

**A música no
Maranhão Imperial:
um estudo sobre o
compositor Leocádio
Rayol baseado em
dois manuscritos do
Inventário João Mohana**

João Berchmans de Carvalho Sobrinho

À professora Dra. Rose Marie Reis Agrifoglio, *in memoriam*

Music in Imperial
Maranhão: a study on
composer Leocádio
Rayol based in two
manuscripts of
João Mohana's Inventory

Resumo

Este artigo, vinculado à abordagem histórica e musicológica, tem o objetivo de apresentar resultados de uma pesquisa sobre a música no Maranhão e sobre o compositor Leocádio Rayol (1849-1909). Nesta pesquisa enfatizo sua trajetória artística procurando realizar uma análise de contexto e das condições de produção musical, além de comentários descritivos sobre duas composições de sua autoria: a Missa do Grande Credo e a Missa Bom Jesus dos Navegantes, ambas pertencentes à produção musical maranhense do século XIX e resguardadas no Inventário João Mohana do Arquivo Público do Estado do Maranhão. Pretende-se com os resultados levantados inserir mais essa área cultural do Nordeste brasileiro no quadro de estudos de nossa musicologia histórica e contribuir para a ampliação das experiências e práticas musicais do passado brasileiro.

Palavras-Chave: musicologia histórica; música no Maranhão; música sacra; Inventário João Mohana.

Abstract

This article, linked to the historical and musicological approach, has the objective of presenting results of a research on the music in Maranhão starting from the study on composer Leocádio Rayol (1849-1909). The emphasis of the research is the composer's artistic trajectory accomplish a context analysis and of the conditions of musical production, besides descriptive comments about two compositions: the *Missa do Grande Credo*, and the *Missa Bom Jesus dos Navegantes*, both belonging to the production musical from Maranhão of the century XIX and belonging in the Inventário João Mohana of the Public Archive of the State of Maranhão. It is intended with the lifted up results, to insert more that cultural area of the Brazilian Northeast in the area of studies of our historical musicology and to contribute for the enlargement of the experiences and musical practices of the Brazilian past.

Keywords: historical musicology; music in the State of Maranhão; sacred music; João Mohana Collection.

Recebido em 11/05/2004

Aprovado para publicação em 22/06/2004

Introdução

Este artigo é uma tentativa de apresentar os resultados de uma pesquisa sobre a música religiosa do compositor Leocádio dos Reis Rayol (São Luís, 1949 – Rio de Janeiro, 1909), tema central de meu doutoramento no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

A pesquisa se concentrou, em uma primeira etapa, sobre a trajetória artística deste compositor, particularmente em São Luís do Maranhão, seu berço natal, e suas passagens por Lisboa e Rio de Janeiro onde veio a falecer. A partir dessa investigação cataloguei diversas informações sobre a vida musical e o estabelecimento de um movimento literário-musical de destaque na capital maranhense, sobretudo a produção musical de gênero religioso que aparece mais representativa neste período do ponto de vista documental. Também foi alvo de consulta os arquivos musicológicos e históricos nas referidas cidades,

amparado por bolsa do Programa de Doutorado com Estágio no Exterior (PDEE) CAPES/MEC, e também com recursos de auxílio à pesquisa da própria UFRGS.

Em uma outra etapa realizei a transcrição e a análise de duas obras, a *Missa do Grande Credo* e a *Missa Bom Jesus dos Navegantes*, escritas para coro, solistas e orquestra, ambas resguardadas no Inventário João Mohana do Arquivo Público do Maranhão.

Portanto, este artigo traçará uma panorâmica geral sobre a música no Maranhão e sobre a atuação de Leocádio Rayol enquanto violonista e compositor de momento artístico na construção cultural brasileira do Oitocentos e que deixou uma obra que merece a atenção dos estudos musicológicos.

Antecedentes Históricos

O Maranhão teve a sua origem na expedição dos franceses Daniel de la Touche – Senhor de La Ravardière – de François de Rasily e Nicolas de Harlay – Barão de Sancy, “com o piedoso desígnio de implantar nessas terras a nossa fé” (Paxêco, 1968, p. 07). É esse mesmo cronista que apresenta a primeira manifestação do espírito religioso conduzido por uma prática musical, quando as três naus francesas aportam na Ilha de Santana a 26 de julho de 1612 e aí “arvoram uma cruz e cantam o *Te Deum*” e novamente a 06 de agosto aportam em Ypaon-açu “onde desembarcam a convite do pirata Sr. de Manoir que os banqueteia, após outro *Te Deum*” (p. 08). Aos doze de agosto atravessam para o continente onde constroem um forte, plantam uma cruz entoada por um *Te Deum* e celebram a primeira missa no Maranhão.

É fato reconhecido pelos historiadores que o Maranhão teve uma formação política e econômica diferenciada em relação às demais províncias do Brasil. Isso se deve à característica da empresa colonizadora constantemente permeada de embates e alternâncias de poder entre franceses, portugueses e holandeses, com os primeiros sendo responsáveis pela fundação de São Luís e da tentativa de estabelecimento de uma colônia no Maranhão: a França Equinocial.

Fundada pelos franceses, que aqui só puderam manter-se por três anos (1612-15), e invadida pelos holandeses, a quem a bravura dos portugueses e o espírito nativista

dos maranhenses impuseram igual tempo de dominação (1641-44), São Luís, hoje brasileira como poucas de nossas cidades poderão sê-lo, permaneceu, por mais de dois séculos, um burgo tipicamente lusitano. (Moraes, 1989, p. 23)

Como bem frisou o cronista, apesar desta herança histórica de origem francesa, na realidade a colonização teve como projeto político, econômico e cultural, características fortemente lusitanas, implantando na região um intenso comércio e produção de riquezas, com essas relações realizadas diretamente com a Corte de Lisboa. Paulo Lyra informa que esse intercâmbio se efetivará particularmente na segunda metade do século XIX, quando

uma linha de navegação entre São Luís e Lisboa resultava numa corrente migratória contínua, dando aos filhos de portugueses estabelecidos no Maranhão, a vantagem de poderem completar seus estudos em Coimbra. (Lyra, 1989, p. 37)

Para esse historiador, o período imperial foi o de maior desenvolvimento econômico e cultural do Maranhão, alicerçado em uma base essencialmente agrícola e escravagista voltada para a produção “do algodão, na primeira metade do século, e na de açúcar, no restante da centúria” (Lyra, 1989, p. 38). Esse modelo favoreceu um importante desenvolvimento cultural particularmente na capital portuária de São Luís, imortalizada na faustosa arquitetura dos sobrados e palacetes, nos ornamentos e arabescos das fachadas e dos azulejos portugueses e na singela beleza do espaço urbano e dos logradouros públicos que circundam o “Centro Velho”, ou “Praia Grande”, num estilo urbanístico próprio e diferenciado. É o desencadeamento de uma prosperidade econômica cujo apogeu será atingido em meados do século XIX (Silva Filho, 1998, p. 19).

A música no Maranhão

Como não é de se surpreender, as informações mais antigas sobre a prática musical no Maranhão estão quase sempre relacionadas a fatos marcantes da história política e religiosa desta Província. Posse de bispos, de governadores, a inauguração de logradouros públicos, a edificação de mosteiros, conventos e igrejas, foram eventos quase sempre realizados com execução musical. Da

mesma maneira, se encontram referências a atividades musicais nas festividades de aclamação de personagens da realeza portuguesa e da comemoração dos dias dedicados aos santos católicos.

A nota de maior recuo cronológico que descreve atividades musicais trata sobre a atuação da Companhia de Jesus e sua prática catequética no Maranhão, onde “pelo menos desde 1615 que missionários jesuítas juntavam a suas vozes às de educandos locais que simultaneamente cantavam, dançavam e percutiam tambores” (Serafim Leite citado por Freitas Branco, 1995, p. 154). No Regulamento das Aldeias do Maranhão e Pará, de 1685, um parágrafo do texto determina que “nas escolas de ler e escrever das Aldeias, havendo número bastante, ensinem-se também a cantar e a tanger instrumentos” (Leite, 1949, p. 28).

Na sua *Historia da Companhia de Jesus na Extincta Provincia do Maranhão e Pará*, o Padre José de Moraes reproduz trechos de uma carta do Padre Vieira, datada de 22 de maio de 1653, em que o jesuíta relata algumas práticas musicais em igrejas de São Luís.

As pregações da Semana Santa, desde dia de Ramos até o da Ressurreição, as fizemos na Matriz, por ser Igreja mais capaz; e o Vigario-Geral e mais clérigos, por serem poucos, nos vierão ajudar a beneficiar os officios na nossa Igreja, onde se fizerão com a melhor musica da terra e muito concerto...e publiquei que daquella tarde em diante se rezasse o terço do Rosario a córos, como se usa em S. Domingos de Lisboa e em muitas outras Igrejas da mesma cidade...Começão a entoar dous meninos de melhores vozes, e segue toda a Igreja alternadamente com grande piedade e devoção. Dura tudo de tres quartos para huma hora... (Moraes, 1860; 1759, p. 326-7)

De fato, isso comprova, além da estratégia catequética utilizada pelos jesuítas com expansão por toda a Colônia, de que desde o início percebia-se uma preocupação em reproduzir nas igrejas maranhenses a continuidade de modelos da prática musical religiosa nos moldes de Lisboa, e daí o investimento, desde cedo, nas escolas de formação de cantores e posteriormente de instrumentistas.

Um outro estudo muito rico em referências ao papel da música como elemento simbólico de afirmação do poder secular e religioso é a obra *Apontamentos para a História Eclesiástica do Maranhão*, de D. Francisco de Paula e Silva, em que descreve as festividades políticas e religiosas da Província, como a que comemora solenemente a sua reconquista pelos portugueses.

