

DANIEL LEMOS CERQUEIRA

# O PIANO NO MARANHÃO

Contextos, Pessoas e Produções



EDUFMA

**O PIANO NO MARANHÃO**  
Contextos, Pessoas e Produções





## UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO

**Reitor** Prof. Dr. Fernando Carvalho Silva  
**Vice-Reitor** Prof. Dr. Leonardo Silva Soares



## SISTEMA INTEGRADO DE BIBLIOTECAS

**Diretor** Prof. Dr. César Augusto Castro



## EDITORA DA UFMA

**Coordenadora** Irenilma Cadête Lima

**Conselho Editorial** Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Andréa Katiane Ferreira Costa  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Débora Batista Pinheiro Sousa  
Prof. Dr. Edson Ferreira da Costa  
Prof. Dr. José Carlos Aragão Silva  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Jussara Danielle Martins Aires  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Karina Almeida de Sousa  
Prof. Dr. Luís Henrique Serra  
Prof. Dr. Luiz Eduardo Neves dos Santos  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Luma Castro de Souza  
Prof. Dr. Márcio José Celeri  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Áurea Lira Feitosa  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Raimunda Ramos Marinho  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rosângela Fernandes Lucena Batista  
Bibliotecária Iole Costa Pinheiro



## Associação Brasileira das Editoras Universitárias



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International license.

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição 4.0.

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimiento 4.0



Daniel Lemos Cerqueira

**O PIANO NO MARANHÃO**  
Contextos, Pessoas e Produções

São Luís



EDUFMA

2026

© 2026 EDUFMA – Todos os direitos reservados

Projeto Gráfico, diagramação e capa  
Revisão Literária  
Revisão Musicológica  
Imagem

Daniel Lemos Cerqueira  
Jeanderson de Sousa Mafra  
Guilherme Augusto de Ávila  
Album do Maranhão (1908)

---

### Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

---

Cerqueira, Daniel Lemos.

O Piano no Maranhão: contextos, pessoas e produções /  
Daniel Lemos Cerqueira - São Luís: EDUFMA, 2026.

164p. : il.

ISBN: 978-65-5363-548-7

1. Piano - Maranhão. 2. Musicologia - Maranhão. 3.  
Instrumentos de teclado - Maranhão. 4. Irmãos Rayol. 5. Irmãos  
Parga. I. Título.

CDD: 786.281 21

CDU: 780.616.432 (812.1)

---

Bibliotecária: Márcia Cristina da Cruz Pereira – CRB 13/418

### **Criado no Brasil [2026]**

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte deste livro pode ser reproduzida, armazenada em um sistema de recuperação ou transmitida de qualquer forma ou por qualquer meio, eletrônico, mecânico, fotocópia, microimagem, gravação ou outro, sem permissão do autor.

EDUFMA | Editora da UFMA

Av. dos Portugueses, 1966 | Vila Bacanga

CEP: 65.080-805 | São Luís | MA | Brasil

Telefone: (98) 3272-8157

[www.edufma.ufma.br](http://www.edufma.ufma.br) | [edufma@ufma.br](mailto:edufma@ufma.br)

# SUMÁRIO

PRELÚDIO .....	9
PREFÁCIO .....	11
1 ANTECEDENTES.....	17
1.1 Instrumentos de teclado no Maranhão.....	18
1.2 Um pouco sobre o piano .....	24
2 OS OITOCENTOS.....	29
2.1 O primeiro músico maranhense de carreira nacional .....	47
2.2 Irmãos Rayol .....	52
2.3 O primeiro tenor brasileiro .....	67
3 OS NOVECENTOS .....	82
3.1 Irmãos Parga .....	88
3.2 O piano na cena local .....	91
3.3 Do Maranhão para o mundo.....	115
3.4 Outras pessoas ligadas ao piano .....	142
4 CENA ATUAL .....	148
REFERÊNCIAS .....	155



## PRELÚDIO

É com satisfação que, após seis anos aguardando por políticas públicas de Educação ou Cultura, conseguimos apoio para publicar a primeira parte desta pesquisa de Doutorado em Música, iniciada em 2017 na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e em atualização até hoje. Frente às novidades encontradas após a publicação da tese (CERQUEIRA, 2019), foi preciso fazer uma revisão significativa dos dados historiográficos – o foco deste trecho da investigação. Abordaremos contextos e pessoas ligadas ao piano com ilustrações musicais oportunas, revelando parte de um universo pianístico maranhense desconhecido até de especialistas.

A partir desta pesquisa inicial, nos ocuparemos futuramente com abordagens próprias da Música como área de conhecimento, investindo em análises sobre composições e interpretações do repertório maranhense de piano, produção de fonogramas e difusão através de políticas culturais e do ensino de piano. Este último, por sua vez, é o meio mais efetivo de assegurar a permanência de uma tradição, seja na “cultura popular” ou na música de concerto: ambas passam por problemas similares de apoio e manutenção, pois tanto os mestres das tradições quanto professores de piano perpetuam seus saberes e fazeres através de seus discípulos, utilizando corpo, audição, memória e intuição – dimensões cognitivas despercebidas em métodos científicos estabelecidos, mas acessadas pela Pesquisa Artística. A única diferença é que o piano tem uma trajetória de apoio institucional, ainda que com esforço hercúleo frente à precarização das escolas de música, dificuldade de acesso a espaços culturais e à inferioridade das Artes em relação a outras disciplinas na Educação brasileira, entre outras questões. Podemos dizer, seguramente, que o presente livro é fruto desta luta.

Daniel Lemos



## PREFÁCIO

Quando aceitei o amável convite para escrever este prefácio, não tinha ideia clara do que viria a encontrar. As lembranças afetivas do tempo em que fui orientadora de mestrado de Daniel Lemos Cerqueira - afinal, a primeira orientação a gente nunca esquece - decidiram por mim. Ao contrário da temática tratada neste volume, sua dissertação de mestrado explorou um outro campo do conhecimento musical, baseado na relação direta entre pianista e obra musical, bem como em suas formas de indagar e responder, em performance, aos vestígios deixados pelo compositor na partitura. Foi um exercício de construção de sua própria identidade pianística na interpretação da *Sequenza IV* para piano, de Luciano Berio.

Dias após concluir o mestrado (com calorosos aplausos!) Daniel ingressou como docente na Universidade Federal do Maranhão, época em que as oportunidades de vagas em universidades das regiões Norte e Nordeste eram ainda bastante escassas, consequência de políticas públicas de educação centralizadas na região Sudeste do país. Estamos falando da primeira década dos anos 2000.

Que coisa!... Que coragem!... pensei eu. Ele recebeu “com simplicidade este presente do acaso”... profetizou Drummond.

É na perspectiva da dinâmica da vida – onde o acaso pode ser, muitas vezes, determinante – que compreendo o movimento de Daniel em direção a terras maranhenses. Uma vez lá chegado, o encontro profundo com a cultura musical local era uma questão de tempo, visto que estamos falando de um artista-pesquisador que guarda características de primeira grandeza, como a inquietude intelectual, a sensibilidade para ver e ouvir o outro, o compromisso social e a responsabilidade ética. Por outro ângulo, ao contemplarmos o conteúdo deste livro, devemos levar em conta que

se trata de um campo pesquisado pelas lentes de um *outsider*: de uma pessoa que teve que enfrentar, imagino eu, desafios próprios no mapeamento do campo de pesquisa, o acesso às fontes, o trabalho solitário e tantos outros.

No entanto, esses aspectos contribuíram para a construção de um texto criterioso, original e minucioso, que demonstra a permanência de uma intensa vida musical no Maranhão desde o século XVIII. Dentre os critérios, destacamos o diálogo constante com as fontes e o cruzamento com seu tempo histórico, a humanização dos atores através de comentários biográficos e de reconstituição de fotos, além de uma seleção iconográfica farta, capaz de nos conduzir pelas ruas e casarões de São Luís e nos aproximar do traço arquitetônico local. Mas não apenas isso. As fontes musicais precisavam ser ouvidas para que nós, leitores e leitoras, pudéssemos, de fato, nos aproximar da sonoridade cultivada pela sociedade maranhense nos espaços sociais reservados a ela. Afinal, o livro é sobre isso. Generosamente, o autor nos oferece um catálogo de suas performances interpretando composições escritas por homens e mulheres maranhenses, acessível por meio de QR Codes em diferentes partes do texto.

Seguindo um percurso polifônico – onde a articulação musicológica das fontes dialoga com a prática artística –, o autor conseguiu construir um fluxo narrativo consistente e direto, afastando qualquer possibilidade de enciclopedismo ou redundância textual.

Na primeira parte do livro, somos levados a reconhecer a presença dos primeiros instrumentos de tecla no Maranhão, através da circulação de organistas brasileiros e estrangeiros a convite da administração eclesial de São Luís. Resulta de uma vasta pesquisa bibliográfica a conclusão de que, em 1739 já havia um organista em atividade na Sé do Maranhão. Devemos lembrar que o estado foi administrado, por mais de 150 anos, como uma capitania que

respondia diretamente a Lisboa, culminando, sem dúvida, numa sociedade política, econômica e culturalmente bastante distinta do resto do país. Fato este que favoreceu a circulação de músicos estrangeiros e a vinda de instrumentos musicais da Europa, paralelamente ao circuito do Rio de Janeiro e Salvador, principais centros da colonização portuguesa. Além do órgão, a presença do cravo e do clavicórdio na sociedade ludovicense remonta aos anos de 1767 e 1822, respectivamente. O contraste entre a vida musical da capital e do interior do estado é tratado pelo autor, demonstrando uma participação esporádica dos organistas, limitada a determinadas festividades religiosas locais e à escassez de instrumentos em suas igrejas.

A chegada do piano ao Maranhão parece ter ocorrido na primeira metade do XIX: o anúncio publicado pelo pianista português Felix José Eiroza, em 1836, num jornal de São Luís – oferecendo serviços de aulas de piano, afinação e cópia de partituras –, corresponde à informação mais antiga sobre a existência de um mercado relacionado ao instrumento. Ao rastrear a trajetória do instrumento no Maranhão, Daniel Lemos percorre espaços sociais diversos – como teatros, cinemas, instituições de ensino, sociedades musicais –, observando os repertórios praticados nesses locais e, por conseguinte, nos fornece informações sobre a sensibilidade e o gosto musical daquela sociedade. É o caso, por exemplo, do Teatro São Luís, por onde passaram várias companhias líricas e dramáticas em turnê pelo Norte e Nordeste, além de “comédias, peças ligeiras e trechos de óperas”, sendo estas últimas as preferidas dos ludovicenses (Desconhecia, até então, o fato de que o Teatro São Luís é o terceiro teatro mais antigo das Américas e o segundo ainda em funcionamento).

O autor não desvia seu olhar das críticas musicais publicadas nos periódicos locais, denotativas de tensões existentes entre intérpretes, orquestras, programadores e público quanto a

repertórios, linguagens musicais, modos de interpretar e ao protagonismo muitas vezes dado a músicos estrangeiros. Lamentavelmente, o lugar da crítica musical profissional nos processos históricos brasileiros pós-1950 foi sendo, pouco a pouco, apagado; em seu lugar, um fosso se abriu, comprometendo sensivelmente todo o debate sobre o fazer musical de épocas mais recentes.

A multifacetada profissão de músico na sociedade maranhense do período aqui analisado – fenômeno que se propaga no tempo presente – é observada pelo autor ao abordar as atividades pedagógicas, artísticas e de produção. No caso dos compositores, o trabalho de edição e circulação de suas partituras dependia, muitas vezes, das casas editoriais do Rio de Janeiro e mesmo da Europa, uma vez que em São Luís nunca houve a prática de edição comercial de obras musicais. Ao analisar o repertório pianístico maranhense cujo acesso às partituras foi possível graças ao Padre Mohana – “principal responsável pela salvaguarda do patrimônio musical do Maranhão” –, Daniel Lemos não se atém apenas à identificação de elementos estruturantes, mas a como estes se entrecruzam na trama musical. Da mesma forma, sua vasta experiência enquanto pianista o autoriza a conclusões sobre o idiomatismo instrumental que só podem ser asseguradas a partir de uma abordagem prática do pesquisador. Como poderão observar nas performances de Daniel, algumas peças subvertem fórmulas técnicas tradicionais, o que leva o autor a se posicionar criticamente sobre sua escrita para o instrumento.

O ponto alto, a meu ver, é o cuidado com a descrição dos personagens que povoam a vida musical maranhense, desde o século XVIII até os dias atuais. O autor constrói uma espécie de árvore genealógica musical, demonstrando um traço de continuidade em termos de herança, influências e ramificações sociomusicais, responsável por imprimir uma sonoridade própria à sociedade maranhense. A música de concerto maranhense, influenciada pela

música da tradição europeia, mistura-se às práticas musicais de tradição oral gerando, assim, um sotaque próprio; gêneros urbanos como valsa, modinha, jazz e tantos outros contribuem não apenas como tempero saboroso das programações, mas como estímulo a novas propostas instrumentais. Tudo isso visto a partir da trajetória e do encontro dos atores sociais: os músicos amadores e profissionais.

E no ponto culminante desse exercício historiográfico de reconstituição da memória daqueles que já se foram, o autor nos apresenta as musicistas maranhenses - uma brisa leve alcançou o meu rosto! Anna, Margarida, Estephania, Alice, Lydíia, Mariazinha, Maria Firmina... Ah, Maria Firmina dos Reis! A primeira romancista negra do Brasil, abolicionista e professora, também foi uma compositora! Aliás, foi ela a autora do Hino da Abolição, que Daniel Lemos interpreta com toda genialidade.

Este livro tem pilares profundos, construídos ao longo de anos de pesquisa. Seu conteúdo é vasto demais para ser esgotado em uma publicação de pouco mais de 160 páginas. Convido-os, assim, a visitar os trabalhos do autor disponibilizados em suas mídias sociais, como uma forma agradável e, por vezes, divertida, de complementação da leitura e compreensão dos fatos problematizados neste exemplar. Foi visitando seu canal no YouTube, que conheci o projeto “Mulheres Musicistas do Maranhão”, onde o autor nos apresenta onze mulheres que contribuíram para a vida musical no estado, trazendo comentários biográficos e contextuais, além da interpretação ao piano de suas obras.

Com este trabalho, Daniel Lemos Cerqueira abre trilhos novos para as pesquisas musicológicas e, especificamente, para a história do piano e dos pianistas brasileiros. Quando estamos diante de uma pesquisa dessa natureza, somos confrontados com a certeza do desconhecimento que ainda paira sobre nós em relação ao nosso passado musical. Difícil constatação, sem dúvida. Obrigada, Daniel, imigrante do acaso, por nos apresentar o outro, o diferente e ao

mesmo tempo familiar; por não se contentar com o pouco da historiografia musical; por sua contribuição ímpar à música para piano no Maranhão e no Brasil.

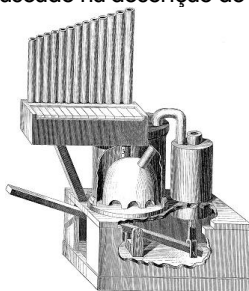
Ana Cláudia de Assis  
Pianista e Professora Titular da  
Universidade Federal de Minas Gerais

# 1 ANTECEDENTES

De início, acreditamos ser oportuno tratar do piano na perspectiva da Organologia – ciência que aborda a construção e desenvolvimento dos instrumentos musicais – para leitoras e leitores que não tiveram acesso à educação musical formal.

O piano pertence à família de instrumentos de teclado, cuja origem remonta à região da Grécia no século III antes da Era Comum (AEC). Seu antepassado mais antigo é o hidráulico, que produz notas musicais através da passagem de ar em tubos de tamanhos variados. Nele, o deslocamento do ar é produzido por uma fonte de água ou por movimentos manuais, a exemplo da Figura 1. Na parte de baixo, vemos o mecanismo que produz o deslocamento de ar a partir de uma manivela, enquanto os tubos de diferentes tamanhos são ativados por botões (teclas):

Figura 1. Hidráulico baseado na descrição de Hero, de Alexandria.



Fonte: Baumeister (1889, p. 505).

No século IV, foi inventado o órgão, aprimorando o mecanismo de produção sonora do hidráulico. Contudo, demorou cerca de um milênio – apenas no século XIV – para que este instrumento fosse disseminado no território europeu principalmente por sua adoção nos rituais litúrgicos da Igreja Católica – razão pela qual ele é intimamente ligado ao repertório sacro do catolicismo. Várias das suntuosas igrejas e catedrais europeias possuem um órgão de tubos

com grandes dimensões, agregados à própria construção arquitetônica destes templos. Já no Brasil, o musicólogo Paulo Castagna (2010) informa que os órgãos presentes nas igrejas locais, com raras exceções<sup>1</sup>, eram pequenos, pois eram importados e transportados, sendo chamados de “positivos” (Figura 2). Ao estudar inventários de colégios e seminários jesuítas feitos após a expulsão deles pelo Marquês de Pombal em 1759, o musicólogo Marcos Holler (2006, p. 76) aponta a existência no Maranhão de um órgão na Igreja desta Ordem<sup>2</sup> em 1760.

Figura 2. Positivo da Igreja de São Gonçalo em Amarante, Portugal, similar aos que havia nas Igrejas Católicas do Maranhão.



Fonte: Musorbis, 2017.

## 1.1 Instrumentos de teclado no Maranhão

A presença de órgãos no Maranhão também pode ser deduzida por meio de referências à atuação de organistas locais. Ao

---

<sup>1</sup> São eles: os órgãos da Catedral de Mariana; da Matriz de Santo Antônio de Tiradentes; da Igreja do Carmo de Diamantina e do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro (BERNARDO, 2016).

<sup>2</sup> A Igreja dos Jesuítas do Maranhão, planejada pelo padre João Felipe Betendorff e erguida entre 1690 e 1699, é a que recebe atualmente a Catedral da Sé. Sua fachada originalmente barroca foi descaracterizada para harmonizar com o Palácio Episcopal (atual Museu de Arte Sacra) em 1922, por recomendação de Mário de Andrade – que, paradoxalmente, é um dos fundadores do SPHAN, atual Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

analisar registros constantes na Torre do Tombo, em Portugal, Handel Cecílio Silva (2014, p. 79) menciona um organista em atividade na Sé do Maranhão em 1739, ano de chegada de Dom Frei Manoel da Cruz, sexto bispo do Maranhão e, posteriormente, primeiro de Mariana. Holler (2006, p. 76) acrescenta uma referência a Carlos José, organista do então recém-extinto Colégio dos Jesuítas, atuante em 1767. No século XIX, há menções a organistas que acumulavam a função de mestre-de-capela, por razões possivelmente econômicas, no Cabido da Sé. São eles: o português Vicente Ferrer de Lyra (ca.1796-1857), anteriormente corista na Igreja da Sé de Lisboa; o francês Théodore Guignard (ca.1840-1886), contratado em 1865; e o piauiense Luiz do Rego Lima (1847-1903), que exerceu as funções até a extinção das mesmas, por volta de 1895. Houve, ainda, um período de vacância quando Guignard se afastou por motivo de saúde em 1885, com Euclýdes Corrêa de Faria (1846-1911) assumindo até a nomeação de Luiz Lima, em 1887.

Figura 3. Gravura conhecida mais antiga da Sé, com a fachada barroca.



Fonte: Friedrich Hagedorn, 1865 In: Biblioteca Nacional de Portugal.

O último órgão que pertenceu à Catedral da Sé (Figura 3), segundo nossa pesquisa, foi um modelo francês adquirido por seis contos de réis e que chegou no dia 28 de julho de 1865. Na recepção

do Museu de Arte Sacra é mencionado um serviço de restauração do órgão em 1931, sendo esta a última informação obtida sobre ele. Em 1935, foi criada uma *Schola Cantorum* na Catedral pela União de Moços Católicos cujo organista era o padre Clóvis Vidigal (1906-1983), mas não há certeza se, na oportunidade, foi utilizado o dito órgão francês.

A ermida e posterior Igreja de Nossa Senhora dos Remédios tinha um órgão, utilizado na Festa de Nossa Senhora da Luz, em 1888, por Maria da Piedade Ziegler (ca.1867-1955). Já a Igreja de Nossa Senhora do Carmo teve o Frei Vicente de Lombardia (1867-1930) como organista por dezoito anos. Na confraria do Imaculado Coração de Maria, Palmira Santos d'Assumpção (ca.1881-1915), mãe do pianista e compositor de canções ludovicense Luiz Gonzaga Assunção (1902-1987), acompanhava o coro ao órgão. Em 1908, a organista Maria Isabel da Silva acompanhou um coro na Igreja de Nossa Senhora da Conceição (Figura 4), demolida na reforma urbanística de 1940. Na década de 1950, a Igreja Presbiteriana de São Luís possuía uma organista chamada Cássia Ferreira da Silva.

Figura 4. Igreja de Nossa Senhora da Conceição.



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

No interior, poucas igrejas possuíam um órgão e, por conseguinte, atuação regular de organistas, sendo mais comuns

trabalhos pontuais em festejos católicos. Na década de 1860, José Luiz Marques de Souza (ca.1842-1890) foi, por cerca de cinco anos, o organista do Convento de Nossa Senhora do Carmo de Alcântara (Figura 5), sua cidade natal. Em Rosário, o mestre de bandas José Joaquim Rabello – vulgo “Cabeça de Porco” – atuava como organista em eventos católicos, como na Semana Santa de 1893. Por volta de 1920, o professor Joaquim de Oliveira Santos (1871-1930) se aposentou do Instituto Rosa Nina de São Luís e foi morar nesta cidade, trabalhando semanalmente como organista e ensaiador do coro da Igreja Matriz. Em São Bernardo, o cônego Nestor de Carvalho Cunha (1900-1970), que dedicou sua vida a esta cidade, adquiriu um órgão e um piano para a Igreja Matriz em 1926.



Figura 5. Igreja de Nossa Senhora do Carmo de Alcântara, com parte do Convento ainda de pé. Fonte: Gaudêncio Cunha, 1908 In: Álbum do Maranhão.

Outros instrumentos de teclado – cuja produção de som é baseada no deslocamento do ar – são o acordeon, com forte presença nas tradições do Nordeste do Brasil e o harmônio, com invenção atribuída a Alexandre-François Debain, em 1842, e cujo controle de ar é feito através dos pedais (Figura 6). Alguns modelos possuem dois manuais – ou seja, dois teclados ou séries horizontais de teclas.

Figura 6. Harmônio de fole com um manual de João Edmundo Bohn, semelhante aos utilizados no Maranhão durante o século XX.



Fonte: Santos, 2024.

Menções ao harmônio – e à grafia *harmonium* – no Maranhão se tornam frequentes a partir do final do século XIX, especialmente devido a seu uso em capelas e igrejas. Uma delas trata de Domingos Thomaz Vellez Perdigão (1842-1899), professor do Colégio Perdigão (ÁVILA *et al*, 2020) e autor de um livro didático de música (SALOMÃO, 2015), em Rosário como acompanhador na Semana Santa de 1875 que, na ocasião, fez a estreia de um harmônio adquirido pelo pároco da Igreja Matriz. Em dezembro de 1883, na Festa de Nossa Senhora da Saúde em Axixá (à época distrito de Icatu), o chapeleiro Emmanuel Bluhm (18??-1896), natural de Altona, Alemanha, e estabelecido em São Luís, acompanhou missas e ladainhas ao harmônio, algumas cantadas pelo mesmo, que tinha voz de “tenor de *primo cartello*” (OS DOUS HERÓES, 1883).

Em São Luís, na festa da Virgem Conceição de 1888, um coro e um grupo camerístico tiveram acompanhamento ao harmônio pela pianista e professora de piano Anna Parga Baptista (1866-1929), integrante de uma importante família de músicos ludovicenses que dirigiram a “Orchestra Irmãos Parga”. Em 1901, no povoado Mocajutuba de Paço do Lumiar, a festividade de Nossa Senhora da Conceição contou com uma pequena “orquestra”<sup>3</sup> acompanhada por

---

<sup>3</sup> Referência a grupos camerísticos com mais de seis integrantes feita nos jornais da

harmônio, certamente transportado para a ocasião. Seis anos depois, dois musicistas contribuíram na aquisição de um exemplar para a ermida: o contrabaixista e regente Marcellino Maya (1867-1935) e o pianista, afinador e “consertador”<sup>4</sup> de instrumentos de teclado Luiz Saturnino Mendonça (1883-1937). Uma das reformas do órgão francês da Catedral é atribuída ao último e ao francês Auguste Jaudon, afinador de pianos que passou por São Luís pela primeira vez em 1903. Sua filha, a pianista Jovita Jaudon, foi cônjuge de Fulgêncio de Souza Pinto<sup>5</sup>, escritor e interessado na cultura popular maranhense.

Há mais referências a harmônios nas igrejas de Nossa Senhora dos Remédios (1916), Santo Antônio (1918) e São João Baptista (1922). Não sabemos se eles foram adquiridos para ficar nos templos ou transportados apenas para eventos. Em 1935, a mencionada *Schola Cantorum* da União de Moços Católicos, cujo regente era o padre Delfino da Silva Júnior (1910-1982), conhecido por dedicar sua vida à Igreja Matriz de São João em Timon, teve seu coro acompanhado pelo padre Jorge Soares ao harmônio.

No interior, ao lecionar disciplinas de instrumentos de teclado no curso de Música, licenciatura à distância da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA), entre 2017 e 2022, tivemos conhecimento de um harmônio em Penalva, na Igreja Matriz de São José, que foi utilizado pelos estudantes do polo para prática e gravação de atividades.

Temos registros sobre outros tipos de instrumentos de teclado no Maranhão. Holler (2006, p. 76) menciona uma carta de 1767 que indica haver um cravo (Figura 7), instrumento difundido entre os séculos XVI e XVIII e considerado antecessor do pianoforte, no

---

época, mas que não corresponde à orquestra convencional da música de concerto atual, possuidora de pelo menos trinta instrumentistas dos naipes de cordas, madeiras, metais e percussão conforme a formação sinfônica estabelecida nas obras de Joseph Haydn (1732-1809).

<sup>4</sup> Termo da época referente ao profissional que se dedica a serviços de manutenção.

<sup>5</sup> É bisavô da cantora maranhense Flávia Bittencourt por parte de mãe e avô materno.

Colégio dos Jesuitas. O pesquisador Isaac Sousa acrescenta que o Seminário do Ensino Superior Religioso de Caxias, próximo à Igreja de São Benedito, recebeu, em 1822, um clavicórdio - instrumento de teclado com corpo pequeno e que permite a realização de vibrato através das teclas por seu mecanismo único de ataque, no qual o martelo continua em contato com a respectiva corda.

Figura 7. Cravo do Prof. Joseleno Moraes Gonçalves de Moura.



Fonte: Acervo do autor em 2025.

## 1.2 Um pouco sobre o piano

Pertencente à família dos instrumentos de teclado, o piano é um dos poucos instrumentos musicais cuja invenção pode ser atribuída a um indivíduo – fato raro antes da era das patentes.

Segundo Persone (2009, p. 22-25), no contexto de invenção do piano, houve tentativas no sentido de introduzir martelos para atacar as cordas em diferentes instrumentos de teclado. O pesquisador menciona, como exemplos, as experiências de Henry Arnaut de Zwolle (ca.1400-1466) em um clavicêmbalo por volta de 1440; projetos para instrumentos de teclado com martelos por Jean

Marius (16??-1720); o “piano tangente” de Christoph Gottlieb Schröter (1699-1782), mais semelhante ao mecanismo de saltarelos do cravo; e a introdução de martelos em um dulcimer, – chamado de “pantaleão” – em 1697, por Pantaleon Hebenstreit (1668-1750), que também se tornou um intérprete reconhecido em sua criação.

A criação do piano é atribuída a Bartolomeo Cristofori di Francesco (1655-1732). Natural de Pádua, na República de Veneza (região hoje pertencente à Itália), Cristofori era construtor de cravos, o que explica a semelhança de acabamento entre os últimos e os primeiros modelos de piano (Figura 8). Persone (2009, p. 25) acrescenta que, em 1687, o grão-duque Ferdinando de Medici, após conhecer exemplares construídos por Cristofori, o convenceu a residir em Florença, pagando-lhe o aluguel de seu ateliê e um ordenado mensal. Nesse contexto, temos, em 1700, a descrição mais antiga de um “*gravecembalo col piano e forte*”, referência empregada por Scipione Maffei, em seu artigo (1711), e que consta em um inventário anônimo da família Medici.

Figura 8. Piano de Cristofori feito em 1720.



Fonte: <https://www.metmuseum.org>.

O piano de Cristofori, construído em 1720 (Figura 8), possui 54 teclas e abrange do Fá -1 (F1 na nomenclatura norte-americana) ao Dó 5 / C6, omitindo o Fá# -1 / F#1 e o Sol# -1 / G#1 (POLLENS, 1995, p. 73). Apesar de ter condições para uso, diversas partes importantes

– como a tábua harmônica, a cobertura dos martelos e o material do abafador – foram substituídas em manutenções, modificando de forma irreversível sua extensão e sonoridade (PERSONE, 2009, p. 29).

Em relação a outros instrumentos de teclado, a característica evidente do piano é a capacidade de produzir intensidades distintas conforme a força ou peso dos ataques pelo intérprete. Contudo, sua principal diferença, para a maioria dos músicos, e noticiada por Maffei, é: “aplicando diferentes tipos e níveis de força às teclas, o intérprete pode controlar ‘não apenas o volume, mas a variedade do som, como em um violoncelo” (PARAKILAS et al, 2001, p. 10).

Persone (2009, p. 30) informa que o projeto para construção do piano desenvolvido por Cristofori chamou a atenção do saxão Gottfried Silbermann (1683-1753), construtor de cravos e órgãos conhecido na época. Após tentativas iniciais sem grande sucesso, Silbermann conseguiu sensíveis melhorias na construção de pianos, chegando a obter o apoio de Johann Sebastian Bach (1685-1750). Uma das contribuições de Silbermann foi a criação do pedal direito (ou de sustentação), amplamente utilizado a partir de então.

Depois da segunda metade do século XVIII, o piano foi adquirindo popularidade em grande parte do continente europeu especialmente pelos instrumentos construídos em Viena. Concertos em Londres, Paris, Viena e na região equivalente à atual Alemanha se tornaram frequentes. Porém, em sua região de origem – território correspondente à atual Itália – o piano ficou esquecido pelo menos até a década de 1840 (HEALY, 2006, p. 37). Novidades em seu mecanismo deram origem a duas “escolas” de construção: os pianos vienenses da Áustria e Alemanha, caracterizados por possuir teclado mais leve, maior sensibilidade ao toque do intérprete e proximidade com o projeto original de Cristofori; e os pianos ingleses, frequentes na Inglaterra e França, com teclado mais pesado e profundo, resposta mais lenta e maior potência sonora (GOOD, 1982, p. 27). Tais características se devem à produção artesanal e a dificuldades no

transporte do instrumento, fazendo com que os pianos mais acessíveis fossem feitos por construtores de regiões próximas. Dessa maneira, apesar de certa uniformidade na mecânica pianística, havia uma grande diversidade de acabamentos, com ornamentações características que identificavam cada construtor.

Neste contexto, cada um destes dois tipos de piano, possuíam seus respectivos adeptos. Segundo Good et al (In: PARAKILAS, 2001, p. 42-43), Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Franz Schubert e Robert Schumann eram mais próximos dos pianos vienenses. Como as obras destes fazem parte do repertório canônico do instrumento, é um desafio para os pianistas de hoje considerar que os pianos atuais tiveram um rumo diferente de construção, herdando a mecânica dos instrumentos ingleses e, conseqüentemente, sua sonoridade. O fator que definiu essa trajetória foi a invenção de um mecanismo de “escapamento duplo” por Sébastien Érard, que permitiu aos pianos ingleses ter um retorno rápido das teclas após o fim do ataque, tornando-se a principal qualidade em relação aos pianos vienenses, segundo os pianistas de então (GOOD et al In: PARAKILAS, 2001, p. 43). Com a progressiva ampliação da potência sonora na música do século XIX, o piano passou a ser construído para oferecer maior intensidade sonora, gerando maior tamanho e uso de materiais mais resistentes e reverberantes, notavelmente em sua tábua harmônica e no aumento da tensão nas cordas.

Devido a sua relativa complexidade mecânica, o piano sempre teve um custo alto para a população em geral. Até meados do século XVIII, os maiores compradores eram membros da nobreza, passando no século seguinte a burgueses e aristocratas. Contudo, no primeiro quartel do século XIX, vários fatores permitiram ampliar o acesso ao piano que, em alguns países, chegou às residências mais pobres. Segundo o musicólogo Paulo Esteireiro (2016, p. 63-66), o aumento na fabricação, conseqüência e sua popularidade em concertos,

atividades musicais domésticas de acompanhamento e adaptação de obras, da demanda por seu aprendizado – principalmente na educação feminina da época – e de inovações na produção industrial, contribuíram para torna-lo mais acessível. Importante lembrar que o piano de armário, de menor custo, é mais adequado a residências e espaços menores em relação ao piano de cauda, apropriado para auditórios, teatros e salas de concerto (GOOD et al In: PARAKILAS, 2001, p. 44). Tais fatores são relevantes para compreender a chegada do piano às terras maranhenses. A maioria dos musicistas locais utilizava o piano para: a) compor, devido à facilidade na percepção das estruturas musicais; b) vender, pois é mais módico publicar uma redução para piano solo ao invés da grade completa, com ou sem partes cavadas; c) acompanhar, sendo esta sua forma de uso mais recorrente em residências ou locais públicos; e d) ensinar.

A demanda pelo aprendizado foi relevante, especialmente na educação feminina: São Luís chegou a ter pelo menos 46 professoras de piano entre a segunda metade do século XIX e a primeira do seguinte (CERQUEIRA, 2022, p. 24-25). Mesmo entre os que ensinavam, poucos faziam do piano seu instrumento principal. Tal fato aponta para duas questões: a falta de especialização, que pode ser considerada um problema, e a relevância do instrumento na sociedade, um aspecto interessante.

