.</b> 1849.</li> </ul> <p><b>Outras Edições:</b> -Paris: 1852. -Várias reedições.</p>	<p><b>Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira,</b> Volume XV, Lisboa/Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia Limitada, [1---].</p>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Principios de musica pratica para uso dos principiantes.</b> Rio de Janeiro, 1842.</li> </ul>	<p><b>Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira.</b> Disponível em: <a href="http://www.dicionariompb.com.br/rafael-coelho-machado">http://www.dicionariompb.com.br/rafael-coelho-machado</a>. Acesso em: 25 fev. 2015.</p>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Methodo de afinar piano.</b> Rio de Janeiro, 1845.</li> </ul> <p>Teve várias edições.</p>	
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>ABC musical.</b> Rio de Janeiro, 1845.</li> </ul> <p>Teve várias edições.</p>	<p>Marcos Marcondes (ed.). <b>Enciclopédia da música brasileira: erudita.</b> São Paulo; Art Editora; Publifolha, 2000.</p>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Methodo de orgão expressivo.</b> Rio de Janeiro: 1854.</li> </ul>	
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Elementos de escripturação musical ou arte de musica.</b> Lisboa: 1852.</li> </ul>	
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Chyrogymnasto das pianistas.</b></li> </ul>	
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Método de Oficlide.</b> Rio de Janeiro: 1856.</li> </ul>	
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Cantos religiosos e collegiaes para uso das casas de educação.</b> 1857.</li> </ul>	
<p><b>Traduções:</b> -<b>Grande método de flauta</b> (compilação dos métodos de François Devienne (1759-1803) e Benoit-Tranquille Berbiguier (1782-1838)). Rio de Janeiro: 1843. -<b>Método de pianoforte</b> (de Franz Hünten (1793-1878)). 1843. -<b>Escola de violino</b> (de Jean-Delphin Alard (1815-1888)). 1853. -<b>Método completo de violão</b> (de Mateo Carcassi (c. 1792-1853))</p>		

Fonte: Quadro elaborado pela autora.

ANEXO F – Obras de Marie Gabriel Augustin Savard

Quadro 17 - Obras de Marie Gabriel Augustin Savard

AUTOR	OBRAS	FONTES
SAVARD	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Cours complet d'harmonie théorique et pratique.</i> <i>Ouvrage adopté pour l'enseignement du Conservatoire Impérial de musique</i>, Paris, Maho, 1853, deux volumes grand, in-8°.</li> </ul>	<p>F. J. Fétis. <i>Biographie Universelle des musiciens. Tome septième. Deuxième édition.</i> Paris: Librairie de Firmin Didot Frères, Fils et Cie, 1867.</p>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Principes de la musique.</i> Paris, A. Durand, Libraire, et Girod, Éditeur de musique, 1861, um volume grand, in-8°.</li> </ul> <p>Há uma 11ª edição do ano de 1898.</p>	
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Manuel d'harmonie</i>, Paris, Maho, 1853, um volume grand, in-8°.</li> </ul>	<p>Paul Guérin. <i>Encyclopedie Universelle Dictionnaire des dictionnaire. Tome VI.</i> Paris: Libairies Imprimeries Réunies, [1---].</p>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Recueil de plain-chant d'Église, transcript en notation moderne et harmonise à trois et quatre voix.</i> Paris, Regnier Canaux, sans date.</li> </ul>	<p><i>Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana. Tomo LIV.</i> Madrid: Espasa- Caçpe S.A., [1---].</p>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Premières notions de musique. 1866.</i></li> </ul> <p>Há uma 25ª edição de 1897.</p>	<p>A. Della Corte e G. M. Gatti. <i>Dizionario di Musica.</i> Torino: G. B. Paravia &amp; C., 1945.</p>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Etudes d'harmonie pratique.</i> Sem indicação de data.</li> </ul>	

Fonte: Quadro elaborado pela autora.