Entrados que fomos no forte já tomado de S. Luiz, quiz o Capitão-mor, que a primeira missa que se dissesse na igreja fosse solemne, como foi, cantando-se a dois côros e com charamellas. (Silva, 1922, p. 21)

Algumas importantes informações sobre provisões para a organização da música religiosa estão nessa obra, como a da atuação do Bispo Frei Timotheo do Maranhão (1700-1714):

A 2 de junho, dava provisão de Escrivão da Camara ecclesiastica ao Padre Agostinho de Couto Pinto...Mestre de Capella a Frei Matheus de Siqueira, Religioso das Mercês. Da provisão deste ultimo depreheende-se que ainda a Sé não tinha Conegos nem Dignidades sendo, porém, preenchido o cargo de Mestre de Capella, por ser indispensável para a organização das cerimoniaes do culto. (Silva, 1922, p. 95-96)

Como se pode constatar, o cargo de mestre de capela foi, desde muito cedo, costumeiramente utilizado nas igrejas maranhenses, fato já comprovado pela pesquisa do musicólogo Maurício Dottori que relaciona dois mestres de capela do século XVII para a igreja matriz de São Luís do Maranhão: “em 18.12.1629, carta de apresentação a MANOEL DA MOTA BOTELHO; em 15.09.1648, JOÃO RIBEIRO LOBO” (Dottori, 1994, p. 92). Entretanto, a instalação do Cabido só foi realizada em 17 de abril de 1745 pelo Bispo D. Frei Manoel da Cruz,¹ posteriormente 1º Bispo de Mariana, sendo constituído das seguintes dignidades:

...Arceidiago, Arcipreste, Chantre, Mestre Eschola; 12 Conegos, 8 Beneficiados, todos sacerdotes; 18 Capellães, 2 Mestres de Cerimonias; 1 Saachrista, 1 Altareiro, 6 Moços de Côro, 1 Organista, 1 Guarda, 1 Porteiro da Massa, 1 Armador e 1 Sineiro. (Silva, 1922, p. 65)

Este último dado é importante para atestar, pelo menos no período do Bispo Manoel da Cruz, da execução musical na Sé de São Luís com utilização de coro com órgão.

É interessante também reproduzir a percepção grandiosa do cronista ao relatar eventos que combinavam a música com as relações políticas e de poder, simbolizadas nas recepções pomposas à posse das máximas autoridades políticas e religiosas, como a da chegada do Bispo D. Antonio de Padua e Bellas (1783-1794) recebido com pompa

...na carruagem do Governador, que pessoalmente o quiz acompanhar, seguiu do cáes, provavelmente o da Praia Grande, para a igreja de Santo Antonio, sendo ahi

cantado um solemne Te-Deum em ação de graças. Só no Domingo, 31, é que fez sua entrada solemne com todo o aparato então usado. Camara, Senado e Povo, todos tomaram parte no solemne regosjo. Pomposos arcos, ruas juncadas de murtha e flores, casas ajazeadas, tropas em formatura, artilharia, repiques de sino, cantos litúrgicos, uniram-se num só concerto para honrar a enthronisação do Príncipe da Egreja Maranhense. (Silva, 1922, p. 144)

Outras referências podem ser encontradas no importante *Dicionário Histórico-Geográfico do Maranhão*, de César Augusto Marques, em que descreve de uma cerimônia de caráter religioso – em 1740 – em homenagem à aclamação do Rei D. João IV, na Sé de São Luís do Maranhão.²

Por estar impedido, ou por doente ou por capricho, ordenou o prelado que o santo sacrifício da missa em ação de graças pela aclamação do Sereníssimo Sr. Rei D. João, fosse celebrado na Sé pelo reverendo provisor, e cantado pelos capelães – músicos da Sé. (Marques, 1970, p. 119)

O mesmo autor se refere à participação, em 1740, de uma banda de música na chegada do Frei Francisco de São Tiago a São Luís e também da execução de um “*Te Deum* cantado pelo cabido e outro pelos frades das Mercês”, na chegada, em 1757, do 6º Bispo do Maranhão, D. Frei Antônio de São José (Marques, 1970, p. 120-121). Da mesma forma, refere-se à posse do bispo D. Frei Luís da Conceição Saraiva (14 de março de 1862) realizando-se o ato às 10 horas da manhã de 21 de março em que “foi conduzido processionalmente até a Sé, onde à grande instrumental celebrou-se um solene *Te Deum* em ação de graças” (Marques, 1970, p. 150).

Infelizmente não podemos penetrar no real significado do que seja “à grande instrumental”, possivelmente referindo-se à utilização de outros instrumentos nas práticas musicais da Igreja, como o uso de sopros e cordas, além do uso tradicional do órgão. Sem dúvida este instrumento parece ser o alvo de constantes preocupações por parte da Igreja, como em uma reclamação do bispo D. Candido de Alvarenga, que dirigiu a igreja maranhense entre 1876-1899, para a manutenção do órgão da Sé, que estava a necessitar de

...imprescindiveis concertos (sic) reclamados pelo magnifico órgão offertado pela Provincia à Egreja Cathedral, o qual acha-se consideravelmente deteriorado pelo cupim. Da Assembléa Legislativa Provincial pende a votação da verba de 500\$000 que, por intermedio da Presidencia, solicitei, para acudir a taes concertos, visto não ter a respectiva Fabrica recursos para o fazer. (Silva, 1922, p. 314)

De qualquer forma, pode-se perceber o papel relevante da música sempre presente nos momentos mais solenes das festividades religiosas em que se exigisse todo o aparato simbólico na interação entre música e religião, e na construção de um imaginário alegórico que reforçasse o poder da Igreja para a sociedade da época.

Também a formação musical era instrumento de preocupação, devendo seguir os preceitos orientados pela Igreja, como no bispado de D. Marcos (1824-1842) em que há uma determinação para a adequada preparação e execução do canto eclesiástico.

A celebração dos officios Divinos exige, que na Caza de Deus hajaõ cantores, que com a harmonia de suas vozes excitem movimentos de compunção, e arrebatem os espiritos para o amor da virtude, e desejo das cousas celestiaes. Haverá lição de muzica, e canto Ecclesiastico nos dias designados pelo Director, e nas horas, que não sirvão de impedimento as outras aulas. Depois de estabelecido este ensino, nenhum ordenado receberá ordens sacras sem exame, e aprovação do canto Gregoriano. Poderão aprender a tocar orgão ou piano, porem não será permitido nas horas de estudo, e silencio: assim como não he permittido ter outros instrumentos sem licença do Director. (Silva, 1922, p. 215)

Com relação à estrutura exigida pela prática musical, reproduzo a seguir alguns emolumentos pagos pela Fábrica da Sé aos responsáveis pela música litúrgica, citados também por D. Francisco de Paula e Silva (1922, p. 414-415).

- Conego, 270\$000;
- Capellão, 75\$000;
- Organista e Mestre de Capella, 62\$500;
- Sub-Cantor e Mestre de Canto chão, 56\$250;
- Mestre de Grammatica Latina, 60\$000;
- Sacristão, 75\$000;
- Moço do Côro, 37\$500;
- Sineiro, 100\$000.

O mesmo autor reproduz um anexo de 02 de julho de 1827, dando conta da estrutura dignatária da Sé e de seus respectivos proventos:

A Cathedral da Cidade de S. Luiz do Maranhão, de que é Padroeira a Virgem Santíssima N. Senhora debaixo do título da Victoria consta das seguintes Dignidades: Arcediago (em lugar de Deão), Arcipreste, Chantre, Mestre Eschola, e doze Conegos: oito Beneficiados (que todos são da Ordem Presbyteral) dezoito Capellães, ou Missionarios dous dos quaes são: um Organista, e Mestre da Capella: outro Subcantor, e Mestre de Canto-chão... (Silva, 1922, p. 472)

- Arcediago 400\$000;
- Cada uma das outras trez 320\$000;
- Cada Conego 370\$000;
- Cada Beneficiado 150\$000;
- Cada Capelão 95\$000;
- Organista e Mestre da Capella, tem mais 62\$500;
- Sub-cantor e Mestre de canto-chão dito 56\$250.

Possivelmente o organista e mestre de capela citado nesta lista fosse já o compositor português Vicente Ferrer de Lyra, primeiro mestre de capela do século XIX da Sé de São Luís,³ que nasceu em Portugal por volta de 1796, em local ainda ignorado, e que atuou como cantor na Sé de Lisboa. Vieira, em seu *Dicionário*, afirma desconhecer as particularidades biográficas de Lyra, mas informa a sua entrada para a Irmandade de Santa Cecília, de Lisboa, em 22 de dezembro de 1814, “sendo durante esse tempo cantor da Sé, com voz de tenor” e de sua saída da mesma cidade a partir de 1826 (Vieira, 1900, p. 37). Vicente Ferrer de Lyra faleceu em São Luís do Maranhão, em 1857, sendo sepultado na Sé, cuja lápide se encontra na sala capitular.

A maior parte da obra deste compositor pertence à Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa, existindo outros manuscritos também no arquivo da Biblioteca Nacional. Na maioria, peças sacras a quatro vozes e órgão e uma bem citada *Missa de Réquiem*. O Inventário João Mohana, do Arquivo Público do Maranhão, possui as seguintes obras compostas (Quadro 1), ao que parece, em São Luís.