Ainda, é fundamental valorizarmos outros tipos de atuação relacionadas ao piano: afinação (profissionais geralmente em trabalho itinerante); construção (com exemplos em São Luís), transporte; comércio de partituras; “métodos” – livros didáticos – e acessórios, como cordas de piano. O Maranhão só não chegou a ter uma indústria fonográfica ligada ao piano, pois seu primeiro estúdio, o 2F Sonato, foi fundado somente em 1984.

Por fim, vamos conhecer um pouco sobre a trajetória do piano no Maranhão.

## 2 OS OITOCENTOS

A chegada da Coroa Portuguesa, em 1808, fugindo da ameaça do então imperador francês, Napoleão Bonaparte, mudou os rumos da história brasileira. Houve a liberação dos portos para o comércio internacional, até então limitado àqueles autorizados pela metrópole. O historiador Vicente Salles (1980, p. 86), ao analisar dados sobre o comércio brasileiro, afirma que em 1799, o Rio de Janeiro importou cravos Salzer a 755\$000 e, em 1808, a alfândega da Bahia registrou pianos. Apesar de não termos informações sobre instrumentos de teclado no Maranhão nesta época, é provável que a então Capitania também os adquiriu: sua balança comercial favorável que, segundo a pianista Paula Figueirêdo da Silva (2013, p. 32), chegou a ter seis vezes mais exportações que importações, permitiu o investimento em bens culturais e artísticos. Dessa forma, a elite econômica adquiriu novos costumes ao comprar iguarias caras, objetos de adorno pessoal e materiais para suas residências. Foi nesta época que as fachadas dos sobrados foram ornamentadas e receberam azulejos portugueses, ao estilo da arquitetura lusitana de então (Figura 9):

Figura 9. Arquitetura típica de São Luís na Rua Portugal.



Fonte: acervo do autor, em 2022.

Segundo o dossiê enviado à UNESCO - para que São Luís recebesse o título de patrimônio mundial da humanidade (ANDRÉS, 1997, p. 17) - são cerca de 3.500 imóveis do século XIX em uma área de 220 hectares, constituindo o maior centro histórico do Brasil atualmente.

O registro indireto mais antigo de atividades ligadas ao piano, em território maranhense, está relacionado à vinda de Vicente Ferrer de Lyra. Nascido em Portugal por volta de 1796, foi tenor na Sé de Lisboa e tinha o piano como instrumento auxiliar. Por esta razão, o musicólogo Dr. João Berchmans de Carvalho Sobrinho (2010, p. 89) sugere que Lyra estudou no Seminário da Patriarcal, no qual passaram músicos de renome como os portugueses António Teixeira, Carlos Seixas e o italiano Domenico Scarlatti, que residiu em Lisboa entre 1719 e 1728, segundo o musicólogo Ernesto Vieira (1900, p. 37-38). Este último também menciona as composições sacras de Lyra e indica sua entrada na Irmandade de Santa Cecília, entidade de assistência social para músicos em Portugal, no dia 22 de dezembro de 1814.

Vieira afirma que Lyra se ausentou de Lisboa em 1826, ano em que deduzimos sua ida para São Luís para atuar no Cabido da Sé do Maranhão. Paralelamente, ministrou aulas de música vocal e piano no Colégio de Nossa Senhora dos Remédios, fundado em 1841 por Domingos Feliciano Marques Perdigão (1808-1870), segundo a musicista Dr.<sup>a</sup> Kathia Salomão (2015, p. 140). É provável que Lyra ministrava aulas de piano desde a chegada na capital maranhense, apesar da falta de registros. Ele faleceu em fevereiro de 1857, conforme consta em sua lápide na Catedral da Sé. Não encontramos menções à possível atividade de Lyra como compositor de peças para piano, incluindo o levantamento mais atual de suas obras, feito por Carvalho Sobrinho (2010, p. 92-98).

A informação mais antiga sobre atividades ligadas ao piano no Maranhão trata da chegada do pianista português Felix José Eiroza

em São Luís, proveniente de Braga, Portugal, no ano de 1836. Segue o anúncio de jornal relacionado (Figura 10), ainda que com uma grafia equivocada de seu nome:

Figura 10. Anúncio de Felix José Eiroza em 1836.

Felis Jose Eiroza, chegado proximamente de Braga, propoem-se a dar lições de piano, afinação, e copiar muzica, aquellas pessoas que se quizerem utilizar de seo prestimo, dirijão-se a rua Formoza n. 6. para tratarem com o annunciante por preço commodo.

Fonte: Echo do Norte, 1836.

Uma dedução importante deste anúncio (Figura 10) é que São Luís já possuía um mercado favorável a atuações diversas ligadas ao piano, indicando que o instrumento já estava presente em algumas residências. A próxima menção sobre Felix, de 1844, consiste na venda de pianos e em uma oferta para se apresentar em “casas decentes” (Figura 11):

Figura 11. Anúncio de Felix José Eiroza em 1844.

— O abaixo assignado morador na rua da praia de Santo Antonio casa n. 8 annuncia ao respeitavel publico, que tem dous pianos novos, e um azado para vender por preços comodos, segundo suus qualidade. O mesmo offerece-se a tocar (em cazas decentes) quadrilhas de contradanças Francezas, Inglezas, e Valças & levando um hom piano para n'elle as executar, prevenindo, que só o faz desde as 8 horas da noite até as duas da madrugada, pelo preço de 16\$000, levando piano e não o levando por 8:000. Maranhão 15 de Novembro de 1844.

*Felis José Eiroza.*

Fonte: Publicador Maranhense, 1844.

Aqui notamos que as danças de salão europeias já circulavam em São Luís. Segundo o flautista Raimundo João Costa Neto (2015, p. 11-12), tais gêneros são o embrião da música instrumental urbana brasileira, particularmente o Choro. Diversas pesquisas sugerem que

ele teria surgido na cidade do Rio de Janeiro e, daí, levado às demais localidades do país. Entretanto, autores como Costa Neto propõem que o Choro – entendido como uma prática específica de interpretação das danças de salão e do repertório afim – teve origem simultânea em locais diferentes do Brasil, entre eles Maranhão, Pernambuco e Bahia. Com base neste registro documental (Figura 11), endossamos a proposição de Costa Neto.

Ainda na segunda década do século XIX, houve uma contribuição essencial para a prática artístico-cultural em São Luís: no dia 1 de junho de 1817, após dois anos de construção, foi inaugurado o Theatro União – posteriormente “Teatro São Luiz” e, desde 1922, “Teatro Arthur Azevedo” (MARQUES, 1870, p. 521). Segue uma fotografia desta casa de espetáculos em 1908 (Figura 10):

Figura 10. Teatro Arthur Azevedo, à época chamado “Teatro São Luiz”.



Fonte: Gaudêncio Cunha, em 1908.

Fruto da parceria entre os portugueses Eleutério Lopes da Silva Varella e Estevão Gonçalves Braga, este é o terceiro teatro mais antigo das Américas em atividade contínua, precedido apenas pela Casa da Ópera de Vila Rica, fundada em 1770 e situada na atual

cidade de Ouro Preto, em Minas Gerais, e pelo teatro Walnut da Filadélfia, nos Estados Unidos da América do Norte, inaugurado em 1809. Por já ter sido construído com capacidade de público semelhante à das principais casas de espetáculos internacionais da época e à moda italiana, conforme afirma a teatróloga Marineide Câmara Silva (2022, p. 166), o teatro recebia as companhias líricas e dramáticas que excursionavam pelo Norte e Nordeste brasileiro durante o século XIX e primeiro quartel do século seguinte. Logo em 1820, Eleutério Varella financiou a organização de uma orquestra para atuar em danças, bailes e acompanhamento de espetáculos no teatro. Para isso, contratou o violista italiano Luigi Grossoni para dirigi-la – exceto nos casos em que Raimundo José Marinho (ca.1770-1827), o musicista maranhense mais antigo que temos conhecimento, assumisse o posto de regente ou *spalla* – primeiro “rabeca”<sup>6</sup> (SILVA, 2022, p. 243-246).

Na década de 1840, a Sociedade Dramática Maranhense arrendava o teatro para promover espetáculos, contratando atores e músicos locais. Em 1845, a companhia lírica italiana de Carlos Ricco, uma das primeiras a aportar em São Luís, foi recebida com entusiasmo e interpretou a ópera *Lucrecia Borgia* de Gaetano Donizetti. Entretanto, o teatro passou a receber companhias com maior frequência somente após a reforma concluída em 1852, segundo o historiador José Jansen (1974, p. 47). E na missão de dirigir a tão esperada temporada de espetáculos do ano de inauguração, o governo provincial contratou o pianista, regente e compositor, Antonio Luiz Miró. Este, nascido a 25 de julho em Granada, na Espanha, provavelmente no ano de 1805, conforme informa o dicionário musical alemão *Opernlexikon* (STIEGER, 1977).

Ainda na infância, em 1814, Miró foi morar em Lisboa junto com seu pai, o músico espanhol Joaquim Miró. Estudou com o frei José

---

<sup>6</sup> Neste contexto, diferentemente de hoje, “rabeca” era referência ao instrumento violino.

Marques e o prolífico pianista português João Domingos Bomtempo (1775-1842). Iniciou a carreira musical e ingressou na Irmandade Santa Cecília em 1826, sendo considerado, no momento, um excelente compositor e professor de piano. Em 19 de novembro daquele ano, participou de uma apresentação no Teatro do Salitre interpretando um concerto para piano. Vieira (1900, p. 95) fez menção ao repertório da ocasião, que possuía obras de Henri Herz (1803-1888), Émile Prudent (1817-1863) e Theodor Döhler (1814-1856).

No ano seguinte, Miró estreava como compositor de música para comédias, tendo escrito algumas peças para piano solo (VIEIRA, 1900, p. 91). Contudo, as únicas fontes encontradas por Carvalho Sobrinho (2010, p. 82-87) foram *Introdução e Thema com Variações*, compostas entre 1826 e 1829, e *Collecção de Valsas para Pianoforte*, ambas constantes na Coleção Ernesto Vieira da Biblioteca Nacional de Portugal (BNP). O musicólogo também cita uma redução para piano de sua ópera *Conselho das Dez* e uma *Fantasia Concertante para Piano e Cordas* sobre motivos da ópera *La Favorita* de Gaetano Donizetti, mas que não foi localizada. A obra de Miró é bastante eclética e inclui peças sacras (missas, matinas, ladainha, lamentação, responsórios, peças para coro) e laicas (óperas, sinfonias, fantasias, romances e canções populares).

Em 1834, Miró foi convidado pelo principal mecenas português, Joaquim Pedro Quintela (1801-1869) – o primeiro Conde de Farrobo –, para dirigir o Teatro das Laranjeiras. Sua estreia como diretor de ópera foi com *La Testa di Bronzo* de Saverio Mercadante (1795-1870), e nesse momento, também passou a atuar como compositor dramático. No ano seguinte, tornou-se segundo maestro do Teatro de São Carlos<sup>7</sup>, ainda sob proteção do Conde de Farrobo (VIEIRA, 1900, p. 91-92). Encontramos uma nota, em um jornal carioca de 1840, indicando que a obra de Miró chegava a circular no Brasil:

---

<sup>7</sup> O atual Teatro Nacional de São Carlos, fundado em 1793, é a principal casa de óperas de Lisboa.

## THEATRO DE S. PEDRO DE ALCÂNTARA

Sexta feira 25 de setembro de 1840, em benefício da atriz graciosa Maria Cândida de Souza, se representará a linda comédia nova em 3 atos: CASANOVA NO FORTE DE SANTO ANDRÉ

[...]

Finda a peça a Sra. Margarida Lemos, em obséquio à beneficiada, cantará uma ária nova, seguindo-se imediatamente uma grande fantasia, ainda não ouvida nesta corte, executada por duas grandes orquestras, da composição de Luiz Antonio Miró [sic], atual mestre do real teatro de S. Carlos em Lisboa, aonde a dita fantasia foi executada, e recebida pelo público com grandes aplausos (DIARIO DO RIO DE JANEIRO, 1840).

Em 1843, Miró deixou a direção regular do Teatro São Carlos, fazendo um breve retorno entre 1845 e 1848. Posteriormente, foi atuar junto à sociedade de artistas do Ginásio sob a proposta de realizar óperas cômicas portuguesas. Em 4 de outubro de 1848, sua ópera cômica em um ato, *A Marqueza*, foi estreada com destaque na crítica na época. Bastos (1898, p. 271) afirma que um trecho musical desta obra ficou conhecido e foi interpretado por orquestras de teatros portugueses por um longo tempo. Ao relatar a preparação desta ópera, Vieira destaca a capacidade de Miró para lidar com condições adversas – qualidade essencial a quem precisa atuar em locais de infraestrutura precária, como o Maranhão:

Nenhum dos atores do Ginásio sabia música, e alguns nunca tinham cantado. Miró deu uma prova de grande habilidade escrevendo música e ensaiando cantores improvisados, mas deu também um pernicioso exemplo fazendo persuadir que para cantar não é preciso saber música nem mesmo ter voz (VIEIRA, 1900, p. 92-93).

Em dezembro de 1849, após um espetáculo em seu benefício, Miró partiu para o Brasil junto com a atriz Josephina dos Santos, conhecida do Ginásio, e que viria a ser sua esposa. Segundo Bastos (1898, p. 217), ele “apaixonou-se loucamente pela formosa atriz”. Em 1850, já estava no Maranhão atuando como professor de piano e preparando a orquestra para a inauguração do Teatro São Luiz.

Ainda em 1851, o músico publicou um anúncio sobre a oferta de serviços como professor de piano e canto, compositor e vendedor de partituras em sua residência à rua Grande, n.º 59; com obras para piano solo e canto, acompanhado por piano e escritas pelos “melhores autores franceses, alemães, italianos, etc.”. Havia também peças para bandas marciais, pequenas e grandes orquestras, reduções para piano, obras sacras e óperas completas francesas, italianas e portuguesas. (CORREIO D’ANNUNCIOS, 1851). É mencionada uma coleção de doze valsas, sendo seis extraídas de óperas dele próprio e outras seis escritas durante sua estadia na capital maranhense. Miró também afirma estar disposto a fazer adaptações de obras para formações instrumentais diversas e elaborar reduções de obras orquestrais para piano.

A teatróloga maranhense Jacqueline Silva Mendes (2014, p. 30-31), em seu estudo sobre o teatro ludovicense, informa que a inauguração do “Theatro Nacional de São Luiz” ocorreu no dia 14 de março de 1852, em comemoração ao aniversário da imperatriz brasileira D. Theresa Christina Maria. Na época, era comum repetir programas, situação compreensível diante da dificuldade em preparar novas peças. Esta questão, além das mudanças no regimento do teatro, foi duramente criticada pelo jornalista João Francisco Lisboa, segundo Jansen (1974, p. 47) e Mendes (2014, p. 31-36). Por outro lado, outra nota jornalística afirma que a cada récita, o desempenho dos artistas se aperfeiçoava (MENDES, 2014, p. 37), havendo também um acréscimo de obras nas récitas posteriores. Não localizamos o programa da estreia do teatro, contudo, o repertório da segunda e terceira récitas traz a substituição da comédia *Cada qual no seu Officio* por *As Pequenas Misérias da Vida Humana*, sendo mantidas as demais peças. Pressupomos, então, que o primeiro programa não diferia muito destes. O anúncio da segunda récita da temporada, de 28 de março de 1852, foi publicado no jornal *O Globo* (Figura 11):

Figura 11. Programa da récita do Teatro São Luiz do dia 28 de março de 1852.

**THEATRO NACIONAL**  
**DE S. LUIZ.**  
**DOMINGO 28 DE MARÇO**  
**(SEGUNDA RECITA DA ASSIGNATURA.)**  
A PRIMEIRA REPRESENTA O DA COMEDIA EM 1 ACTO;  
**AS PEQUENAS MISERIAS DA VIDA HUMANA,**  
**A OPERA CONECCA.**  
**O BEIJO:**  
A COMEDIA EM 2 ACTOS.  
**Cada qual no seu Officio:**  
· **Ordem do Espectaculo**  
1.º cada qual no seu officio — 2.º o beijo —  
3.º As pequenas miserias.  
Principiar  as 8 horas.

Fonte: O Globo, 1852a.

  interessante notar como o programa reflete as preferências da sociedade ludovicense de então, com comédias, peças ligeiras e trechos de óperas apreciadas –  rias, prelúdios ou um ato apenas. Esse tipo de programac o se repetir  ao longo da segunda metade do novecentos, havendo apenas o aumento da dura o total acrescida de dois ou três intervalos com cerca de quinze minutos. Um dado de Mendes (2014, p. 37-38) diz respeito às representa es feitas no Teatro São Luiz, em 1852: 39% foram comédias, 24% dramas, 15% óperas c micas, 15% óperas tradicionais e 6% farsas. Logo, a familiaridade de Mir o com óperas c micas e can es populares portuguesas certamente o ajudaram na recep o do público local.

Segundo Mendes (2014, p. 30), a companhia lírica portuguesa de Mir o possuía nove atores – alguns deles vindos do Pará e de Lisboa – um regente de orquestra – João Pedro Ziegler, cuja biografia será abordada adiante – e um diretor de cena – o próprio. O montante pago   companhia pelo governo provincial, na temporada de 1852, foi de 12:019\$800 e a contrata o temporária dos músicos da orquestra ficou em 7:464\$000. Destacamos, assim, o desenvolvimento musical

que as companhias líricas promoviam para o Maranhão através da vinda de artistas para organizar eventos e que, neste processo, passavam seus conhecimentos através de ensaios e do ensino. A geração de empregos e circulação de renda são similares aos objetivos da atual Economia da Cultura.

No entanto, estas contribuições não eram unânimes aos cidadãos da época. Uma nota em *O Universal* critica o fato do governo provincial contratar um artista europeu para dirigir o teatro, posicionando-se em favor do brasileiro Germano Francisco d'Oliveira – empresário que foi contratado posteriormente para organizar récitas no Teatro São Luiz. Segue um trecho do texto, publicado quando Miró já contava com certo respeito do público local, especialmente após a recepção de *A Marqueza*:

É fundada sobre um principio lógico, queremos dizer, é deduzida da noção do próprio dano a oposição com que teve de lutar o Sr. Germano logo ao chegar a essa cidade, oposição fomentada por esses famintos saltimbancos, que arribando do hemisfério europeu em busca de novas terras e fortuna, nos dias de fevereiro deste ano pisaram em terra maranhense, apoderando-se do nosso Teatro em março seguinte. (O UNIVERSAL, 1852)

A única composição de Miró feita em São Luís, e que possui fontes sobreviventes, é a *Novena de Nossa Senhora dos Remédios*, escrita para este importante festejo católico realizado no mês de outubro – até os dias atuais, mas sem o vigor de outrora. Ao descrever o evento de 1851, em que a Novena foi regida por Miró, Lisboa escreve:

Rompe a música; o coro é dirigido pelo afamado maestro que de Lisboa acorreu às plagas americanas em busca de glória, e distrações... e digamo-lo em honra da verdade, a composição e a execução são acabadas e primorosas como jamais se viu no Maranhão. Sob tão perita direção, tão habilmente acompanhada pela instrumentação, as nossas meigas deidades erguem as vozes divinas, e entornam liberalmente os seus melodiosos tesouros (LISBOA, 1992, p. 36).

Sua Novena continuou sendo interpretada nos festejos de Nossa Senhora dos Remédios até a década de 1920 devido aos esforços de Carlos Marques – que terá sua biografia abordada adiante –, sobrinho do médico e historiador Cezar Augusto Marques (1826-1900) e amigo íntimo de Miró que guardou o manuscrito autógrafo da Novena. A partir dele, Carlos continuou organizando interpretações da obra até cerca de 1926. O padre João Mohana (1925-1995) – principal responsável pela salvaguarda do patrimônio musical maranhense – informou ter encontrado a fonte desta obra no acervo da família Marques (MOHANA, 1974, p. 35).

No fim de 1852, Miró contraiu uma grave enfermidade – situação recorrente com estrangeiros em trânsito no Brasil devido às doenças tropicais e aos problemas sanitários. Uma nota de jornal sobre o contrato entre o governo provincial e Germano d’Oliveira para a direção do teatro trata da questão, indicando ainda que Miró tinha dívidas com a Província:

Deseja-se saber se Antonio Luiz Miró, hábil Diretor de Cena do Teatro de S. Luiz, venceu ordenado do longo tempo que estava privado do exercício por moléstia? Parece-nos que o regulamento do teatro alguma coisa diz a respeito. [...] Antonio Luiz Miró anunciou no Progresso que se retirava, *por algum tempo*, para fora do Império; porém sua viagem foi embargada por causa de um débito de mais de um conto de réis, que se lhe adiantou em Lisboa, a fim de poder vir às terras do Brasil. Este débito que ainda não foi satisfeito causa ao Sr. Miró novas retenções que o embarçarão a regressar aos pátrios lares (O CONCILIADOR, 1853).

Segundo Vieira (1900, p. 94) e o historiador José Ribeiro do Amaral (1922, p. 297), Miró pretendia voltar a Lisboa para se recuperar da enfermidade, passando por Pernambuco e Rio de Janeiro. Entretanto, ele faleceu antes de aportar no Recife. Dentre as três versões existentes sobre seu falecimento, constatamos que a de Vieira é a mais plausível:

Uma tradição oral diz que o capitão do navio que o conduzia, vendo-o em estado muito grave e receando embaraços

sanitários, o desembarcou em um ponto desconhecido, antes do término da viagem, deixando-o ali abandonado, quase cadáver (VIEIRA, 1900, p. 94).

Da época, há uma informação sobre o patacho inglês “Liverpool” levando os pertences de Miró para a Europa, mas que naufragou no porto de Paranaguá, no Paraná, gerando a perda de seu acervo.

A obra de Miró agrega traços das estéticas clássica e romântica com acompanhamentos leves, melodias fluentes, líricas e modulações repentinas para tons distantes. Vieira acrescenta que:

[...] seu trabalho é natural, espontâneo e bem lançado, segundo as formas do estilo italiano. Sem acusar uma individualidade muito distinta, apresenta em algumas das suas melodias uma certa cor lânguida e melancólica, reflexo das nossas antigas modinhas, que por vezes lhes dá um caráter especial (VIEIRA, 1900, p. 94).

*A Introdução com Thema e Variações para Pianoforte* é uma peça característica de seu estilo composicional. O uso de indicações de caráter e expressão na partitura também são características da escrita romântica. A variedade técnico-musical de cada variação revela especialmente suas habilidades pianísticas. Com pesar, lamentamos não ter localizado fontes de outras peças suas para piano solo. Disponibilizamos uma interpretação desta peça no Spotify, acessível na Mídia 1 adiante:

Mídia 1. *Introdução e Thema com Variações para Piano Forte*, de Miró.



Fonte: Álbum “Piano Maranhense” de Daniel Lemos (2019).

Mencionado anteriormente, o violinista carioca João Pedro Ziegler (1822-1882) também foi professor de piano no Maranhão. Segundo a musicista Maria João Durães Albuquerque (2014, p. 225),

ele é filho do editor musical Bávano Valentim Ziegler (1780-1848), nascido em Schwanfeld, na Bavária, e que fixou residência em Lisboa por volta de 1805. Valentim veio para o Brasil com a Coroa Portuguesa. Fundou, na cidade do Rio de Janeiro, uma casa de edição musical. Ziegler nasceu nesta estadia, em 1822.

De volta a Lisboa em 1823, Valentim se tornou músico da Real Câmara Portuguesa e fundou o “Armazém de Música” dois anos depois. Em 1831, mudou o nome da firma para “Litografia Ziegler” – mesma época em que deixou a Real Câmara para se dedicar exclusivamente à edição musical.

João Pedro se formou em violino no Real Conservatório de Lisboa e certamente teve o piano como instrumento complementar. Ingressou no Montepio Filarmónico – sociedade similar à Irmandade Santa Cecília – em 11 de outubro de 1849. Um ano antes, com o falecimento do pai, assumiu a direção da firma de edição musical. Albuquerque (2014, p. 231) e Vieira (1900, p. 414) afirmam que ele veio para o Brasil em 1863; porém, ele já estava no Maranhão em 1852, tal como indica Amaral (1922, p. 297).

Além de sua vinda para dirigir a orquestra do teatro, é interessante observarmos as várias atividades que ele se propôs a realizar, certamente no intuito de se manter na capital maranhense com segurança. Mesmo trazendo diversas partituras de Portugal, ele não chegou a criar uma firma de edição musical em São Luís. As obras anunciadas por João Pedro neste anúncio (Figura 15) são dos mesmos gêneros editados na firma lisboeta, conforme observa Albuquerque (2014, p. 231). Mesmo sem apresentar esse repertório em seus concertos, nos quais atuava como “rabequista” (violinista), é provável sua utilização em atividades didáticas, nas quais foi bastante dedicado. Também não localizamos obras autorais, sugerindo que ele não atuou como compositor.

João Pedro desempenhou relevante papel no movimento musical de São Luís, em diferentes campos de atuação. No ensino, foi

o primeiro professor de cordas da Casa dos Educandos Artífices, estabelecimento voltado à educação de crianças órfãs que formou músicos de relevante atuação em todo o Norte do Brasil. Adiante, uma fotografia da década de 1940 da edificação do final do século XVIII que recebia a casa, sendo hoje a Superintendência Federal de Agricultura no Maranhão (Figura 12):

Figura 12. Prédio que recebeu a Casa dos Educandos Artífices.



Fonte: Biblioteca virtual do IBGE (<http://biblioteca.ibge.gov.br>).

O músico ministrou aula de cordas na casa, de 1854 a 1858 e de 1871 a 1881. No cargo de professor de sopros, foram seus colegas o flautista, compositor e regente pardo, Sérgio Augusto Marinho (ca.1826-1864) e o trompetista e regente de bandas, Leocádio Ferreira de Souza (ca.1830-1888). Dentre os músicos de atuação relevante que foram internos da casa, estão João Pedro Sanches (ca.1850-1882), fundador da Banda da Polícia Militar do Piauí (PMPI) e que deixou a valsa *Mariquinha* para piano solo<sup>8</sup>; Aristides Emygdio Bayma (ca.1870-1909)<sup>9</sup>, trompetista que dirigiu as bandas do Corpo de Bombeiros (CBMAM) e da Polícia Militar do Amazonas (PMAM), sendo também docente do Gymnasio Amazonense e da Academia Amazonense de Bellas Artes em Manaus; Joaquim Zeferino Ferreira Parga (1834-1907)<sup>10</sup>, alfaiate, flautista, regente e comerciante de

---

<sup>8</sup> Esta peça consta no caderno de Domingos Thomaz Vellez Perdigão, pertencente ao acervo do Museu Histórico e Artístico do Maranhão (MHAM).

<sup>9</sup> Falecido em Leça da Palmeira, Portugal.

<sup>10</sup> Algumas informações sobre sua trajetória serão oferecidas adiante.

partituras e instrumentos, progenitor dos integrantes da “Orchestra Irmãos Parga”; Isidoro Lavrador da Serra (ca.1851-1880), trompetista e compositor; Euclides José de Nazareth (1865-1932), clarinetista e professor de música; João de Deus Serra (1867-1899), clarinetista, compositor, professor e regente de bandas; Saladino Augusto da Cruz (1867-1927), trombonista, compositor e regente das bandas do Centro Artístico, dos Aprendizes Marinheiros e do município de Alcântara; Thomé Lisboa (1858-1923), oficlidista<sup>11</sup>, fagotista e clarinetista; Raymundo Cerveira (1862-1924), violonista; Alexandre da Santa Cruz Marques (1868-1913), regente de bandas; o vianense Miguel Arcanjo Dias (1871-1925), delegado, copista<sup>12</sup>, regente e professor que mantinha uma escola de música voluntária em Viana; e o citado Marcellino Antonio da Silva Maya (Figura 13), contrabaixista, regente e professor de relevante atuação em São Luís e Manaus nas últimas décadas do século XIX e primeiras do seguinte.

Figura 13. Foto de Marcellino Maya, editada pela Nano Banana (Gemini).



Fonte: Folha do Povo, 1930.

A Casa dos Educandos Artífices chegou a possuir uma oficina

---

<sup>11</sup> Referência aos intérpretes de oficlidade (também chamado “figle”), instrumento presente em bandas e orquestras do século XIX.

<sup>12</sup> Na música, refere-se a quem copia partituras. Como o Maranhão nunca teve uma editora musical, os copistas eram demandados e ajudaram na preservação de obras.

para construção de pianos, aprovada pela Lei Provincial n.º 283/1850. Seu responsável foi o afinador e construtor de pianos fluminense Francisco Ferreira da Ponte (ca.1800-1890), que chegou em São Luís na década de 1840. Na exposição industrial de 1861 - que teve a banda dos Educandos e artistas visuais como Domingos Tribuzy (ca.1811-1880)<sup>13</sup>, Giuseppe Leone Righini (ca.1820-1884)<sup>14</sup>, José Maria Billio Junior (ca.1835-1879) e João Manoel da Cunha Junior (ca.1834-1899)<sup>15</sup> - Francisco Pontes expôs um piano de sua lavra que possuía dois manuais (O SECULO, 1861). Cinco anos depois, mudou-se em definitivo para Belém e deixou a oficina com seu irmão, Joaquim Ferreira da Ponte (ca.1812-1887)<sup>16</sup>.

Figura 14. Prédio que recebeu o Colégio de Nossa Senhora da Glória, demolido por volta de 1930, em foto editada pela Nano Banana (Gemini).



Fonte: Acervo virtual do Iphan.

João Pedro foi professor de canto e piano em duas escolas voltadas exclusivamente para a educação feminina: o Colégio de

---

<sup>13</sup> Domingos Tribuzy, tio-avô do poeta Bandeira Tribuzi, chegou a dar aulas de língua italiana e “músicas de cantoria”, aproveitando o apreço local pela música italiana.

<sup>14</sup> Giuseppe Leone Righini chegou a São Luís junto com a companhia lírica de José Maria Ramonda, em 1856.

<sup>15</sup> Pai do compositor Ignácio Cunha, também era professor de violino. Terá sua trajetória abordada com brevidade adiante nesse estudo.

<sup>16</sup> Consta um piano de dois teclados em um concerto beneficente ao pianista baiano Hermenegildo Liguori (ca.1853-?) no Teatro São Luiz, fabricado por Joaquim Pontes.

Nossa Senhora da Glória (Figura 14) da família Abranches (AMARAL, 1922, p. 297); e o Asilo de Santa Teresa. O violinista iniciou seu trabalho neste último em 1857, ficando até a extinção do cargo por meio da Lei Provincial n.º 787/1866 (SILVA, 2013, p. 75). Já no dito Colégio, fundado em 1844, atuou durante a década de 1860 (SALOMÃO, 2015, p. 48-49) organizando concertos domiciliares com suas discípulas, geralmente em piano a quatro mãos. Várias de suas alunas viriam a atuar em concertos no teatro e na futura Sociedade Musical – a ser mencionada adiante.

Outras ações do violinista revelam tentativas de promover um desenvolvimento musical mais efetivo para São Luís. Em 1853, propôs a criação da “Sociedade Philarmonica Maranhense”, voltada a fornecer apoio financeiro para manutenção de orquestras em São Luís, junto com o violoncelista Antonio de Freitas Ribeiro, diretor da entidade em 1859<sup>17</sup>.

Em 1874, João Pedro tomou parte na fundação da “Sociedade Philarmonica”, voltada à difusão da música de concerto promovendo *soirées* – recitais domiciliares noturnos – e concertos em salões e teatros, a exemplo de iniciativas similares em outras províncias brasileiras. Ainda neste ano, liderou a criação da Academia Musical<sup>18</sup>, instituição voltada à formação de músicos, atuando como diretor e professor de piano, tendo Leocádio Souza em metais, Joaquim Zeferino Parga em sopros (madeiras, possivelmente), José Ricardo Silva d’Oliveira em violão, o já mencionado organista, Theodoro Guignard, no canto (sua especialidade como professor no Seminário de Nossa Senhora das Mercês) e Leocádio Rayol – que terá sua biografia abordada aqui – em violino. Contudo, as duas ações foram interrompidas no ano seguinte, devido a dificuldades de gestão.

---

<sup>17</sup> Neste mesmo ano, o violinista José de Carvalho Estrella (ca.1810-ca.1888) e o trompetista Leocádio Souza criaram uma associação semelhante intitulada “Club Philarmonico”.

<sup>18</sup> Jansen (1974, p. 127-128) afirma que essa Academia foi fundada em 1873, contudo, as informações encontradas em jornais fazem menção à inauguração deste estabelecimento no dia 1 de maio de 1874.

Neste mesmo momento, João Pedro atuou paralelamente como afinador de pianos. Trata-se de mais uma situação em que músicos de renome local buscavam complementar sua renda suprindo demandas nas quais havia escassez de profissionais habilitados, assumindo o risco de trabalhar fora de sua especialidade por necessidades de sobrevivência. Lamentavelmente, é uma realidade que ainda se perpetua no Maranhão.

Assim como ocorreu com Miró, João Pedro também foi criticado pelo biotipo europeu, principalmente após sua nomeação como militar no final da década de 1850. Publicações feitas em *O Apreciavel* questionavam suas decisões na corporação, alegando que ele não era brasileiro nato – requisito obrigatório para ingressar na carreira militar. Uma certidão da Polícia do Maranhão publicada neste contexto trata dos dados constantes em seu passaporte na chegada a São Luís, em 1852:

João Pedro Ziegler, estatura sessenta e duas polegadas [cerca de 157 cm], cor branca, cabelos castanhos, olhos azuis, nariz e boca regulares, barba bastante, rosto redondo, natural do Rio de Janeiro, ALEMÃO [referência à aparência étnica], idade vinte e nove anos, profissão músico, vindo para usar de sua profissão, declarou residir na rua do Quebra Costa, e ter chegado no dia dezessete do mês de Fevereiro do ano de mil oitocentos e cinquenta e dois, vindo no Patacho Português Boa-Fé, precedente da Cidade de Lisboa, Reino de Portugal (O APRECIAVEL, 1867).

Em 1881, ele foi aposentado do cargo de professor de cordas da Casa dos Educandos Artífices, sendo substituído por Leocádio Rayol. Com a saúde debilitada, faleceu no ano seguinte em 25 de maio, deixando viúva a pianista Maria Carlota Ziegler (1829-1906). Deixou um filho saxofonista, Valentim Anibal da Rocha Ziegler (1853-1904) e duas filhas musicistas: a pianista Rachel Elysa Ziegler Duarte de Aguiar (ca.1850-1885), que faleceu pouco depois; e a organista Maria da Piedade Ziegler (ca.1867-1955), que se mudou para o Rio de Janeiro no primeiro quartel do século XX.