ANEXO G – Obras de Nicolao Eustachio **Cattaneo**

Quadro 18 - Obras de Nicolao Eustachio **Cattaneo**

AUTOR	OBRAS	FONTES
CATTANEO	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Grammatica della musica, ossia Elementi teorici di questa bell'arte.</i> Milano, Ricordi, 1828, <i>grand</i>, in-8°, de 62 pages, avec 6 planches de musique.</li> </ul> <p>Há outra edição publicada em 1832.</p>	F. J. Fétis. <i>Biographie Universelle des musiciens. Tome deuxième. Deuxième édition.</i> Paris: Librairie de Firmin Didot Frères, Fils et Cie, 1866b.
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Frusta musicale, ossia Lettera sugli abusi introdotti nella musica.</i> Milano, Presso Luigi di Giacomo Pirola, 1836, in-12° de XXIV et 189 pages.</li> </ul>	
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Intradamento all' armonia, ossia Introduzione allo studio del trattati di questa scienza (Introduction à l'harmonie ou à l'étude des traités de cette Science).</i> Milano, Ricordi, <i>sans date</i>, I vol., in-8° de 126 pages.).</li> </ul>	

Fonte: Quadro elaborado pela autora.

Tagarela

9

POVO DA LYRA

GYRIA

Qual abascorpus nem nada, seu cumpadre! Você pensa que commigo tiram farinha? Chica! Só tomo café coado, manata velho! Está se ninando. Quando eu caio no verde e arrasto o andante, ninguém me chora. Não preciso de devogados e jameções de gar-rancho na folha que o vento leva — Bôas! Eu estou mesmo p'ra pinoia de chicana de papelorio!... — Quer saber da gaita? Dobre o becco e vá sahindo, p'ra outro rancho, ou então, tá bôo, deixa... — Mas, seu Perereca, eu sei que você é cuera p'ra abri o compasso, mas sempre é bom preveni o estrago...

Qual preveni qual historia! Suruba velho não constraige, eu sei dar o macio e não aperto o paiol da digestão com cagaços. Olhe, no arrastado da Rita Mambembe, mal enovei, vi tudo grelado na sacer-rada gostosa da xulpa. Mais um! Trovei eu, e avan-cei riscando um rabo de arrata que deu tres chinchas e dous pés juntos. Ali ferveu a chaleira e o queijo contou na marmita do passamento do Chico Botija que foi conversá fiado com as formiga. Abri o cham-bro, guardei a mathosa e metti cabeça pelo morro afóra, porque a canoa vinha perto... Pois, seu chefe, foi tudo p'ro grude, no estado maior e só escapei eu. O mais bonito é que os camarada quizeram arranjar o tal abascorpus... dotô Irineu trocava uma arrevesa-gão no papé e nenhum saiu p'ra casa do sereno! E olhe que inda estão de molho no xilim e eu cá fóra no gostoso quebra nojo da vidinha... De mais a mais sou eleitô phophorecente. Inté logo, vou en-carar ali na esquina, uma chumbação...

CHICO MALFETTO.

A MENDICIDADE



Eu cá não caio nas unhas da Prefeitura... Sou capitalista; nasci na Capital Federal, com licença do Barão...

Para a recita que se realizou em 15 do corrente no distincto CLUB DRAMATICO DE S. CHRISTOVÃO, recebemos deliado commite que muito agradecemos. Pedimos desculpas por não termos comparecido. Devidô a molestia, inesperada da pessoa encarregada de nos representar é que lá não appareceu o Tagarela.

LIÇÕES DE HISTORIA

A rainha da Siberia, Era grandissima pandega Um dia passou na alfandega Contrabando de pilheria, O vice rei de Marrocos Aproveitando, a seu jeito Ganhou, sem pagar direito Uma cesta de ovos chocos.

Quando o Barata Ribeiro Era prefeito de Berna, O nosso Pedro Primoiro Quiz logo passar-lhe a perna, Foi do largo do Rocio Com grande tropa de gente Para encalhar de repente Na bocca de Cabo Frio.

Governava Yucatan Napoleão Bonaparte A quem Pedro Malazarte Dava café de manhã, E mandava de Conzonhas, Dez leguas da Conchincha, Uma duzia de pamonhas E uma garrafa de quina.

Andava Heredia de Sá Damnado, mettendo as botas Na rainha de Sabá Quando na eleição fez batatas, Quando o Nunes litterato E perfumista tambem Disse que esse espartafato Nunca lhe cheirava bem.

Surgiu a peste bubonica A primeira vez, um dia, No golfo de Tessalonica Um pouco além da Turquia Don Nuno Fica primeiro. Da hygiene protector Foi dar queixa ao conselheiro De Nabucodonosor.

A primeira carraspana Que Noé tomou na vida, Foi junto a grande Avenida Perto do rio da Joanna, O velho Chico Chicote Cafageste de má nota Trocou logo uma velhota Por um vil oaco de póte!