Quadro 1 – Obras de Vicente Ferrer de Lyra depositadas no Inventário João Mohana

Título	Instrumentação	Cota
Ladainha de Nossa Senhora	vozes (basso, tenor, soprano e alto), harmonium, flauta, 1 ^{os} e 2 ^{os} clarinetes, 1 ^{os} e 2 ^{os} violinos, pistom, cello e c. basso	1688/95
Miserere	vozes: tenor e basso	1686/95
Missa a três vozes	clarinete e c. basso	1687/95
Motetos I a VII	vozes (tenor, baixo, contralto), harmonium, 1 ^{os} e 2 ^{os} violinos, clarino, flauta, cello	1685/95

Um importante acontecimento que contribuiu para o desenvolvimento artístico e cultural de São Luís foi a iniciativa de dois prósperos comerciantes portugueses em construir o primeiro teatro maranhense, em 1^o de janeiro de 1817, batizado de Teatro União em homenagem à inclusão do Brasil no Reino de Portugal e Algarves. O teatro foi rebatizado, em 1852, para Teatro São Luís e por último, na segunda década do século XX, recebe sua denominação atual, Teatro Arthur de Azevedo.

O musicólogo Alberto Dantas refere-se à representação, na metade do século XIX, de quarenta récitas de três óperas estrangeiras num espaço de dois meses (Dantas Filho, 1998, p. 131). Em 1855, por exemplo, celebrou-se um contrato para representações de uma companhia italiana, que estreou em abril do ano seguinte (Marques, 1970, p. 596). É esse mesmo historiador que informa a representação, em 1859, da ópera *Lucrécia Bórgia* e de um concerto do violinista português Francisco de Sá Noronha.

Por essa época, a presença de professores e artistas em São Luís do Maranhão é comentada com destaque por Renato Almeida:

Em S. Luiz do Maranhão havia, em 1861, trinta e dois professores de música, muitos dos quais artistas de companhias líricas que por ali passavam, como D. Margarida Sachero, professora de piano e canto, que fundou a Sociedade Musical de São Luiz. (Almeida, 1942, p. 364)

Este período foi também descrito por José Ribeiro do Amaral quando realizou um levantamento dos compositores que atuavam no Maranhão, iniciando pela obscura figura de Sérgio Marinho, “o inolvidável auctor da bellissima novena de Nossa Senhora da Conceição, sempre nova, que não envelhece nunca, ouvida sempre com prazer”. Amaral refere-se também a António Luiz Miró, importante compositor português de origem espanhola, chegado a São Luís com uma companhia dramática (Amaral, 1922, p. 297-298), tendo sido maestro do Teatro São Carlos de Lisboa e ensaiador do Teatro das Laranjeiras do Conde de Farrobo, locais em que compôs e dirigiu várias óperas até mudar-se para o Brasil. Ernesto Vieira faz também um resumo da atribulada passagem de Miró pelo Brasil.

Em dezembro do referido anno (1849), depois de ter dado um espetáculo em seu beneficio, partiu para o Brasil em companhia da formosa Josephina que se tornou sua amante. Em 1850 estava estabelecido no Maranhão como professor de piano e director de uma companhia lyrica italiana. Algum tempo depois accometteu-o uma terrivel molestia, e resolvendo regressar á Europa para vêr se obtinha melhoras, sahio do Maranhão para Pernambuco, falleccendo, segundo consta, n'esta cidade em maio de 1853. Uma tradição oral diz que o capitão do navio que o conduzia, vendo-o em estado muito grave e receiando embaraços sanitrios, fe-lo desembarcar em um ponto desconhecido, antes do termo da viagem, deixando-o ahi abandonado, quasi cadaver. (Vieira, 1900, p. 94)

Sobre aspectos da vida musical de Miró em Lisboa e em São Luís, Renato Almeida destaca que o compositor foi

...autor de música sacra, operas, operas-comicas, comedias algumas delas representadas em S.Luiz, e que foi, durante uns trinta anos, ensaiador de canto no *Teatro S. Carlos* de Lisboa, onde era um dos primeiros pianistas e, talvez, o primeiro mestre de canto. Miró foi um músico de muita significação em seu país, tendo composto uma ópera *Os Infantes de Ceuta* sôbre letra de Alexandre Herculano. Chegou ao Maranhão em 1851 e, no ano seguinte inaugurou o *Teatro S. Luiz* que era o velho *União*, inteiramente remodelado, com uma companhia dramática, de que fazia parte sua mulher, Josefina Miró. O maestro lusitano teve boa influência na vida cultural do Maranhão e o encontramos, através de uma referência de João Francisco Lisboa, tomando parte na orquestra da famosa festa de N. S. dos Remédios, em 1851. Faleceu em Pernambuco em 1853. (Almeida, 1942, p. 369)

No Maranhão, além de dirigir o Teatro São Luiz e atuar como professor de piano, Miró compôs a *Novena de Nossa Senhora dos Remédios*, para solistas, *harmonium*, coro e orquestra, sua única obra até agora localizada na região e que se encontra resguardada no Inventário João Mohana, com o número de catalogação 0220/95.

Na sua crônica sobre a vida musical maranhense, Ribeiro do Amaral destaca a família Colás: o Chico da Música e seus dois filhos, o trompista Carlos Libânio e o violinista Francisco Libânio; este último com passagens em Pernambuco e Belém, onde atuou como professor e regente de orquestra. Cita também o rabequista português da Real Câmara de Lisboa, João Pedro Ziegler, que atuou também como professor em vários colégios de São Luís, e Theodoro Guinard, organista da Catedral e professor de canto do Seminário das Mercês, dentre outros músicos e compositores (Amaral, 1922, p. 297-298).

Da década de 60 para 70 do século XIX, são citados os irmãos Rayol, Leocádio, Alexandre e Antônio, o primeiro, violinista e compositor; Alexandre era violoncelista e barítono com atuação em Manaus; Antônio Rayol, além de cantor e compositor, atuou como educador musical fundando a primeira Escola de Música do Maranhão, a Aula Noturna de Música (Amaral, 1922, p. 259-324).

É interessante observar que é exatamente neste período, primeira e segunda metade do século XIX, que floresceu uma geração de compositores e instrumentistas responsáveis por uma produção musical significativa, particularmente em torno das festividades religiosas, hoje espelhada no Inventário João Mohana: o depositário de uma parte da memória musical maranhense.

Este acervo é uma importante coleção de obras musicais recolhidas pelo padre e médico maranhense, João Mohana, e que representa uma amostra da

produção musical do Maranhão do século XIX e primeira metade do século XX. Este conjunto de peças musicais, que totaliza 2.125 obras, foi adquirido e organizado pelo Arquivo Público do Estado do Maranhão, em 1987, estando hoje sob sua guarda na rua de Nazaré, no 218, no centro histórico de São Luís, em um setor específico relacionado à produção musical maranhense.

Como fazia parte de um espólio particular, até então desconhecido dos pesquisadores, é possível hoje dimensionar a sua importância para a música brasileira, caracterizando-se pela multiplicidade de formas – sinfonias, missas, aberturas sinfônicas, peças para solista e de câmara – de gêneros – religioso, popular, operístico, camerístico – e de funções – concertos comemorativos, festividades religiosas, temporadas líricas e de concertos, cerimônias de caráter militar, e divertimentos e saraus, podendo-se ter uma idéia do perfil musical da sociedade maranhense de então.

No seu livro *A Grande Música do Maranhão*, o Padre João Mohana faz um relato de sua “aventura musical” que começou por volta de 1950, onde recolheu diversos manuscritos musicais e cuja principal preocupação era a de constituir uma coleção de obras no intuito de preservação da produção musical do Maranhão. Como ele próprio afirmou, “esse se tornou o meu *hobby* o meu muito sério *hobby*” (1995, p. 09), que foi despertado por ocasião da representação de um *Pastoril* na cidade de Viana, e do contato com os velhos portadores de uma parte da memória musical maranhense.

Para este grande humanista maranhense, o Maranhão teve então um período de apogeu musical caracterizado por diversas frentes de produção, desde as pequenas retretas domingueiras, os concertos do *Teatro São Luiz*, as *Missas* e *Novenas* à grande instrumental, até os saraus privados nos casarões da alta sociedade, tudo isso favorecido por uma próspera atividade econômica e por instituições culturais que encaminharam a sociedade maranhense para um conjunto expressivo de produção artística e intelectual.

Portanto, este arquivo reflete grande parte dessa produção musical, tendo como preocupação primordial o “salvamento” do que restou deste repertório e se caracterizando como

[...] uma reunião intencional, factícia, de documentos de origens diversas, com o fim explícito de reuni-los [e] que não têm relação direta entre si, do ponto de vista da origem, isto é, dos organismos que a geraram e acumularam. (Guerra-Cotta, 2001, p. 83-84)

O Inventário João Mohana é, portanto, constituído de obras de diversos gêneros musicais que representam uma parte da produção musical do século XIX desta região, sendo que sua constituição foi oriunda de diversos espólios pessoais e de corporações musicais pertencentes a um espectro geográfico bem amplo. Sua iniciativa foi de suma importância para a preservação desse repertório, tendo em vista o risco que o cercava em decorrência do declínio das corporações musicais. Com bem disse Mohana (1995, p. 19), alguns velhos compositores tomaram a iniciativa de enviarem suas próprias composições, o que se pode depreender que já não as executavam em suas regiões, ou que tinham receio de não poderem preservá-las.

Acredito que este conjunto musicológico represente um valor histórico importante para os estudos que se seguirão no campo da pesquisa musical, e com certeza, a produção de uma literatura crítica sobre ele possa desvelar obras e revelar autores importantes para história musical brasileira. O Inventário João Mohana possui em seu acervo algumas obras que merecem uma iniciativa de estudos mais detalhados. Dentre estas, pode-se destacar as obras de Vicente Ferrer de Lyra e António Luis Miró, ambos compositores portugueses que atuaram no Maranhão na primeira metade do século XIX, e pelo lado maranhense, composições dos irmãos Antônio e Leocádio Rayol, de Francisco Libânio Colas, Ignácio Cunha, Elpídio Pereira, Catulo da Paixão Cearense, dentre outras (Arquivo Público do Estado do Maranhão, 1997).