## 2.1 O primeiro músico maranhense de carreira nacional

Nascido em São Luís entre 1831 e 1832, em uma família de músicos, Francisco Libânio Colás era o filho primogênito do clarinetista, compositor e regente português Francisco Antonio Colás (ca.1808-1871), conhecido em São Luís como “Chico da Música” e chegou à cidade no fim da década de 1820. Eram seus irmãos o “pistonista” (trompetista) e tabelião Carlos Antônio Colás (ca.1837-1879) e o flautista e clarinetista Ezequiel Antônio Colás (ca.1837-1880), todos membros da orquestra do Teatro São Luiz.

Colás certamente aprendeu música em sua residência com o pai. Em 1847, com quinze anos, já tocava “cornet à piston” e rabeca em grupos de São Luís. Na década seguinte, passou a ensinar violino e violão, além de dirigir conjuntos em bailes e festas. Nos concertos da orquestra do teatro, tocava violino, sendo este seu instrumento de maior proficiência. Em 1854, já atuava como regente de orquestra e compositor de música para peças teatrais, campo em que mais se destacou. Casou-se nesse ano com a atriz Carmela Adelaide Lucci (ca.1828-1863), que chegou em São Luís em uma companhia dramática. Mendes (2014, p. 54) encontrou no *Publicador Maranhense* uma referência à apreciação do público da cidade por ela. Essa mesma fonte informa que, em 1854, a atriz estava de saída para Pernambuco, apresentando-se, no ano seguinte, no Ceará na companhia de Colás. Estas viagens, para realizar concertos nos teatros das capitais do Norte e Nordeste, levaram-no a se tornar o primeiro músico nascido no Maranhão a alçar uma carreira a nível nacional.

O musicista também foi empresário (função equivalente ao atual produtor cultural), sendo sócio-fundador da “Companhia Colás & Couto Rocha” com o ator João Couto Rocha, assumindo a temporada de 1863 do Teatro São Luiz. Neste mesmo ano, após uma

enfermidade que durou oito meses, sua esposa faleceu precocemente aos 35 anos. No ano seguinte, Colás se casou com Rufina Augusta de Oliveira e foi anunciado no *Almanaque de Belarmino de Mattos* como professor de violino, flauta e diretor de coletivos para festividades religiosas (MATTOS, 1864, p. 168). Jansen (1974, p. 104-106) afirma que em 8 de março daquele ano, Arthur Napoleão (1843-1925), principal professor de piano da cena carioca do século XIX, realizou um concerto no Teatro São Luiz, recebendo uma coroa de flores de Colás e um cofre de prata e ébano com moedas de ouro do público. O pianista também dividiu o palco com a maranhense Estephania de Freitas Pastor (1843-1913), egressa do Conservatório de Paris<sup>19</sup>, que ensinou piano e participou de vários concertos em São Luís nas décadas de 1860 a 1890. Ao ficar viúva, mudou-se para Fortaleza, onde também foi reconhecida. Passou seus últimos dias na França. Segundo Arthur Napoleão, ela seria a “primeira pianista do Brasil, senão da América” (O PAIZ, 1864).

Carvalho Sobrinho (2010, p. 127-128) informa que, em 1865, Colás foi em definitivo para Pernambuco, tendo como fonte a partitura de seu *Te Deum do Espírito Santo* presente na Coleção Jaime Diniz do Instituto Ricardo Brennand. Segundo o musicólogo José Amaro Santos da Silva, ela foi composta para a Festa de Santa Cecília no Recife, em 22 de novembro de 1865 (AMARO, 2006, p. 215). O periódico *A Fé* (1866) aponta a estreia desta peça na Catedral da Sé do Maranhão no dia 21 de março de 1866. Na ocasião, o cônego Raimundo Alves dos Santos (18??-1871), professor de canto, regeu o grupo formado pelos capelães, a banda da Casa dos Educandos Artífices e Theodoro Guignard, que inaugurou o órgão francês<sup>20</sup>. Na plateia, havia membros ilustres das Forças Armadas, do Clero e alunos do Colégio Perdigão. Este evento foi qualificado como o “mais

---

<sup>19</sup> Segundo *A Republica* (1893), ela teria estudado com Alexandre Gorla (1823-1960).

<sup>20</sup> Segundo Adelman Corrêa, este órgão ainda existia em 1915, porém, achando-se “quase abandonado e imprestável” (CORRÊA, 1915). Consta em um móvel histórico da Sé que ele foi substituído em 1931 por um harmônio, também de origem francesa.

esplêndido” em dez anos, possivelmente pela Sé não ter um mestre-de-capela desde o óbito de Lyra, em 1857. A ausência de Colás no evento é outra evidência de que ele não estaria mais residindo em São Luís. A confirmação vem da recorrência de menções suas na capital pernambucana, a partir de 1865, no *Jornal do Recife*. A notícia mais antiga remete à venda da valsa *Jovem Helena* para piano, com dedicatória ao “belo sexo” – referência da época às mulheres. Seu pai o acompanhou na ida à capital pernambucana, onde faleceu em 1871.

No Recife, Colás foi regente de grupos musicais, incluindo o do Club Carlos Gomes, compôs acompanhamento musical para peças teatrais, foi professor de música e atuou como violinista em um grupo de câmara ao lado de Alberto Nepomuceno. Regeu a orquestra do Teatro Santa Isabel por várias temporadas e foi mestre-de-capela na Matriz de Santo Antônio, Matriz da Boa Vista e Ordem Terceira do Carmo (DINIZ In: COLÁS, 1979, p. 3). Em 1873, foi laureado com a Ordem da Rosa pelos serviços artísticos prestados a Pernambuco.

Dois momentos da carreira de Colás nesta época merecem destaque. O primeiro foi a regência da orquestra do Teatro São João de 1874 a 1875 em Salvador, na qual houve a estreia de sua comédia *Uma véspera de Reis* sobre texto dos maranhenses Arthur (1855-1908) e Aluísio Azevedo (1857-1913) e que teve a atuação cênica de Xisto Bahia (1841-1894). O segundo foi a direção do concerto de estreia do Teatro da Paz em Belém, realizado em 15 de fevereiro de 1878<sup>21</sup>. No Pará, o músico teve à disposição os músicos das bandas locais, Phil’Euterpe e a Lyra Paraense de Santa Cecília, organizando uma orquestra de 150 integrantes. No programa, foi interpretada sua marcha *Gram-Pará*, composta para a oportunidade. Porém, na viagem de volta ao Recife, em 1879, o músico teve uma “congestão cerebral”<sup>22</sup> que exigiu alguns dias de recuperação.

---

<sup>21</sup> Na ocasião, Colás passou antes por São Luís para convocar músicos. Entre eles, seguiu o jovem Antonio Rayol, então com 14 anos e que, na ocasião, tocou viola (TAGARELA, 1904).

<sup>22</sup> Enfermidade possivelmente similar a um Acidente Vascular Cerebral (AVC).

Em 1884, Colás sofreu uma grave e irreversível paralisia, conforme indica a nota sobre o concerto realizado em seu benefício no Teatro Santa Isabel em 1 de março daquele ano. Ficou acamado até o dia 8 de fevereiro do ano seguinte, vindo a óbito às cinco horas da tarde. Seu corpo foi velado no Cemitério de Santo Amaro. Alguns meses depois, a viúva, provavelmente em dificuldades financeiras, vendeu os direitos autorais de algumas obras para Lydio Santiago de Oliveira. Seu filho mais conhecido foi o ator João Carlos Colás, fruto de seu primeiro casamento.

Sua única foto conhecida consta na edição de *O Anjo da Meia-Noite* que pertencia à Coleção Almirante do Museu dos Teatros do Rio de Janeiro, mas que, curiosamente, está hoje no Instituto Ricardo Brennand. A Figura 15 apresenta uma reconstituição desta fotografia:

Figura 15. Fotografia de Francisco Libânio Colás com cerca de 40 anos, editada pela Nano Banana (Gemini).



Fonte: Colás (1886).

Carvalho Sobrinho (2010) sublinha o ecletismo da obra de Colás, que perpassa a música sacra, teatral, lírica e gêneros populares já com traços da estética afro-brasileiros. O compositor César Guerra-Peixe (1914-1993) afirma que *A Torre em Concurso*, valsa

extraída da opereta homônima, possui elementos musicais de influência espanhola, advindos das companhias de zarzuelas que visitavam o Brasil (In: ARAÚJO, 2007, p. 214). Já a polca *Os Reis na Lapinha*, extraída da opereta *Uma Véspera de Reis*<sup>23</sup> é “arranjada dos motivos populares que se cantam na noite dos Reis” de Salvador, segundo o próprio compositor (COLÁS, [1880?], p. 1). Guerra-Peixe ainda cita a quadrilha lundu-tango *A Crioula*, uma exceção “interessantíssima” em relação às danças de salão da época, possuidora de “desenhos melódicos com certo corte rítmico muito usado hoje em dia [por volta de 1950] no choro e na orquestração do samba” (GUERRA-PEIXE In: ARAÚJO, 2007, p. 273). Colás é, portanto, um dos precursores do movimento nacionalista no Brasil, pois fez uso de melodias e elementos rítmicos da música rural e urbana “popular”<sup>24</sup> em suas composições.

Ao interpretar suas peças para piano solo, notamos um caráter cômico que também marca sua personalidade musical. Há um destaque de elementos rítmicos por meio de articulações como *staccatos* e acentos – semelhante ao que Serge Prokofiev e Dmitri Shostakovich fazem para evocar a ironia em suas peças. Apenas a mazurca *O Canto do Cysne*, gênero bem apreciado em Pernambuco nos oitocentos, possui um caráter mais lírico e intimista – ouça-a adiante (Mídia 2):

Mídia 2. *O Canto do Cysne*, de Francisco Libânio Colás.



Fonte: “Choros Maranhenses para Piano” (2021), de Daniel Lemos.

---

<sup>23</sup> Há uma polca intitulada “Uma Véspera de Reis”, contudo, trata-se da mesma “Os Reis na Lapinha”.

<sup>24</sup> Vamos fazer uso do termo “popular” entre aspas devido à diversidade de interpretações que ela possui, podendo não corresponder exatamente ao que pretendemos abordar.

## 2.2 Irmãos Rayol

Primogênito de uma família musical, Leocádio Alexandrino dos Reis Rayol é filho de Leocádia Alexandrina Bello Rayol (1834-1904) com Augusto Cesar dos Reis Rayol (ca.1832-1870), literato e “oficial-maior” do governo provincial, natural no povoado Japão Grande, em Vitória do Mearim, e descendente de espanhóis. Compositor e violinista, estudou com o alcantareense Francisco Xavier Beckman (1820-1869)<sup>25</sup> – conhecido como “Mulato Bequiman” (MOHANA, 1974, p. 87) –, “rabequista” atuante na orquestra do Teatro São Luiz onde ministrava aulas particulares de violino e violão e lecionava música nos colégios Perdigão e de Nossa Senhora dos Remédios. José de Carvalho Estrella, outro violinista do teatro, também foi referenciado como seu professor. Leocádio Rayol serviu as Forças Armadas na 6.ª companhia do 2.º Batalhão de São Luís, a partir de 1868, atuando também como professor de “rabeça” (MATTOS, 1868, p. 197). Dois anos depois, é referenciado como “violino concertante” e diretor de grupos em festividades religiosas (REGO, 1870, p. 419).

Entre 1870 e 1871, Leocádio passou a sofrer de beribéri, doença decorrente da falta de vitaminas do complexo B em hábitos alimentares, indo se tratar em Portugal. Lá, estudou violino e composição no Real Conservatório de Lisboa, sendo deste momento sua série de valsas para piano intituladas *As Flores de um Baile*. Voltou para São Luís em 1873, onde passou a atuar como violinista, professor e regente na orquestra do Teatro São Luiz. Em 1874, lecionou violino na Academia Musical de João Pedro Ziegler e tomou parte em um “Dueto Concertante” com o violinista Karl Feininger (1844-1922) durante a *tournée* do último.

A italiana Margarida Pinelli (ca.1831-1898), soprano e professora de piano (Figura 16) veio para o Brasil na companhia lírica

---

<sup>25</sup> Segundo o código n.º 4.170 dos Arquivos da Sé no APEM, Francisco nasceu em Alcântara em 3 de fevereiro de 1820. Faleceu em São Luís no dia 7 de março de 1869.

de Giuseppe Marinangeli, em 1859. Após cinco meses de récitas no Teatro São Luiz, seguiram para Belém. Porém, um surto de febre amarela na viagem levou à morte de quase metade dos artistas, incluindo seu marido, o tenor Melchior Sachero. Depois de uma viagem ao Recife para fazer concertos no Teatro Santa Isabel, ela retornou a São Luís, onde fixou residência e se casou com Francisco Gaudêncio Sabbas da Costa (1829-1874).

Figura 16. Foto de Margarida Pinelli editada pela Nano Banana (Gemini).



Fonte: José Jansen (1974).

Entre 1875 e 1882, Margarida dirigiu a Sociedade Musical, que oferecia concertos em frequência mensal, em seu belo palacete situado no Campo d'Ourique<sup>26</sup> n.º 22. Adelman Corrêa, agraciado em 1935 com os programas da sociedade por Salustiano José Corrêa de Faria (ca.1857-1944), maquinista e cantor amador que frequentava os

---

<sup>26</sup> Localizado na região que hoje tem a Biblioteca Benedito Leite, o Liceu Maranhense e a unidade do Sesc Deodoro, é uma das regiões históricas mais descaracterizadas de São Luís.

eventos. Aponta-se a realização de 76 concertos em seus sete anos de existência. O repertório era composto por árias de óperas, canções italianas e peças curtas para pequenos grupos de câmara. Tomavam parte estudantes e professores de música, amadores e músicos em *tournee*. Dentre as figuras do “belo sexo”, além da anfitriã, temos as cantoras Rosa Machado Gonçalves (ca.1871-1923), as irmãs Corina (ca.1856-1937) e Eurydice Nogueira Jorge (1860-1946); as cantoras e pianistas Adelia (ca.1851-1923), Aurora (ca.1847-1916), Raymunda de Carvalho Cantanhede (ca.1853-1914), Antonia Guimarães Corrêa de Faria (ca.1846-1924)<sup>27</sup>, Maria da Glória Parga Nina (1864-1932)<sup>28</sup> e Anna Maria Bayma Esperança (18??-1916)<sup>29</sup>. Já o “sexo feio” – descrição usual da época – tinha o médico e pianista Almir Parga Nina (1861-1908); os flautistas Luiz Travassos da Rosa (1845-1941) e Wenceslau Nunes Paes (ca.1839-1899); o violinista e professor de física Raymundo da Rocha Filgueiras (1848-1911); os irmãos e violinistas José Eduardo (1861-1944) e João Dunshee de Abranches Moura (1867-1941); os cantores amadores Emmanuel Bluhm e Américo Vespúcio dos Reis (ca.1838-1916), além de João Pedro Ziegler, Theodoro Guignard, Leocádio e seus irmãos Antonio e Alexandre Rayol – que serão tratados adiante. Intérprete assíduo, Leocádio atuou em diversos concertos acompanhado ao piano por sua esposa, Emilia Moura Rayol (ca.1848-1882). Uma nota sobre o evento do dia 12 de novembro de 1878 traz a bela afirmação de que “essas duas almas de artistas se compreendem e se completam” (O PAIZ, 1878). Irmã do jornalista e escritor Dunshee de Abranches<sup>30</sup>, Emilia estudou piano com João Pedro no Colégio de sua família.

---

<sup>27</sup> Chamada de “Antoninha”, era esposa de Salustiano Faria.

<sup>28</sup> Prolífica educadora, foi diretora do Instituto Rosa Nina. Tinha o apelido de “Sinhá Nina”.

<sup>29</sup> Apelidada de “Annicota”, era casada com o médico, flautista e compositor Cláudio Serra de Moraes Rêgo (1863-1909).

<sup>30</sup> Diretor da Associação Brasileira de Imprensa (ABI) entre 1910 e 1913, a *Ave Maria* de sua autoria circulou bastante em São Luís no primeiro quartel do século XX. Várias partituras e pertences seus, entre eles um violino e um piano, constam atualmente no acervo do MHAM.

Outro cantor amador, que frequentava os concertos da Sociedade Musical, foi Euclides Ludgero Corrêa de Faria (1846-1911), tio de Salustiano Faria. Conhecido por sua obra literária, escreveu, entre 1879 e 1880, uma série de contos intitulados *Cartas ao compadre Tibúrcio* em literatura de cordel em que seu pseudônimo, ‘compadre Lourenço’, narrava os acontecimentos de São Luís a um amigo que morava no interior. Tais publicações ficaram conhecidas, na época, principalmente pela crítica a políticos e a atitudes de certos membros da elite ludovicense. O sexto conto, sobre a Sociedade Musical, traz descrições de pessoas presentes nos eventos, bem como a descrição do palacete de Margarida Pinelli que nos ajudou a localizá-lo:

Fui convidado, compadre,  
por uma moça estrangeira,  
para ouvir na quinta-feira  
um concerto musical.  
(Não fique agora pensando que esta palavra – *concerto* – quer  
dizer – coisa quebrada, que se estava consertando.)  
Para falar-lhe de tudo,  
convém antes que eu lhe explique  
que a casa dessa senhora  
fica no *Campo d’Ourique*,  
porém de costa virada  
para o lado que nasce o sol,  
tendo no fundo uma escada  
toda feita em caracol,  
nas salas bastante espaço,  
e em cima um fresco terraço.  
(COMPADRE LOURENÇO, 1879a)

A descrição da casa que fica “de costa virada” à nascente do Sol, junto à análise da “Planta da Cidade de São Luiz do Maranhão” de J. Veiga (1858) e de informações jornalísticas, levou-nos a concluir que o palacete de Margarida Pinelli é o mesmo que recebe hoje a Unidade de Educação Básica municipal Alberto Pinheiro (Figura 17):

Figura 17. Casarão que recebeu a Sociedade Musical entre 1875 e 1882.



Fonte: Acervo do autor em 2019.

Na continuidade, há menção direta a alguns dos presentes:

Lá vi cantando, compadre,  
uma elegante menina  
de uma rara formosura,  
trajando uma cor escura,  
chamada – Dona *Corina*;  
tinha uma voz argentina,  
muito terna e maviosa;  
e outra também formosa,  
muito clara e bonitinha,  
chamada – Dona *Antoninha*,  
tinha um andar soberano,  
e quando alguma cantava,  
tocava às vezes piano.

Também tocou, meu compadre,  
um estrangeiro de França,  
cantando muito afinado  
Dona *Annicota Esperança*,  
Mais Dona *Rosa Machado*;  
depois, com calma e sossego,  
Dona *Anna Candida Rego*,  
mais Dona *Eurydice Jorge*,  
e outra esbelta menina,  
que todas com muita graça  
chamavam-la – *Sinhá Nina*.

Cantou com a dona da casa,  
com muito gosto e esmero,

o *Reis*, filho do *Sotero*,  
tendo uma voz muito alta;  
era uma música estranha,  
que o *Themístocles Aranha*  
me disse ser – *Traviata*.  
Quem mais atenção prestava  
a esta linda opereta  
era Dona *Juliêta*  
quando o marido cantava.  
(COMPADRE LOURENÇO, 1879b)

No primeiro conto, Euclides trata da Festa de Nossa Senhora dos Remédios, citando os músicos presentes em 1879 – entre eles, Leocádio:

Fui à festa dos Remédios;  
Ah! compadre, que folia!...  
que luxo e tafalaria!...  
nunca vi coisa tão bela!  
Tudo era luz na capela,  
Luz de gás, não de candeias,  
cortinas com franjas de ouro,  
preparos por um tal *Areias*.

Aqui não é como lá;  
quem canta aqui não são padres,  
são rapazes já barbados,  
de casaca, engravatados,  
dois já velhos, um mais moço  
de longo, fino pescoço.  
Tem uma orquestra chibante,  
tocam rabecas crianças,  
como se fossem já mestres;  
além disso há mais um rol  
de moços muito adestrados,  
tem um *Leocádio Rayol*,  
filho mesmo desta terra,  
Um fulano *Zeferino*  
E um tal *Lavrador da Serra*.  
(COMPADRE LOURENÇO, 1879a)

A década de 1880 foi marcada por mudanças substanciais na trajetória de Leocádio. Em 1881, conforme informamos, assumiu o cargo de professor de cordas da Casa dos Educandos Artífices.

Porém, durante sua viagem ao Rio de Janeiro, em outubro de 1881, sua esposa faleceu em São Luís. Dois anos depois, teve beribéri de novo e pediu licença para se tratar na capital do Império. Um folheto da época trata de sua situação no momento:

Vai o Leocádio Rayol em demanda de outros ares à sua saúde alterada pelo trabalho, que se dedicou para poder subsistir. Filho de um probo e inteligente empregado público, outra carreira não lhe foi dado abraçar senão aquela que foi ao mesmo tempo vida e morte para seu velho pai. E, no entanto, esse moço lano e despido de ambições é um artista de merecimento, cuja vocação acha-se comprimida ou abafada entre as quatro paredes de uma secretaria, como a planta que vegeta em uma estufa por falta de ar e luz (PACOTILHA, 1883).

No Rio de Janeiro, realizou apresentações que foram prestigiadas pelo público e a crítica local, chegando a ser qualificado na imprensa carioca como o “mais distinto dos virtuosos do Norte”. Todavia, a demora na estadia ocasionou sua exoneração dos cargos de amanuense dos Correios e de professor de violino, levando-o a publicar uma nota de protesto. Este acontecimento o levou a se estabelecer em definitivo no Rio de Janeiro, onde passou a atuar em concertos, *soirées* e a ensinar violino. Participou, ainda, do Club Musical Beethoven, ao lado de músicos importantes da cena fluminense como Arthur Napoleão, os compositores Leopoldo Miguez e Alfredo Bevilacqua (1874-1942), o pianista português Félix Augusto Moreira de Sá (1855-?) e o violinista italiano Vincenzo Cernicchiaro (1858-1928).

Nos anos posteriores, Leocádio fez uma excursão pelo Norte do país. Em 1885, participou de um concerto no Teatro da Paz de Belém como diretor da orquestra da companhia de operetas de Luís Braga Júnior. Ao retornar, passou por São Luís e realizou um concerto na Escola Pública da primeira freguesia em benefício da Santa Casa de Misericórdia junto com o pianista maranhense Antonio Faciôla (1865-1936) – cuja trajetória será abordada. Interpretou a *Fantaisie Suédoise* de Hubert Léonard (1819-1890) e a *Air Varié* de Henri

Vieuxtemps (1820-1881):

A *una voce* proclamavam todos o seu invejável talento, as suas inestimáveis qualidades artísticas de que nos devemos todos orgulhar. Leocádio Rayol tem feito grandes progressos na rabeca. Executa neste instrumento com uma precisão, elegância e expressão dignas dos maiores elogios (PACOTILHA, 1885).

Em 1888, foi nomeado 2.º oficial da administração dos Correios da Corte, dividindo-o com suas atividades musicais até a aposentadoria. Neste mesmo ano, casou-se com Maria Joanita Alexander e escreveu o acompanhamento musical da peça teatral *Fritzmac* dos irmãos Arthur e Alúcio Azevedo. Localizamos os títulos dos 43 movimentos da peça, dos quais os números IV *Habanera de Mlle. Fritzmac*, XII *Copla dos Fenianos*, XIV *Copla dos Progressistas da Cidade Nova*, XXIV *Copla do Padre Soldado*, XXX *Forte e coro dos convidados* e XXXVII *Coro dos Caixeiros* ganharam adaptações para piano solo e são os únicos trechos musicais conhecidos da obra que sobreviveram ao tempo.

A partir de então, há informações recorrentes sobre o violinista em bailes, *soirées*, clubes musicais, festas dançantes e eventos públicos no Rio de Janeiro, além da regência de orquestras, composição de música para teatro e adaptações de obras para formações diversas. Em 1889, foi nomeado professor interino de violino do Conservatório de Música – posterior Instituto Nacional de Música (INM). No ano seguinte, lecionou violino na Academia de Música do Rio de Janeiro, fundada em 1885 por membros do Club Beethoven.

Na década de 1890, Leocádio se afastou da vida artística. Sua segunda esposa falecera em 1895. No ano seguinte retoma as atividades musicais, possivelmente por incentivo de Antonio Faciôla, que estava morando no Rio de Janeiro. O retorno do violinista aconteceu em um recital organizado pelo Club Symphonico. Segundo o *Jornal do Brasil*:

O grande atrativo, porém, da festa tornou-se o reaparecimento em público do notável violinista Leocádio Rayol, afastado, há alguns anos, do mundo artístico. Nós guardávamos dele uma indelével impressão. A última vez que o ouvimos, foi em um grande concerto em que tocou com o [o violinista cubano José] White e Pereira da Costa um trio como nunca mais se teve ocasião de apreciar outro igual, tal foi a harmonia e a perfeição do conjunto. [...] Na segunda parte, Rayol tocou a fantasia pastoral de Léonard, *Les Echos*, e aí teve ocasião de mostrar todo o seu talento artístico e como conhece os segredos do seu violino, que como instrumento, possui um dos mais belos sons que conhecemos. Todas as dificuldades da peça lhe saíram admiravelmente, a afinação e limites inexcedíveis nas passagens de maior agilidade, e ao mesmo tempo grande sentimento nos trechos expressivos (JORNAL DO BRASIL, 1896).

Em 1897, Leocádio deu aulas de violino e “instrumentação”<sup>31</sup> na Academia Livre de Música, escola particular criada em 1.º de março, daquele ano, por iniciativa de músicos atuantes na capital federal, entre eles Carlos Severiano Cavalier Darbilly (1846-1918), Arthur Camillo (1860-1930), Oscar Guanabario (1851-1937), Vincenzo Cernicchiaro e seu irmão Antonio. Em 1897, o grupo promoveu dois concertos beneficentes no Palácio de Cristal de Petrópolis para a Escola de Música Santa Cecília, instituição fundada em 1893 pelo violoncelista pernambucano João Paulo Carneiro Pinto (1854-1923) e que existe até hoje.

Com a mudança de Antonio para a Bahia em 1898, as atuações musicais de Leocádio diminuíram de novo. Destacamos três momentos seus na primeira década do século XX. O primeiro foi o concerto do dia 16 de fevereiro de 1902 no Teatro São Luiz pela formatura da primeira turma de alunos da Escola de Música do Estado do Maranhão, fundada em 1901 e dirigida na época por Antonio. O segundo foi a recepção do Barão do Rio Branco, no final daquele mesmo ano, na capital federal, onde regeu a banda do Regimento de

---

<sup>31</sup> Termo adotado em referência às técnicas de orquestração onde há adaptação de peças para formações diversas, não se restringindo somente aos instrumentos que compõem a orquestra tradicional.

Cavalaria Policial que interpretou sua marcha *Rio Branco*. O terceiro foi o concerto do dia 22 de novembro de 1905, organizado pelo compositor maranhense Elpídio Pereira – cuja biografia será abordada – no Parque Fluminense, em homenagem ao governador do Maranhão recém-eleito, Benedito Leite. Na ocasião, tomaram parte personalidades e artistas de renome como Henrique Oswald, Alberto Nepomuceno, Assis Pacheco, Francisco Braga, Araújo Vianna, Arthur Azevedo, Dunshee de Abranches, o literato caxiense Henrique Maximiliano Coelho Neto<sup>32</sup> e o político Urbano Santos, sendo interpretado o *Minuê* de Leocádio. A *Gazeta de Notícias* (1905) noticiou que “a execução orquestral não foi das melhores”. Nem admira, dada a repugnância dos nossos músicos pelos ensaios”. Outro jornal classificou sua peça como “linda”, referindo-se ao violinista como “um talento do Maranhão que vive quase esquecido na Repartição dos Correios” (A NOTICIA, 1905).

Em 1907, depois de se aposentar, Leocádio passou a sofrer de arteriosclerose, assim permanecendo até falecer na capital federal, em 1909. Seu corpo foi velado no Cemitério de São João Baptista, repousando defronte ao Pão de Açúcar (Figura 18):

Figura 18. Jazigo perpétuo de Leocádio Rayol abaixo, ao centro.



Fonte: Acervo do autor em 2016.

<sup>32</sup> Coelho Neto criou o famoso epíteto da “Cidade Maravilhosa” para o município do Rio de Janeiro.

A “Revista do Norte”, publicada em São Luís, apresenta a única fotografia conhecida de Leocádio, feita pelo fotógrafo paraense Gaudêncio Cunha (1858-1920) e reconstituída adiante (Figura 19):

Figura 19. Fotografia de Leocádio Rayol editada pela Nano Banana (Gemini).



Fonte: Gaudêncio Cunha In: Revista do Norte, 1902.

Carvalho Sobrinho (2010, p. 104-106) nota duas fases na produção musical de Leocádio. A primeira está ligada à sua vida no Maranhão e à proximidade com eventos religiosos. Após sua ida para o Rio de Janeiro, há maior variedade tanto nos gêneros quanto nas técnicas composicionais empregadas. Além de acompanhamentos para peças de teatro, Leocádio compôs danças de salão e demonstrou habilidade em suas adaptações e orquestrações.

Apesar da maior parte de suas partituras para piano solo serem adaptações, é notável seu conhecimento idiomático do instrumento, principalmente no contrapontístico *Minuê* e na marcha *Rio Branco* (Mídia 3), com passagens virtuosísticas que lembram as *Polonaises* de Frédéric Chopin.

Mídia 3. Marcha *Rio Branco* de Leocádio Rayol, adaptada para piano solo.



Fonte: Álbum “Piano Maranhense”, de Daniel Lemos (2019).

O próximo filho desta família musical é Alexandre dos Reis Rayol (1855-1934).

Por ter encontrado apenas três obras dele, o padre Mohana (1974, p. 29) supôs ter sido ele o que “menos criou”. Porém, ao analisar o acervo de partituras do Arquivo Público do Estado do Maranhão (APEM, 1997, p. 64-67), notamos que as 121 fontes atribuídas a Alexandre foram doadas, em 1988, por seu neto Ney Oscar de Lima Rayol<sup>33</sup>, custodiante da coleção dos descendentes de Alexandre e, então, desconhecida do padre.

Sobre a formação musical de Alexandre, acreditamos que ele estudou inicialmente com Leocádio, optando pelo violoncelo como instrumento principal. Segundo informações jornalísticas, “Xandico” – seu apelido – não teve a mesma dedicação de seus irmãos para a música. Em relação aos estudos escolares, formou-se no Liceu Maranhense.

Em 1875, passou a dar aulas particulares de música e atuar como praticante de amanuense na secretaria do governo provincial, ao lado de Leocádio. No final da década, as menções em jornais locais diminuem, sendo o provável momento de morada em Belém, local onde conheceu e se casou com Anna Amelia da Costa, segundo Bittencourt (1973, p. 53).

Na década de 1880, atuou em diversos campos, interessando-se mais por administração escolar, sua principal profissão ao longo da

---

<sup>33</sup> Havia obras dos irmãos de Alexandre nesta coleção, a exemplo da Novena de Santa Filomena de Leocádio Rayol, composta em 1877 e que não havia sido encontrada pelo padre Mohana. Ávila (2022, p. 150) se refere a este acervo como “Coleção Ney Rayol”.

vida. Foi amanuense interino da Polícia entre 1881 e 1883 e dirigiu o Club Pic-Nic, sociedade ludovicense que promovia bailes e concertos até o final do século XIX. Em 7 de janeiro de 1884, fundou o Colégio Sant'Alexandre e assumiu as funções de diretor e professor de música. Em 1885, lecionou aulas particulares de gramática, além de afinar e consertar pianos. Sua atuação mais antiga como regente foi no evento de inauguração do Club Bella Helena. Em junho, atuou como barítono em um evento religioso. Foi ainda cobrador do tesouro público da Província e subdelegado de polícia do Cutim em 1887. Ainda nesse ano, tornou-se presidente do Club Musical Santa Cecília e, no ano seguinte, professor interino da terceira freguesia.

No dia 13 de maio de 1888 – Abolição da Escravatura – Alexandre foi com sua esposa pela primeira vez para Manaus, fundando o Collegio Treze de Maio, para o qual recebeu subvenção do governo provincial. Ele aproveitava os eventos escolares para promover apresentações musicais, ação que marcou sua carreira de professor. Um exemplo foi a solenidade de formatura da turma de 1896 desta escola, que teve um recital com a presença de Antonio. Poucos anos depois, fez anúncios como professor particular de música e diretor de grupos musicais para festejos religiosos. O musicólogo amazonense, Márcio Páscoa (1997, p. 164), cita a atuação de Alexandre como violoncelista em um grupo musical no dia 15 de outubro de 1893, ano em que ele estava residindo em Itacoatiara, Amazonas, para acompanhar o tratamento de saúde de seu filho José da Costa Rayol (ca.1880-1913), que também foi professor de música.

Em 1898, Alexandre retornou para São Luís e fundou o Collegio Rayol, mantendo a administração do Collegio Treze de Maio à distância. Na ocasião, convidou Antonio para lecionar música. No ano seguinte, por recomendações médicas, fixou residência em Viana, cidade da baixada maranhense conhecida como berço de músicos, transferindo o Collegio Rayol para lá (Figura 20) com subvenção parcial do Estado. Em paralelo, criou a Sociedade de Instrução e

Recreio para promover apresentações musicais. Na época, Viana possuía três bandas: a do delegado e músico Miguel Dias (1871-1925); a “Duvidosa” de Marcellino da Exaltação Castro (ca.1847-1918); e a “Velho Piloto” da família Lima, que teve à frente Raymundo Feliciano de Lima (avô), Temístocles Lima (pai) e Luís João de Lima (filho). Em 7 de junho de 1899, Alexandre dirigiu um concerto no Teatro Viannense, que ficava no sobrado do Collegio Rayol, com trechos de *Il Guarany* de Carlos Gomes e duas composições suas: a opereta *A Sentinela de Saias* e a valsa *Dolores*, constituindo um evento histórico para a cidade.