Vivia o rei Marialva No Palacio de Veneza, N'uma profunda tristeza, Que punha rugas na calva, O Senna que em scena estava, Correndo por Séas e Méca Veio ver se o consolava, Mostrando a meia-careca.

Josué ao dar a prova De que o sol não parar, Fez um calor de rachar Por toda a Cidade Nova! Depois desse desatino, Com o Luso, de braço dado, Andava pelo Casino Bebendo chopp gelado.

Quando as ilhas-Carolinas Eram de Mathusalém Inda vivia em Belém O rei de todas as Chinás, Foi nessa remota idade, Que o corsario Falsacapa Mandou para esta cidade O tal mercado da Lapa.

M. ETHEREO

POETAS E AGUIAS

LIII



ANTONIO RAYOL

Hoje figura aqui na galeria Esta figura forte de cantor. — Um rouxinol que muito delicia: Appreciado, esplendido tenor!

BIOGRAPHO.

Os Srs. professores desde que perderam os passos nas suas pretensões na Prefeitura devem se apegar com o Sr. Arcebispo. Elle que interceda junto ao verdadeiro e miraculoso Senhor dos Passos; talvez esse, mais entendido em coisas de instrução, lhes possa realizar o milagre que o outro, da Prefeitura, não quer ou não sabe fazer.



ODOL foi considerado o melhor dentifricio na ultima reunião do Congresso Dentario de Paris. Vende se por atacado e a varejo no deposito geral. Louis Hermann & C.

65, RUA GONÇALVES DIAS, 65

AGUA MINERAL NATURAL  
**FONTE DE SANTA RITA**  
 PROPRIETARIO  
**Alfredo Nogueira d'Oliveira**  
 A melhor e mais pura das aguas de meza e a mais barata  
 Agentes: J. FERREIRA & COMP.  
**PRACA TIRADENTES N. 31**  
 Telephone 698 | Capital Federal  
**RUA DA PRAIA N. 147 — NICTHEROY**

Chegaram ao nosso conhecimento desagradaveis noticias sobre perseguições que se estão fazendo contra alguns dos empregados da Guarda-Moria da Alfandega, no intuito de se proteger a outros do agrado de quem tudo manda. Vamos indagar e depois fallaremos.

ANEXO I – Notícia sobre a morte de Antonio Rayol em *Tagarela*

**ANTONIO RAYOL**

Um telegramma de 22 do corrente trouxe-nos a dolorosa noticia do fallecimento deste artista brasileiro de grande merecimento aliado a uma suave modestia, e cujo nome serve de tristissima epigraphe a estas linhas.

Antonio Rayol era uma dessas organisações artisticas profundamente avessas ao desejo ambicioso da celebridade e passua na sua alma communicativa e simples o cunho de uma inexcédivel bondade.

Em quasi todos os Estados do Brazil, elle reunira, em concertos, a mais distincta e culta sociedade onde era excessivamente bemquisto.

Character exemplar, pai de familia carinhoso e amantissimo, generoso e sincero amigo, Antonio Rayol, em sua ultima estada nesta Capital e em Campos, onde a sua cardiopathia manifestara se cruelmente, conseguira grangear um crescente numero de amizades e sympathias.

Era o typo do homem moderno, fino, cavalheiresco, afavel e insinuante.

Filho legitimo de Augusto Cezar dos Reis Rayol e D. Leocadia Alexandrina Bello, ultimamente fallecida, nasceu Antonio Rayol na cidade de S. Luiz do Maranhão a 23 de Dezembro de 1863.

Orphão de pai aos 6 annos de idade, seu irmão Leocadio Rayol, artista muito conhecido em nosso meio, continuou a educal-o sob o mesmo regimen e assim, deixando mais tarde o collegio, fel-o proseguir nos estudos de humanidades no Lyceu daquella capital.

Manifestando-se-lhe, porém, desde tenra idade uma precoce e accentuada vocação para a musica, Leocadio Rayol ensinou-lhe a theoria elementar e o solfejo e em seguida violino, tudo isto aos 10 annos, revelando, então, no solfejo uma voz de bello timbre, bastante extensa e sobretudo muito afinada, pelo que era sempre convidado para cantar as partes de contralto em festas de Igreja.

Progredindo sempre no violino, lembrou-se aos 15 annos, de estudar viola, dedicando-se com tanta alma a este instrumento, em que se exhibio em poucos dias, resultando-lhe um contracto no Estado do Pará, para onde seguiu em companhia do Maestro Colás que muito o distinguira.