Nesse conjunto, destaco as obras de caráter religioso que se caracterizam por serem manuscritos que traduzem uma certa grandiosidade musical, tanto no tratamento da orquestração, como na freqüente utilização coral e solista, com passagens virtuosísticas, em que se depreende a existência de conjuntos mais ou menos estáveis e de executantes habilitados.

Um outro gênero contemplado são as peças para instrumento solista e para canto acompanhado, que constituem uma imensa amostra de produção camerística e de danças públicas e de salões, relativas à primeira metade do século XX. É um rico manancial de valsas, modinhas, choros, canções, frevos, cocos, sambas, lundus, batuques, que representam exemplos criativos de formas musicais urbanizadas, documentos de feição rara para os estudos musicológicos e etnomusicológicos.

A trajetória artística de Leocádio Rayol

A tentativa de construir a trajetória artística de Leocádio dos Reis Rayol tem o objetivo primordial de descrever os fatos marcantes que contribuíram, direta ou indiretamente, para a consolidação do personagem enquanto criador inserido em um cenário de um conturbado período histórico: o das transformações políticas, econômicas, sociais e culturais das últimas décadas do século XIX.

Também se pretende realçar, no sentido estrito, a maneira singular com que as mudanças de posição artística foram tomadas, e com isso, a sua atuação no campo da produção cultural, ponto de relevância para a compreensão de sua postura estilística enquanto compositor.

Essa “trajetória social” a ser reconstituída pela abordagem biográfica define-se, no sentido com que Pierre Bourdieu (1996) aplica à sociologia da obra artística, “como a *série das posições* ocupadas por um mesmo agente [...] em espaços sucessivos” podendo ser compreendida como “uma maneira singular de percorrer o espaço social”, pondo em relevo dois tipos de deslocamentos: um, circunscrito ao mesmo campo de atuação artística; um outro, que se caracterizaria pela mudança do setor de atuação (p. 292-293).

Esta maneira de entender as tomadas de posições artísticas tem como base o princípio de que as determinações materiais e simbólicas afetam as estruturas sociais e psicológicas dos agentes em “situações historicamente contextualizadas”, interferindo nas práticas sociais (Bourdieu, 2002, p. 08).

No caso de Leocádio Rayol isso pode ser bem percebido, num primeiro momento, por uma maior preocupação com a música de caráter religioso, principalmente quando atuava na capital maranhense. Essa atitude foi demandada por uma possibilidade estética de província em função de uma prática religiosa de feição arcaica, e também, decorrente das condições sociais de produção que favoreceram um maior desenvolvimento desse gênero de composição musical.

A forte presença religiosa motivava o cerimonial no Maranhão desde os primórdios de sua formação enquanto província. Jomar Moraes fala dos “tempos de maior fervor religioso e de mais forte fascínio pelas pompas litúrgicas”, referindo-se a 33 irmandades na São Luís em 1877, conforme o *Almanak do*

Diário do Maranhão para o ano de 1878, e cerca de 47 festas de igreja (1995, p. 80-82). Pertencem a essa listagem a Irmandade de Santa Filomena, que atuava na Igreja de Nossa Senhora do Carmo, para quem Rayol compôs, em 1877, sua *Novena de Santa Filomena*, e a Irmandade do Bom Jesus dos Navegantes, festejada na igreja de Santo Antônio, homenageada por Rayol com a *Missa Bom Jesus dos Navegantes*.

Sérgio Ferretti (2003) afirma que “as procissões e festas de santos, desde o passado remoto, foram momento de grande importância na vida social do Maranhão, como em todo o país. O próprio compositor caxiense Elpídio Pereira, em sua autobiografia, recorda as “encenações” do ofício religioso que montava, quando criança, no quintal de sua casa, procurando reproduzir, em sua criatividade infantil, toda a pompa do cerimonial que assistia na igreja ao lado de sua residência (Pereira, 1957, p. 15-16).

Esse seria o ambiente em que floresceu o compositor Leocádio Rayol, pautando a sua obra inicial pela relação direta com as festividades religiosas de São Luís.

Por outro lado, a partir de sua ida para o Rio de Janeiro, em 1883, uma mudança vem a ser claramente percebida. Influenciado pelo ambiente carioca da segunda metade do século XIX, passa a dedicar-se à música para o teatro de costumes (as *revistas do ano*), após a sua associação com o grupo literário de Artur Azevedo, e a uma produção mais dirigida para o gênero camerístico, principalmente para piano e canto ou piano e violino, além de sua atuação enquanto instrumentista.

Essa guinada artística pode ser entendida como fruto de determinações materiais e simbólicas decorrentes da explosão do teatro ligeiro que se caracterizava, segundo Lilia Schwarcz (1998, p. 155), como um “teatro burlesco de crítica dos costumes”, configurando-se, no entender de Freire (1999),

[...] como um gênero musical brasileiro, incluindo, em suas características, componentes rítmicos e melódicos de manifestações musicais brasileiras do século XIX, tais como modinhas, romances, baladas, maxixes, etc.

É nessa perspectiva que iriam proliferar, na música de Rayol, as primeiras referências a uma música de caráter nacional, utilizando singularmente, as formas populares urbanas da época – os maxixes, lundus e modinhas – como o *Lundu dos Progressistas da Cidade Nova*, quadro da revista do ano *Fritzmack*, com texto de Artur Azevedo.

Este novo fator de transformação na composição musical de Rayol pode ter sido reflexo do novo e exigente mercado circulante de música: o da impressão musical. A atuação de várias firmas impressoras incrementou a produção de um imenso repertório de composições dirigidas para a satisfação de um público dileitante e pertencente a uma emergente classe social e econômica mais abastada, além de um novo papel para o músico profissional, isso tudo sendo fruto do avanço de um capitalismo republicano de fim do século.

É nesse sentido que a concepção de Pierre Bourdieu (1992, p. 292-293) indica que esses “deslocamentos” são motivados, de uma maneira geral, por fatores que representam uma acumulação mais o menos importante de capital simbólico, que permitem a possibilidade de reconhecimento, consagração, destaque no grupo, dentre outros.

O compositor

Leocádio dos Reis Rayol nasceu na Ilha de São Luís do Maranhão, em 1849, sendo o primogênito de uma tradicional família de músicos maranhenses, os irmãos Rayol. Foi compositor, regente e violinista, tendo iniciado seus estudos com Francisco Xavier Beckman. Antônio Ribeiro do Amaral assim se refere ao compositor:

...o Leocadinho, como o chamavam aqui, ainda presentemente lembrado com justa saudade, era violinista e compositor. Foi seu professor Francisco Xavier Beckman. Atacado de beriberi, foi, em 1870 ou 1871, a Lisboa, onde aproveitou o tempo, procurando se aperfeiçoar no instrumento que tão bem tangia. Mais tarde, mudou-se para o Rio, e ali faleceu, tendo antes, em 1902, passado alguns dias no Maranhão, onde se exibiu. A Leocadio, a não ser uma homenagem, a elle prestada por Adelman Corrêa, em a Pacotilha, de 11 de Junho de 1909, nada mais se disse, nem se fez nesta terra, que lhe serviu de berço e que elle tanto honrou. Leocadio Raiol reunia em si as qualidades de compositor e de violinista. Conhecedor da sciencia dos acórdes, athleta de valor no magico instrumento de Paganini, era ainda o instrumentador, que não desconhecia os menores segredos e artificios da arte de instrumentação. (Amaral, 1922, p. 297-298)

A passagem de Leocádio Rayol por Lisboa ainda é cercada de informações contraditórias. Aperfeiçoamento musical, tratamento de saúde, ou ambos os casos, foram motivações que não pude comprovar nesta pesquisa. O que pare-

ce claro é que não durou mais de três anos, um bom tempo para contatos e possibilidades de intercâmbio cultural com artistas portugueses. O certo é que em 1873 já se encontrava em São Luís atuando como instrumentista, professor, regente e compositor, mudando-se, em 1883, para o Rio de Janeiro onde viria a tornar-se violinista dos concertos do Club Beethoven entre os anos de 1884 e 1889.

O Rio de Janeiro, à época da chegada de Rayol, era uma cidade em que fervilhavam os anseios de modernidade e de transformações culturais. Já tinha calçamento com paralelepípedo (1853), iluminação a gás (1854), transporte coletivo por bondes (1859), rede de esgoto (1862) e fornecimento de água domiciliar (1874). O comércio se desenvolvia e começavam a aparecer os estabelecimentos de produtos de luxo para o deleite de uma nova classe burguesa urbana. A rua do Ouvidor e suas imediações se transformaram em uma espécie de região símbolo da sociedade carioca, onde residiam as mais famosas “grifes”, os cafés e confeitarias, e onde aconteciam os desfiles de modas, e os famosos “passeios” que marcaram a época (Schwarcz, 1998, p. 106-107).

Neste período começaram a se desenvolver diversas instituições promotoras de cultura artística, como a *Academia Imperial de Belas-Artes*, a *Academia Imperial de Música*, o *Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, o *Colégio Pedro II*, dentre outras.