Figura 20. Gravura da Rua Cônego Hemetério com o sobrado do Collegio Rayol à esquerda, de cor avermelhada.

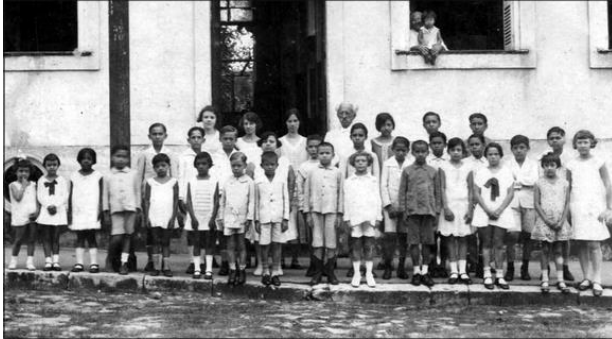


Fonte: Carlos Gaspar (2007).

Em 1904, Alexandre enviou a polca *Vamos Deixar* para a revista *Tagarela* do Rio de Janeiro, que a publicou. Este tipo de iniciativa, comum entre musicistas maranhenses, além de difundir suas produções, ajudou a preservá-las, havendo fontes de suas obras em outras localidades. Após uma breve passagem por São Luís, em 1910, ele se mudou em definitivo para Manaus, a convite de Agnello Bittencourt, para administrar um novo colégio. Com o fim do Collegio

13 de Maio, em 1909, o Collegio Rayol foi transferido para a capital amazonense. A seguir, uma foto de estudantes do Collegio Rayol de Manaus com Alexandre ao centro – sendo esta sua única fotografia conhecida (Figura 21):

Figura 21. Estudantes do Collegio Rayol, com Alexandre ao centro.



Fonte: Acervo do Centro Cultural dos Povos da Amazônia In: Duarte, 2009.

Em 1918, Alexandre atuou como secretário da Escola de Comércio de Manaus. Quatro anos depois, foi eleito deputado estadual pelo Amazonas com 1.080 votos. Em virtude da eleição, voltou a São Luís para proferir uma palestra, sendo referenciado como o “último da família dos irmãos de música” (FOLHA DO POVO, 1923).

A Revista de Educação da Sociedade Amazonense de Professores informa que Alexandre “ainda encontrava tempo para escrever versos jocosos e outros, para as letras das suas composições” (BAUMANN, 1934, p. 1). Dedicou-se ao ensino até seus últimos dias, falecendo devido a um colapso cardíaco após uma aula matinal. Seu corpo foi velado no Cemitério de São João Batista de Manaus. Deixou quatro filhos: Lyse, Leocádia, Oscar e o citado José.

A maior parte de sua obra é constituída por danças de salão e gêneros da música popular brasileira urbana, incluindo maxixe e polca-lundu. Notam-se poucas mudanças técnicas e estéticas na sua produção ao longo do tempo, indicando que o tempo disponível para

estudos fizessem com que Alexandre vivesse de suas “reservas musicais”, ou seja: fazendo uso de habilidades e conhecimentos adquiridos quando jovem. Por outro lado, grande parte de suas obras não foram escritas em função de ocasiões sociais, favorecendo um processo criativo mais livre e sem compromisso de atender a públicos específicos, sendo ilustrativa da questão a sua coleção de 25 valsas.

### 2.3 O primeiro tenor brasileiro

Antonio dos Reis Rayol está entre os musicistas maranhenses de maior relevância, motivo pelo qual dedicamos a ele uma biografia como livro digital (CERQUEIRA, 2024). Por possuir esta referência, abreviaremos sua trajetória. Nascido em 1863, na capital maranhense, é o caçula dos três irmãos de sua família musical. Órfão de pai aos seis anos, teve as primeiras lições de teoria, solfejo e violino aos dez anos com Leocádio. Sua ampla extensão vocal, afinação segura e timbre característico, renderam convites para fazer a parte de contralto em eventos religiosos. Aos quatorze anos, foi convidado pelo maestro Colás para atuar como violista no histórico concerto de inauguração do Teatro da Paz, em 1879, para o qual fez um estudo intensivo do instrumento. Ingressou no Liceu Maranhense, porém interrompeu a formação escolar para se dedicar integralmente à música – sendo o único dos três irmãos com essa iniciativa.

Em 1879, sua primeira composição, a valsa *Azas e Flores*, teve a interpretação da orquestra do Teatro São Luiz sob a regência de Leocádio, que fez a adaptação. Pouco depois, começa a compor e vender valsas e polcas para piano e orquestra. A valsa *Zica* foi litografada pelo desenhista do jornal *A Flecha*, João Affonso do Nascimento (1855-1924), sendo “o primeiro ensaio de trabalhos deste gênero [edição musical] na Província” (DIÁRIO DO MARANHÃO, 1879). Em proveito à repercussão do romance *O Mulato*, publicado

em 1881 por Aluísio Azevedo, Antonio compôs uma polca homônima cujas partituras eram “copiadas a capricho pelo autor e pelo fantasioso desenhista de músicas Horácio Azevedo” (PACOTILHA, 1881). Ambos os casos evidenciam a falta de uma tipografia musical em São Luís – algo que o Maranhão jamais teve.

A informação mais antiga sobre Antonio, como professor particular de música, data de 1882, dedicando-se a ensinar rabeca e “violeta”<sup>34</sup>. As aulas eram ministradas à noite, um prenúncio da futura “Aula Nocturna de Musica do Estado do Maranhão” de 1900, que antecedeu a criação da primeira instituição pública de ensino musical do Estado. Assim como fazia Alexandre, ele liderava sociedades recreativas e clubes voltados a eventos que tinham música como bailes, *matinées*, *soirées*<sup>35</sup> e festas residenciais, destacando-se os *Clubs* Carlos Gomes e Santa Cecília. Outro evento, ao qual se dedicava desde 1883, era *Os Pastores*, baseado em encenações natalinas. Ele os ampliava com dança, música e declamação de poemas, chegando a divulgá-los como “Pastores Líricos”.

Em 1883, após a exoneração de Leocádio, Antonio foi nomeado professor de cordas da Casa dos Educandos Artífices, permanecendo no cargo até o fim da instituição seis anos depois. Em 1884, compôs a polca *O Carnaval no Democrata* para o *club* de mesmo nome, revelando outro campo em que atuou: os festejos carnavalescos. No mesmo ano, ele fez a adaptação de canções da opereta *O Demônio da Meia Noite*, de Colás, e da abertura de *O Cara Linda*, de Leocádio, para a banda do 5.º Batalhão de Infantaria<sup>36</sup> apresentar na Festa de Nossa Senhora dos Remédios daquele ano. Também atuou com afinação de pianos, venda de partituras e acessórios para instrumentos musicais, diversificando as atuações

---

<sup>34</sup> Termo referente à viola de arco ou viola orquestral.

<sup>35</sup> Estrangeirismos francófonos, “*matinée*” se refere a uma apresentação musical feita pela manhã, enquanto “*soirée*” diz respeito a apresentações ao final da tarde ou início da noite.

<sup>36</sup> Corporação que teve os nomes 24.º Batalhão de Caçadores, de Infantaria Leve e que hoje se chama 24.º Batalhão de Infantaria da Selva (BIL).

relacionadas à música com vistas a um sustento mais seguro.

Em 1885, Antonio processou o jornal *O Paiz* por ter insinuado plágio em uma notícia sobre a polca composta para o Club Francisquina, alegando ser “cópia” de uma peça de Isidoro Lavrador da Serra. Como a publicação foi assinada pelo pseudônimo “A voz do túmulo”, o processo incidiu sobre o redator-chefe do jornal, que chegou a ser preso. Ainda naquele ano, publicava *Noções Geraes da Arte Musical* para uso na Casa dos Educandos Artífices. Desconhecemos exemplares sobreviventes deste livro, cujo título se assemelha a seu livro didático posterior de 1902.

Em 16 de outubro de 1886, na Igreja de Santo Antônio, o músico se casou com Zulmira Rubim. Logo depois, atuou durante dois anos como suplente do subdelegado de polícia do 3.º Distrito de São Luís. Ao fim do serviço, foi nomeado professor interino do 2.º grau (atual ensino médio) de escola pública para turmas masculinas. Paralelamente, compôs a quadrilha *Carnaval de 88* para orquestra do Club Santa Cecília, feita com trechos de canções populares como “Canninha verde, Bumba meu boi, Passarinho trigueiro, Maná, Reis da Bahia, etc.” (DIÁRIO DO MARANHÃO, 1888). Trata-se do único momento em que ele adotou uma técnica de composição característica do movimento nacionalista.

Com a Proclamação da República, o governo do Maranhão passou a uma junta provisória que adotou o *Hymno Constitucional do Maranhão* – também chamado *Hino Maranhense* – como um dos símbolos do novo Estado. Em 1890, Antonio foi tentar carreira musical no Rio de Janeiro, apostando no canto lírico. Seus concertos tiveram repercussão rápida, tendo no repertório árias de óperas italianas. Seu hino *Cinco de Agosto*, dedicado ao Marechal Deodoro da Fonseca, foi interpretado por uma orquestra de 80 integrantes, sendo a partitura vendida por Buschmann & Guimarães – firma que publicou várias de suas composições. Outro evento importante foi o recital no Club Guanabareense de Niterói na estreia do Grêmio das Violetas, em

duo com o pianista Arthur Napoleão. O jornal ludovicense *Pacotilha*, que passou a acompanhar a trajetória de Antonio, transcreveu a crítica do *Diario do Commercio*:

Fechou o concerto o dueto do final da *Aida Morir si pura e bela*, para soprano e tenor. Tomaram parte a Exma. Sra. D. Adelaide Burlamaqui e Antonio Rayol, acompanhados pelo professor A. Napoleão. Há poucos dias, tivemos ocasião de externar a nossa admiração e a nossa simpatia pelo tenor brasileiro que já tem conquistado tantos louvores de quantos tem tido o prazer de ouvi-lo. Ontem Rayol esteve magnífico; tudo quanto pode haver de sublime no inolvidável trecho da grandiosa partitura de Verdi, disse-o o simpático tenor que foi delirantemente aplaudido. Na última parte Rayol atacou um *ré bemol*, com a máxima afinação, provocando os aplausos de toda a sala (PACOTILHA, 1890).

O reconhecimento na capital do país levantou a discussão sobre uma possível bolsa para estudar no exterior, pois os pedidos feitos para o governo foram negados:

Opuseram-se, a pretexto de existir aqui um instituto de música, que fosse concedida uma pensão a este prometedor artista. Não quero discutir se houve ou não motivo para que fosse negado o que pedia Antonio Rayol, pois, infelizmente só é bom e aplaudido o que nos vem do estrangeiro. Sai daqui a matéria prima em bruto para depois vir manufaturada, bem acondicionada, com pomposos letreiros e nomes arrevesados, dizendo-se ser produto estrangeiro, e nos sendo vendido por muito bom preço. Com o operoso maranhense acontecerá justamente isso. Raramente é ele citado, quando, no entanto, muitos têm ouvido a sua bela voz e o têm coberto de aplausos. Mas, de volta da Europa, consagrado pelas notabilidades musicais, será alvo de todas as atenções e de todos os elogios: os estiletos dos críticos musicais se prepararão e tornará o nosso artista a nota dominante. Felizmente não será perdida esta vocação musical, tão patente, pois, o que não quis fazer o governo fizeram alguns cavalheiros – concorrer com a quantia precisa para que se mantenha estudando o ilustre compatriota (CIDADE DO RIO, 1890).

Em outro recital realizado em Niterói, estavam presentes Henry Lowndes, o conde de Leopoldina, e sua esposa Adelaide Alcídia

de Souza Aranha. Sensibilizada com a situação, a condessa e seu pai ofereceram subsidiar seus estudos na Europa por seis meses, com a gestão monetária feita pela Buschmann & Guimarães. A valsa *Vera Lowndes* (Mídia 4), de 1896, leva o título da filha primogênita do casal.

Mídia 4. Valsa *Vera Lowndes*, de Antonio Rayol.



Fonte: Álbum “Piano Maranhense”, de Daniel Lemos (2019).

No início de 1891, Antonio voltou a São Luís para angariar recursos antes de ir para a Itália, havendo recitais em seu benefício com a participação de diversos colaboradores. Logo após, partiu no navio a vapor Alagoas, ficando brevemente no Ceará para fazer concertos e trabalhar na estrada de ferro de Baturité. Seguiu para Pernambuco, à capital federal e, no dia 30 de outubro, para Milão.

Conforme as regras do Régio Conservatório de Milão de então, ele foi impedido de se matricular por ser casado e ter mais de dezoito anos. Assim, assistiu às aulas como ouvinte, estudando harmonia e contraponto com Carmelo Bizzozero e canto lírico com Alberto Giovannini (1842-1903) em caráter particular. Conheceu o compositor paraense Octávio Meneleu de Campos (1872-1927), fazendo em Milão a estreia da canção *Un sogno*, a ele dedicada. Em São Luís, a *Pacotilha* transcreveu uma publicação de *Il Trovatore* tratando de Antonio como o “primeiro tenor” brasileiro – um epíteto evocado posteriormente:

A sua voz é esplêndida, de timbre agradável e muito clara. Rayol estuda sob a direção do egrégio maestro Giovannini, professor do R. Conservatório, o qual está satisfeito com os resultados colhidos. Bravo *diletante* de violino, músico por excelência e compositor de música, tendo já dado ensaios não comuns de sua habilidade, Rayol tem voz de tenor igual, de timbre agradável e sem defeitos. O distinto maestro Bizzozero

prognostica esplêndido futuro a este jovem, que mostra raro talento no estudo da alta composição. Rayol está estudando óperas, não certamente as mais fáceis, do repertório musical, como: *Fausto*, *Guarany*, *Gioconda*, etc., mas não teremos a satisfação de ouvi-lo na Itália, sendo muito provável que, uma vez preparado, volte à pátria para colher lá os louros do seu talento. Rayol é o primeiro tenor que dá o Brasil (PACOTILHA, 1892).

Em carta à mãe do tenor, Carlo Maggioni, vice-cônsul do Brasil na Itália, trata do concerto em celebração ao centenário do nascimento de Gioachino Rossini no Teatro alla Scala, sob regência de Giuseppe Verdi<sup>37</sup>. O musicólogo, compositor, violonista e professor Esp. Joaquim Santos Neto encontrou o certificado de participação de Antonio junto aos arquivos do professor Ubirajara Rayol (1925-2015), bisneto do tenor, cuja digitalização consta na dissertação da Dr.<sup>a</sup> Kathia Salomão (2015, p. 148). Jansen (1974, p. 180) acrescenta que houve uma seleção de intérpretes, na qual Antonio obteve o quinto lugar. No percurso de volta, aportou em Lisboa para fazer alguns recitais. Em 18 de julho de 1892, chegou em São Luís, sendo recepcionado em casa pela banda do 5.º Batalhão de Infantaria e um grupo de câmara.

Figura 22. Antigo Centro Caixaerial, atual Faculdade de Direito da UEMA.



Fonte: <https://www.tjma.jus.br/midia/portal/noticia/517398>.

<sup>37</sup> Em 1883, foi publicado um poema em homenagem a Antonio, assinado pelo pseudônimo “Giuseppe Verdi”. Nesse momento, era impossível saber que ele, coincidentemente, se tornaria o único músico brasileiro a atuar em um concerto sob a regência desse compositor.

Após seus estudos na Itália, Antonio passou a se dedicar somente a atividades musicais e parou de assumir serviços não relacionados à área. Neste contexto, o Centro Caixaerial (Figura 22) passou a receber concertos, tornando-se um importante espaço cultural em que o tenor atuou com recorrência. Em 1893, foi para Belém realizar um recital de câmara, tendo sua *Grande Tarantella*, cuja partitura está perdida, interpretada pela pianista Olympia Gomes. Também tomou parte em uma companhia lírica de Joaquim Augusto de Carvalho Franco (1857-1927), professor de canto, piano e empresário de relevante atuação no Norte do país. Natural de Areias, São Paulo<sup>38</sup>, promoveu vários concertos de companhias líricas estrangeiras entre 1883 e 1907, organizadas através de idas à Europa, sendo idealizador e diretor da Academia Amazonense de Bellas Artes na qual lecionaram vários músicos maranhenses. A seguir, temos uma fotografia sua encontrada no acervo de Ediméia Gromwell, filha de Pedro Gromwell dos Reis<sup>39</sup> e obtida com a ajuda de Joaquim Santos Neto, reconstituída por Inteligência Artificial (Figura 23):

Figura 23. Fotografia de Joaquim Franco por Percy Pitt em 1907, editada pela Nano Banana (Gemini).



Fonte: Acervo de Ediméia Gromwell em 2016.

---

<sup>38</sup> Informação de Adelman Corrêa, que foi seu aluno no Amazonas entre 1896 e 1898.

<sup>39</sup> Músico cuja biografia será contemplada adiante nesse trabalho.

Antonio também solicitou apoio ao governo do Pará para financiar as récitas desta companhia lírica, sendo aprovados 50:000\$000. Graças à riqueza advinda do ciclo da borracha, Amazonas e Pará tiveram um sólido movimento musical no último quartel do século XIX e início do seguinte.

Na volta ao Maranhão, ele organizou uma *matinée* no Reform Club, em 18 de junho de 1893, na qual tomaram parte o violinista Ignácio Cunha e o jovem pianista João Nunes – que terão suas trajetórias vistas adiante. Em 1894, voltou a ministrar aulas particulares de música, propondo-se a lecionar em domicílio. Sua valsa *Ephemeras* foi publicada por Antonio Pereira Ramos d’Almeida & C., comerciante de São Luís e avô do pianista Antonio Facióla. Contudo, foi mais uma iniciativa isolada de edição musical: o próprio tenor afirma em seu livro didático *Noções de Música: extraídas dos melhores autores* (RAYOL, 2016, p. 7) que não existia “nenhuma tipografia musical estabelecida entre nós”.

Em meados de 1894, Antonio se mudou para o Recife, dedicando-se a organizar concertos no Teatro Santa Isabel, bailes, formaturas e grupos carnavalescos e religiosos – em especial para as Festas do Poço da Panela e as Novenas de São Francisco, em Caxangá. Os anúncios sobre o ensino de canto e violino evidenciam sua ligação com Victor Preälle, editor de relevante atuação no Recife que publicou várias de suas obras.

Um momento significativo em Pernambuco foi sua participação no Festival Carlos Gomes em 1895. Em 5 de agosto, o próprio compositor, que o conheceu na Itália, regeu a abertura de *// Guarany* no Teatro Santa Isabel. Na sequência da programação, o tenor fez o dueto *Sento una forza indomita* com a soprano Paulina de Donato Bernabei, acompanhados em piano a quatro mãos por Elias Pompílio e Carlos Gomes. Jansen (1974, p. 180) menciona uma carta enviada pelo compositor a Antonio na qual declara ter sido ele o melhor cantor que já vira interpretando sua obra, sendo este evento

a prova de que os dois se encontraram musicalmente. Ainda em 1895, o tenor foi contratado para a direção da orquestra da companhia de Moreira de Vasconcellos em Fortaleza. No ano seguinte, este último lançou a *Revista do Amapá*, para a qual Antonio compôs o *Tango do Assahy*. Ainda viajou a Manaus para se apresentar na formatura do Collegio 13 de Maio, daquele ano, a convite de Alexandre.

Em julho de 1896, o tenor voltou para o Rio de Janeiro, dedicando-se inicialmente a concertos e ao ensino de canto. Uma crítica sobre o evento do dia 9 de setembro daquele ano, elaborada pelo teatrólogo e compositor Luiz de Castro (1863-1920), possui um ponto de vista técnico e musical de quem não aprecia interpretações à moda italiana usual:

Ontem, foi a vez do tenor Rayol de aumentar a lista já longa dos concertos desse ano, que nos tem posto em uma roda viva. Eu desmentiria tudo quanto até hoje tenho escrito sobre música, se dissesse que a composição do programa agradou-me. Mas devo acrescentar, a bem da verdade, que o público, esse, ficou muito contente com a escolha dos trechos que, aliás, não lhes podiam deixar de agradar, pois faziam parte, em geral, de um repertório que está ao alcance de todos. Tinham-me dito que o tenor Antonio Rayol possuía uma voz possante, e tinham-me dito a verdade. Ele emite o som com facilidade, e o registro agudo tem bonitos timbres. Com o que absolutamente não posso concordar é com a escola. O nosso patricio estudou no Conservatório de Milão, que, na opinião de alguns críticos da última hora, pode rivalizar com os melhores do mundo. Se assim é, como compreender que a voz do tenor Rayol seja tão desigual? Como explicar que se tivessem limitado a educar o registro agudo, descurando o registro médio? Ninguém nega à Itália bons cantores: seria absurdo. Mas o que há é que os cantores italianos, com raras exceções, têm tendência para exagerar. A sua educação musical costuma, aliás, deixar a desejar. O tenor Rayol canta à italiana, nem podia cantar de outra maneira, uma vez que foi à Itália aprender. Tanto vale dizer que o nosso patricio agradou ontem muito e foi muito aplaudido, como continuará a ser todas as vezes que aqui cantar (CASTRO, 1896).

Ressalta-se que Luiz de Castro – que certa vez teve uma discussão acalorada sobre crítica teatral com Arthur Azevedo – tinha

preferência pela estética do compositor alemão Richard Wagner (1813-1883), sendo compreensível sua indisposição com o repertório. Porém, sua observação acerca do registro vocal médio do tenor é plausível.

No ano seguinte, foi professor interino do Gymnasio Nacional – atual Colégio Pedro II – e membro fundador da Academia Livre de Música, sendo professor de canto solo e vice-diretor honorário. Em Petrópolis, participou de concertos em benefício da Escola de Música Santa Cecília ao lado de Leocádio. Um dos recitais recebeu severa crítica de Luiz de Castro:

Pessoalmente, encontraria mais interesse em uma audição dos alunos da escola Santa Cecília do que em ouvir concertos como o de ontem, apesar de nele tomarem parte nada menos de três professores da Academia Livre de Música. Qual a vantagem, com efeito, em ouvir uma fantasia de *Guilherme Tell*, arranjada para piano e violino e executada pelos Srs. Cavallier e Leocádio Rayol? Que sensação artística nos proporciona o Sr. Antonio Rayol, cuja emissão de voz e cuja pronúncia são defeituosas, cantando uma romanza terrivelmente banal de Tosti, dizendo sem graça uma canção de Neuparth ou vociferando o horrível dueto da não menos horrível *Cavalleria Rusticana*? Com franqueza, o que há a esperar de uma academia cujos professores tem uma orientação artística de ordem tão secundária? (A NOTICIA, 1897)

Concordamos que seis meses não é suficiente para oferecer uma formação musical sólida na música de concerto, cuja tradição de exigência performativa chega a ser cruel. Porém, precisamos ponderar que, mesmo sendo breve, este estudo é fruto de uma conquista árdua de Antonio, e o contexto é invisível para quem avalia apenas o resultado no palco.

Sob o aspecto composicional, uma crítica do *Diário de Notícias* de Belém acrescenta uma perspectiva realista em meio a elogios hiperbólicos da imprensa, tecendo considerações sobre algumas de suas peças:

Quando Carlos Gomes, antes de ter produzido o *Garany*, o

*Salvator*, a *Fosca*, a *Maria Tudor*, o *Schiavo*, o *Condor*, o *Colombo*, no começo da sua carreira, partia para a Europa, já tinha na sua bagagem artística a *Joanna de Flandres*, a *Noite do castello*, etc. Entretanto, quais são as óperas do sr. Rayol que se têm representado? O sr. Rayol não pode, pois, com justiça, ser equiparado, nem ao Carlos Gomes dos primeiros tempos do conservatório. As composições de Rayol exibidas no seu concerto são obras ligeiras, e estão longe de ser o atestado irrecusável de um grande talento ou de uma grande ciência musical. [...] A *Preguiera* está ao alcance de qualquer músico vulgar. Não há ali nada de extraordinário. A *Tarantella* para piano, pertencendo a um gênero de composições baseadas sobre as peculiaridades do instrumento, não apresenta nada de original, nem podia apresentar, pois o sr. Rayol não é pianista. [...] Estamos certos que não vamos agradar ao sr. Rayol, mas se lhe souberem mal estas verdades, tanto pior para si. Os elogios, na devida conta, estimulam o mérito, como as censuras demasiado rigorosas desencorajam o artista, máxime se é principiante. [...] O sr. Rayol estude, e acredite que não são os grandes elogios que fazem os grandes artistas (DIARIO DE NOTICIAS, 1893).

Além da questão já posta sobre a dificuldade em ter acesso a uma formação musical mais aprofundada, é importante sublinhar que Antonio estava envolvido em um tipo de produção apreciada pelo público de sua época. Fora do círculo de críticos e especialistas, a recepção era, em geral, positiva – e é justamente daí que advinha seu sustento. Temos aqui um reflexo das regras de mercado nas artes e na música, em particular, visíveis até hoje: elas premiam convenções estabelecidas por já contarem com consumidores certos, e não incentivam a capacitação e a criatividade – inovação estética. Sem ter um emprego estável neste momento, o tenor acabava ficando atrelado às necessidades imediatas do mercado. Porém, ele conseguiu evitar este contexto ao compor para outros contextos que ofereciam tempo e recursos para composições mais elaboradas, como a sua *Missa Solemne* – escrita durante seus estudos em Milão.

De volta à trajetória, ele retornou ao Maranhão em fevereiro de 1898 para atuar na Companhia Dias Braga. Cinco meses depois, foi para Salvador, apresentando-se em um festival no Teatro

Polytheama Bahiano (hoje inexistente) pela dita companhia. O repertório foi constituído quase totalmente por obras de compositores brasileiros, e a repercussão foi tão boa que o tenor foi convidado para ser professor catedrático de canto didático e diretor do Conservatório de Música, fundado no ano anterior pelo governo da Bahia. Foi, ainda, nomeado regente da orquestra no ano seguinte. Entretanto, sua valsa *Adeus à Bahia* já sinalizava a pretensão de deixar a capital baiana, mesmo diante de toda infraestrutura favorável.

No início de 1900, estava de volta a São Luís. Sua nomeação como professor de música da Escola Normal trouxe uma perspectiva inédita de estabilidade em sua terra natal, levando-o a pedir exoneração dos cargos na Bahia. Dois meses depois, faleceu o primeiro professor de música da história do Liceu Maranhense, o violinista Luiz de Medeiros (1861-1900), sendo o tenor nomeado para a função. Além de acumular os dois cargos, retomou sua aula noturna de música, agora aprovada por lei. Segue um trecho do relatório de fim do ano, que conta com traços autobiográficos:

A música precisa ser desenvolvida entre nós, pois de certo tempo para cá, nota-se grande atraso especificamente no sistema de ensino, desprezando-se completamente o estudo de *solfejo* e *leitura rítmica*. [...] No Brasil ela já tem se desenvolvido bastante, principalmente no Rio de Janeiro, onde se encontra além de escolas primárias, escolas do 2.º grau e Escola Normal com o ensino de música obrigatório, o Conservatório, o Instituto Nacional de Música e a Academia Livre de Música, da qual honro-me de ter sido um dos seus fundadores e ainda Vice-Diretor honorário, tendo por companheiros Cavallier Darbilly, Leocádio Rayol, F. Mallio, L. Billoro, V. Cernicchiaro e outros notáveis artistas. O Pará dispõe de um bom conservatório que teve por diretor o nunca esquecido e glorioso maestro Carlos Gomes, e que atualmente tem a sua frente o ilustre maestro Meneleu Campos – glória artística do Estado do Pará. A Bahia também possui um conservatório bem montado, anexo à Escola de Belas Artes e no qual regi, durante o ano de 1898, a cadeira de *Canto didático*. Em Petrópolis, a escola de música Santa Cecília tem dado excelentes resultados. Enfim, quase todos os Estados tem *escolas, conservatórios, etc., etc.*, por que razão

não temos aqui também uma escola de música, embora modesta e que mais tarde possa ter a grandeza de um conservatório? (RAYOL In: COSTA, 1901, p. 5-6)

Enfim, o governo do Maranhão realizou o desejo histórico da classe musical através da Lei n.º 280, de 10 de abril de 1901, que criou a primeira Escola de Música do Estado do Maranhão. Importante considerarmos que o governador era o juiz João Gualberto Torreão da Costa, que valorizava a Arte e a Educação, tendo criado também a Escola Modelo. Fez-se presente em todos os recitais de formatura da Escola de Música, incentivando suas filhas ao estudo musical: Zulmira Smith Torreão da Costa (1892-1956), que foi professora de piano e música na Escola Normal de Caxias e no Colégio Caxiense; e Aline Smith Torreão da Costa Vidigal, nascida em 1899 e que deixou o tango-canção *Oráculo do Amor*. O corpo docente inicial da Escola de Música tinha Antonio na direção, Maria Regina Parga Nina (ca.1868-1909) como pianista acompanhadora, Blandina Eloya dos Santos (1883-1941) e Páscoa Galvão Advíncula como monitoras, e Custodio Álvaro dos Reis como funcionário. No início, o tenor sublinhou a alta quantidade de alunos interessados, apesar das más condições do prédio e da falta de um piano para as aulas. Contudo, destacou o empenho da equipe para lidar com as adversidades. Suas disciplinas eram Teoria, Solfejo, Canto coral e Piano elementar, divididas em turmas de primeiro e segundo anos. As provas finais e a entrega de diplomas eram públicas e acompanhadas por apresentações musicais. A primeira formatura, que teve Adelman Corrêa como único diplomado, aconteceu em 27 de fevereiro de 1902 e teve o último concerto em que os três irmãos Rayol atuaram juntos.

Em 1903, Antonio publicou *Noções de Musica* pela Typografia do Frias, concorrente da *Pacotilha*. A partir de então, o jornal passou a atacá-lo com a ajuda de desafetos, principalmente os portugueses Manoel de Béthencourt, Fran Paxeco e do músico baiano João José

Lentini, radicado no Maranhão e ligado à “Oficina dos Novos”<sup>40</sup>. Como a Escola de Música foi criada por um projeto de lei do então deputado estadual Benedito Leite, poderia haver ainda um componente político-partidário envolvido. Adiante, um trecho dentre os vários publicados por Adelman Corrêa sobre a perseguição ao tenor:

Na sua terra muito sofreu, foi alvo da injúria e da calúnia. [...] Tudo fizeram para conduzi-lo ao desgosto. Não possuía o gênio combatível, pronto a afrontar o perigo; era esmorecido, temia a luta. Ensimismava-se e não reagia. Quando decidi esquivar-se e tomar rumo diverso, deixando o torrão natal, era tarde. O desânimo em que se habituara, trouxe-lhe a saúde agravada no Rio, a que bastaram dois meses para completo aniquilamento de tão preciosa figura artística (O IMPARCIAL, 1940).

Decidido a deixar seu torrão natal, Antonio recebeu uma suntuosa homenagem antes de regressar ao Rio de Janeiro: um concerto no Teatro São Luiz no dia 16 de outubro de 1903 feito por uma comissão de cerca de 40 músicos.

Em 1904, Antonio estava em Niterói junto a sua filha Zenóbia. Fez um recital em Campos dos Goytacazes, na região dos Lagos fluminense, acompanhado pelo pianista João Nunes. Entretanto, teve problemas de saúde, e assim que melhorou, voltou para São Luís, chegando no dia 6 de setembro. Permaneceu acamado até a noite de 21 de novembro de 1904, quando faleceu. Por luto, as escolas da capital foram suspensas por três dias e a Escola de Música fechou por oito dias. Seu corpo repousa no Cemitério de São Pantaleão.

Antonio teve seis filhos com Zulmira, que teve segundas núpcias com o comerciante axixaense Antonio da Fontoura Chaves, irmão de um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras: a primogênita Zenóbia, cantora e violinista tida como sua possível

---

<sup>40</sup> Liderado por Antônio Lobo, trata-se de um movimento que pretendia reaver os tempos áureos da literatura maranhense do século XIX que tornaram o Maranhão conhecido pelo epíteto de “Atenas Brasileira”. Fran Paxeco foi um de seus integrantes.

sucessora; Hilton (1891-1944), que atuou ocasionalmente como tenor em São Luís; Humberto (ca.1894-1962), estabelecido no Rio de Janeiro; Almir, que faleceu de sarampo e difteria com apenas quatro anos; Oscar e René, que sucumbiram ainda adolescentes na epidemia de varíola de 1907 em São Luís.

A foto adiante foi obtida em uma fonte da polca *Umberto* da coleção Mozart Araújo do Centro Cultural Banco do Brasil, sendo colorida e aprimorada por Inteligência Artificial (Figura 24):

Figura 24. Antonio Rayol com cerca de 30 anos, em imagem editada pela Nano Banana (Gemini).



Fonte: Rayol (1895).

Antonio Rayol foi um dos últimos musicistas maranhenses a ter atuação mais relevante durante o século XIX. Iniciaremos a próxima seção tratando daqueles que, mesmo vivenciado o final dos oitocentos, desenvolveram a parte mais importante de suas carreiras no século XX.

### 3 OS NOVECENTOS

Natural de Salvador, João José Lentini teve sua primeira atuação musical como contraltino aos doze anos no Colégio dos Órfãos de São Joaquim, – estabelecimento semelhante à Casa dos Educandos de São Luís – estudando posteriormente no Ateneu Baiano. Anos depois, em uma *tournee* por várias Províncias, fixou residência no Maranhão, em 1888, para atuar como trompetista, regente e professor de piano e canto. Em 1890, casou-se com Anna Joaquina da Silva Freitas, ano em que ocupou o posto de mestre da banda do 5.º Batalhão de Infantaria.

Em 1892, durante um passeio no Rio de Janeiro, Lentini lançou três valsas para piano pela Buschmann & C. Dois anos depois, em São Luís, foi contratado pelo então “Corpo de Infantaria do Estado” para reestruturar e reger seu grupo musical – atual banda da Polícia Militar do Maranhão (PMMA). Na época, era possível a um civil atuar em uma corporação militar. Contudo, Lentini compraria, futuramente, a patente de Coronel.