Antonio Rayol conservou sempre a voz, mesmo na epocha de transição não a perdeu inteiramente e aos 22 annos, mais ou menos, desabrochou aquella voz ardente e possante de verdadeiro tenór absoluto com a qual se apresentou nesta capital em 1889, sem conhecer ainda os segredos da arte do canto. Era sómente a manifestação do esplendido talento com que

a natureza o dotou! Não tinha escola, não tinha as profundas regras da arte, devido a escassez lamentavel de recursos do acanhado meio em que vivia! Com a sua extraordinaria intuição conheceu logo Antonio Rayol, que lhe faltava alguma cousa e então modesta e delicadamente apresentou-se a alguns dos nossos maestros, que o acolheram com carinho, alentando-o no estudo e applicação, afim de poder aproveitar os elementos que dispunha, submettendo-se a uma escola.

Enthusiasmado com estes attestados eloquentes, tratou de empregar os meios para ir á Europa, o que conseguiu 2 annos depois, graças a intervenção generosa do benemerito Sr. conde de Leopoldina que o mandou para Milão.

Naquella cidade encarregou-se da sua educação musical o reputado Maestro Giovannini, do Conservatorio, que muito o considerava e estimava como alumno de grande merecimento, tanto que o admittio no festival do centenario do celebre Maestro Rossini, realiado no Scala, sob a regencia do immortal G. Verdi.

O ideal de Antonio Rayol era entrar para o theatro, porém, educado sob certa severidade de costumes, sempre no seio da familia, onde a sinceridade a lealdade e a boa fé presidem a todos os actos da vida, e achando-se brusca mente em um meio inteiramente diverso a que se não podia habituar, resolveu abandonar semelhante idéa e voltar á sua patria, onde começou a trabalhar como poudo, soffrendo ainda assim as contrariedades e decepções peculiares a quem tem merecimento.

A molestia que o arrebatou ao tumulto nunca se havia intensamente manifestado, pois, pela sua natureza pathologica deveria existir no organismo, sendo de crer que as decepções por que passou ultimamente nesta Capital, muito concorressem para tão infausto resultado.

De volta da Italia fundou aqui na Capital a primeira escola livre de musica, confiando a direcção ao distincto maestro Cavalier.

Foi dessa brilhante iniciativa que se originaram todos esses institutos particulares de ensino.

Antonio Rayol casou-se aos 23 annos com a Exma. Sra. D. Zulmira Rubim, filha de um official de engenheiros e de cujo consorcio, deixou cinco filhos menores.

Somos, porém, forçados a lamentar o indifferentismo da imprensa carioca tornando circumscripta a um simples e laconico telegramma, a noticia da morte deste grande artista, nosso compatriota.

Si elle fosse estrangeiro e viesse, como muitos desses carnavalescos medalhões, cheios de rotulos e réclames, teria, por certo, a competente tarja, o retrato na primeira pagina com duas columnas e meia de encomiasticos conceitos necrológicos.

Que o espirito luminoso de Antonio Rayol perdõe esta injustiça e muito maior ingratidão, pois nas almas dos seus admiradores e amigos elle se reflectirá sempre na grande «saude que é a memoria do coração!»



— O Acre! E não poder eu exercer por lá o meu rendoso commercio de fazendas húngaras!

**LOTERIA ESPERANÇA**

HOJE 10:000\$000 por \$650 em quintos a \$130 HOJE

Sexta-feira	2 do corrente	15:000\$000	por	1\$300	divididos em 10 <sup>as</sup> a 130
Sabbado	3 »	10:000\$000	por	\$130	inteiros
<b>Segunda-feira</b>	<b>5 »</b>	<b>20:000\$000</b>	por	1\$300	divididos em 10 <sup>as</sup> a 130
Terça-feira	6 »	15:000\$000	por	1\$300	» » » 130
Quarta-feira	7 »	12:000\$000	por	\$260	» » 1/2 » 130
Quinta-feira	8 »	10:000\$000	por	\$650	» » 5 <sup>as</sup> » 130

**GRANDE E INCOMPARAVEL LOTERIA**

Inteiros a 1\$400—NATAL—Meios a \$700

1<sup>o</sup> Premio 50:000\$000—Integraes—2<sup>o</sup> Premio 50:000\$000

Extração a 15 de Dezembro de 1904

ANEXO J – Regimento da Escola de Música

Quadro 19 - Regimento da Escola de Música – 1º artigo.

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

Fonte: Salomão (2016).