Este ambiente cultural favoreceu o surgimento de um número bastante significativo das sociedades de concertos, dentre elas o *Club Beethoven*, fundado em janeiro de 1822 pelo violinista, compositor e regente Robert Kinsman Benjamin. Esta instituição tinha a preocupação em promover “os mais significantes eventos musicais dos anos de 1880”, destacando-se pelo repertório camerístico e sinfônico de influência germânica (Magaldi, 1994, p. 66-67).⁴

Os executantes eram escolhidos entre os melhores profissionais do Rio de Janeiro, tais como Alfredo Bevilacqua, Arthur Napoleão, F. Moreira de Sá, Leopoldo Miguez, Vincenzo Cernicchiaro, J. Cerrone, Augusto Duque-Estrada, e muitos outros, sendo posteriormente convidados “o violinista Leocádio Rayol, o violista Paul Faullhaber, e o violoncelista Frederico Nascimento” que participaram dos eventos do Clube por toda a década (Magaldi, 1994, p. 71). O nome de Leocádio Rayol aparece na lista de violinistas integrantes do Clube Beethoven (Relatório Anual do Club Beethoven, 1882-1883, p. 16).

É por este período que inicia também uma fértil parceria com o dramaturgo Artur Azevedo, na composição de música para os libretos do teatro musicado,

gênero que alcançaria enorme êxito na segunda metade do século.

Segundo Flora Sussekind (1986, p. 75-76), o enorme êxito do gênero *revista*, que se solidificou como um dos mais populares nas últimas décadas do século XIX, foi devido “à estética do visual do naturalismo e à fantasia romântica, ao documento explícito e à mágica [...]”, a que acrescentaria o tratamento musical dado às revistas no aproveitamento pelo compositor de gêneros populares urbanos que estavam em processo de consolidação ao gosto musical da época. Refiro-me à música responsável pelos quadros com referências explícitas aos *lundus*, *maxixes*, *polcas*, muito em voga na época.

Sua primeira participação nessa nova atividade foi o de responsável pela partitura da “revista do ano” *Fritzmac*, com libreto de Artur e Aluizio de Azevedo. A peça fez enorme sucesso e sua temática faz referência a um episódio policial patrocinado pela fábrica de bebidas alcoólicas Fritz Mack & Cia., do Rio de Janeiro, envolvendo “amor, magia, pecado e sedução” (Paiva, 1991, p. 90).

Segundo a publicação *Rio Musical*, editada pela Biblioteca Nacional, essa é a referência completa da obra

Frotzmac [sic]. Revista do anno de 1888. Libreto de Arthur e Aluizio de Azevedo. Música de Leocadio Rayol. Rio de Janeiro. I. Bevilacqua e Buschmann & Guimarães. Representada no Variedades Dramáticas em 1 de maio de 1889. (*Rio Musical*, 1965, p. 44)

Alguns excertos destas revistas, provavelmente os temas que mais caíram no gosto popular, foram editados e publicados, em 1888, pela casa Isidoro Bevilacqua, existindo um exemplar – apenas a parte da *Quadrilha* – na Seção de Música da Biblioteca Nacional. Um ano depois foi também editado pela Litografia e Estamparia Buschmann & Guimarães mais um trecho da revista *Fritzmac: O Lundu dos Progressistas da Cidade Nova*.

Leocádio Rayol ainda continuou a parceria com Arthur Azevedo em pelos menos mais duas revistas musicais: a *Viagem ao Parnaso*, de 1891, que repetia uma fórmula bastante utilizada de um passeio pela cidade (Paiva, 1991, p. 99); e “*Amor por annexins*. Entre acto comico, original. Musica de Leocadio Raiol”.⁵

O compositor retorna a São Luís, em 1901, para lecionar violino, canto e matérias teóricas na Escola de Música de São Luís, projeto de seu irmão Antônio Rayol, realizando um concerto em homenagem aos primeiros diplomados pela escola, em 27 de fevereiro de 1902, como assim narra um dos concludentes Adelman Corrêa:

Nesse dia, a Escola de Música deu uma das costumadas audições. Viajava pelo norte do paiz o grande rabequista brasileiro Leocádio Raiol, que se vinha exibindo em concertos e se deixára ficar aqui, alguns dias, em companhia da sua família; do interior do estado, veio ao seu encontro Alexandre Raiol, escelente barítono. E este feliz acaso, a reunião de três irmãos músicos, que havia 18 anos se não reuniam, concorreu para a execução do Duêto de 1872, da lavra de Leocádio Raiol. Em 1902, ainda, ouviram-se outros concertistas, na sala das audições da Escola de Música. O principal foi o do já referido rabequista Leocádio Raiol. (1922, p. 413-414)

O mesmo cronista refere-se a outro concerto de Leocádio Rayol no Teatro São Luíz, em junho de 1902, “acompanhado de uma esplêndida orquestra” (1922, p. 414).

Em 1902, retorna ao Rio de Janeiro a convite de Cavalier Darbilly “que fundara a Academia de Música”, para lecionar instrumentação, violino e viola nesta instituição (Enciclopédia de Música Brasileira, 1998, p. 665).

A *Enciclopédia de Música Brasileira* ainda informa a composição de uma *Missa Espanhola*, provavelmente quando esteve na Bahia e que segundo consta, foi várias vezes representada em cerimônias religiosas. Falece no Rio de Janeiro, em 07 de junho de 1909.

O *Jornal dos Artistas do Maranhão* emite uma nota de pesar com o seguinte teor:

Falleceu, na Capital Federal, o notável violinista maranhense Leocadio Rayol, que há tempos já se achava doente. Não cabem nestas linhas o resumo do valor artístico de Leocadio Rayol, por isso nos limitamos a sentimentar a pátria e a sua familia pela irreparável perda. (Maranhão, 04 de julho de 1909, Anno II, N. 59)

Seu atestado de óbito, pertencente aos arquivos da Santa Casa de Misericórdia da cidade do Rio de Janeiro, indica que no momento de seu falecimento de arteriosclerose era viúvo, residente à Rua Marquês de São Vicente no 24, sendo empregado público, provavelmente aposentado, e sepultado no cemitério São João Batista, no Rio de Janeiro.

A música

A *Missa do Grande Credo* foi transcrita a partir de um manuscrito autógrafa, não datado, mas provavelmente do último decênio do século XIX, e segue um modelo que a aproxima da tradição da missa em “estilo romântico”, composta

para grande orquestra e estruturada em uma seqüência de solos, duetos, com passagens corais e instrumentais. Trata-se de uma missa completa, ou seja, em seis partes, desdobrada em 15 segmentos (Quadro 2) e pertence à Coleção de Documentos do Arquivo Público do Maranhão, seção Inventário João Mohana, onde a obra está depositada em dois volumes – *Missa* e *Credo* – encadernados em capa de cor vermelha em partes cavadas. Não encontramos a partitura, fato que pode sugerir sua não confecção, uma prática muito comum em peças do Setecentos e Oitocentos (Neves, 1985, p. 43).

O primeiro volume, a *Missa*, está catalogado sob o número 1073/95 e possui na folha de rosto uma indicação na parte superior direita de *Leocádio Rayol*. Ao centro o título *Missa*, e embaixo à direita *Ney Rayol*. A primeira folha da encadernação interna do documento é uma parte de *viola*, cujo dístico é *Missa do Grande Credo* na parte superior direita, *Missa por Leocádio Rayol*, ao centro, e a designação da parte, *Viola*, embaixo à direita.

O segundo volume, o *Credo*, está catalogado sob o número 1072/95, possuindo as mesmas características gráficas do volume da *Missa* (Arquivo Público do Maranhão, Inventário João Mohana, 1997).

Apresento a seguir dois quadros resumo dos elementos gráficos pertinentes aos dois volumes que representam a Missa do Grande Credo.

Quadro 2 – Folha de rosto da Missa do Grande Credo

Missa (Inventário João Mohana: 1073/95)
"Leocádio Rayol/Missa/Ney Rayol"
"Missa do Grande Credo/Missa/por/Leocadio Rayol/Viola"

Quadro 3 – Folha de rosto da Missa do Grande Credo (Credo)

Grande Credo (Inventário João Mohana: 1072/95)
"Leocádio Rayol/Credo/Ney Rayol"
"Credo/por/Leocadio Rayol/Tromboni"

A *Missa do Grande Credo* foi composta para cinco vozes solistas (soprano, meio-soprano, tenor, barítono e baixo), coro a cinco vozes (sopranos, meios-sopranos, tenores, barítonos e baixos) e orquestra. A orquestra é constituída de flauta, oboé, clarino, fagote, duas trompas, dois pistons, dois trombones,

cimbalão,⁶ tímpanos, primeiros violinos, segundos violinos, violas, violoncelos e contrabaixos. Os movimentos são distribuídos em grupos distintos de solos vocais e *tutti* corais e orquestrais, com passagens ocasionais em solo instrumental.