Figura 25. Fotografia do navio a vapor “Gonçalves Dias” no rio Mearim, editada pela Nano Banana (Gemini).



Fonte: Ethnologisches Museum, em 1908.

Nos anos seguintes, Lentini manteve sua atuação como regente de bandas e trompetista em festividades religiosas, bailes e concertos, além de lecionar piano no Collegio Internacional. Em 1897, participou de um grupo musical ao lado de Joaquim Zeferino Parga e Ignácio Cunha que tocou em uma viagem de recreio do vapor Barão de Grajahú de São Luís a Viana. Na época dos navios a vapor (Figura 25), esta era uma recorrente oportunidade profissional para músicos.

Figura 26. Fotografia de João José Lentini editada pela Nano Banana (Gemini).



Fonte: Revista do Norte, 1906.

Em 1898, Lentini (Figura 26) foi para Manaus a convite de Joaquim Franco para atuar como professor de metais da Academia Amazonense de Bellas Artes, ao lado dos maranhenses Aristides Bayma, em “elementos de música rítmica”, e Marcellino Maya em violino; além do piauiense Luiz do Rego Lima, em solfejo. Também ensinou piano e fez serviços de afinação, bem como organizou e regeu a banda do Corpo de Bombeiros – CBMAM.

Em 1902, o trompetista já estava de volta a São Luís colaborando com a Escola de Música, dirigida por Antonio Rayol. No ano seguinte, foi diretor interino durante três meses. A partir de 1905, foi se afastando da música certamente por razões financeiras. Foi diretor da Companhia Ferro-Carril, que controlava os bondes da

capital. Em 1906, perdeu sua primeira esposa com quem teve seis filhos – entre eles Carlos Sertório de Freitas Lentini (1904-1982), violinista ligado à cena do choro carioca nas décadas de 1940 e 1950. Ainda foi regente da orquestra que acompanhou o recital do pianista João Nunes, recém-chegado de seus estudos em Paris, em 6 de dezembro deste ano.

Em 1913, Lentini se mudou para Cajapió para trabalhar na indústria da carnaúba. É desse momento seu poema sinfônico *São Cristóvão*, que foi interpretado pela pianista lisboeta Adelina Rosenstock Vaz, na época residente em São Luís e que participava de concertos e ensinava piano. Adiante, uma fotografia publicada na revista *A Arte Musical* de Lisboa, com Adelina sentada à esquerda e as filhas de Emílio Lisboa ao redor; Adelman Corrêa de pé e o violinista pernambucano João Andrade sentado (Figura 27):

Figura 27. Sarau no palacete dos Lisboa, editada pela Nano Banana (Gemini).



Fonte: *A Arte Musical*, 1914.

Em 1918, após dezesseis anos distante da atuação musical, Lentini decidiu voltar às atividades musicais graças à fundação da

## Sociedade Musical Maranhense (SMM):

Comprometo-me a trabalhar, a lutar em prol do desenvolvimento dessa arte por excelência, cumprindo a rigor os estatutos da nova associação. Mais: vou estudar, vou recordar-me do meu antigo tempo, em que era assíduo nesse culto, como o são os que têm tão nobre ideal. Voltarei a soprar o meu velho piston, a ver se arremedo o que fazia na minha quadra de moço (LENTINI, 1918).

Em 29 anos de existência, a SMM promoveu concertos, reuniões da classe e aulas, fazendo uso das instalações do Casino Maranhense, *club*<sup>41</sup> da elite econômica ludovicense. Fundado em 1888, e mantido até o início dos anos 2000, o clube foi responsável pela promoção de eventos culturais na capital maranhense por mais de um século. O primeiro diretor deste espaço foi o médico e musicista Cláudio Serra de Moraes Rêgo, que atuava em *soirées* e concertos no Teatro São Luiz na década de 1890. Joaquim Zeferino Parga; Luiz do Rego Lima e o pianista e professor Antonio de Almeida Faciôla (Figura 28) também fizeram parte da primeira direção do Casino.

Figura 28. Fotografia de Antonio Faciôla por Felipe Augusto Fidanza, editada pela Nano Banana (Gemini).



Fonte: <https://fauufpa.org>.

<sup>41</sup> Grafia utilizada na época em referência a clubes e agremiações recreativas.

Filho do tenor italiano João Facióla<sup>42</sup>, que fixou residência em São Luís, após chegar pela companhia lírica de José Maria Ramonda, Antonio foi com a família para Porto, Portugal, aos três anos. Depois, seguiu à Itália para estudar por cinco anos no Conservatório de Milão, tendo conhecido Carlos Gomes. Retornou para São Luís por volta de 1884, passando a atuar em concertos como solista e acompanhador ao lado de Estephania Pastor, Antonio Rayol, Luiz de Medeiros, Alice Guilhon da Serra Martins – pianista e professora de música do Liceu Maranhense – e de músicos da antiga Sociedade Musical, além de ministrar aulas particulares de piano para o público feminino.

Por volta de 1894, partiu em definitivo para Belém e ingressou no corpo docente do Conservatório Carlos Gomes, em 1900, como professor de piano para as turmas de 7.º e 8.º ano – as mais adiantadas. No mesmo ato, foram nomeados Ettore Bosio (1862-1936), em violoncelo, e José Candido da Gama Malcher (1853-1921), importante músico paraense da época, em canto. Porém, Antonio abandonaria as atividades musicais para atuar como arquiteto, empresário e político. Dirigiu o Banco do Estado do Pará e a Cervejaria Paraense, foi intendente (prefeito) de Belém e Senador pelo Estado. Assumiu papel relevante na reinauguração do Conservatório Carlos Gomes, atual Instituto Estadual Carlos Gomes (IECG), em 1929.

Retomando a trajetória de Lentini, na primeira gestão da SMM de 1918, ele assumiu a função de bibliotecário. Dois anos depois, foi diretor e professor de uma Escola de Música criada pela SMM. Com o acréscimo das disciplinas de arquitetura, pintura e declamação de poemas em 1922, a instituição foi renomeada para Escola de Bellas Artes, funcionando no sobrado do Casino Maranhense da época (Figura 29), chamado “Palácio das Luzes”. Depois, funcionou no

---

<sup>42</sup> Seu nome em italiano é “Giuseppe Faccioli”, sendo “Facióla” uma adaptação para a língua portuguesa. Outras grafias encontradas foram “Fascioli”, “Faccioli”, “Facciolo”, “Fasciolo”, “Faciolo” e “Fasciola”.

casarão da atual Academia Maranhense de Letras (AML) com subvenção parcial do governo e novos professores de música: o violinista Ignácio Cunha e o pianista Alfredo Verdi de Carvalho – ambos a serem tratados adiante. A escola existiu até cerca de 1930.

Figura 29. Palácio das Luzes, que recebeu o Casino Maranhense.



Fonte: Acervo do Iphan (1974), com edição pela Nano Banana (Gemini).

Ao retornar, Lentini se dedicou ao ensino de solfejo e canto coral, mostrando-se um professor cuidadoso. Fazia exercícios de técnica vocal antes das aulas de solfejo, analisava a adequação do repertório e fazia avaliações práticas públicas. Participou de várias bancas examinadoras de música da Escola Normal e do Liceu Maranhense. No último, foi professor interino em 1923, para o qual publicou três livros didáticos baseados no programa de música vigente. Em paralelo, foi chefe da Guarda Noturna de São Luís, colaborando na organização desta entidade.

Em 1931, com a instituição do canto orfeônico nas escolas, Lentini se destacou junto a professoras da especialidade como Alice Serra Martins e Lilah Lisboa de Araújo. Além de São Luís, foi convidado a educar orfeões em Parnaíba, Piauí, no Gymnasio Parnahibano, regendo a centenária Banda Musical Simplício Dias em 1937. Escreveu o *Compêndio Elementar de Música e Solfejo* e a série

*Orfeão Escolar* em três volumes, que possui exercícios de uma a quatro vozes e letra de escritores locais. Contudo, em 1940, Lentini adoeceu de repente, falecendo após uma breve melhora.

Encontramos apenas três peças para piano do musicista: as valsas *A Providência* (localizada no Arquivo Municipal de Salvador), *Elsa* (Acervo da Liga dos Amigos de Setúbal, Portugal, gentilmente enviada por Rosa Pacheco Machado, neta de Fran Paxeco) e *Rosinha* (Casa do Choro do Rio de Janeiro). Todas são similares às peças de outros compositores da época, especialmente no acompanhamento.

### 3.1 Irmãos Parga

Outra importante família musical de São Luís, sua história começa com o pai, Joaquim Zeferino Parga. Ele foi interno da Casa dos Educandos Artífices e discípulo de Sérgio Marinho, professor de flauta e compositor de acompanhamentos musicais para peças teatrais. Possuía uma alfaiataria no centro de São Luís em que vendia partituras e instrumentos musicais. Foi professor particular de flauta e regente de bandas nos festejos de Nossa Senhora dos Remédios e da orquestra do Teatro São Luiz.

Seus sete filhos estudaram música: Joaquim Possidonio (1871-1904), o primogênito, e que abordaremos adiante; as pianistas Alzira Maurícia (1868-1962), e a dita Anna Honorina Parga Baptista, esposa do afinador de pianos paraense Raymundo Cypriano Baptista (ca.1859-1923); os violinistas Tancredo (1872-1940), Hermenegildo (ca.1880-1945) e Raymundo (1878-1935); e o oficial do exército José Libânio (1875-1951)<sup>43</sup>, estabelecido no Rio de Janeiro.

Joaquim Possidonio Ferreira Parga estudou violino com Leocádio Rayol, que o qualificou como um de seus principais discípulos. Aos 14 anos, já regia “orquestras”<sup>44</sup> em festejos religiosos

---

<sup>43</sup> Deixou a polca para piano solo *Pyrilampo*, publicada na revista *Tagarela* (1903).

<sup>44</sup> Referência neste contexto a coletivos musicais com mais de oito componentes.

e concertos. Na década de 1890, sua irmã Anna, prolífica professora de piano, organizava saraus dos seus estudantes com a presença dos irmãos. Em 1892, Joaquim e Tancredo foram contratados para a orquestra da Estação Lirica no Pará, uma parceria que culminaria na firma “Parga & Irmãos” dez anos depois. Em 1893, Joaquim serviu o Exército chegando a alferes, além de atuar no vapor Victoria em recreio para Itapecuru-Mirim com mais seis músicos.

A primeira referência à “Orchestra Irmãos Parga” data de 1904, em uma apresentação no *Club dos Annexos*. A partir de então, as menções se tornam recorrentes, com anúncios de bailes residenciais e carnavalescos, eventos religiosos, militares, concertos e nas salas de espera dos cinemas – um prolífico campo de atuação musical em São Luís da primeira década dos novecentos até cerca de 1930. Temos uma bela foto do grupo (Figura 30), da revista carioca *O Malho*, com menção a seus integrantes em 1907:

Figura 30. Orchestra Irmãos Parga, com identificação de seus integrantes.



ORCHESTRA «IRMÃOS PARGA», A MAIS NOTAVEL DO MARANHÃO E UMA DAS MELHORES DO BRAZIL  
1, Nize Parga; 2, Conceição Baptista; 3, Raymundo Parga; 4, Raymundo Cerveira; 5,  
Tancredo Parga; 6, Hermenegildo Parga; 7, Joaquim Parga; 8, Paulo Netto; 9, Sa-  
ladino Cruz; 10, Simplicio da Paz; 11, Marcelino Santos; 12, João da Cruz; 13, Sa-  
lustiano Farias; 14, Alamiro Prazeres; 15, Ricardo Costa; 16, Bernardino Araujo; 17,  
José Affonso e 18, Raymundo Baptista.

Fonte: *O Malho*, 1907.

Porém, em 1909, Joaquim, que liderava o grupo, faleceu de forma repentina com apenas 37 anos. Uma nota de jornal sugere que o óbito se deu por esgotamento, ilustrando a precariedade da vida daqueles que se dedicam “apenas” à música em São Luís – situação que, infelizmente, se arrasta até hoje e reflete um preconceito social que, segundo Dantas Filho (2014, p. 53) é “expressão da não consolidação do músico profissional”:

Matou-o, estamos certos, o excesso de trabalho. Há muitos anos que aquela débil construção de homem se vinha alimentando da arte, perdendo quase continuamente as noites nos bailes, onde ia buscar com o seu instrumento o pão honrado com que se alimentava, passando os dias a escrever música para a orquestra de seus irmãos que regia, com inimitável gosto. Esgotando-se assim, num trabalho insano, o organismo por fim cedeu ao trabalho. Era, talvez, o único músico que entre nós, vivia somente do seu instrumento! (DIARIO DO MARANHÃO, 1909)

Outra publicação enfatiza suas qualidades musicais:

Possuidor de uma técnica admirável, afinado e sensivelmente delicado, o inditoso artista muitas e muitas vezes foi alvo de elogios de celebridades musicais do nosso país, como Joaquim Franco, Paulino Sacramento e outros. Elpidio Pereira, o incomparável escritor da música descritiva, e que entre nós deu um brilhante concerto que ainda vive na memória de todos, teve para ele palavras de admiração, porque o viu atacar, à primeira vista, as suas difíceis e originalíssimas partituras (DIARIO DO MARANHÃO, 1909).

Depois deste choque, Tancredo assumiu a direção do grupo e permaneceu até sua extinção, que presumimos ter acontecido por volta de 1934, ano em que localizamos a última referência ao grupo.

Mídia 5. Polca *Oh, Ferro!* de Joaquim Parga.



Fonte: “Choros Maranhenses para Piano”, de Daniel Lemos (2021).

Temos notícias de cinco peças para piano solo da lavra de Joaquim que sobreviveram ao tempo. Duas delas, a polca *Oh, Ferro!* (Mídia 5) e a mazurca *Souvenir*, foram publicadas na Revista do Norte n.º 37, de São Luís. Ambas são musicalmente interessantes, em particular a mazurca, ao estilo típico do gênero com tercinas nos primeiros tempos e indicações detalhadas de articulação, um acréscimo valioso para o repertório maranhense de piano. Outras três partituras foram publicadas em *O Malho*: as polcas *Aldenora* e *Velhaca* e a valsa *Arthur Azevedo*, dedicada à sociedade dramática de mesmo nome.

### 3.2 O piano na cena local

Figura 31. Fotografia de Ignácio Cunha com cerca de 28 anos, editada pela Nano Banana (Gemini).



Fonte: Biblioteca da EMEM, com ajuda do prof. Manoel Mota.

Um musicista maranhense tido como um dos principais de seu tempo foi Ignácio Manoel da Cunha (1871-1955), presente na Figura 31. Filho do funcionário municipal, retratista e violinista João Manoel da Cunha Júnior<sup>45</sup>, teve suas primeiras lições musicais com o pai, que

---

<sup>45</sup> O jornalista Nonnato Masson (1955) afirma que Aluisio Azevedo frequentava o ateliê do pai de Ignácio a pedido da mãe, Emília Branco, tendo começado lá a escrever *O Mulato*.

também ensinava violino. Nasceu no dia 31 de julho, mesmo dia de seu “xará” Ignácio de Loyola Alcebiades Billio (1863-1924), compositor de peças ligeiras que caíam no gosto popular da época. Outra coincidência: Ignácio Billio era filho de José Maria Billio Junior, outro importante artista visual e que cujos filhos Hygino e Marçal também eram músicos. Ignácio Billio tem seis peças para piano solo no caderno de Odynéia Silva Pecegueiro (1892-1981), que sobreviveu ao tempo e está hoje no acervo do APEM.

O registro mais antigo de uma composição de Ignácio Cunha é a valsa *Recordações* para piano, publicada no Rio de Janeiro. Vivenciou a década de 1890 de São Luís, repleta de excelentes musicistas locais e em trânsito. Atuou como violinista em grupos de câmara e na orquestra do Teatro São Luiz como *spalla*<sup>46</sup>, tocando com o violoncelista Ettore Bosio (1862-1936) – que fixou residência em Belém no ano de 1893 e teve papel importante na música paraense –, Marcellino Maya, Antonio Rayol e os jovens Elpidio Pereira e João Nunes.

Em 1896, Ignácio e Marcellino foram contratados para as récitas de uma companhia lírica de Joaquim Franco no Teatro da Paz, em Belém. Três anos depois, após seu pai falecer, foi nomeado escriturário da Prefeitura de São Luís, cargo dividido com suas atuações musicais até se aposentar. Casou-se, em 1902, com Celeste Sousa Cunha, com quem teve dezenove filhos e completou bodas de ouro.

Além dos contextos já mencionados, Ignácio atuou como violinista e regente em *clubs*, festejos religiosos – foi um católico devoto – e nas salas de espera dos cinemas, muito apreciados na cidade: São Luís chegou a ter cinco empresas cinematográficas na década de 1910. Entretanto, o campo ao qual ele mais se dedicou foi a composição; com hinos, operetas, acompanhamento para peças

---

<sup>46</sup> Referência ao instrumentista líder de um determinado naipe da orquestra, sendo o *spalla* das cordas considerado o musicista mais relevante depois do regente.

teatrais, danças de salão, canções, peças camerísticas, obras sacras e sinfônicas. Sua *Ouverture Maranhão* abriu diversos concertos no teatro durante a primeira metade do século XX.

A partir de 1918, Ignácio participou ativamente das ações conduzidas pela SMM, fundada neste ano e no qual exerceu a secretaria por vários mandatos. A partir de 1922, atuou como professor de cordas na Escola de Bellas Artes. Por volta de 1925, o musicista voltou a participar de *tournées* com companhias líricas em outros Estados.

A partir da década de 1930 e 1940, sua participação em eventos musicais foi diminuindo. Contudo, a maior parte de suas peças presentes no APEM são datadas deste momento, indicando uma dedicação maior à composição do que à interpretação. Em 1938, é noticiado como afinador de pianos em parceria com Auguste Jaudon. Na ocasião, o violinista se encarregava da afinação enquanto o último fazia a manutenção de pianos, autopianos<sup>47</sup>, pianolas e harmônios.

Figura 32. Fotografia de Lilah Lisboa em 1944, editada pela Nano Banana (Gemini).



Fonte: Acervo de Cristina Trengouse de Araújo via @slzmemoria.

---

<sup>47</sup> O Dicionário Caldas Aulete Digital (2018) informa que “autopiano” é sinônimo de pianola. Porém, o anúncio traz os dois termos em separado como se fossem instrumentos distintos.

Após o fim da SMM, em 11 de novembro de 1947, Ignácio se filiou à Sociedade de Cultura Artística do Maranhão (SCAM), criada em 1948 por Lilah Lisboa de Araújo Costa (1898-1979), pianista e professora de vital relevância para a música maranhense (Figura 32). Formada no INM, na classe do pianista Luiz Amábile (1880-1962), fundou a SCAM para dar continuidade às ações da SMM lideradas por Adelman Corrêa, de quem foi próxima em seu Jardim de Infância Musical na década de 1930. Educou pianistas que se destacaram na segunda metade do século XX como Adelmara Torreão, Maria de Lourdes Sekeff (1934-2008), Magnólia dos Santos Lima (1932-2018) e Zezé Cassas – cuja trajetória será abordada. Pela SCAM, Lilah trouxe artistas de renome de diversas áreas artísticas. Dentre os pianistas, vieram Arnaldo Estrella, Magdalena Tagliaferro, Oriano de Almeida, Ilara Gomes Grosso, Bernard Ringeissen e Nelson Freire, dentre outros.

Com a ida de Lilah para o Rio de Janeiro, o barítono José Ribamar Bello Martins (1927-2001) assumiu a presidência da SCAM entre 1956 e 1967. Em sua gestão, criou a Academia de Música do Estado do Maranhão (AMEM) e o Coral do Maranhão, um grupo de projeção nacional (AMARAL, 2001, p. 62-63). José Martins também dirigiu a Fundação de Cultura do Maranhão (FUNC/MA) de 1971 a 1974, sendo responsável pela criação do Arquivo Público (APEM) e da Escola de Música do Estado do Maranhão (EMEM), ainda existentes. O último presidente da SCAM foi Francisco de Aguiar Neto, que ficou de 1967 até o fim da sociedade, em 1973.

Ignácio - que participou do concerto de inauguração da SCAM ao lado de Lilah, Pedro Gromwell, Hygino Billio e do violinista Lauro Bocayuva Leite (1914-1962), - faleceu em 1955, aos 83 anos. Nonnato Masson, um dos raros jornalistas maranhenses da época que abordavam arte e cultura, escreveu notas póstumas valiosas sobre o musicista. Anos depois, seu acervo foi adquirido pelo padre João Mohana junto à viúva; entretanto, já estava parcialmente consumido

por cupins.

A identidade composicional de Ignácio é característica em relação a seus contemporâneos locais, fazendo uso de cadências harmônicas que repousam em acordes de nona ou de sexta (décima-terça na harmonia tradicional) típicos de gêneros norte-americanos como ragtime e foxtrote. Curiosamente, ele também utiliza estas cadências em tangos, sambas e maxixes, deixando-as com uma sonoridade particular. Encontramos onze peças para piano solo de sua autoria, dispersas em acervos de São Luís e Rio de Janeiro, publicadas, manuscritas ou transcritas por terceiros.

Uma prática comum do musicista era compor temas para produtos farmacêuticos. Adiante, temos uma interpretação de *Elixir de Carnáuba* (Mídia 6), tango composto para o produto de mesmo nome, criado em 1895, do farmacêutico João Victal Pereira de Mattos (1863-1925) – que, inclusive, também era compositor:

Mídia 6. *Elixir de Carnáuba*, tango de Ignácio Cunha.



Fonte: Álbum “Piano Maranhense”, de Daniel Lemos (2019).

As produções musicais norte-americanas, chegaram ao Maranhão na primeira década dos novecentos. Há um relato interessante de Caxias, importante município do Leste Maranhense, sobre Antonio Marcellino Rodrigues Cariman Junior (ca.1845-1907). Regente da Euterpe Cariman, grupo local que existiu entre 1848 e 1941, ele “tirou de ouvido” três peças norte-americanas reproduzidas por um gramofone para tocá-las na Festa de Santa Rita, adaptando-as para a instrumentação da banda.

A partir de 1924, começaram a surgir grupos de *jazz* em São Luís que traziam um ideal de “modernidade”. Importante entender

que neste contexto, o termo “jazz” apontava duas questões: a) instrumentação, na qual constavam instrumentos recentes para a época como, saxofone, bateria e banjo; e b) repertório, com novos gêneros musicais em relação às danças de salão europeia como ragtime, foxtrote, habanera, tango, maxixe e samba. Não se trata, portanto, da linguagem jazzística conhecida atualmente, com sessões de improvisação e encadeamentos harmônicos elaborados, a exemplo do tonalismo expandido. Os primeiros grupos de São Luís foram a *jazz-band* do Cinema Olympia e a *Jazz-Orchestra*, cujos integrantes eram o contrabaixista Raymundo Canuto dos Anjos (1884-1940), o baterista Victal Prudêncio de Paiva (1902-1992) e o violinista Alcino Christovam Billio (1905-1929), filho de Ignácio Billio.

Figura 33. Foto de Paulino Almeida, editada pela Nano Banana (Gemini).



Fonte: Bruno Couto In: acervo do Instituto Histórico e Geográfico Caxiense.

De início, o contexto das *jazz-bands* em São Luís era de disputa por espaços, e os grupos musicais da tradição anterior – como as bandas de sopros e percussão – tiveram de promover mudanças para não perder oportunidades, pois passaram a ser vistas como “antiquadas”. Contudo, um infausto acontecimento mudou este

cenário por completo: a morte precoce de Alcino Billio em 1929, no auge da carreira. Segundo nos relatou dona Alcenita Bílio Mendes, sobrinha do violinista<sup>48</sup>, seu destaque foi visto como ameaça por outros músicos. Em uma viagem para se apresentar em Caxias, deram-lhe uma bebida com vidro moído, e em menos de uma semana, veio a óbito. Esse acontecimento causou indignação para a maior parte da classe musical, fazendo com que rivais de até então se unissem para formar o Jazz Alcino Billio. E assim surgiu a principal *jazz-band* do Maranhão, atuante entre 1930 e a década de 1960. Foram seus membros, além de Raymundo e Victal, o pianista e acordeonista José Ribamar dos Passos (1906-1965), apelidado de “Chaminé”, membro fundador do Sindicato dos Músicos do Maranhão, em 29 de novembro de 1934, sendo presidente por vários mandatos; o saxofonista caxiense Paulo Augusto de Almeida (1909-1952), chamado de “Paulino” (Figura 33) e que usava o piano para compor choros, sambas, marchas e valsas – o APEM possui dez de suas peças para piano solo; e o violinista Clemente José Muniz (1911-1965), natural de São Bento e que teve breve carreira no Rio de Janeiro. No repertório, constavam valsas, ragtimes, foxtrotes, tangos, maxixes, sambas e gêneros latinos como salsa, rumba, mambo e cha-cha-chá.

Na década de 1930, o Jazz Alcino Billio, que também foi um espaço de educação musical informal, chegou a ter um “time dois” que tocava em São Luís durante as excursões do grupo principal. Em Manaus, foi noticiado como a principal *jazz-band* do Norte, exportando musicistas para os principais centros culturais do país:

Uma das mais completas orquestras do norte do Brasil atualmente é o popular Jazz ‘Alcino Bilio’ de cujo quadro já saíram para os melhores conjuntos do Rio e S. Paulo, tais como ‘Chiquinho e seu ritmo’, ‘Carioca e sua All Star’, ‘Milionários do ritmo’ e muitos outros, bons elementos (JORNAL DO COMMERCIO, 1946).

---

<sup>48</sup> Entrevista realizada em 27 de janeiro de 2018 quando dona Alcenita possuía 88 anos.

Alguns dos egressos de destaque do Jazz Alcino Billio foram João Pereira Balby (1914-2004), saxofonista vianense de relevante carreira em São Paulo, e que chegou a atuar como solista da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESF) na regência de Isaac Karabtschewsky, e Hécio Jardim Brenha (1937-2019), saxofonista sambentuense que integrou a Orquestra da Rádio Tupi e a banda do Corpo de Bombeiros Militar do Rio de Janeiro.

Figura 34. Palacete da família Marques por volta de 1951.



Fonte: Foto de Marcel Gautherot no Acervo virtual do Iphan.

Voltando ao tema central, outro pianista ludovicense de relevante atuação no início do século XX foi Carlos Augusto Barbosa Marques (1876-1936), sobrinho de Cezar Marques e filho do farmacêutico Augusto Cezar Marques (1835-1909) com a pianista Zulmira d'Moreira Barbosa Marques (1852-1928), todos caxienses. Carlos foi iniciado ao piano pela mãe, para quem dedicou sua primeira peça: a *schottisch Jalde*. O palacete da família (Figura 34), situado à Praça João Lisboa, recebia bailes e saraus com frequência, sendo o ambiente em que o pianista começou a atuar.

Carlos cursou engenharia civil na Escola Politécnica do Rio de Janeiro entre 1893 e 1899. Durante a estadia, compôs quase todas as suas peças para piano solo. Algumas delas circularam em festas e salões cariocas da época:

Sem lisonja, todavia, podemos afirmar que Carlos Marques é hoje sem dúvida, senão o primeiro, pelo menos um dos primeiros artistas que cultivam, entre nós, a música para dança. Que o digam as nossas gentis patricias, para quem a inteligência e a fertilidade de imaginação do simpático artista se tornaram um verdadeiro culto de admiração. Não há de certo nos nossos salões estante que não contenha ao menos uma das suas muitas e belíssimas composições, e o quanto é ele conhecido e apreciado no seu gênero provam-no de sobra a conceituada reputação de que goza e a notável extração e popularidade que tem obtido qualquer dos seus trabalhos já editados (GAZETA DO NORTE In: DIARIO DO MARANHÃO, 1899).

Ao retornar, Carlos trabalhou vários anos na farmácia herdada de seu pai e avô, Augusto José Marques. Deixou-a em 1923 para se tornar engenheiro “itinerante” da Estrada de Ferro São Luís-Teresina, principal ofício que exerceu. Em 1902, foi convidado por Antonio Rayol, de quem era próximo, para compor bancas examinadoras na Escola de Música do Estado com Adelman Corrêa e Almerinda Ribeiro Nogueira (1880-1944)<sup>49</sup>, pianista formada pelo INM e diretora da escola entre 1904 e 1906.

Seguindo a proximidade de sua família com o catolicismo, Carlos organizava e regia grupos musicais para os festejos católicos de São Luís. A Novena de Nossa Senhora dos Remédios, de Antonio Luiz Miró, se manteve em circulação até cerca de 1926, graças a seus esforços. Suas obras, incluindo a *Sinfonia* cuja fonte está perdida, eram apresentadas em saraus residenciais.

Carlos residiu alguns anos em Rosário, na região do Munim. Em 1930, retornou a São Luís, vindo a falecer seis anos depois. Deixou três filhos com Theresa Labatt Lacerda Marques e um filho com a pianista Benedicta de Moraes Rêgo Marques (1901-1976), que recebeu o padre Mohana em sua residência para tratar do acervo musical da família (Figura 35).

---

<sup>49</sup> Intérprete e professora de relevante atuação em São Luís entre 1894 e 1911, Almerinda se casou com o engenheiro civil Adolf Odebrecht em 1912 e se mudou em definitivo para Niterói (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1944).

Figura 35. Foto de Bembém com o padre João Mohana no Palacete Marques, editada pela Nano Banana (Gemini).



Fonte: Mohana (1974).

As partituras de Carlos, que chegaram a nós, revelam uma demanda técnica do piano pouco comum no repertório de salão, com melodias em oitavas e uma escrita relativamente detalhada em termos de articulações. Porém, há reincidência de clichês composicionais e, em particular, certos encadeamentos harmônicos, demonstrando limitação nesse aspecto. Das 24 peças publicadas no Rio de Janeiro, e listadas pelo padre Mohana em 1974, apenas 17 estão disponíveis hoje no APEM – sinal que as fontes foram perdidas após esse ano, um acontecimento raro neste acervo. A Mídia 7 traz uma interpretação da mencionada *Jalde*:

Mídia 7. *Jalde*, *schottisch* de Carlos Marques, dedicada a sua mãe.



Fonte: “Choros Maranhenses para Piano” (2021), de Daniel Lemos.

Outro musicista de relevante atuação que deixou peças para piano, mesmo sem tê-lo como instrumento principal, foi Adelman Brasil Corrêa (1884-1947). Conheceu a flauta e o violão por seu pai, Balduino Corrêa, discípulo do violonista João Evangelista do Livramento (ca.1818-1887), autor de *Noções Geraes de Musica*, o livro maranhense de música mais antigo que tivemos conhecimento, de 1857. Em 1893, com apenas oito anos, Adelman já possuía proficiência em métodos conhecidos de violão e ensinava outras crianças para ajudar na renda familiar. Chegou a estudar violino, mas decidiu pela flauta por ocasião da falta deste instrumento em uma orquestra dirigida por Antonio Rayol, mestre por quem sempre expressou admiração. Tocou nos festejos de carnaval deste ano pelo *Club dos Cris*.

Três anos depois, Adelman foi morar em Manaus para estudar no Gymnasio Amazonense e, em 1898, na Academia Amazonense de Bellas Artes, com Joaquim Franco entre seus professores. Em 1900, voltou para São Luís, cursando a Aula Nocturna de Música do Estado do Maranhão e a Escola de Música, sendo o primeiro a se formar pela instituição. Recebeu seu diploma no dito concerto de 27 de fevereiro de 1902, o último em que os três irmãos Rayol tomaram parte.

A partir de 1904, Adelman passou a ensinar flauta, violino e teoria musical. É desse ano sua composição mais antiga, *Inspirações* para flauta e grupo camerístico. No ano seguinte, matrimoniou-se com Manuela de Faria Bangoim, irmã do copista e professor de música Raymundo de Faria Bangoim (1876-1926), que chegou a copiar músicas para o flautista.

Neste momento, Adelman escreveu sua primeira crítica musical, tratando da morte de Antonio Rayol e a perseguição que sofreu. Suas críticas tratam de práticas musicais em São Luís, trajetórias de musicistas, resenhas de concertos, debates sobre ensino, teoria musical e relatos sobre os desafios da gestão e produção musical na primeira metade do século XX em São Luís.

Publicou no *Diário do Maranhão*, *Pacotilha*, *A Arte Musical* de Lisboa, *Correio da Tarde*, *Diário de S. Luiz*, *O Combate* e na *Folha do Povo*, sendo redator-chefe dessa última entre 1923 e 1926. Sua personalidade direta, vaidosa e às vezes irônica, - além da pretensão em distinguir a “qualidade” de obras musicais com base em suas vivências individuais - levaram, ocasionalmente, a réplicas acirradas. Entretanto, ele possuía um forte senso de justiça, visto, especialmente, ao abordar políticas públicas. Seus questionamentos à gestão de Godofredo Viana no governo do Maranhão, entre 1923 e 1926, renderam-lhe uma grave perseguição. Além da exoneração do cargo de professor de alemão e latim do Liceu Maranhense, Adelman ficou preso por dezoito dias durante o estado de sítio, decretado em 1926, em decorrência da Coluna Prestes, relatando o ocorrido no livro *Os meus dias de cadeia*, publicado naquele mesmo ano.

Mesmo jovem, o musicista vivenciou as décadas de 1890 e 1900, com concertos regulares no Teatro São Luiz e a existência de uma Escola de Música pública. Adelman trata da orquestra do teatro neste momento:

É uma delícia depois de organizada ver-se um bombardino ou oficlíde executar a parte de violoncelo ou fagote! As trompas foram substituídas pelos cornetins de pistons, imagine o meu amigo o desgosto que este absurdo causa a um regente consciencioso. O professor é obrigado a fazer-se de forte e executar todas as anotações constantes da sua parte para não prejudicar o efeito... para a vista porque para o ouvido hesita em acreditar que o mais ignorante admita um instrumento de metal substituir satisfatoriamente um de corda ou de madeira (CORRÊA, 1911).

Os cinemas, de grande impacto na vida cultural de São Luís e Caxias nas primeiras décadas do século XX, são abordados na sequência:

Os cinematógrafos trazendo prejuízo à arte dramática contribuíram de algum modo para as audições musicais. Em todos que se tem estabelecido há elementos apreciáveis. Moços dispostos e talentosos ao lado de professores

competentíssimos executam constantemente, com risco de sério fracasso, produções de clássicos alemães, franceses, italianos, etc. Arrojadamente já foi executada por limitadíssimo número de instrumentistas a *Sinfonia do Guarany*, de Carlos Gomes (CORRÊA, 1911).