Quadro 4 – Resumo estrutural da Missa do Grande Credo

Seções	Métrica/Andamento	Tom	Textura Orquestral	Compassos
1. Kyrie	C, Andante ¾, Allegro	Mib Sib	Tutti/T-Bar/S-Ms/Tutti/S-Tp-Bar-T-B/Tutti/T-Bar-B/Tutti	131
2. Gloria	C, Allegro Maestoso	Re	Tutti/B/Tp/Tutti	116
2a. Laudamus	C, Andante	Sib	Ob-Cln I-S-Tp	40
2b. Gratias e Domine Deus	9/8, Moderato	Re	Fl-Ob-Pis-T-Bar/Pis-T-Bar	95
2c. Qui Tollis	2/2, Largo	Fa	Tp/S-Ms-T-Bar-B	52
2d. Quii Sedes	C, Moderato	Do	Pis-S-Ms-Bar-B	63
2e. Quoniam	C, Andante	Sol	Tp-T-Trb	98
2f. Cum Sancto Spiritu	6/8, Andantino	Fa	Tp/Tutti i/S-Ms-T-Bar-B/S-T-Tp/B/Tutti	134
3. Credo	C, Allegro Brillhante	La	Tutti/Cln I-Cln II-S-Bar/Tutti	61
3a. Et Incarnatus	C, Moderato	Fa	Fl-Cln I-Tp-T	25
3b. Crucifixus	C, Adágio	Re	Fl-Ob-Fag-S-Ms-T-Bar-B/Fag-Trb-Pis	28
3c. Et Ressurrexit	C, Allegro Maestoso	Re	Tutti/S-T/Fl-Ms-bar-B/Tutti/Fl-Ob-Cln I-Vln I-Vln II/Tutti	74
4. Sanctus Hosana	C, Andante com Moto	Sol	Fl-Ob-S-Ms/Tutti/Fl-Ob-S-Ms/Tutti/Fl-Ob-Cln I-Cln II-VI I/S-Ms-Fag-Tp/Tutti/Fl-T-Bar-B/Tutti	74
5. Benedictus	C, Moderato	Re	ReS/Cln I-T-bar-B/S-T-Bar-B-Vla-Vc	29
6. Agnus Dei	¾, Andantino	Sol	Fag-Cimb-Vc-Cb/S/Ms-T-Bar-B/T/Tutti	61

Sobre a questão da autoria, chegamos à conclusão que o autógrafo do compositor é o que está presente em alguns manuscritos do Inventário João Mohana com a indicação de “por Leocádio Rayol”. Esse fato por si só corrobora a autoria, pois a prática corrente na época era a de indicar a autoria pela preposição “por” e somente a posse da obra pela preposição “de”.

Através da análise dos dois volumes da *Missa do Grande Credo*, constatei a semelhança gráfica – caligrafia, tipo de papel, marca do fabricante e folhas de rosto das partes instrumentais e capa de encadernação – e a mesma orquestração, com exceção de uma parte de segundo clarino existente para o *Credo*, o que me levou a considerar como uma obra única, sendo prática comum entre os compositores do passado fragmentar em duas partes o Ordinário da Missa: denominavam de Missa O *Kyrie* e o *Gloria*, sendo que o *Credo* incluía o próprio *Credo*, o *Sanctus*, o *Benedictus* e o *Agnus Dei* (Neves, 1985, p. 41-47).

A existência da parte de um segundo clarino⁷ para o *Credo* pode significar o

extravio desta parte instrumental na *Missa*. Como os dois conjuntos de documentos estão encadernados em volumes separados, pode-se aventar a hipótese de o extravio ter sido anterior à encadernação, pois não detectei nenhuma mutilação no documento, ao contrário, estão perfeitamente íntegros. Pelo exame de outros documentos musicais pertencentes à família Rayol e existentes no Inventário João Mohana, se constata uma homogeneidade nas encadernações pertencentes a Ney Rayol, irmão de Leocádio, que foram provavelmente realizadas por ele, nome que aparece na parte inferior das capas.

Nas partes cavadas dos volumes da *Missa* e do *Credo*, encontra-se ao centro o título – *Missa* – autor – *por Leocádio Rayol* – e a indicação instrumental na parte inferior. Só em três partes – pistons, flauta e viola – encontra-se na parte superior à direita *Missa do Grande Credo*. Todas essas indicações pertencem a uma mesma caligrafia. A marca do papel pertence a duas importantes famílias de fabricantes de papéis de música: a Casa Bevilacqua, e a Buschmann & Guimarães, ambas empresas de artigos musicais estabelecidas no Rio de Janeiro e São Paulo. Estes dois tipos de papel foram utilizados em ambas as partes da *Missa* e *Credo*, o que pode sugerir que a obra foi desenvolvida em épocas distintas de composição.

A *Missa Bom Jesus dos Navegantes* compreende o *Kyrie* e o *Gloria*, sem a presença das outras partes da missa, o *Credo*, o *Sanctus* e o *Agnus Dei*, uma prática muito comum no Brasil Setecentista e Oitocentista.

É um documento em formato partitura, 35,0 cm x 27,0 cm, cuja folha de rosto possui o dístico “*Missa Bom Jesus dos Navegantes para Quatro Vozes, Côro e Orquestra*. Composição de Leocádio Rayol. Rio de Janeiro, julho de 1903. Partitura”. No alto da página: “Cópia – Agosto de 1909 - Maranhão”. Junto à encadernação da partitura, está anexada uma parte de 1º clarinete com caligrafia idêntica ao documento principal.

Quadro 5 – Folha de Rosto da *Missa Bom Jesus dos Navegantes*

Missa Bom Jesus dos Navegantes (Inventário João Mohana: 1069/95)
Cópia - Agosto de 1909/Maranhão
“Missa Bom Jesus dos Navegantes/Para Quatro Vozes Coro e Orquestra”
“Composição de Leocadio Rayol”
“Rio de Janeiro/Dez de 1903”

Foi escrita para “flauta, clarinetes I e II, trompas I e II, pistons I e II, trombones I e II, soprano, contralto, tenor, baixo, violinos I e II, viola, violoncelo e contrabaixo” e está resguardada no Arquivo Público do Maranhão, seção *Acervo João Mohana* sob o n. 1069/95.

Quadro 6 – Resumo estrutural da Missa Bom Jesus dos Navegantes

Seções	Métrica/Andamento	Tom	Textura Orquestral	Comp.
1. Kyrie	C, Andante Maestoso	Fa	Tutti/Coro(C, T, B)/Tutti/Sold(S, fl, cln cln cln ll, pt, vln I,)/Tutti	52
2. Gloria	$\frac{3}{4}$, Allegro Moderato	La	Tutti/Cordas (transição)	49
2a. Et in terra	$\frac{3}{4}$, Moderato	Re	Solo (B)/Tutti/Solo (S, T, pt, vln I)/Tutti/Solo (S, C, B), vla, vc, cln I, fl, Cln II/Solo (B, trp I)/Tutti Orquestral/Tutti Orquestral (Coda)/Cordas (Transição)	58
2b. Laudamus	C, Andante Sostenuto	Sib	Solo (vc, cln I, cb)/Tutti/Solo (T)/Tutti/Cordas, madeiras com trompa (Transição)	44
2c. Gratias	C, Allegro Moderato	Sol	Solo (S, B)/Tutti/Solo (S, C, T, B)/Tutti/Orquestra	42
2d. Domine Deus	C, Moderato	Lab	Solo (S)/Tutti orquestral	57
2e. Qui Tollis	6/4, Andantino	Fa	Tutti orquestral/Tutti/Tutti orquestral	44
2f. Qui Sedes	6/8, Larghetto	Reb	Tutti orquestral/Solo (B)/Tutti orquestral	71 (incompleta)
2g. Quoniam	C, Allegro Moderato	Sib	Solo (T)/Tutti orquestral/Tutti	46
2h. Cum Sanctu Spiritu	C, Largo Maestoso $\frac{3}{4}$, Allegro Moderato	La La	Solo (S, C, T, B)/Tutti/Tutti orquestral/Tutti/Tutti orquestral/Solo (S, C, T, B) orquestra/Tutti/Tutti orquestral	103

Este documento possui alguns problemas, sobretudo o de mutilação de parte do *Kyrie*, atingindo, em um primeiro trecho, a instrumentação superior – flauta, clarinetes e trompas, trombones e pistons – nos compassos 7, 8, 9 e 10. Foi possível reconstituir nesse segmento as partes de flauta e clarinetes a partir da cópia avulsa do primeiro clarinete que se encontra intacta, e realizando uma comparação com o primeiro violino. Outro trecho mutilado é o das trompas compreendendo os compassos 17 a 21 do pistom, 19 a 21 das trompas e dos trombones e compasso 21 dos trombones, que infelizmente não puderam ser reconstituídos.

Um trecho mais difícil de ser resolvido diz respeito ao *Qui Sedes*, cuja partitura está suprimida de duas páginas (61, 62), ficando prejudicada a sua reconstituição. Mesmo assim optei por editar parcialmente esta subseção, no esforço de, através de um exame mais detalhado, tentar sua reconstituição.

Também se pode detectar alguns trechos de difícil leitura, decorrente de mar-

cas de tintas que se sobrepueram com o passar dos tempos devido às condições desfavoráveis de armazenamento. Esses fatores dificultaram a transcrição, sendo necessária a realização de várias revisões.

Considerações finais

A *Missa do Grande Credo* e a *Missa Bom Jesus dos Navegantes* seguem o modelo da tradição religiosa da *Missa* escrita para a liturgia católica e muito difundida a partir do Renascimento em sua linguagem polifônica, sendo utilizada como elemento de suporte para acompanhar as partes fixas do ofício litúrgico – *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Benedictus* e *Agnus Dei* – e, possivelmente, algumas partes móveis – *Introitus*, *Ofertorium*, *Communio*, *Graduale*, *Aleluja* e *Sequentia* (Cullen, 1983, p. 13). São composições mais próximas do que Grout e Palisca (1997, p. 587) definiram como “sinfonia dramática para orquestra e vozes sobre textos religiosos” e que refletem “a colisão da energia musical romântica com os temas sacros”, aspectos estilisticamente referentes à música da segunda metade do século XIX.

Por conta dessa concepção, pode-se afirmar que os compositores não faziam muita diferença entre composições para ópera, igreja ou música dramática, sendo essa mentalidade que circundava o ambiente de produção musical que os conduziria nestas tomadas de posições. O século XIX contribuiu de forma marcante para o afastamento de uma música puramente litúrgica em direção a uma composição de caráter religioso mais destinada à sala de concerto.

Grout e Palisca destacam, como um procedimento comum a este século, uma distinção entre obras “onde o coro é usado como parte de uma estrutura mais vasta”, por um lado, e por outro, obras em que “a escrita coral pretende ser o principal foco de interesse” (Grout e Palisca, 1994, p. 584-585).

Com relação ao Brasil, temos o exemplo de uma longa prática musical religiosa nas principais capitânicas do período colonial. São Paulo, Minas Gerais, Rio de Janeiro, Bahia, Pernambuco, Pará e o Maranhão nos deram exemplos de produção nesse gênero em que percorreram vários séculos de criação voltada para o âmbito religioso, produção essa que tem despertado o interesse de nomeados musicólogos.

Um desses estudiosos, o musicólogo Paulo Castagna, qualifica esse repertório em um contexto de “estilo antigo” e próprio para ser executado na prática litúrgica. Estas composições, segundo este autor,

[...] exibem a manutenção de técnicas composicionais originárias da música renascentista européia (século XVI)...e que este [estilo] não foi utilizado, em São Paulo e Minas Gerais, como mera alternativa estética, mas sim como uma forma de respeito às prescrições litúrgicas. (Castagna, 2000, p. 171-172)

Essa herança estilística provém, em grande parte, do estabelecimento da colonização portuguesa no Brasil, momento em que foi implantado todo um aparato civil, militar e religioso nas principais cidades coloniais brasileiras nos anos que sucederam ao descobrimento. Os documentos musicais dos acervos brasileiros são testemunhos desta tradição, pelos menos com relação ao século XVIII, período em que possuímos um significativo material musical referente às práticas no âmbito de nossa sociedade colonial. Isso pode ter origem no que os musicólogos portugueses definem como o caráter musical do século XVIII lusitano, em que se implantou um imenso fervor religioso sob a égide de D. João V, que com a implantação da Sé Patriarcal e do Seminário adjacente, impulsionou a produção sacra de forma hegemônica na Corte Portuguesa com reflexos evidentes no Brasil.

Retomando a problemática da configuração estilística da música religiosa brasileira, temática essa de interesse central nos estudos do musicólogo Paulo Castagna, constata-se, no período colonial, a convivência do estilo antigo com outro, o “estilo moderno”, que utiliza “técnicas originárias da ópera, do madrigal e da música instrumental profana”, ou “estilo napolitano”,

[...] no qual actuavam partes vocais e instrumentais independentes, e cujas seções, pelo aumento de tamanho decorrente da repetição de palavras ou frases do texto latino, converteram-se em peças, em si, musicalmente completas. (Castagna, 2000, p. 180)

Com relação ao “estilo moderno”, sabe-se que foi adotado muito tardiamente,

[...] não se conhecendo informações históricas que atestem, com segurança, a recepção dessa modalidade, na música litúrgica brasileira, em período anterior à década de 1730. O “estilo moderno” somente alcançou difusão mais ampla, no Brasil, a partir da década de 1760 (sem que o “estilo antigo” tenha sido totalmente abandonado até inícios do século XX)... (Castagna, 2000, p. 188)

A conclusão deste musicólogo é importante para observar não a existência de um estilo único ou de uma prescrição composicional única na música brasileira dos séculos XVIII e XIX, mas da coexistência de variados modelos para este gênero, que conviviam mediante a sua funcionalidade para esta ou aquela cerimônia (Castagna, 2000, p. 173).

É importante destacar que a produção musical de Leocádio Rayol apresenta-se com essa dupla característica apontada pelos distintos musicólogos: a volta da para a música religiosa nas missas e novenas e a do teatro musicado, na sua atuação como compositor ao lado do poeta Artur Azevedo nas “revistas musicais” de finais do século XIX.

As suas *novenas* e *ladainhas* seguem também uma tradição de composição religiosa bastante difundida no Brasil e que se caracteriza por sua relação direta com a prática devocional de uma instituição a uma determinada santidade – no caso a obra era solicitada por encomenda – ou da própria homenagem do compositor decorrente de sua devoção particular, tendo como expectativa sua execução no dia destinado à festa. Ernesto Vieira, em seu *Dicionário de Música*, caracteriza-a como uma “festividade religiosa que se realiza durante nove dias consecutivos, precedendo uma festa solenne” (1899, p. 382), tendo sua origem “nos primórdios do cristianismo, derivando-se, a partir da Idade Média, em diferentes devoções”, sendo oficialmente instituída em Portugal por D. João IV em 1646, “e representa, desde o século XVII, a mais popular das festas religiosas celebradas no Brasil” (Castagna, 2002, p. 19).

Tecendo alguns comentários sobre as composições analisadas, o que mais se destaca é que o compositor dá um tratamento bastante peculiar a alguns elementos da composição. A orquestração, por exemplo, é pensada freqüentemente como um componente contrastante nas duas peças analisadas. Dessa forma, há uma forte presença de *tutti* orquestrais com caráter de clímax preparando passagens menos densas com utilização restrita da orquestra. Uma outra utilização de climas antitéticos são as alternâncias entre passagens corais e orquestrais, ou entre solos vocais e instrumentais, ou ainda entre solos de vozes femininas e masculinas.

Percebe-se também, com relação à orquestração, a escolha de determinados instrumentos para a realização melódica. Flauta, clarinetes e primeiros violinos são os mais utilizados, sendo que as trompas e os trompetes, de utilização mais ocasional. O compositor trabalha equilibradamente os naipes, utilizando

passagens corais para dar ênfase aos textos mais solenes (*Gloria*, *Credo*, *Cum Sanctu Spiritu*), e passagens a solo em trechos de maior introspecção sugerida pela forma litúrgica (*Laudamus*, *Et in terra*, *Crucifixus*). Para exemplificar, o *Gloria*, de ambas as missas, é apresentado a partir de uma introdução forte e brilhante acompanhado de uma também forte entrada coral. Já o *Et in terra* é em andamento mais lento para baixo solista e pequena orquestra, com pequenas intervenções de soprano, contralto e tenor. Há uma repetição do *Gloria* sem a introdução orquestral, que encaminha para a *coda* final, um procedimento bastante usual em missas dos séculos XVIII e XIX.

De uma maneira geral pode-se dizer que as duas peças pouco diferem no quesito orquestração, apenas há um maior peso instrumental e vocal na *Missa do Grande Credo*, que exige uma orquestra de maior dimensão.

Com relação à configuração harmônica das peças, percebe-se uma nítida diferença sobretudo nos processos modulatórios. Se na *Missa do Grande Credo* tínhamos mudanças em sua maioria para tonalidades afins, na *Missa Bom Jesus* vamos ver a utilização de modulações para tons afastados.

Deve-se destacar, também, o aproveitamento da harmonia como recurso de dramaticidade e valorização do significado textual através da utilização de passagens com seqüências de acordes dissonantes.

Com relação à melodia, aparecem contrastes entre passagens corais homofônicas e solos vocais mais expressivos, além de umas poucas cadências para voz solista em que se utiliza uma maior característica do *bel canto*. Há também trechos escritos claramente para solo instrumental (flauta, clarinete, primeiro violino). A *Missa Bom Jesus* não apresenta nenhuma cadência para solo vocal. Há uma variedade de motivos rítmicos nas partes contrastantes, mas com uniformidade métrica e de andamento que variam de uma seção para outra, além de trechos com mais estaticidade rítmica.

Como se pôde observar, a produção musical do Maranhão esteve circunscrita a dois pólos irradiadores de música: de um lado, a atividade musical sacra como resultado de fatores que marcaram profundamente a colonização do Maranhão. Essas características, que iriam conferir um desenvolvimento sociocultural peculiar, têm suas origens nas dificuldades de ocupação permeadas por conflitos de posse (portugueses, franceses, holandeses); de um relativo isolamento do centro político-administrativo da Colônia, e de uma relação política, econômica e cultural realizada mais diretamente com Portugal,

além da forte presença de ordens regulares em detrimento de uma vida laica patrocinada por uma aristocracia rural ou urbana.

Aliada a essa conjuntura, percebe-se também uma política de manutenção da música em uma esfera eclesiástica, que

[...] pode ter contribuído também para um grau de desenvolvimento musical não muito intenso na região, pois em outras localidades, o permeio entre músicos eclesiásticos e laicos impôs uma dinâmica bem diferenciada. (Dantas Filho, 2002, p. XXIV)

Por outro lado, no campo da esfera laica, houve uma tentativa ousada por parte de artistas e intelectuais de colocarem o mapa do Maranhão no circuito cultural do Brasil, sobretudo a partir da criação do Teatro União (1817), o atual Artur Azevedo, com o incremento de uma vida literária e musical na Província.

Segundo Dantas Filho (2002, p. XXV),

Em linhas gerais observamos que na virada do século XVIII para o XIX, no Maranhão, a música sacra continuaria sendo preponderante no meio musical local, podendo-se até afirmar que o músico estrangeiro tinha como espaço artístico o Teatro União [...] enquanto ao músico maranhense restavam as igrejas, pois não se tem notícia de uma obra operística sequer de compositor maranhense que tenha sido executada no Teatro.

Evidentemente que a fundação de uma casa de espetáculos deste porte iria, de certa maneira, influenciar fortemente o gosto musical da época, contribuindo para o surgimento de um músico profissional que satisfizesse a um público mais exigente. É nesse momento que se começa a ter notícias de companhias estrangeiras aportando no Maranhão, e até mesmo de músicos atuando profissionalmente, como os casos de António Luís Miró (como professor e diretor do teatro) e Antônio Rayol (com a sua Escola de Música).

Possivelmente essa nova guinada de comportamento social e cultural, ou seja, a institucionalização de novas práticas, abriu caminho para uma nova postura no mundo social através de instâncias coletivas ou individuais singulares que marcaram a tomada de uma nova posição no meio social de então. Esse novo “campo artístico” será resultado do acúmulo de “capital simbólico”, evidenciado pelos resultados das práticas que envolvem gosto do público, nível de consagração, preenchimento das expectativas da audiência, etc., e como produto resultante das condições sociais.