Ele também aborda as composições locais, caracterizando-as como fruto das limitações locais. Menciona ao fim a ópera *Iracema* de Antonio Rayol, em que conhecemos apenas o prelúdio – interpretado no Pará e cuja fonte consta no APEM, encontrada pelo padre Mohana:

É manifestamente pequeno o número de nossos compositores. Uns entregam-se ao gênero ligeiro, outros, além de cultivarem-no, tentam o sacro e ainda a revista e opereta. Como para nós só é exequível o que for fácil, as composições são de danças. Têm, contudo, alguns penetrado em gênero mais trabalhoso. Existem missas, ladainhas, motetos, profonias e uma ópera, ‘Iracema’ (CORRÊA, 1911).

A Escola de Música do Estado, que nunca teve prédio próprio, foi extinta em 1911 após a saída de seu diretor, João Nunes. A necessidade de instituição pública de ensino musical foi uma das principais pautas de Adelman. Em 1913, juntou-se à pianista Zaira Nina Rosa de Campos (1867-1956), Alfredo Verdi de Carvalho – cuja trajetória será vista – e dois musicistas de passagem – Armando Lameira e João Andrade – para fundar a Escola Livre de Música Carlos Gomes, que funcionava na casa de Alfredo. Apesar dos esforços conjuntos, ela existiu por apenas dois anos.

Em 1914, Adelman (Figura 36) foi nomeado tabelião vitalício após passar anos atuando como interino, fazendo deste seu ordenado principal. No mesmo ano, passou a frequentar os recitais no palacete dos Lisboa, conhecendo Adelina Rosenstock e Hilda Lisboa de Albuquerque Mello (1895-1986), irmã de Lilah, e também pianista, que se mudou para o Rio de Janeiro por volta de 1926, ano em que sua filha Undine Lisboa de Albuquerque Mello (1916-2012) – que assinava “Ondine”, e deixou um livro de exercícios para piano baseados em acordes diminutos, editado por Luciano Alves – iniciou

o curso de piano no INM.

Figura 36. Foto de Adelman Corrêa editada pela Nano Banana (Gemini).



Fonte: Acervo da Casa do Choro do Rio de Janeiro.

Em 1918, ele convocou “professores e amadores de música” de São Luís para uma reunião que deu origem à mencionada SMM (Sociedade Musical Maranhense), cuja missão é descrita adiante:

A Sociedade Musical Maranhense empenha-se há cerca de 3 anos na divulgação da música por meio de audições. Não é, todavia, correspondido o esforço que empregam os membros dessa associação, visto como, para difundir a arte dos seus, a mais fina, a mais bela de todas as artes belas, abrem mão de qualquer remuneração, e fazem, gratuitamente, quer os concertos de orquestra, quer os de solos de canto, de instrumentos diversos com acompanhamento de piano, quer ainda os do conjunto orquestral. [...] Empenha-se a Sociedade Musical em divulgar produções de músicos nacionais, com especialidade as de maranhenses. É impossível, porém, organizar programas exclusivamente compostos dessas produções; por isso, enxergando a necessidade de ampliá-los, vai aos compositores estrangeiros, colhendo nas suas obras primas trechos acessíveis ao público maranhense (CORRÊA, 1921).

Em paralelo, Adelman decidiu estudar na Faculdade de Direito do Maranhão, graduando-se na primeira turma em 1924. Foi, ainda, membro da Maçonaria, do Movimento Naturalista e da Sociedade de

Astronomia criada por Dunshee de Abranches.

De agosto a dezembro de 1928, Adelman fez uma *tournée* nacional acompanhado por sua sobrinha, a pianista Erinna Bangoim de Carvalho Sardinha (1909-1992). O duo se apresentou nos teatros: Arthur Azevedo; José de Alencar, em Fortaleza; Carlos Gomes, em Natal; Santa Isabel, no Recife e no Salão Leopoldo Miguez do INM, no Rio de Janeiro. As críticas de seus concertos foram transcritas em *Combate*. Acostumado a avaliar, estava agora na condição de avaliado: “o artista que se exhibe em público está sujeito à crítica, no dever de aceita-la e discuti-la com cavalheirismo” (CORRÊA, 1929a). Contudo, as duas críticas feitas na capital federal, que já era um polo internacional da música de concerto, não foram favoráveis. Segundo a *Gazeta de Notícias*:

Há tempos, nos veio do sul um violino – Alma; agora nos vem do norte um flautista – Alma. Contudo, para sermos leais, devemos confessar que o Sr. Dr. Adelman Corrêa, também presidente da Sociedade Musical Maranhense, é, incontestavelmente, superior ao primeiro; pelo menos é afinado, se bem que, em algumas vezes, tivesse sido infeliz, ao emitir certos sons; esses senões foram devidos, segundo nos informaram, a uma impertinente afta, que prejudicou um tanto, o brilho do recitalista. Sinceramente, confessamos que o seu programa foi tudo o quanto há de mais antiquado, parecendo que o seu repertório foi herdado de algum antepassado, amante das músicas sentimentais e românticas, as denominadas – ‘ancien regime’ (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1928).

O *Correio da Manhã* concordou com a questão do repertório:

Programa inverossímil, no qual figuravam peças pré-adâmicas, da época dos ictossauros e dos pterossauros, destacando-se apenas, como composição humana, o ‘Träumerei’, de Schumann. A execução, naturalmente, sofreu a influência do repertório e esteve de acordo com o mesmo (CORREIO DA MANHÃ, 1928).

Em sua réplica, Adelman demonstrou ressentimento em vez de “cavalheirismo”, adicionando uma suposta discriminação por procedência nacional que não era o caso, desvirtuando o debate:

O sr. [João] Itiberê da Cunha, autor do CORREIO MUSICAL, deu boas notícias, mas implicou com o programa, por ser antiquado. Melindrou-se certo dia por que, ao conversarmos sobre Ciências Musicais, não soube balbuciar sobre Dinâmica e Agógica Musical. São coisas dos sulistas que abominam os nortistas. Vejamos, entretanto, a sua crítica. Fala o velhinho em época pré-adâmica e épocas geológicas. Quanta confusão. Ou a concepção bíblica da criação ou, então, as descobertas científicas. Das duas uma. Um bobalhão metido a espirituoso. R. Schumann é romântico, no entanto o seu Träumerei é humano; ao passo que composições modernas de Popp, Kohler, Tillmetz e outros, são arcaicas! Críticos desse jazz, ignorantes completos da história da evolução musical, são verdadeiros apitos de cotia (CORRÉA, 1929b).

Paralelamente, ele teve uma árdua discussão com o pianista Ernani Braga (1888-1948), que estava em *tournee* a São Luís, por meio de jornais ludovicenses. Chegaram a trocar ofensas cuja transcrição é desnecessária.

Em 1930, o primeiro movimento de sua *Sinfonia Maranhense*, cuja proposta se alinha ao movimento nacionalista, foi estreada no concerto da SMM de 13 de maio. Nas palavras do próprio:

Compus, orquestrei, ensaiei e vou executar a 13 do corrente, a Sinfonia Maranhense. São trechos da terra, populares, desenvolvidos, estilizados, entre outros que julgo meus, originais. Tratando-se de uma composição de tal natureza, nada mais justo que apelar para a bondade dos meus patrícios, especialmente dos meus colegas músicos, para que ajuizem, julguem tanto na técnica orquestral, como na da composição, sob qualquer ponto de vista. É a primeira vez, ao que saiba, que se aproveita, de semelhante maneira, o folclore maranhense (PACOTILHA, 1930).

Conforme vimos, Francisco Libânio Colás e, em uma oportunidade, Antonio Rayol fizeram uso dessa estratégia composicional – veremos que Pedro Gromwell também faz parte deste grupo. Localizamos o manuscrito autógrafo do primeiro movimento da *Sinfonia Maranhense*, mais seis páginas de rascunho, na Divisão de Música da Biblioteca Nacional.

Em 1941, Adelman atuou como regente da orquestra vinculada

à Rádio Timbira que, a exemplo de outras emissoras da época, contratavam músicos para fazer apresentações ao vivo – ao invés de apenas adquirir fonogramas para reprodução mecânica. No dia 11 de junho, foi feita uma homenagem a Carlos Gomes em que o musicista tratou da trajetória do compositor e de algumas de suas óperas. Sucedeu-o na direção artística da Rádio Timbira, a partir de 1949, Lilah Lisboa.

Em 1943, Adelman foi acompanhado por sua neta, a pianista Adelmara Torreão, em um concerto no Teatro Amazonas. Sua passagem por Manaus inspirou a criação da agremiação “Adelman Corrêa”, voltada ao desenvolvimento artístico manauara. No ano seguinte, participou de um recital com os irmãos Ulisses (1887-1953) e Helena Nobre (1888-1965) em Belém, também acompanhado pela neta. Quatro anos depois, faleceu em seu pitoresco sítio no bairro do Anil. Visitamos o local, que fica no mesmo endereço – Av. Casemiro Júnior, n.º 4 (Figura 37):

Figura 37. Estado atual do sítio em que pertenceu a Adelman Corrêa.



Fonte: Acervo do autor em 2020.

A exemplo do que defendia, Adelman produziu mais obras para grandes formações instrumentais, sendo poucas suas peças para piano. Contraditoriamente, a maioria delas são “ligeiras” e, algumas, intituladas com referência irônica à música dançante, como

*Quebra!* (não localizamos fontes) e *Desengonça, seu mano!* Sua valsa *Rosalaura*, premiada pela editora francesa Schoenaers-Millereau e dedicada a Rosa Laura Bangoim Corrêa Torreão (1906-1971), sua filha, é interpretada na Mídia 8:

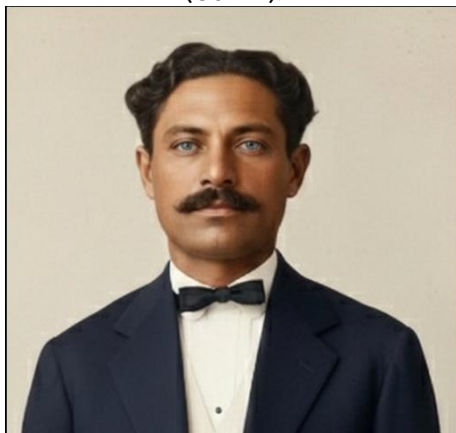
Mídia 8. Valsa *Rosalaura*, de Adelman Corrêa, dedicada à sua filha.



Fonte: “Choros Maranhenses para Piano” (2021), de Daniel Lemos.

Outra personalidade musical de relevo no contexto maranhense da primeira metade do século XX foi Pedro Gromwell dos Reis (1887-1964). Teve uma infância difícil: com apenas um ano, ficou órfão de mãe. Seu pai, Ignácio Raymundo dos Reis, morreu em combate na Revolta de Canudos em 1897, nos levando a crer que ele foi criado com parentes. Elizabeth Augusta Gromwell, sua prima, tocava violoncelo, sinal de um ambiente familiar musical que, como temos visto, estimula a atuação na área.

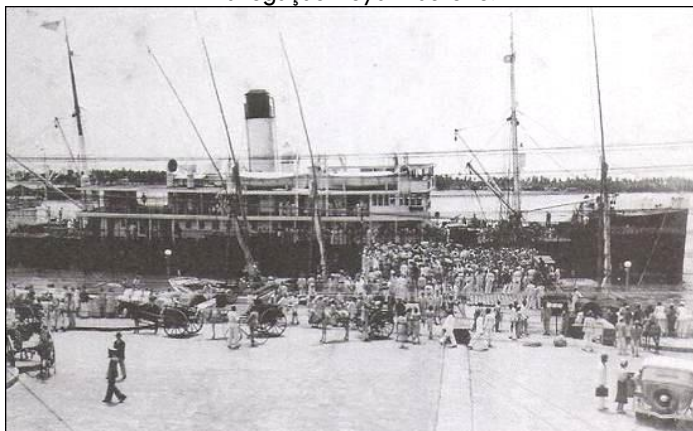
Figura 38. Foto de Pedro Gromwell em 1928, editada pela Nano Banana (Gemini).



Fonte: cedida gentilmente por Graziela Fitscher de seu acervo familiar.

Pedro (Figura 38) estudou na Escola de Música do Estado e teve aulas com Antonio Rayol. Recebeu seu diploma das mãos de Almerinda Nogueira, em 9 de dezembro de 1904. Muitas das partituras do tenor, que estão hoje no APEM, estavam sob a custódia de Pedro quando o padre João Mohana as adquiriu. Nestas fontes, há indícios de reaproveitamento dos manuscritos originais, pois há intervenções feitas por ocasião do contexto de diferentes apresentações musicais (ÁVILA, 2022, p. 126). Isso se deve a dois fatores: 1) um bom papel de música era caro; e 2) Pedro não dispunha de uma situação financeira confortável. Ao analisar a trajetória do musicista, vemos que as duas hipóteses são pertinentes: ele foi um dos poucos de sua época que trabalhava “apenas” com serviços relacionados ao mercado musical. Seus principais contextos de atuação como regente, violinista ou violista foram cinemas, viagens em navios a vapor, festejos de carnaval, *clubs*, festas particulares, bailes e *soirées* dançantes (precursores das atuais boates) que iam até altas horas da madrugada, tendo menor atividade em eventos católicos. Também foi copista e “instrumentador” de peças (arranjador), exigências do trabalho musical da época.

Figura 39. Navio a vapor de cabotagem “Pará”, da Companhia de Navegação Lloyd Brasileiro.



Fonte: Laire Giraud (1931).

Foi a bordo do navio a vapor de cabotagem<sup>50</sup> “Pará” (Figura 39), em 1928, que compôs *Moana*, um “batuque cabalístico” para piano inspirado na música maranhense de tradição oral. De maneira curiosa, a partitura tem as indicações de “cabaça” e “matraca”, além de um trecho indicado “flageolet”, instrumento similar à flauta doce.

Uma particularidade de Pedro era ficar atualizado com o repertório difundido em outros locais, como o Rio de Janeiro, trazendo as “últimas novidades” para compor a programação dos grupos sob sua regência, especialmente no período carnavalesco.

Foi no ensino que ele teve maior reconhecimento, educando musicistas com relevante atuação futura. Passou duas vezes pela instituição que originou o atual Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão (IFMA): a Escola de Aprendizes Artífices, a partir de 1910; e a Escola Técnica Federal de São Luís (ETF) nos anos 1950, sendo professor e regente da banda nas duas vezes. Pedro também lecionou na Escola de Bellas Artes e no Instituto São José de Ribamar da pianista Sinhazinha Carvalho (Figura 40) – que deixou a polca *O Riso de Papae*, cujo tema cromático lembra uma gargalhada.

Figura 40. Foto da turma de 1918 do Instituto Musical São José de Ribamar, editada pela Nano Banana (Gemini).



Fonte: Revista *Fon-Fon* (1918).

<sup>50</sup> Um tipo de embarcação destinado à navegação costeira.

Dentre seus discípulos, destacam-se o citado Clemente José Muniz; a violinista Enilde Maria Corrêa Pinto da Silva Jotta (1922-1977), que integrou a Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB) na época do maestro Eleazer de Carvalho; e Osires do Nordeste<sup>51</sup>, nome artístico do compositor Guilherme Pessoa Cabral (1932-2005), natural de Timon e que estudou com Pedro na ETF.

Sobre o exímio musicista maranhense, Osires do Nordeste, sabemos que, em 1954, mudou-se para Fortaleza, frequentando o círculo social artístico da cidade cearense. No ano seguinte, em Varsóvia (Polônia), sua valsa *Painel Maranhense* foi premiada em um Concurso Internacional de Música “Folclórica”, levando a Assembleia Legislativa do Ceará a laureá-lo com uma bolsa. Também estudou na então Escola Nacional de Música (ENM), no Rio de Janeiro, na década de 1960, momento em que esteve na Juventude Musical ao lado de Adelmana Torreão. Ensinou teoria musical e compôs *Scherzo (Brinquedo)* para piano solo, entre outras peças, caracterizada por um contraponto engenhoso, sendo uma valiosa contribuição para o repertório maranhense de piano. Em 1961, casa-se com a pianista Florence Mary de Athayde Nunes (1938-2010), em São Paulo, tendo, ambos, se estabelecido, posteriormente, em Recife (Figura 41).

Figura 41. Osires e Florence, editada pela Nano Banana (Gemini).



Fonte: Maria da Piedade Rodrigues em familysearch.org.

---

<sup>51</sup> Foi na busca sobre Osires que chegamos ao jornalista Alberto Pessoa, amigo e editor da Revista Nova Imagem, de Brasília, cuja coluna “Música” passou de vinte publicações.

Em 1961, Pedro Gromwell, colaborou na criação do Conselho Regional do Maranhão da Ordem dos Músicos do Brasil (OMB/CRMA), certamente na expectativa de que esta entidade ajudasse na profissionalização dos músicos. Inicialmente, o empreendimento teve êxitos relevantes, como o beneficiamento à Escola Popular de Música de Zezé Cassas e Herbênia Machado.

Pedro Gromwell morreu três anos depois.

Ao analisar suas peças para piano, notamos que Pedro não possuía familiaridade com o instrumento em particular nos acompanhamentos, com intervalos de grande extensão e pensados para quarteto de cordas – questão evidente em *Moana* com as indicações de “violino” e “cello”. Outras peças têm trechos que não ficam bem no piano, como o lundu *Cinema Olympia* (Mídia 9).

Mídia 9. *Cinema Olympia* de Pedro Gromwell.



Fonte: “Choros Maranhenses para Piano”, de Daniel Lemos (2021).

Em entrevista para Dom Felipe Condurú Pacheco, Pedro tratou das canções, que circulavam neste momento, em breves palavras:

A música moderna, Reverendíssimo, esquece por completo dois elementos artísticos e exatamente os principais – a melodia e a harmonia. Conserva um elemento só – o ritmo. E este é bulhento, exagerado, enervante. [...] A mentalidade vai-se deturpando ao contato de uma literatura elevada de sensualismo, de uma música sem sentido espiritual, que, muitas vezes, de arte só tem a arte (se é que é arte) de deturpar as mentalidades. A música é um fator educacional. Aprimora o gosto, eleva o espírito e educa a sensibilidade. A música fala à alma e a alma fala pela música. O compositor deixa a marca de sua personalidade e de sentimentos nas notas musicais (JORNAL DO MARANHÃO, 1959).

É curioso como esse debate ainda é atual: o repertório

difundido, e controlado, pelas mídias massivas<sup>52</sup> comerciais, quase nunca oferece espaço para toda a diversidade da produção musical brasileira atual e do passado, ocasionando a sensação geral de que a música “empobreceu”.

Das compositoras maranhenses que compuseram para o piano, Lygia Martins da Serra Pontes (ca.1863-1932) é a mais antiga a ter uma partitura que chegou até nós: a valsa *Recordação da Infância* (Mídia 10) dedicada ao avô Theotônio Albino Martins, ex-combatente da Balaiada<sup>53</sup>. Sua fonte está no caderno que pertenceu à pianista, encontrado pelo padre Mohana e disponível hoje no APEM.

Mídia 10. Valsa *Recordação da Infância*, de Lygia Serra Pontes.



Fonte: “Mulheres Musicistas do Maranhão” (2021), de Daniel Lemos.

Outra compositora, é Lygia da Cruz Barbosa, pianista e professora normalista, cujo pai morava em Bacabal. Teve a formação básica no Liceu Maranhense e os estudos musicais na Escola de Bellas Artes, entre 1922 e 1924, sendo aluna de Laura Rosa Parga Ewerthon (1877-1961), pianista acompanhadora, que atuou em inúmeros concertos em São Luís nas últimas décadas - dos oitocentos até cerca de 1940.

Discípula de João Nunes, Laura atuou ao lado de Leocádio Rayol, Marcellino Maya, Antonio Rayol, Cláudio Serra, Ignácio Cunha, Luiz de Medeiros, Adelman Corrêa e Elpídio Pereira, além de

---

<sup>52</sup> As mídias massivas são meios de comunicação capazes de alcançar uma grande quantidade de público, a exemplo de rádios, emissoras de televisão e, mais recentemente, a internet.

<sup>53</sup> A Balaiada foi uma das principais revoltas do Império. Percorreu o Maranhão de Caxias a Itapecuru-Mirim de 1838 a 1841 envolvendo figuras como Negro Cosme e o futuro Duque de Caxias, que recebeu o título de “Barão” após ter sufocado o movimento.

concertistas em *tournee* como o tenor Eugênio Oyanguren, a soprano Lucina Soeiro e o flautista Gervásio de Castro, atuando também em cinemas e programas de rádio.

Outro professor de piano da Escola de Bellas Artes foi Antonio José Cordeiro (1894-1967). Natural de Guimarães, formou-se em Direito e estudou piano com o maestro paraense Gama Malcher, em Belém. Pianista atuante na década de 1920, também foi procurador do Tribunal de Contas, professor e diretor do Liceu.

Sob este prisma, fica claro que Lygia viveu em um contexto no qual o piano já galgara uma certa relevância no Maranhão. Além disso, ela foi pianista do belo Teatro-Cine Eden (Figura 42) de 1925 a 1926. Contudo, para infelicidade da classe musical ludovicense da época, que chegou a promover um festival em seu benefício, ela faleceu precocemente em Quixadá, no Ceará, ao buscar tratamento.

Figura 42. Fachada do Teatro-cine Eden de São Luís nas cores atuais, com edição pela Nano Banana (Gemini).



Fonte: Douglas Cunha (2019).

As duas composições para piano solo de sua autoria que chegaram até nós foram transcritas de memória por Pedro Gromwell,

são elas: o foxtrote *Vá pensando...* e o samba *Dr. Bruxelas?! (Mídia 11)*, este último em referência ao romance de Fulgêncio Pinto sobre a boemia ludovicense de então e que denunciava certas figuras que se “excediam”.

Mídia 11. Foxtrote *Vá pensando...* e samba *Dr. Bruxelas?!* de Lygia Barbosa.



Fonte: “Mulheres Musicistas do Maranhão” (2021), de Daniel Lemos.

Temos mais compositoras a serem abordadas na próxima seção do livro, dedicada a musicistas maranhenses com carreira em outras regiões do país e mesmo outros países.

### 3.3 Do Maranhão para o mundo

Natural de Caxias, segunda cidade maranhense mais rica do século XIX e que contava com um prolífico movimento musical, Elpídio de Britto Pereira (1872-1961) nasceu na fazenda de sua família, detentora de uma situação financeira confortável graças às grandes propriedades de terra. Deixou uma interessante autobiografia tratando das pessoas com quem conviveu, dos momentos marcantes, como a vida no sertão maranhense; da abolição da escravatura, das estadias em Paris e no Rio de Janeiro; do enterro de Dom Pedro II; dos percalços para organizar concertos; da sua proximidade com a pianista Magdalena Tagliaferro e dos momentos iniciais da Segunda Grande Guerra, quando residiu em Londres.

Apesar da destruição na Balaiada, Caxias retomou rapidamente o desenvolvimento econômico. Na década de 1840, tinha duas associações artísticas, cada uma com seu teatro: a Sociedade Harmonia e a Sociedade Dramática Caxiense. Ambas

eram auxiliadas por Clemente de Araujo Lima, que vendia ingressos dos eventos em sua casa no Largo de São Benedito – atual Praça Vespasiano Ramos (Figura 44). As récitas traziam árias de óperas italianas, a caráter do gosto musical da época. Porém, publicações locais criticavam o despreparo de atores, músicos e obras, com trocadilhos de “obscenidade patente” (JORNAL CAXIENSE, 1849).

Figura 44. Fotografia do Largo de São Benedito em Caxias por volta de 1930.



Fonte: Biblioteca virtual do IBGE.

Na virada dos séculos XIX e XX, capitalistas ligados à indústria têxtil local promoviam concertos residenciais, como o português José Antonio Lopes Pastor, acionista majoritário da Companhia Industrial Caxiense. Sua cunhada, Estephania Pastor, levava suas filhas Estephania (ca.1870-1939) e Henriqueta de Freitas Pastor para cantar e tocar piano, a exemplo do sarau, de 8 de agosto de 1891, que teve *Geovanna D’Arco* de Verdi no repertório (PESSOA, 2007, p. 123).

Adiante, temos o centenário piano F. Dorner & Sohn, que pertenceu à família do coronel Cesário Lima, com apoio para castiçal – que permitia ler partituras à noite – pertencente hoje ao acervo museológico do Memorial da Balaiada (Figura 45):

Figura 45. Piano F. Dörner & Sohn presente no Memorial da Balaiada em Caxias.



Fonte: Acervo do autor em 2024.

Elpídio conta que suas primeiras vivências musicais foram festejos católicos – em especial os Pastores, com acompanhamento musical – e as bandas de música da época: a mencionada Euterpe Cariman e a Reação, cujo regente era o clarinetista Antonio de Souza Coutinho.

Em 1879, o musicista ganhou um violino de seu pai e passou a estudar com Antonio Marcellino Cariman. Tinha, também, um caderno com melodias de sua autoria e que ainda existe no acervo do Museu dos Teatros do Rio de Janeiro. Sua primeira composição de “sucesso” – que teve boa repercussão – foi a polca *Primicias*, aproveitada futuramente em uma das *Trois Danses sur des Thèmes Brésilliens* para piano solo (Mídia 12).

Mídia 12. *Trois Danses sur des Thèmes Brésilliens*, de Elpídio Pereira:

I. Dolente.



Fonte: Álbum “Piano Maranhense”, de Daniel Lemos (2019).

Em 1890, aos dezessete anos, foi estudar música na França, pela primeira vez, com custeio de seu pai. Em sua breve passagem por São Luís, assistiu as óperas *Rigoletto* e *Il Trovatore* de Verdi, no Teatro São Luiz, ficando maravilhado ao ouvir sons de oboé e fagote, instrumentos que, até então, só conhecia por livros.

Ao chegar em Paris, foi auxiliado pelo compositor carioca Antônio Francisco Braga (1868-1945), que lhe apresentou Domenico Ferroni (18??-1921), com quem teve aulas de violino e harmonia, sendo deste momento a *Sérénade Brésilienne* e sua presença no funeral de Dom Pedro II.

Ao voltar, em 1892, estabeleceu-se em Manaus, sendo recebido por Adelelmo do Nascimento (1848-1898), violinista baiano, lá radicado. Na sequência, apresentou-se em Belém, São Luís, Caxias e Teresina, contando com a ajuda de Ettore Bosio nas duas últimas – os dois narraram, cada um em seu livro, situações cômicas acontecidas na viagem<sup>54</sup>.

Pouco depois, Elpidio atuou como violinista em uma companhia lírica de Joaquim Franco, em Belém. Com a ida de seu pai para Manaus, retornou ao Amazonas. Trabalhou por pouco tempo no ramo comercial e tão logo começou a ensinar música como autônomo no Gymnasio Amazonense, após a aposentadoria de Adelelmo: “ia enfrentar cerca de sessenta alunos de ambos os sexos, já na adolescência e alguns bem indisciplinados” (PEREIRA, 1957, p. 93) – contexto semelhante ao dos professores de música das escolas regulares atuais, nas quais persiste a precariedade nas condições de trabalho.

Em 1898, o musicista retornou à França para continuar o estudo musical com Ferroni, agora com patrocínio do Governo do

---

<sup>54</sup> Na ocasião, eles foram de Caxias para Teresina em mulas, pois ainda não existia a Estrada de Ferro São Luís-Teresina. Bosio, além de sofrer duas quedas durante a viagem, ficou com o traseiro assado e teve de afinar um piano em pé (PEREIRA, 1957, p. 34-35). O violoncelista também trata desta viagem logo no início do livro *Humorismo de Artista* (BOSIO, 1934).

Amazonas. Sua *Ouverture Tiradentes*, regida pelo mesmo, no Teatro de La Monnaie, em 1903, contou com o Conde d'Eu e a Princesa Isabel na plateia. De regresso, fez um concerto no Conservatório Real de Lisboa que recebeu a seguinte crítica de *A Arte Musical*:

Dizíamos que Elpidio Pereira era um novo na idade. Como compositor é velho. Velho pela maleabilidade e *aisanse* com que manuseia os diversos elementos da sua orquestra, velho também pela estilização de sua polifonia e pelo modo de ser que caracteriza, uma a uma, todas as suas produções. Fórmulas arquivelhas, massudas às vezes, com uma ligeira pitada de folclorismo, de onde em onde, isto tudo muito sabiamente tratado, muito limpamente feito, eis a impressão que tivemos das obras de Elpidio Pereira (*A ARTE MUSICAL*, 1903).

O intérprete e musicólogo Ciro de Castro (2015, p. 26-27) afirma que as obras de Elpidio fazem uso de uma formação orquestral romântica completa, provavelmente por ter estudado pelo tratado de Hector Berlioz (1803-1869). Naturalmente, herdou as técnicas e a concepção timbrística dessa referência, consideradas “ultrapassadas” no início dos novecentos.

Figura 46. Foto de Elpidio Pereira por volta de 1904, editada pela Nano Banana (Gemini).



Fonte: Álbum de Helena Nobre (MAIA, 2011, p. 174).

Em 1904, Elpidio (Figura 46) aportou pela primeira vez no Rio de Janeiro. Ao promover um concerto no INM, com 60 músicos na orquestra, queixou-se da ausência de outros compositores na plateia:

Essa indiferença fez-me lembrar o conselho que Rodrigues Barbosa, crítico musical do 'Jornal do Comércio', me deu quando a ele fui apresentado: 'Dê os seus concertos e parta; fuja do despeito e da inveja...' De fato! Não fugi como ele me aconselhou; mas, tive de sofrer toda a sorte de mesquinhas, mesmo da parte daqueles a quem já devia tantas demonstrações de carinho (PEREIRA, 1957, p. 58).

Em novembro do seguinte ano, ofereceu um concerto, no Parque Fluminense, a Benedito Leite, recém-eleito governador do Maranhão, com participação de Leocádio Rayol. Curiosamente, esse evento não consta em sua biografia. Esta foi a primeira de várias apresentações que o musicista promoveria posteriormente até conseguir outra subvenção para voltar à França, em 1913, na qual contou com a ajuda de Alberto Nepomuceno e subvenção do Governo da República.

Em sua terceira estadia, estudou com Paul Vidal (1863-1931) que, segundo o musicólogo Márcio Páscoa (2012, p. 246), aceitava dar aulas para pessoas "menos privilegiadas social e financeiramente". É deste momento a sua *Sonata* para violino e piano, relevante acréscimo à música de câmara brasileira. Curiosamente, nesse mesmo momento, O Théâtre des Champs-Élysées recebia a estreia mundial da *Sagração da Primavera* de Igor Stravinsky

Em 1916, retorna a Manaus, momento em que faz uma redução de seu bailado *Yan y Nadine* para cerca de 23 minutos, dando origem ao *Les Pommes du Voisin*, sua peça de maior repercussão em Paris, com 76 apresentações feitas no Théâtre de la Gaité Lyrique.

Após anos em dificuldades financeiras, Elpidio solicitou ao então presidente Epitácio Pessoa – ao qual sua autobiografia é dedicada – um cargo no Consulado Geral do Brasil em Paris, sendo atendido em 1921. Nesta quarta estadia na França, concluiu a ópera

*Calabar*, única obra que não viu interpretada em vida.

Também se aproximou da pianista brasileira Magdalena Tagliaferro que, ao sair em *tournées*, deixava Elpídio cuidando de seu apartamento.

É de 1925 a primeira publicação de *Romances Sans Paroles n.º 1* para violoncelo e piano em Paris, adaptada para piano solo posteriormente pelo compositor (Mídia 13).

Mídia 13. *Romance Sans Paroles n.º 1*, de Elpídio Pereira, adaptado para piano solo.



Fonte: Álbum “Piano Maranhense”, de Daniel Lemos (2019).

De volta ao Brasil, e em viagem à região Norte, em 1928, o musicista passou brevemente por São Luís. Ele conta que quando o navio aportou, havia duas bandas tocando, várias pessoas hasteando bandeiras em sua homenagem e vindo em sua direção os irmãos Parga.

No dia 31 de agosto, regeu um grande concerto no Teatro Arthur Azevedo com suas obras e 105 músicos na orquestra. Coincidentemente, Ernani Braga, adepto do movimento nacionalista - e que já noticiamos por sua “briga” com Adelman Corrêa - estava em São Luís e deixou sua crítica à obra de Elpídio:

Elpídio Pereira é daqueles músicos inspirados mais pelo coração do que pelo cérebro. O predomínio do sentimento sobre a razão é, em certos casos, quase indefensável. Em se tratando de música, é perfeitamente plausível. Sincero e ingênuo, agora como há vinte anos, quando o conheci, Elpídio continua a detestar intimamente todas as complicações e artifícios, onde a sua imaginação simples se enreda e desorienta (BRAGA, 1928).

Em seguida, o crítico estabelece um contraponto com Heitor

Villa-Lobos, expoente máximo do movimento nacionalista brasileiro, na época:

Dois compositores brasileiros, de tendências diametralmente opostas: – Elpídio e Villa-Lobos. Elpídio passeia pelos jardins da sua fantasia, colhendo flores mimosas, e aspirando-lhes, inebriado, o suave perfume. Villa-Lobos penetra, audacioso bandeirante, a floresta virgem, atraído irresistivelmente pela beleza selvagem, mas deslumbrante, dos seus aspectos e pelas emanções fortes da sua seiva entontecedora (BRAGA, 1928).

Em 1930, Elpidio foi reconduzido para o Consulado de Londres, onde presenciou o início da *blitzkrieg* – bombardeios aéreos da Segunda Grande Guerra. Dez anos depois, quando se aposentou, fixou residência na cidade de Mendes, no Rio de Janeiro, vivendo lá seus últimos anos.