Parecem ser, portanto, esses fatores que indicaram aos compositores do Maranhão as suas "tomadas de posição", tanto no sentido político (como os atos e locais de produção ou as escolhas deliberadas), como no sentido estético (dos gêneros, estilos), sendo fruto das possibilidades permitidas pelo campo artístico.

Sem dúvida, são diversos olhares que perpassaram uma mesma trajetória: a de dar vazão e sentido às práticas verdadeiramente ricas de significados culturais. São pontes que conduzem tráfegos simbólicos e cujo intermediário é, sem dúvida, o Inventário João Mohana.

É evidente a necessidade de ampliação dos estudos que poderão ser levados a cabo a partir da criação de núcleos de pesquisa e de desenvolvimentos de projetos bem direcionados, além da implantação, em médio prazo, de programas de pós-graduação na região.

Notas

¹ Cruz (D. Frei Manuel da). Monge de Cister, doutor em Teologia, que morreu a 31-I-1764. Em 1738 foi apresentado bispo do Maranhão onde chegou no ano seguinte. Durante o seu govêrno foi inaugurada a Sé Catedral daquela diocese. Em 15-XII-1745 foi transferido para a diocese de Mariana, recentemente criada, e onde sustentou vários conflitos com o cabido. Escreveu: Sermão em acção de graças a N. S.a da Nazaré, prègado em 1746, Lisboa, 1748. (Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira, [1960]).

² Acreditamos tratar-se de comemorações do centenário da Aclamação de D. João IV, que reinou em Portugal entre 1640 e 1656.

³ Apresentei uma comunicação sobre a presença de compositores portugueses no Maranhão no século XIX, no V Encontro de Musicologia Histórica, em Juiz de Fora, em 2002, material que poderá ser consultado nos Anais "Musicologia Histórica Brasileira (integração e sistematização)" Juiz de Fora, Minas Gerais, 2004, p. 215-24.

⁴ Cabe destacar que a partir da segunda metade do século XIX, várias sociedades de concerto foram fundadas no Rio de Janeiro, em que se destacaram, além do Club

Beethoven, o Club Mozart, o Club do Engenho Velho, Cassino Fluminense e muitas outras. Ver Magaldi (1994).

⁵ Uma referência encontrada no Dicionário Bibliográfico Português, 23 volumes em edição digital, sem data. Destaque gráfico da publicação.

⁶ Instrumento de uso restrito na escrita orquestral e pouco convencional na música brasileira. Escrito na armadura de dó e na clave de fá, cuja função ao longo da peça é a de dobrar o contrabaixo de cordas e em determinadas passagens, o fagote. Classificado como um instrumento de metal, foi usado por Verdi e Bellini em algumas de suas óperas. Renato Meucci (1989, p.109-162) afirma que foi muito utilizado no Oitocentos italiano, definindo-o como "cimbasso ou corno baixo", "oficleide de válvulas", "bombardone", "trombone contrabaixo de Verdi" e "basso tuba".

⁷ Leocádio Rayol utiliza um instrumento com a denominação de clarino. Essa terminologia pode referir-se a um registro específico do clarinete, que segundo Piston, caracteriza-se por ser "brilhante, incisivo, cálido e expressivo", na região aguda do clarinete (1984, p.184). Segundo ainda esse autor, no início do século XVIII foi desenvolvida uma técnica de executar trompetes em registro muito agudo que ficou conhecida como clarino. Ricci, em *L'Orchestrazione*, reconhece esta terminologia como de uso antigo, originária do latim *clarus*, de timbre claro. A partir da inovação realizada por Denner de Nuremberg (1655-1707), o novo instrumento recebeu o nome de *piccolo clarino* ou *clarinetto* (Ricci, 1920, p. 212). Outro fato é que a condução melódica do instrumento está, por toda a peça, em relação direta com a flauta e o oboé, sendo, portanto, mais lógico do ponto de vista orquestral, transcrevê-lo para o clarinete moderno em Bb.

Referências

ALMEIDA, Renato. *História da Música Brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp. – Editores, 1942.

AMARAL, José Ribeiro do. Estado do Maranhão: História Artística. In: *Diccionario Historico, Geographico e Ethnographico do Brasil. Comemorativo do Primeiro Centenário da Independencia*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1922. p. 259-324, v. 2.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *A produção da crença. Contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. São Paulo: Zouk, 2002.

CARVALHO SOBRINHO, João Berchmans de. Compositores portugueses no Maranhão do século XIX. In: V ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA. *Anais...*, Juiz de Fora, 2002, p. 215-246.

- _____. Acervo João Mohana: uma contribuição histórico-documental à pesquisa musical. In: XIV ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA. *Anais...* Porto Alegre, 2003, p. 1 – 10.
- _____. *A música religiosa de Leocádio Rayol (1849-1909) e sua relação com o Maranhão do século XIX: um estudo musicológico, com transcrição, análise e perspectiva histórica*. Tese (Doutorado em Etnomusicologia) – Área de concentração em musicologia, Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.
- CASTAGNA, Paulo. O estilo antigo no Brasil, nos séculos XVIII e XIX. *A música no Brasil colonial* – Colóquio Internacional. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, p.171-215, 2000.
- CASTAGNA, Paulo (Coord.). Restauração e difusão de partituras. *Conceição e Assunção de Nossa Senhora*. Belo Horizonte: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2002.
- CULLEN, Thomas Lynch. *Música sacra. Subsídios para uma interpretação musical*. Brasília: Musimed, 1983.
- DANTAS FILHO, Alberto. A música Oitocentista na Ilha de São Luís: descontinuidades de um romantismo periférico. In: III ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA. *Anais...*, Juiz de Fora: 1998, p. 129-138.
- DICIONARIO BIBLIOGRAPHICO PORTUGUEZ, 23 volumes em edição digital, sem data.
- DOTTORI, Maurício. Achegas para a história dos mestres da capela no Rio de Janeiro colonial. In: I ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA. *Anais...*, Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 1994, p. 90-96.
- ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA. *Popular, Erudita e Folclórica*. São Paulo: Art Editora, 1998.
- FERRETTI, Sérgio F. *Preconceitos e perseguições à religião e festas populares*. Disponível em: www.ufma.br/canais/gpmin. Acesso em: 19 set. 2003.
- FREIRE, Vanda Bellard Lima. A mágica. Um gênero musical esquecido. *Revista Opus* n.06, outubro de 1999. Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM). Disponível em: www.anppom.iaar.unicamp.br. Acesso em: ago. 2002.
- FREITAS BRANCO, João de. *História da música portuguesa*. Portugal: Publicações Europa-América, LDA, 1995.
- GRANDE ENCICLOPÉDIA PORTUGUESA E BRASILEIRA. Lisboa/Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia, Limitada, vol. VIII, p.168. [Edição consultada de 1960].
- GROUT, Donald J., PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 1994.
- GUERRA-COTTA, André. Os descobrimentos do Brasil: dos arquivos musicais a outras histórias da música. In: IV ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA. *Anais...*, Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2001, p.72-95.
- LEITE, Serafim. *A música nas escolas jesuítas do Brasil no século XVI*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde. Separata da Revista de Cultura, n. 2, 1949.
- LYRA, Paulo (Ed.). *Maranhão 1908*. Rio de Janeiro: Spala Editores, 1989.
- MAGALDI, Cristina. *Concert Life at Rio de Janeiro, 1837-1900*. Tese (Doutorado). University of California, Los Angeles, 1994.
- MARQUES, César Augusto. *Dicionário Histórico-Geográfico da Província do Maranhão*. Rio de Janeiro: Cia. Editôra Fon-Fon e Seleta, 1970.

- MEUCCI, Renato. *Studi Verdiani*. n. 5, Milão, 1989, p. 109-162.
- MOHANA, João. *A grande música do Maranhão*. 2. ed. São Luís: Edições SECMA, 1995.
- MORAES, Jomar. *Guia de São Luís do Maranhão*. 2. ed. São Luís: Edições Legenda, 1989.
- MORAES, José de. *Historia da Companhia de Jesus na Extincta Provincia do Maranhão e Pará*. Rio de Janeiro: Tip. do Commercio, 1860;1759.
- NEVES, José Maria. A missa em fá de Frei José Marques e o credo em Dó de Pedro Teixeira Seixas na programação do II ENPM. In: II ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA. *Anais...*, São João Del-Rei, 1985.
- PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. *Viva o Rebolado. Vida e Morte do Teatro de Revista Brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1991.
- PAXÊCO, Fran. *O Maranhão. Subsídios Históricos e Corográficos*. São Luís: Tipogravura Teixeira, 1913.
- PEREIRA, Elpidio. *A música, o consulado e eu. Memórias de Elpidio Pereira (1872-1957)*. Rio de Janeiro: s.n., 1957.
- PISTON, Walter. *Orquestación*. Madrid: Real Musical, 1984.
- RELATÓRIO ANUAL DO CLUB BEETHOVEN (1882-1883).
- REVISTA RIO MUSICAL. Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1922.
- RICCI, V. *L'Orchestrazione*. Milano: Editore Libraio della Real Casa, 1920.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador. D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SILVA, D. Francisco de Paula e. *Apontamentos para a história eclesiástica do Maranhão*. Bahia: Typographia de S. Francisco, 1922.
- SILVA FILHO, Olavo Pereira da. *Arquitetura luso-brasileira no Maranhão*. Belo Horizonte: Formato, 1998.
- SUSSEKIND, Flora. *As revistas do ano e a invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.
- VIEIRA, Ernesto. *Dicionário biographico de músicos portugueses: história e bibliographia da musica em Portugal por [...]*. Lisboa, Mattos Moreira & Pinheiro [Lambertini, Fornecedor da Casa Real], 1900, v. 1, p. 9.