Elpídio legou uma notável obra para piano solo e camerística. As críticas que recebeu foram, essencialmente, por não estar alinhado ao movimento nacionalista. Ao longo do século XX, com destaque às obras conciliadas a essa última corrente estética, por intérpretes e musicólogos, a produção romântica brasileira foi esquecida – incluindo, portanto, a obra de Elpidio e seus pares, dentre eles: Henrique Oswald, Leopoldo Miguez e Francisco Braga. A perspectiva atual é de reaver essa valiosa produção que, também é fruto de nossa cultura, criada e difundida por e para brasileiros – ampliando o próprio sentido de “nacionalismo”.

Ainda sobre Elpídio, Antônio Alexandre Bispo acrescenta que:

A sua vida, obra e suas tendências estéticas não puderam ser consideradas apropriadamente segundo os critérios de uma historiografia musical de cunho nacional e nacionalista desenvolvida à época em que o compositor alcançava o seu maior sucesso na capital francesa (BISPO, 2009).

Contemporâneo de Elpídio, o pianista, professor e crítico musical João Sebastião Rodrigues Nunes (1877-1951), foi o primeiro maranhense a se tornar professor efetivo e catedrático do INM. Nasceu em uma família de condições financeiras razoáveis, iniciando

a vivência musical no violino ao assistir aulas da irmã, conforme relata José Jansen (1976, p. 16-17), autor de uma biografia sobre o pianista (Figura 47).

Figura 47. Foto de João Nunes com cerca de 30 anos, editada pela Nano Banana (Gemini).



Fonte: José Jansen (1976).

Silva (2013, p. 89) afirma não ter encontrado referências dos mestres de João Nunes. Contudo, uma notícia posterior sugere ser ele um autodidata – uma raridade no meio pianístico da época, onde a tradição regular de ensino era consolidada:

Partindo há 7 anos para o Rio de Janeiro, João Nunes tinha como únicos elementos de sucesso um modesto lugar de empregado do Correio, que mal lhe permitia garantir a sua subsistência na grande capital, e a ânsia de impelir aos últimos limites a sua educação de pianista, começada intuitivamente no Maranhão, onde, entretanto, já dera provas de rara aptidão (PACOTILHA, 1906).

Em 1888, quando tinha 11 anos, sua mãe faleceu, vindo o pai a se casar com a irmã da finada. Ingressou no Liceu Maranhense pouco depois, pretendendo ser engenheiro. Paralelamente, participava da

intensa vida cultural ludovicense da época. Um momento marcante, aos 12 anos, foi quando assistiu a uma orquestra de 40 músicos, no Teatro São Luiz, regida por Joaquim Franco.

Entretanto, em maio de 1891, seu pai veio a óbito, e sua numerosa família passou a ter dificuldades financeiras. Devido à situação, prestou concurso para os Correios e foi aprovado, mas como tinha apenas 13 anos, teve de pedir a seus padrinhos uma justificação de batismo declarando uma idade superior à que tinha para poder assumir o emprego.

João sempre foi tido como um pianista muito estudioso. Em 1892, atuou pela primeira vez em um concerto no Centro Caixeiral, acompanhando Cláudio Serra na *Berceuse*, de Ernesto Köhler, e na redução do *Concerto*, de Jan Gall, ambos para flauta e piano. No solo, fez a *Pasquinada Opus 59*, de Louis Gottschalk. Desde então, tornou-se um pianista atuante em São Luís, além de ensinar música no Collegio Rayol, a partir de 1900.

Reconhecendo seu eminente potencial, Coelho Neto o incentivou a estudar no Rio de Janeiro, o que o fez mudar para lá em 1902. Teve aulas com Arthur Napoleão e ingressou no INM pela classe de Alfredo Bevilacqua. Neste momento, acompanhou Antonio Rayol diversas vezes em Niterói e no último concerto do tenor, em Campos.

Em abril de 1905, João tomou parte em um concurso de piano no INM como candidato único. Interpretou *Prelúdio e Fuga do Cravo Bem Temperado* de J. S. Bach, escolhido na ocasião pela banca, dentre quatro opções. Em contínuo, interpretou o *Scherzo Opus 31* e a *Sonata Opus 35* em Si bemol, de Chopin, conquistando a medalha de ouro. Em maio, João foi estudar música em Paris, com bolsa do Governo do Maranhão, presidido por Benedito Leite.

Não encontramos informações sobre a estadia de João na França. Com base em sua produção posterior, presumimos que ele estudou piano e composição. Bispo (2007) sugere que sua estadia na *Belle Époque*, antes da Primeira Grande Guerra, ofereceu uma

vivência cultural significativa, pois, neste momento, Paris era um centro cultural cosmopolita.

Em sua futura atuação como crítico musical, o pianista menciona eventos que o marcaram, como a apresentação integral das Sonatas de Beethoven por Edouard Joseph Risler (1873-1929), em 1905. Bispo adiciona uma possível influência de Emil Sauer (1862-1942), pianista que tinha preferência pelo repertório de Chopin, Liszt e, mais notoriamente, Debussy.

É nítida a influência da estética impressionista na obra de João, além de sua preferência por obras didáticas e infantis. Jansen acrescenta uma situação:

Já vimos que na Europa foi um de seus cuidados estar a par das novas tendências da música, e, de volta, uma noite em casa do seu ex-professor Alfredo Bevilacqua, João Nunes dissertara com entusiasmo sobre a música de Debussy que exercia grande influência na renovação musical francesa e ainda era desconhecida no Brasil. Instado pelos presentes para que tocasse alguma coisa do autor, João Nunes satisfez o que lhe pediam mas, ao final da música Bevilacqua não escondeu o seu ponto de vista: achava feia a música de Debussy; não eram de seu agrado aquelas dissonâncias... (JANSEN, 1976, p. 29).

Em novembro de 1906, o pianista retornou a São Luís e promoveu um concerto de “reestreia” no Teatro São Luiz, em 6 de dezembro. Como de praxe, o evento foi dividido em duas partes: com obras para orquestra sucedidas de peças para piano solo, com dois intervalos.

Na primeira parte, o programa teve a abertura da ópera *Martha* de Friedrich von Flotow (1812-1883); a *Apassionata* de Beethoven; os *Estudos Opus 25 n.º 1* e *Opus 10 n.º 12*, o terceiro movimento da *Sonata Opus 35* e o *Scherzo Opus 31* de Chopin; e a *Marcha Húngara* de Schubert na transcrição de Liszt. A segunda parte teve o *Coro das Fiandeiras* da ópera *Navio Fantasma* de Richard Wagner, transcrita para piano solo por Liszt; a *Cavalgada das Valquírias* da ópera *Walkyria* do mesmo compositor, em transcrição para piano solo de

Louis Brassin (1840-1884); a *Valsa-Capricho Opus 76*, de Camille Saint-Saëns (1835-1921) com acompanhamento de cordas; e a primeira *Legenda S 175* de Liszt.

Jansen transcreveu uma nota sobre a atuação do pianista:

[...] onde João Nunes mostrou seus recursos de artista fora da vulgaridade, foi na execução de 'São Francisco de Paula Caminhando sobre as Ondas'. Nesta intrincadíssima música de Liszt, João Nunes com magnífico jogo da mão esquerda, figurando o marulho das ondas, inteiramente independente do da outra mão, o que era como feito por outro piano, o artista maranhense demonstrou ao auditório a sua competência para isso e o seu empolgante jogo com pedais [...] (In: JANSEN, 1976, p. 23)

Neste mesmo ano, João foi nomeado diretor da Escola de Música do Estado do Maranhão, em sucessão a Almerinda Nogueira. Em seguida, aliou suas atividades didáticas a *tournées* pelo país: na Phoenix-Caixaerial, de Fortaleza; Club Astréa, de João Pessoa; e no Teatro Amazonas.

Em 1910, o pianista foi convidado para a edição especial da Pacotilha de 14 de agosto, dedicada à compra do couraçado "Riachuelo" pela Marinha Brasileira. Trata-se de sua crítica musical mais antiga que localizamos, revelando seu afastamento em relação à música de influência italiana – e aproximação ao pensamento musical em voga na cena carioca da época:

No Brasil, ou melhor, no Rio de Janeiro, dois fatores de grande importância, sem ligação alguma entre si, contribuíram para retardar a evolução musical: a influência da escola italiana e o regime monárquico, que, por longos anos, entrou o progresso da nação, em todas as suas modalidades. O predomínio da escola italiana, no paladar artístico do povo brasileiro, é facilmente explicado pelo fato de nos terem sido ministradas por artistas italianos as primeiras noções de música. Além disto, os nossos teatros líricos foram exclusivamente abastecidos, desde o começo, por companhias exportadas pelo grande mercado musical que é Milão. Trazendo como elementos fascinantes de sucesso a virtuosidade empolgante de tenores célebres, portadores de órgãos vocais privilegiados, a melodia fácil e intuitiva,

característica da escola italiana, e, finalmente, o prestígio sonoro da língua de Dante, não lhes foi difícil implantar no espírito público uma aversão a tudo o que em música não provinha da pátria de Cimarosa e Donizetti (NUNES, 1910).

Em 1911, João entregou a direção da Escola de Música do Estado, por divergências com o governo, na época presidido por Luís Domingues. A partir de então, o pianista passou a se dedicar a concertos e ao ensino de música. O governo, por sua vez, fechou a escola, causando prejuízos duradouros para a música maranhense – questão denunciada pela classe musical nas décadas seguintes, principalmente por Adelman Corrêa.

Em 1913, João ficou mais tempo no Rio de Janeiro, preparando-se para um concurso docente do INM. Sua tese *A Inteligência Musical*, que aborda o ensino e aprendizagem da música através do piano, foi aprovada em 1914 pela Congregação do Instituto, nomeando-o como livre docente. A partir daí, sua dedicação ao ensino de piano e à crítica musical tornaram-no reconhecido no competitivo meio musical carioca. Oscar Guanabarro, conhecido por críticas ferrenhas, assim se referiu a ele:

No Instituto começa a aparecer um professor de grande merecimento. Homem de poucos amigos, talvez devido ao seu gênio seco, fisionomia fechada com tendência à misantropia. Referimo-nos ao Sr. João Nunes, grande talento que lutou com dificuldades sérias para estudar, mas que chegou a conquistar um lugar de destaque entre os melhores professores de piano desta Capital (GUANABARINO In: JANSEN, 1976, p. 31).

Em 1920, faleceu Alberto Nepomuceno, uma das poucas pessoas de quem era próximo, e João (Figura 47) assumiu a classe de estudantes deixada pelo primeiro. Entre eles, estava a musicista Helza Camêu (1903-1995), que deixou seu relato sobre o pianista:

[...] havia na personalidade de João Nunes, em proporções bem acentuadas, a veia do crítico, do analista e daí a severidade que o caracterizava, parecendo aos inexperientes, aos menos avisados, um toque de intolerância ou de inacessibilidade. [...] Embora austero por índole, havia na

personalidade de João Nunes uma bondade contida somada à respeitável capacidade e probidade profissionais que o tornaram um dos vultos eminentes do magistério musical em terra carioca. [...] Juntamente com a técnica pianística, João Nunes procurou desvendar-nos amplamente os caminhos da música, não só na parte interpretativa, como na estrutural, na histórica, fazendo-nos ler, ouvir, analisar, confrontar, concluir, de maneira a habilitar-nos integralmente à atividade de músico e até de professor (CAMÊU In: JANSEN, 1976, p. 101-102)

Outra proeminente discípula, Maria de Lourdes Milone Vaz, foi a primeira intérprete de sua *Barcarola* (Mídia 14), peça não publicada, mas da qual temos notícia. Infelizmente, Maria Milone Vaz, teve sua brilhante carreira interrompida aos 25 anos, vitimada pela tuberculose, em 1931.

Mídia 14. *Barcarola* de João Nunes.



Fonte: Álbum “Piano Maranhense”, de Daniel Lemos (2019).

Como professor, João Nunes participou de notável ação ligada ao ensino de piano na época: revisou cerca de 300 peças solo com dedilhados e indicações de pedal, atribuindo-lhes uma classificação<sup>55</sup>, com base em exigências técnico-musicais. Entretanto, sua intensa dedicação à docência fez com que interrompesse definitivamente a carreira de pianista. Não encontramos participações suas em concertos após o ingresso no corpo docente do Instituto Nacional de Música (INM).

Em 1929, iniciou a coluna “Musica” do *Diário Carioca*. Seus textos tratam de compositores, intérpretes, obras, contextos, resenhas de concertos, inovações tecnológico-musicais e a cena

---

<sup>55</sup> MF (muito fácil) 1 e 2, F (fácil) 1 e 2, DM (dificuldade média) 1 e 2, D (difícil) 1 e 2.

musical de outros países, dentre outros temas; sempre de maneira respeitosa e com o espírito de um educador. Destacamos seu interesse pelo repertório moderno, buscando estimular a aproximação do público. Logo no texto inaugural, deixa claro o cuidado que os críticos devem ter no ofício: “criticar não é demolir, arrasar reputações muitas vezes adquiridas à custa de longos anos de trabalho exaustivo” (NUNES, 1929a). Em outra nota:

Não escrevo para os eruditos em assuntos musicais, que esses de mim não necessitam. Há, porém, a legião dos que gostam de música e, ocupados em coisas diferentes, não tem tempo de estudá-la ou, pelo menos, de folhear uma revista musical. Para esses será de certa relevância a divulgação, nesta coluna, de pequenos fatos históricos, ou anedotas, que tenham relação com a vida dos músicos. (NUNES, 1929b)

Seus textos tiveram recepção positiva, inclusive entre seus pares. Segundo Luiz Heitor Correia de Azevedo, musicólogo da época:

Evitando divagações no terreno da técnica musical, que um profissional do seu valor estava em condições de fazer, com tanta vantagem, mas que são impróprias de um jornal diário, destinado a um público de leigos, João Nunes procura, acima de tudo, instruir os seus leitores. Fornece rápidas notas históricas sobre os compositores e as suas obras, combate a terrível indiferença do nosso público, procura interessá-lo pela música moderna, enfim, desenvolve uma bela campanha a favor da arte musical, em nossa terra. E num estilo vivo, fácil, espirituoso, que a gente lê sem querer... Depois de ter dedicado toda a sua vida à educação individual dos pianistas, João Nunes colabora, neste momento, na maior obra da atualidade brasileira, no terreno da arte: a educação do povo (AZEVEDO, 1930).

Na década de 1930, atuou também em *O Globo* e em *O Jornal*. Em 1937, foi redator da Revista Brasileira de Música. Suas atividades como crítico foram encerradas pouco depois devido a problemas de saúde. Em 1941, apresentou a tese *Do Cravo ao Piano* à Congregação da agora ENM, pelo qual recebeu o título de professor catedrático. Esse trabalho aborda a técnica e a interpretação que o piano herda

do repertório de cravo. Quatro anos depois, João se aposentou, falecendo em 1951 no Rio de Janeiro. Deixou viúva a soprano e professora Maria Lília Niemeyer Soares Nunes (1900-1991), irmã do arquiteto Oscar Niemeyer.

A Figura 48, na qual João Nunes posa junto à turma de estudantes da época, baseia-se em uma foto publicada em sua biografia por José Jansen (1976):

Figura 48. João Nunes junto a estudantes de sua classe na década de 1940, reconstituída pela Nano Banana (Gemini).



Fonte: José Jansen (1976).

Sua obra é constituída, na maioria, por peças para piano solo, cujas fontes contam com indicações de dedilhado, pedal e demonstram amplo domínio idiomático. Por esta razão, vários pianistas brasileiros gravaram sua obra, entre eles Gerardo Parente, Arnaldo Rebello, Achille Picchi, André Pédico, Durval Cesetti (Mídia 15) e Zezé Cassas. Dentre pianistas que interpretaram sua obra, temos Irany Leme e Anna Candida Gomyde.

A influência do Impressionismo francês confere uma posição ímpar à sua obra na produção musical brasileira.

Mídia 15. *Les Harmonies de la Cathédrale* de João Nunes,  
na interpretação de Durval Cesetti.



Fonte: Canal do Instituto Piano Brasileiro em 2021.

Apesar de terem vivido em momentos e círculos musicais similares, não localizamos referências entre Elpidio e João Nunes, nem mesmo no âmbito da crítica musical.

Outro pianista maranhense de carreira nacional, desta vez ligado à música popular urbana, foi Alfredo Gentil Verdi de Carvalho (1885-1937).

Ainda criança, foi morar com a mãe no Recife, estudando nos colégios São Joaquim e Ayres Gama, na qual chegou a reger uma banda.

Em 1910, Alfredo residiu em Manaus para atuar como funcionário aduaneiro e professor de música. Tomou parte em recitais como pianista acompanhador, ao lado da cantora Georgina Santos e do flautista Antonio Sobreira Lima. Dois anos depois, retornou a São Luís, tornando-se pianista do Cinema S. Luiz, aproximando-se em definitivo da música para cinemas.

Mídia 16. *Cosmopolita*, de Alfredo Verdi de Carvalho.



Fonte: “Choros Maranhenses para Piano”, de Daniel Lemos (2021).

Conforme informamos, atuou na Escola Livre de Música “Carlos Gomes”, que funcionou em sua casa. No fim de 1913, voltou ao Recife para dirigir os grupos musicais do Teatro Moderno e do

Teatro-Cinema Helvetica. São deste momento algumas de suas peças para piano, compostas para o carnaval: o cateretê *Peneirando*, a polca *Cosmopolita* (Mídia 16) e o tango *Sacco do Alferes*, tido como um “sucesso” nas festas de Nossa Senhora de Nazaré em Belém.

A partir de então, Alfredo passou a atuar como diretor de grupos musicais em companhias, por contratos temporários. Em 1916, foi para Fortaleza pela companhia de Pinto Filho e Leoni, e no ano seguinte, na companhia de operetas do ator Brandão Sobrinho (1881-1930). Em 1919, retornou a São Luís para dirigir a orquestra do recém-criado Teatro-Cine Eden, além de participar da SMM e ensinar na Escola de Bellas Artes.

Em 1923, no Rio de Janeiro, atuou como pianista acompanhador e regente de um coletivo com 20 músicos em um concerto no Salão Nobre do Palácio da Presidência. Com a visibilidade do evento, foi convidado a dirigir o grupo musical da Companhia Brasileira de Operetas de Brandão Sobrinho – que já conhecia – e Vicente Celestino (1894-1968), tenor reconhecido na época.

Mudou-se em definitivo à capital federal, dedicando-se a criar o musical dos espetáculos, ensaiar o coletivo e fazer excursões. Sua obra de maior repercussão foi a opereta *O mano de minas*, em especial a canção *Saudades do Sertão*.

Gilda de Abreu, esposa de Vicente Celestino, narra uma apresentação da opereta em Minas Gerais:

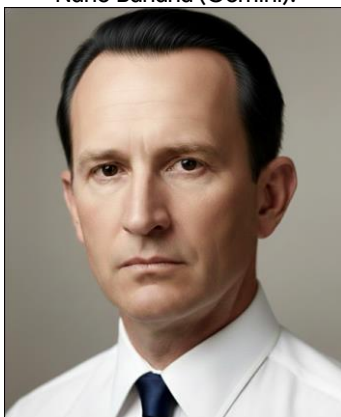
Em 1925, Vicente formou nova companhia e foi para Belo Horizonte. Estrearam com a ópera brasileira ‘O mano de Minas’, de Brandão Sobrinho e Celestino Silva. Mas o povo, aborrecido com apresentações anteriores, que apresentavam o personagem vestido como um caipira, resolveu daquela vez, revoltar-se. O teatro ficou lotado e cada espectador levou ovo ou batata, pretendendo mimosear o artista que ia encarnar o mineiro. Qual não foi a estupefação do povo quando viu entrar em cena um rapaz, moço e elegantemente vestido, falando e cantando o mais correto português. A plateia ficou boquiaberta com a surpresa. O espetáculo, que se anunciava

desastroso, foi um grande êxito em todos os sentidos. Nessa peça, uma canção ficou célebre por todo o Brasil. Chamava-se ‘Saudades do Sertão’ (ABREU, 2003, p. 54).

No início da década de 1930, a esposa de Alfredo, com quem teve três filhos, faleceu. Sete anos depois, o musicista veio a óbito de maneira trágica: deixou o escapamento de gás aberto durante um banho na casa de seu amigo Paulo Demoro, asfixiando-se.

Não localizamos uma foto sua de boa qualidade, sendo necessário fazer uma simulação através da Google Gemini Nano Banana (Figura 49):

Figura 49. Reconstituição da fisionomia de Alfredo Verdi de Carvalho pela Nano Banana (Gemini).



Fonte: O Jornal (1937) como imagem de referência.

Suas obras, baseadas em gêneros da música “popular” urbana, têm particularidades em relação a outros maranhenses da época. Suas partituras têm uma escrita mais detalhada com elementos de gêneros variados como foxtrotes, maxixes ou valsas. *Cosmopolita* tem esse título, provavelmente, porque cada uma de suas três seções faz uso de acompanhamentos rítmicos de diferentes gêneros, os quais identificamos como sendo maxixe, bolero e polca. Assim como Leocádio Rayol e Ignácio Cunha, Alfredo também escreveu canções para “piano ou canto e piano”, com escrita para piano solo e letra

opcional, cantada como dobramento da melodia. Tais peças tinham dois aspectos interessantes para a época: a) reduzir o custo da partitura; e b) possibilidade de interpretá-las em solo ou coletivamente conforme a ocasião.

Agora, uma pessoa que não deixou composições para piano solo, mas merece esta menção por ter tido brilhante carreira como intérprete: Adelmana Corrêa Torreão (1929-1985).

Nascida em São Luís, é filha de Rosalaura Corrêa com Raimundo Santos Torreão, alto funcionário dos correios, e neta de Adelman Corrêa. Desde a infância, estudou com Lilah Lisboa de Araújo e adquiriu uma segura formação pianística, iniciando sua atuação com apenas 7 anos.

Conforme informamos, acompanhou seu avô no Teatro Amazonas, em 1943, e no recital com os irmãos Nobre, na capital paraense, no ano seguinte. Em 1945, foi para o Rio de Janeiro estudar no Conservatório Brasileiro de Música (CBM) na classe de Liddy Mignone, formando-se em 1947. Na sequência, fez uma especialização de dois anos com Arnaldo Estrella, participando paralelamente das *masterclasses* de Magdalena Tagliaferro.

Figura 50. Fotografia de Adelmana, editada pela Nano Banana (Gemini).



Fonte: Guanabara Fluminense (1955).

A partir de então, Adelmana (Figura 50) passou a se apresentar regularmente no Brasil e em Portugal, Espanha, França, Itália e Argentina, gravando para as rádios dos três primeiros países e privilegiando o repertório brasileiro.

Em 1963, foi aprovada em uma seleção que tinha 26 pianistas, obtendo uma bolsa do governo da Itália para estudar com Renata Borgatti (1894-1964) e fazer *masterclasses* com Nikita Magaloff (1912-1992). Apresentou-se como solista com a OSB e a Orquestra de Câmara da Rádio MEC.

No Maranhão, retornou em 1955 para um concerto pela SCAM e, em 1966, para um recital no Palácio dos Leões, ocasião em que denunciou a descaracterização do Teatro Arthur Azevedo.

Na década de 1970, fez um recital de inauguração do piano Yamaha japonês adquirido pelo governo do Maranhão para o Teatro Arthur Azevedo, na gestão de José Sarney.

No Rio de Janeiro, fez um levantamento integral da obra para piano solo de Lorenzo Fernandez (1897-1948), gravando-a na Europa – ainda estamos à procura destes registros históricos.

A partir de 1979, dedicou-se mais às obras de Ernesto Nazareth e Pixinguinha, sendo pioneira na difusão da música “popular” brasileira para piano.

A exemplo de seu avô, Adelmana teve iniciativas para articulação da classe musical. Foi líder da Juventude Musical Brasileira na década de 1960 que, como informamos, teve participação de Osires do Nordeste, além de atuar na organização dos Festivais de Verão de Petrópolis.

Porém, sua brilhante trajetória teve um fim trágico: no dia 12 de fevereiro de 1985, sofreu um atentado, sendo encontrada inconsciente no chão da cozinha de seu apartamento sobre uma poça de sangue, tendo marcas de esganadura no pescoço, facadas profundas nas costas e uma lâmina cravada no peito. A única pessoa presente no local era seu pai idoso e esclerosado, considerado

incapaz de ter sido o autor. Após quatro dias internada no Hospital Miguel Couto por quatro dias, não resistiu aos ferimentos. Porém, o que mais nos causa estranhamento é o fato de uma musicista de carreira tão brilhante estar completamente esquecida.

Outra pianista de relevante trajetória e um pouco mais nova que Adelmana é Maria de Lourdes Simão Sekeff (1934-2008). Descendente de libaneses, estudou piano durante a infância em São Luís, provavelmente com Lilah Lisboa. Já na década de 1950, publicou textos sobre a trajetória de compositores como Chopin – um prenúncio de sua carreira como musicóloga. Também deixou contos e poesias como *Trágico Dilema...*, *Três Cruzes* e *Folhas Esparsas*, bem ao espírito da Atenas Brasileira.

Por volta de 1956, mudou-se para o Rio de Janeiro, ingressando no CBM na classe de Luiz Amábile. Mostrou-se logo uma promissora pianista: obteve o primeiro lugar nos concursos Luigi Chiafarelli, do CBM (1956) e Lorenzo Fernandez (1958). Ao mesmo tempo, fundou a Associação de Jovens Pianistas (AJP), em 1957, inicialmente com 15 sócias. Em nota sobre a AJP, temos um fato sobre a formação pianística que ainda persiste:

Sua missão é divulgar a música clássica e cooperar na afirmação artística de jovens pianistas. Todos sabemos que o estudante de piano, ao terminar seu curso, vê-se muito limitado em suas atividades, tornando-se cada vez mais difícil para si a possibilidade de tocar, de se apresentar, o que determina quase sempre o descaso pelo instrumento até completo abandono, o que é uma lástima (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1959, p. 50).

De 1965 a 1969, Lourdes elaborou a tese intitulada *Da Realização Musical* sob a orientação de Yolanda Ferreira, na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). A partir de então, direcionou sua carreira para a musicologia, vindo a fazer uso do termo “ex-pianista” devido, ao certo, à especialização da área acadêmica de Música, mas que não condiz com a realidade histórica da profissão do musicista, atuante em múltiplas atividades

(BENNETT, 2008).

Em 1984, recebeu o título de Livre Docente pela UFRJ, e em 1996, ingressou no corpo docente do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita” (UNESP). A partir de então, desenvolveu brilhante carreira acadêmica, publicando livros de referência como *Curso e Dis-curso do Sistema Musical* (1996) e *Da Música: seus usos e recursos* (2002).

Em 2008, Lourdes nos deixou. Seu filho, Edson Sekeff Zampronha, é compositor de renomada carreira.

Outra pianista que seguiu carreira acadêmica foi Maria da Graça Machado Santos, sobrinha da professora de piano Jovina d’Almeida Santos (ca.1880-1970), que, por sua vez, foi discípula de João Nunes e teve importante atuação em São Luís.

Nascida em 1933, estudou dos 6 aos 19 anos com suas tias (SILVA, 2013, p. 108), e aos 14 anos, compôs sua primeira peça – uma canção (SILVA, 2008, p. 48). Diferentemente de suas conterrâneas, que optavam pelo Rio de Janeiro, Maria da Graça foi estudar piano em Salvador, em 1956, com Sebastian Brenda, dois anos após o início dos Seminários Internacionais de Música na então Universidade da Bahia, promovidos por Hans-Joaquim Koellreutter (1915-2005). A cantora lírica Olga Mohana (1933-2013), irmã do padre Mohana, também estava em Salvador estudando música neste momento.

Entre 1961 e 1966, Maria da Graça retornou a São Luís para ensinar piano, atuando na Academia de Música do Estado do Maranhão. No ano seguinte, retornou para Salvador, concluindo sua graduação em Música. As peças mais antigas de *Miniaturas*<sup>56</sup>, álbum para piano solo com obras autorais e adaptações de melodias brasileiras com acompanhamento em estética contemporânea, são de 1967.

Em 1981, Maria da Graça ingressou no corpo docente da Escola

---

<sup>56</sup> A própria compositora mencionou a inspiração na obra de Béla Bartók, especificamente o primeiro volume de *Mikrokosmos*, em suas peças.

de Música da agora Universidade Federal da Bahia (UFBA), depois de concluir o Mestrado em Educação Musical na Universidade da Pensilvânia em Filadélfia. Lecionou no campo de percepção musical até se aposentar, em 1994.

É precursora do ensino de piano em grupo na UFBA, cujo trabalho desenvolvido em 1978 aborda metodologias de improvisação. Publicou o citado álbum somente em 2007, pela Editora da UFBA, mesmo ano de sua homenagem na Mostra Maranhense de Canto Lírico (MARACANTO), na qual coordenou um minicurso de percepção musical.

A Mídia 17 apresenta *Saudades da Minha Terra 1 e 2*, provenientes de seu álbum *Miniaturas*:

Mídia 17. *Saudades da Minha Terra 1 e 2*, de Maria da Graça Santos.



Fonte: “Mulheres Musicistas do Maranhão”, de Daniel Lemos (2021).

Uma das principais pianistas de sua geração, Maria José Duailibe Cassas Gomes, conhecida como “Zezé Cassas”, também descende de uma família de libaneses cristãos que vieram para o Brasil devido à perseguição pelo Império Otomano.

Nascida em 1939, iniciou seus estudos de piano logo aos 5 anos, com Zeimar Lima. Dois anos depois, residiu por pouco tempo no Rio de Janeiro, onde teve aulas com Angelina Braille e Dolores Venére, com ajuda financeira do tio.

Aos 9 anos, de volta ao Maranhão, passou aos cuidados de Lilah Lisboa. Em 1956, ingressou na ENM pela classe da conceituada pianista Ilara Gomes Grosso.

Retornou para São Luís em 1959, onde começou a ministrar aulas particulares e lecionar em escolas regulares, incluindo o Liceu e

a Escola Normal. Deu continuidade à carreira pianística, com concertos realizados em Manaus, Belém, Fortaleza, Rio de Janeiro e Guaratinguetá/SP, cidade em que reside atualmente.

Com a criação da EMEM, Zezé foi nomeada sua primeira diretora, exercendo o cargo durante o ano de 1974.

Por volta de 1978, integrou uma equipe de docentes artistas na então ETF – instituição que foi na contramão da infame Lei n.º 5.692/1971 (uma das LDBEN), que destruiu e banalizou a Arte na Educação brasileira – e oferecia aulas de Música, Teatro, Dança e Artes Visuais, além de manter grupos artísticos (incluindo a banda e um coral).

Zezé (Figura 51) lecionou na ETF até se aposentar, em 1991.

Figura 51. Fotografia artística de Zezé Cassas na EMEM – antigo Palacete dos Lisboa.



Fonte: gentilmente cedida do acervo pessoal da pianista.

A pianista gravou três álbuns gravados: “Toccatà” (2005), com obras de estilos variados da música de concerto para piano, incluindo compositores brasileiros; “Zezé Cassas Interpreta João Nunes” (2009), reavendo o repertório desse prolífico musicista maranhense na produção de Henrique Duailibe; e “Pianismo” (2013), também dedicado a peças de compositores variados.

Em 2011, o auditório do *Campus* Centro Histórico do IFMA recebeu seu nome em homenagem.

Concedeu entrevistas a diversos meios de comunicação: Rádio Senado com Arthur da Távola, em duas partes (1 mar. 2013); no quadro “Pessoas” da TV Brasil (27 abr. 2017); e “Plurarte” de Sandra Duailibe (5 dez. 2019).

Em entrevista concedida ao autor deste livro, em 29 de janeiro de 2026, Zezé destacou o concerto na Igreja de Santo Alexandre, em Belém, como um dos momentos especiais de sua carreira (Figura 52):

Figura 52. Registro do concerto de Zezé Cassas na Igreja de Santo Alexandre.



Fonte: gentilmente cedida do acervo pessoal da pianista.

A simpática pianista nos autorizou a publicar seu álbum “Zezé Cassas interpreta João Nunes”, um registro histórico para a música maranhense, na internet. Ouça-o adiante (Mídia 18):

Mídia 18. Álbum *Zezé Cassas interpreta João Nunes*.



Fonte: <https://youtu.be/G7yzV3ka-4U>.

Encerrando esta seção com louros, temos Tania Maria Correia Reis, pianista de vultosa carreira internacional que inovou ao inserir elementos do samba na linguagem do *jazz*. Como já conta com uma pesquisa musical em nível de doutorado recém-publicada (SILVA, 2025), apresentaremos apenas informações pontuais.

Natural de São Luís em 1948, mudou-se na infância para Volta Redonda/RJ, tendo toda sua educação musical no Rio de Janeiro – e que chegou a ter o epíteto de “pianópolis” devido à efervescência do instrumento na cidade. Iniciou seus estudos aos 8 anos, tendo valioso incentivo de seu pai para seguir carreira musical. Desde cedo, interpretava acompanhamentos de hinos evangélicos de forma “sincopada”, evocando a rítmica do samba. Além de estudar pelas referências tradicionais do piano, com repertório de compositores europeus e exercícios como *O Pianista Virtuoso* de Charles Hannon, teve aulas sobre cifras, formação de acordes e “campo harmônico” (harmonia tonal) com o maestro Franklin Júnior em Volta Redonda, aliando as linguagens da música instrumental “popular” de concerto.

Sua rica experiência foi fundamental para que desenvolvesse uma brilhante carreira internacional em Paris e nos Estados Unidos da América do Norte, com 26 álbuns publicados, além de uma indicação ao *Grammy* de melhor *performance* vocal feminina em 1985.

A Mídia 19 apresenta *Carona*, em gravação que demonstra o pianismo típico de Tania Maria, aliando melodias e harmonias da linguagem jazzística à rítmica do samba, sendo acompanhada pela formação tradicional do *jazz* – o trio de piano, bateria acústica e contrabaixo elétrico:

Mídia 19. *Carona*, de Tania Maria (1979).



Fonte: <https://youtu.be/gw4BJcfMBKw>.

Em 2022, Tania Maria foi a homenageada da 14.<sup>a</sup> edição do Lençóis Jazz & Blues Festival.

### 3.4 Outras pessoas ligadas ao piano

Nossa pesquisa apontou ainda mais obras e pessoas relacionadas ao piano no Maranhão: pianistas, professoras de piano, compositores que deixaram peças para o instrumento, obras cujas fontes sobreviveram ao tempo, fonogramas (gravações) de pianistas, afinadores e vendedores do instrumento, pianos que pertencem a instituições públicas ou acervos privados... são inúmeros registros existentes, e a produzir<sup>57</sup>, que não cabem nos limites deste livro – trabalho suficiente para uma vida!

Portanto, apresentaremos adiante, algumas informações relevantes que não foram incluídas nas seções anteriores.

De início, temos dois musicistas maranhenses, cujas peças para piano solo, foram encontradas em outros Estados e, mesmo, países; mas que precisam de mais dados biográficos.

O primeiro é Faustino da Cruz Rabello (ca.1843-1893). Contemporâneo de Leocádio Rayol. Foi violinista da orquestra do Teatro São Luiz, professor de música, afinador de pianos e compositor, deixando obras sinfônicas, sacras e danças de salão. Seus *Entre-Actos*, eram tocados pela orquestra nos intervalos para troca de cenário e figurino de óperas e espetáculos de teatro. Conseguimos sua polca *Flor sem Perfume* na Biblioteca Nacional da Irlanda, presente em uma coletânea de danças de salão brasileiras.

O segundo musicista é Cincinato Ferreira de Souza (1868-1959), nascido em São Luís e filho de Leocádio Souza, professor de sopros da Casa dos Educandos Artífices entre 1858 e 1885. Após seu

---

<sup>57</sup> Importante reiterarmos a necessidade de gravar mais obras do repertório em contexto de estúdio, regravando aquelas cujas interpretações não ficaram plenamente a contento.

pai falecer, mudou-se em definitivo para Belém, em 1890, exercendo relevante papel no cenário musical paraense como fundador e regente da banda do Corpo de Bombeiros Militar do Estado do Pará (CBMPA); compositor de danças de salão e professor de música.

Colaborou no retorno do Conservatório Carlos Gomes ao patrimônio público em 1929, ao lado de Antonio Facióla. Suas peças para piano solo constam em acervos de Belém e Manaus, além da polca *Abigail*, que está no acervo da Casa do Choro do Rio de Janeiro.

Dos maranhenses com vultosa quantidade de peças para piano solo, temos Othon Gomes da Rocha (1904-1967), saxofonista e regente de bandas. Natural de Coelho Neto, tinha o piano como instrumento para a composição. Sucedeu a Pedro Gromwell como professor de música e regente da banda na ETF, na década de 1960. Deixou um álbum com 43 danças de salão para piano, hoje disponível no APEM.

O vianense Onofre Fernandes (1906-1977), discípulo de Miguel Dias - que serviu ao Exército na capital de São Paulo, no Rio de Janeiro, em Campo Grande (à época Mato Grosso) e em Belém - possui 44 danças de salão para piano solo cujas fontes resistiram ao tempo (várias enviadas ao padre Mohana por cartas).

Com poucas partituras, para piano, sobreviventes, temos Antônio Felix Borges “Guanaré”<sup>58</sup> (1892-1974), ocarinista, professor de música e regente nascido em Itapecuru-Mirim, que organizou bandas em sua cidade natal, Arari, Anajatuba, Rosário e Barra do Corda, possuindo uma escola de música em São Luís. Deixou duas peças para piano solo: *Maxixe* e o samba *Viajando*.

Temos também o tabelião, e regente de bandas, Alfredo Mecenas Barbosa, que atuou em Riachão, Balsas, Carolina, São Luís e Teresina, que deixou o tango *Vocês acabam casando!...* e a marcha

---

<sup>58</sup> Apelido dado a ele por possuir propriedades rurais na região então conhecida como “Guanaré”. Seus filhos herdaram esse sobrenome, assim como no caso de Catullo da Paixão Cearense (1866-1947), que herdou o apelido “Cearense” de seu pai José Amâncio.

*Guaraná Jesus*, em homenagem a um refrigerante que hoje é símbolo gastronômico do Maranhão.

Com uma peça, temos a polca *Juventude*, da professora de piano Albertina Eulália Castello Branco (1853-1936). Natural de Pernambuco, radicada em São Luís, e que depois se mudou para o Rio de Janeiro.

O foxtrote *Venus*, de Sebastião Augusto da Costa Pinto (1876-1942), natural de Monção e que passou por Vitória do Mearim, Itapecuru-Mirim, Codó e São Luís.

O tango-canção *Luar Amazonense*, do caxiense Josias Chaves Belleza (1898-1997), regente da Euterpe Cariman e professor do Colégio Caxiense que fez carreira no Rio de Janeiro e em São Paulo, com passagem pela Sociedade Nova Aurora de Macaé/RJ.

O dobrado *Affonso Penna*, de Aristides Benicio d'Oliveira, maestro e professor de música em Codó.

A valsa *O Teu Noivado*, da pianista acompanhadora e regente, Maria José Ribeiro Costa, conhecida por “Zuza” e que estudou no Instituto Musical São José de Ribamar.

A canção “sinfônica” *Flores de Maio*, do tabelião e copista sambentuense João Cancio Pereira (1894-19??).

O *Hymno Turiense*, de José Bellarmino Alcoforado, professor de música em Turiaçu.

E o “samba-quente” *Sem Maria... Não...*, parceria entre os pianistas Olivar de Souza e Nhozinho Santos (?-1957).

Encontramos, ainda, peças para piano solo mencionadas em documentos diversos como jornais, revistas e cartas, mas cujas fontes sobreviventes não foram localizadas. Para maiores detalhes, indicamos a tese *O Piano no Maranhão: uma pesquisa artística* (CERQUEIRA, 2019) que, inclusive, subsidia a maior parte das informações constantes neste livro.

Por fim, um pouco acerca de dois musicistas já reconhecidos pela sociedade maranhense, mas não incluídos antes justamente

para tratar daqueles que precisam ser mais valorizados. Um deles é Catullo da Paixão (1866-1946), nascido em Maranguape/CE e com trajetória no Rio de Janeiro. Boêmio, vivenciou o contexto que o choro carioca se estabeleceu. Foi letrista e “cancioneiro” – compositor de melodias vocais – inspirado no sertão, tendo *Luar do Sertão* como uma de suas principais criações. Possui várias peças adaptadas para piano solo por terceiros.

Em 1908, Catullo protagonizou um momento interessante no INM, com a ajuda do então diretor Alberto Nepomuceno. No dia 5 de julho, houve uma festa beneficente no Instituto que contou com um concerto de violino e piano. Finda a apresentação, o cancionero subiu ao palco com seu violão e interpretou canções populares. Nesse contexto, foi um ato revolucionário, pois o violão não era bem-vindo nas salas de concerto – visão inclusive defendida por Adelman Corrêa. O próprio Catullo tratou do acontecido:

Moralizei o violão, levando-o, pela primeira vez, aos salões mais nobres da capital. Em 1908 dei uma audição de modinhas e violão no Instituto Nacional de Música, de que era diretor o maestro Alberto Nepomuceno. Foi uma das maiores enchentes daquela casa (In: MAUL, 1971, p. 39).

Uma questão polêmica, na época, diz respeito à insegurança na autoria de suas composições. Catullo elaborava letras para melodias de musicistas como Anacleto de Medeiros e João Teixeira Guimarães (“João Pernambuco”), e as canções resultantes dessas parcerias devem indicar autores distintos para música e para letra. A primeira questão diz respeito a determinadas melodias de João Pernambuco serem temas tradicionais e não de sua autoria, tal como *Engenho do Humaitá* que, com a letra de Catullo, foi difundida como *Cabocla de Caxangá*. Uma adaptação com o título desta última para piano solo, por Francisco Mignone, não apresenta indicação de autor, apenas a frase “Sobre motivos populares do Norte” – uma tentativa de sinalizar que a melodia é da tradição oral, na qual o conceito de direito autoral não funciona na perspectiva da propriedade individual

exclusiva<sup>59</sup>.

Outra questão, mais grave, diz respeito ao jornalista Guimarães Martins – que, inclusive, processou Villa-Lobos por um suposto plágio – ter adquirido os direitos da obra de Catullo em 1940 quando ele se encontrava em situação miserável. Após sua morte, livros e partituras de canções nas quais Catullo era o letrista, em especial as adaptações para violão solo de Nelson Piló, foram publicadas indicando autoria única do cancionista, justamente para que os *royalties* artísticos ficassem com Guimarães Martins.

Assim, a obra de Catullo, que se tornou domínio público em 2017, necessita de um estudo musicológico detalhado para esclarecer tais problemas, gerados por oportunistas sem escrúpulo.

Figura 53. Dilú Mello aos 9 anos, em fotografia editada pela Nano Banana (Gemini).



Fonte: Vida Doméstica (1923).

A segunda é Maria de Lourdes Argollo Oliver, conhecida como Dilú Mello (1913-2000). Nascida em Viana, município da região dos

---

<sup>59</sup> Situações semelhantes acontecem no bumba-meu-boi do Maranhão, havendo “furto” de toadas e brigas por autoria, além de injustiças a cancionistas como o saudoso Juca do Bolo.

lagos, tida na época como a “capital da música maranhense” por ter sido um celeiro de musicistas.

Com 5 anos, foi iniciada ao violino pelos maestros Miguel Dias e Temístocles Lima, continuando com Ignácio Cunha, em São Luís, e Camerino Salles (1890-1980), em Salvador. Aos 9 anos (Figura 53), com a família morando no Recife, fez recitais de violino nesta cidade, em São Paulo, no Rio de Janeiro e em Buenos Aires, impressionando por ser uma menina prodígio. Já tinha até uma composição: a valsa *Heloísa*, dedicada à irmã mais nova.

Pouco depois, mudou-se com a família para Porto Alegre, e aos 13 anos, concluiu o curso de piano do Instituto de Artes, obtendo patrocínio do governo da Argentina para excursar por esse país.

Foi no Rio Grande do Sul que desenvolveu apreço pela música regional, tornando-se uma conhecida intérprete desse repertório como cantora, especialidade para a qual se preparou com o tenor Luigi Bellobono.

Em 1930, fixou residência no Rio de Janeiro, ficando reconhecida por interpretações e adaptações de melodias tradicionais difundidas através das rádios. No fim da década de 1940, passou a tocar acordeon, agregando a imagem de “Rainha do Acordeon”.

Dilú também atuou como atriz na TV Tupi, além de ter se dedicado a realizar peças teatrais infantis. Faleceu no Rio de Janeiro, em 2000. Deixou peças autorais e adaptações para piano solo, havendo três fontes no APEM atualmente: *Côco Babassú*, *Saudade do Maranhão* e *Tempinho Bom*.

Como se trata de uma musicista de carreira internacional e que residiu em diversos municípios, é necessário fazer um estudo mais aprofundado, começando por um levantamento de suas composições em acervos e instituições nestes locais.

## 4 CENA ATUAL

Na atualidade, percebemos uma redução na presença do piano nas atividades artístico-culturais cotidianas do Maranhão em comparação com tempos anteriores. Podemos supor alguns fatores que podem ter levado a este cenário:

- a) O distanciamento das classes média e abastada - historicamente mais próximas dos contextos culturais em que o piano está inserido - desse instrumento, razão principal e que gera e/ou potencializa as demais indicadas aqui;
- b) A facilidade da reprodução mecânica de fonogramas, pois antes, era necessário cantar ou tocar um instrumento para ter acesso à música – sendo o piano um facilitador devido à ampla extensão e sua facilidade técnica para reduções e arranjos;
- c) A descontinuidade das políticas culturais para difusão do repertório de piano, circulação de pianistas e facilitação do acesso a equipamentos culturais, a exemplo de teatros com piano e tratamento acústico;
- d) Diminuição na quantidade de professoras e professores particulares de piano ao longo do tempo;
- e) a falta de investimento em instituições voltadas à formação artística e cultural, nas quais o piano está inserido; e
- f) o desinteresse das novas gerações em ter uma carreira como pianista e, no Maranhão em particular, a falta de reconhecimento social da música como uma profissão.

Pensamos também no alto custo de aquisição e, especialmente, da manutenção de pianos acústicos em uma região extremamente úmida, suscetível a cupins. Todavia, os pianos digitais já são uma solução viável tanto do ponto de vista econômico quanto musical, pois os modelos mais recentes têm tido relativo sucesso em

simular o toque e a sonoridade de instrumentos acústicos. Tal fato decorre, portanto, da falta de interesse em investir no piano e decorre, portanto, do primeiro problema apontado inicialmente.

Atualmente, no Maranhão, a grande maioria dos pianistas atuam como acompanhadores em bandas, grupos/coletivos ou nas demandas didáticas de coros e escolas de música – ou seja, com correpetição.

Dos que trabalham profissionalmente como solistas, atuar com o repertório da música popular brasileira e internacional é fundamental, envolvendo habilidades de improvisação e adaptação de obras – algumas, inclusive, no momento, a pedido do público. É um trabalho difícil, voltado a um perfil totalmente diferente do pianista que atua com a música de concerto.

O instrumento de teclado mais difundido hoje no Maranhão é, com certeza absoluta, o teclado eletrônico arranizador, presente em bandas de música popular urbana e no fenômeno chamado “esquema”. Este último, está ligado às serestas contemporâneas – que envolve os gêneros “brega” e arrocha, por exemplo – e consiste na atuação solo ou em duo de canto com acompanhamento eletrônico gerado pelo instrumento.

Trata-se, portanto, de um contexto completamente distinto daquele associado ao piano, enfatizando o fato de serem instrumentos musicais diferentes.

Os cursos superiores de Música, disponíveis hoje no Maranhão, são todos na modalidade Licenciatura e voltam-se, portanto, à formação de professores para ensinar conteúdos musicais na educação básica escolar, especificamente na disciplina “Arte” ou em atividades extracurriculares. Tais cursos visam à realização de trabalhos musicais coletivos conforme as possibilidades momentâneas, sendo um contexto educacional totalmente diferente daquele voltado à formação de músicos profissionais – incluindo pianistas –, feito somente através de um trabalho contínuo de

estudos musicais que vão se aprofundando. Enquanto esta for a realidade, os maranhenses que desejam ser pianistas, em nível superior, precisarão deixar seu torrão natal para isso<sup>60</sup>.

Nessa *Coda* do livro, abordaremos composições para piano feitas em solo maranhense nas últimas décadas. Roberto Thiesen (1955-2020), natural de Rio Grande/RS, fez bacharelado em Violão e em Regência na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Lecionou por dez anos na Universidade do Vale do Jacuí (UNIVALE) e quinze na Universidade de Passo Fundo (UPF). Em 2005, fez mestrado em Composição pela UFBA, e em 2009, concluiu o doutorado pela mesma instituição. Neste mesmo ano, tornou-se professor na Universidade Federal do Maranhão (UFMA), na qual permaneceu até 2012, quando foi transferido para a Universidade Federal do Pampa (UNIPAMPA) para atuar no curso de bacharelado em Produção Cultural. Faleceu em 2020, devido a um câncer cerebral. Em sua breve passagem pelo Maranhão, deixou a primeira e até agora única peça dodecafônica para piano do repertório maranhense, chamada *Valsa das Dúzias*. Segundo o compositor, consiste em uma variação de séries criadas por Ross Lee Finney e Anthon von Webern.

Suíço, Thomas Alfred Kusch (Figura 54) é um compositor com sólida carreira na Europa. Iniciou sua prática musical no trompete e no piano. Entre 1980 e 1982, fez aulas de composição com Rainer Lischka, e de piano com Ruth Bodenstein-Hoyme. De 1984 a 1989, cursou o bacharelado em Composição pela Hochschule für Musik de Dresden, Alemanha, sob a orientação de Lischka e Wilfried Krätzschar, tendo aulas de piano com Ilse Brähler. Na Akademie

---

<sup>60</sup> A Escola de Música do Estado do Maranhão “Lilah Lisboa de Araújo” (EMEM) é a única instituição local que oferece formação pianística em nível técnico. A Universidade Federal do Maranhão (UFMA) possui, desde 2021, a Licenciatura em Piano em São Luís como opção formativa, mas conta atualmente com apenas um estudante. Tal fato nos leva a supor que quem está estudando piano em aulas particulares e escolas de música hoje – incluindo a EMEM – não está interessado na carreira de pianista em nível superior.

der Künste de Berlim, cursou o Mestrado em Musicologia sob orientação de Gerg Katzer. Entre 2003 e 2006, concluiu o doutorado em Filosofia e Sociologia da Música na Technische Universität de Chemnitz, Alemanha.

Figura 54. Fotografia de Thomas Kupsch.



Fonte: <https://www.thomas-kupsch.de>.

Entre 1989 e 1997, lecionou teoria e composição na Hochschule für Musik, além de atuar como diretor dos teatros Junge Generation e de Meißen, ambos na Alemanha. Dirigiu uma série de concertos de música contemporânea entre 1994 e 1998, na escola Riesa Efau. De 2000 a 2007, atuou como compositor *freelance*, junto às atividades de professor de escola pública em Beringen, na Suíça, na qual lecionou de 2001 a 2008. Foi organizador da edição de 2001 do Festival de Música Boêmia da Saxônia.

Em 2009, mudou-se para São Luís para atuar como professor do curso de Licenciatura em Música da UEMA. Desde então, tem contribuído para o movimento musical local, sendo autor de diversas obras que suprem a lacuna histórica da música de concerto contemporânea em São Luís. Alguns exemplos são *Stimmungen*, obra para violão e coro estreada por Victor Castro com o Coro Capela Brasileira, na regência de Ciro de Castro, em 2010, e *Volklang*, estreada pelo Quinteto MaraBrass no III Encontro Norte de Metais, realizado em Belém no ano de 2012.

O compositor continua em plena atuação, a qual acompanhamos com entusiasmo. Suas cinco peças para piano solo, compostas entre 1990 e 1996, incluindo a série *Mikroludien* (1992), são características da música serial. Já em *Pieno* (2016), composta em São Luís, Kupsch passa a adotar uma linguagem atonal baseada em estruturas do jazz, como tétrades e melodias acompanhadas de voicings, sendo um relevante acréscimo à literatura pianística do Maranhão. Adiante, apresentamos sua “Oração”, peça composta por ocasião de um evento artístico na UEMA (Mídia 20):

Mídia 20. *Oração*, de Thomas Kupsch (2024).



Fonte: Concerto Didático “O Piano no Maranhão”, de Daniel Lemos.

No interior do Maranhão, temos o Grupo dos Compositores do Baixo Parnaíba, formados por musicistas de Santa Quitéria e cidades próximas, tendo como fundador e líder o musicista Erik Gabriel Cunha Linhares. A maioria dos membros é egresso do Curso de Licenciatura em Linguagens e Códigos – Música da UFMA, em São Bernardo, e tem promovido uma verdadeira revolução musical na região. Trabalham como intérpretes, compositores, professores de música e produtores culturais, tendo captado recursos para realizar festivais e eventos musicais através da FUNARTE e Política Nacional Aldir Blanc.

Destacamos a valiosa conquista de um dos integrantes do coletivo: Francisco das Chagas da Conceição Silva, o “Chaguinha”, que foi premiado na XXIII edição da Bienal de Música Brasileira Contemporânea, em 2019.

Figura 55. Registro da 1.<sup>a</sup> Mostra Musical Quiteriense, São, da esquerda para a direita: Davi Caetano, Francisco das Chagas, Vinícius Silva, Lucas Fernandes, Daniel Lemos e Joubert Viana.



Fonte: Acervo do autor em 2025.

Dos integrantes (alguns estão na Figura 55), Joubert Jorge Lima Viana tem uma peça para piano intitulada *Apenas os pensamentos que foram sonhados*, que combina a técnica serial com estruturas típicas do repertório tradicional como tríades, oitavas e melodias diatônicas.

Temos também Vinícius José Araújo da Silva com *Linhas de Chuva*, peça em linguagem atonal que alterna momentos de estaticidade e movimento sonoro. Esperamos, entre as folgas das tarefas burocráticas do cotidiano docente da atualidade, oferecer nossa interpretação deste valioso repertório.

Por fim, acrescentamos uma modesta contribuição de nossa parte. Diante da ausência de obras para piano solo, inspiradas nas tradições culturais maranhenses, compusemos um ciclo de cinco peças, publicado no livro digital *Ciências, Artes e Humanidades* (CERQUEIRA, 2025). São elas: I. Abertura – caixeiras do Divino Espírito Santo; II. Barcarola – bumba-meu-boi sotaque de matraca da baixada; III. Fantasia – revoada dos guarás; IV. Romanza – cântico dos povos Timbira; e V. Tocata – tambor-de-crioula.

Dentre os pianistas maranhenses ou atuantes no Maranhão que temos hoje, há o corpo docente atual e anterior da EMEM: Mércia

Pinto, Rose Mary Fontoura, José Nilson Rufino, Andréa Lúcia Ferreira Rodrigues, Ana Neuza Ferreira, Helen Benevenuto, Joseleno Moura, Heitor Marangoni e Joel Tavares. Na cena popular, temos Adriana Soraia, Marcelo Rebelo, Wesley Sousa e Deywson Lopes – pianista do Restaurante-Escola do SENAC/MA e que sucede Sílvio Moreno (1939-2025). Dentre nomes de carreira sólida, temos: Christoph Küstner, professor do Curso de Música da UEMA; Angélica Vieira da Silva Marques, pianista e regente do Coral da UFMA; José Moura Cavalcante Filho, pianista acompanhador na UFRJ e membro da Academia Nacional de Música, natural de Imperatriz; Dib Franciss, pianista ludovicense que leciona na Escola de Música de Brasília; Julieta Ramos Baptista, que mantém uma escola particular de piano em São Luís desde 1996; Paula Figueirêdo da Silva, nascida em Pedreiras e atualmente professora de piano do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia (IFCE) em Guaramiranga e autora da relevante pesquisa *Uma história do piano em São Luís do Maranhão* (2013); Bruno de Lorenzo, natural de São Luís e laureado em 2025 com uma bolsa de estudos para a Academia Franz Liszt de Budapeste, na Hungria. Acrescentamos também: Luís Abenago dos Reis (1926-1980), Marcelo Carvalho, Marcelo Braga Santos, Henrique Duailibe, Joel Reis e Willame Belfort, de São Luís; Melquisedeque Carvalhêdo, natural de Lago da Pedra; Christine Cinarglia Lopes, que lecionava piano em Imperatriz na década de 1980; Diomerson Dallo, imperatrizense nascido e atuante em sua cidade; e Beethoven Pereira Melo, natural de Balsas e professor de piano em sua escola de música particular.

Pedimos desculpas por eventuais nomes faltantes aqui e que esperamos ser em número mais significativo, na perspectiva de haver continuidade na tradição bicentenária do piano maranhense.

## REFERÊNCIAS

A ARTE MUSICAL, Lisboa, p. 115, 31 mai. 1903.

A ARTE MUSICAL, Lisboa, p. 107, 15 jul. 1914.

ABREU, G. *Minha vida com Vicente Celestino*. São Paulo: Butterfly, 2003.

ALBUQUERQUE, M. J. D. *La edición musical en Portugal (1834-1900): un estudio documental*. Tese (Doutorado em Ciências da Informação) – Departamento de Biblioteconomía y Documentación, Universidad Complutense, Madrid, 2014.

AMARAL, J. R. Estado do Maranhão: Historia Artistica – Musica. In: INSTITUTO HISTORICO E GEOGRAPHICO BRASILEIRO. *Diccionario Historico, Geographico e Ethnographico do Brasil, segundo volume*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1922. p. 297-299.

AMARAL, S. P. *O canto lírico no Maranhão: descontinuidade de uma arte não consolidada*. Monografia (Licenciatura em Educação Artística) – Curso de Licenciatura em Educação Artística, UFMA, São Luís, 2001.

AMARO, J. *Música e Ópera no Santa Isabel: subsídios para e o ensino da música no Recife*. Recife: EDUFPE, 2006.

ANDRÈS, L. P. C. C. *Dossiê Unesco: Proposta de inclusão do Centro Histórico de São Luís na Lista de Patrimônio Mundial da Unesco*. São Luís, 1997. Disponível em <<http://portal.iphan.gov.br>>. Acesso em <15 mar. 2016>.

A NOTICIA, Rio de Janeiro, p. 2, 6 abr. 1897.

A NOTICIA, Rio de Janeiro, p. 3, 23 nov. 1905.

APEM. *Inventário do Acervo João Mohana: Partituras*. São Luís: SECMA, 1997.

A REPUBLICA, Fortaleza, p. 2, 27 nov. 1893.

ÁVILA, G. A. *O Elo Perdido do Tesouro de João Mohana: proveniência documental na música*. São Luís: EDUFMA, 2022.

ÁVILA, G. A.; CERQUEIRA, D. L.; SANTOS NETO, J. A. O Violão Oitocentista nos álbuns da Família Perdigão. *Revista Vórtex*, Curitiba, v. 8, n. 3, 2020, p. 1-

36.

AULETE DIGITAL. Autopiano. In: AULETE DIGITAL. *Dicionário Caldas Aulete On-Line*. Rio de Janeiro: Lexicon Editora, 2018. Disponível em <<http://www.aulete.com.br/autopiano>>. Acesso em <05 mar. 2018>.

AZEVEDO, L. H. C. Professor João Nunes. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, p. 16, 27 abr. 1930.

BASTOS, A. *A carteira do artista: apontamentos para a história do teatro português e brasileiro*. Lisboa: José Bastos, 1898.

BAUMANN, L. *Revista de Educação da Sociedade Amazonense de Professores*. Manaus: Sociedade Amazonense de Professores, 1934.

BAUMEISTER, A. *Denkmäler des kassischen Altertums, zur Erläuterung des Lebens der Griechen und Römer in Religion, Kunst und Sitte, vol 1*. Munique e Leipzig: R. Oldenbourg, 1889.

BENNETT, D. E. *Understanding the Classical Music Profession: The Past, The Present and Strategies for the Future*. Burlington: Ashgate, 2008.

BERNARDO, F. A. *A atividade organística no Brasil e suas relações com Portugal*. Dissertação (Mestrado em Música) – PPGMUS, UNESP, São Paulo, 2016.

BISPO, A. A. Cosmopolitismo parisiense ante-guerra e o nacionalismo de entre-guerras no Brasil – Estudo de caso: João Nunes (São Luís do Maranhão, 1877-Rio de Janeiro, 1951). *Revista Brasil-Europa*, Colônia, v. 110, n. 6, 2007.

BISPO, A. A. Elpidio de Brito Pereira (1872-1961) – Cultura do Norte do Brasil e o Popular no bailado parisiense: Pressupostos do sucesso de Les Pommes du Voisin no Théâtre de la Gaité. *Revista Brasil-Europa*, Colônia, v. 121, n. 5, 2009.

BITTENCOURT, A. *Dicionário Amazonense de Biografias: vultos do passado*. Rio de Janeiro: Conquista, 1973.

BOSIO, E. *Humorismo de Artista*. Belém: Tipographia da Livraria Gallet, 1934.

BRAGA, E. Concerto Elpidio Pereira. *O Imparcial*, São Luís, p. 1, 2 set. 1928.

CARVALHO SOBRINHO, J. B. *Músicas e Músicos de São Luís: subsídios para*

uma história da música no Maranhão. Teresina: EDUFPI, 2010.

CASTAGNA, P. Música na América Portuguesa. In: MORAES, J. G. V.; SALIBA, E. T. (orgs.). *História e Música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010. p. 35-76

CASTRO, C. *Duas canções de Elpidio Pereira: uma abordagem estilística*. Dissertação (Mestrado em Música) – PPGMUS, UFG, Goiânia, 2015.

CASTRO, L. *Chronica Musical. A Notícia*, Rio de Janeiro, p. 2, 10 set. 1896.

CERQUEIRA, D. L. *Antonio Rayol: uma biografia*. São Luís: EDUFMA, 2024.

CERQUEIRA, D. L. Casarões da Música em São Luís/MA. *Revista Interdisciplinar em Cultura e Sociedade (RICS)*, São Luís, v. 8, n. 2, p. 1-31, 2022.

CERQUEIRA, D. L. *O Piano no Maranhão: uma pesquisa artística*. Tese (Doutorado em Música) – PPGM, IVL, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2019.

CERQUEIRA, D. L. Um Ciclo de Peças para Piano Solo. In: FREITAS, F. L. C.; FAÇANHA, L. S.; SODRÉ, R. B. (orgs.). *Ciências, Artes e Humanidades*. São Luís: EDUFMA, 2025. p. 1043-1063

CIDADE DO RIO, Rio de Janeiro, p. 1, 10 nov. 1890.

COLÁS, F. L. *Marcha Fúnebre*. Revisão de Jaime Diniz. Recife: Coro dos Guararapes, 1979.

COLÁS, F. L. *Uma Véspera de Reis*. Recife: Victor Preälle, [1880?]. 1 partitura (3 p.). Piano.

COMPADRE LOURENÇO. Folhetim: Notícias da Capital (Cartas ao Compadre Tibúrcio) I. *O Paiz*, São Luís, p. 2, 9 nov. 1879a.

COMPADRE LOURENÇO. Folhetim: Notícias da Capital. *O Paiz*, São Luís, p. 1, 14 dez. 1879b.

CUNHA, D. [Fachada do sobrado do Teatro-Cine Eden]. 2019. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/C6v5VrLu8vd>. Acesso em: 23 jan. 2026.

CUNHA, G. R. *Album do Maranhão*. São Luís: Gaspar Teixeira & Irmãos, 1908.

CORRÊA, A. B. A minha excursão. *O Combate*, São Luís, p. 1, 19 jan. 1929a.

CORRÊA, A. B. Cavaco de Arte. *O Combate*, São Luís, p. 4, 15 nov. 1929b.

- CORRÊA, A. B. Cavaco de Arte. *O Combate*, São Luís, p. 1, 4 set. 1930.
- CORRÊA, A. B. Memórias. *Correio da Tarde*, São Luís, p. 1, 29 nov. 1911.
- CORRÊA, A. B. Nótulas Artísticas. *Pacotilha*, São Luís, p. 4, 26 jun. 1915.
- CORRÊA, A. B. Notulas Artísticas. *Pacotilha*, São Luís, p. 4, 11 mar. 1921.
- CORREIO DA MANHÃ, Rio de Janeiro, p. 8, 4 dez. 1928.
- CORREIO D'ANNUNCIOS, São Luís, p. 4, 17 jun. 1851.
- COSTA, J. G. T. *Mensagem apresentada ao Congresso do Estado em 13 de fevereiro de 1901*. São Luís: Governo do Estado do Maranhão, 1901.
- COSTA NETO, R. J. M. *E tem choro no Maranhão? Subsídios históricos e musicológicos para um processo de formação do choro no Maranhão entre o final do séc. XIX e meados do séc. XX*. Dissertação (Mestrado em Música) – PPGMUS, UFMG, Belo Horizonte, 2015.
- DANTAS FILHO, A. P. *A Grande Música do Maranhão Imperial, Livro I: História e Vida Musical Maranhense*. Teresina: Halley, 2014.
- DIARIO DE NOTICIAS, Belém, p. 2, 7 fev. 1893.
- DIARIO DE NOTICIAS, Rio de Janeiro, p. 50, 5 jul. 1959.
- DIARIO DO MARANHÃO, São Luís, p. 2, 15 dez. 1883.
- DIARIO DO MARANHÃO, São Luís, p. 2, 28 dez. 1879.
- DIARIO DO MARANHÃO, São Luís, p. 2, 15 fev. 1888.
- DIARIO DO MARANHÃO, São Luís, p. 2, 13 fev. 1892.
- DIARIO DO MARANHÃO, São Luís, p. 2, 16 fev. 1899.
- DIARIO DO MARANHÃO, São Luís, p. 2, 19 mai. 1909.
- DIARIO DO RIO DE JANEIRO, Rio de Janeiro, p. 3, 22 set. 1840.
- DUARTE, D. *Manaus: entre o passado e o presente*. Manaus: Midia Ponto Comm, 2009.
- ECHO DO NORTE, São Luís, p. 16, 10 mai. 1836.

ESTEIREIRO, P. *Uma História Social do Piano: emergência e declínio do piano na vida quotidiana madeirense (1821-1930)*. Lisboa: Edições Colibri, 2016.

FOLHA DO POVO, São Luís, p. 3, 5 jan. 1923.

FON-FON, Rio de Janeiro, p. 82, 7 dez. 1918.

GASPAR, C. T. P. *Coisas de Viana*. São Luís: Sotaque Norte, 2007.

GAZETA DE NOTICIAS, Rio de Janeiro, p. 7, 4 dez. 1928.

GAZETA DE NOTICIAS, Rio de Janeiro, p. 18, 23 abr. 1944.

GIRAUD, L. [Imagem do navio a vapor *Pará* em 1931, enviada pelo comandante W. Duck]. In: ROSSINI, J. C. *Rota de Ouro e Prata*. 2002. Disponível em: <https://www.novomilenio.inf.br/rossini/loydbras.htm>. Acesso em: 22 jan. 2026.

GOOD, E. M. *Giraffes, Black Dragons and other Pianos: A Technological History from Cristofori to the Modern Concert Grand*. Stanford: Stanford University Press, 1982.

GUANABARA FLUMINENSE, Rio de Janeiro, p. 49, 1 fev. 1955.

HEALY, N. *The Piano*. Mankato: Creative Education, 2006.

HOLLER, M. *Uma história de cantares de sion na terra dos brasis: a música na atuação dos jesuítas na América Portuguesa (1549-1759)*. Tese (Doutorado em Música) – PPGMUS, UNICAMP, Campinas, 2006.

JANSEN, J. *João Nunes: Concertista, Compositor, Professor, Cronista*. São Luís: Fundação Cultural do Maranhão, 1976.

JANSEN, J. *Teatro no Maranhão*. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica, 1974.

JORNAL CAXIENSE, Caxias, p. 2-3, 29 set. 1849.

JORNAL DO COMMERCIO, Manaus, p. 4, 20 mar. 1946.

JORNAL DO BRASIL, Rio de Janeiro, p. 4, 16 mar. 1896.

JORNAL DO MARANHÃO, São Luís, p. 4, 5 jul. 1959.

LENTINI, J. J. Sociedade Muzical. *O Jornal*, São Luís, p. 1, 16 abr. 1918.

- LISBOA, J. F. *A Festa de Nossa Senhora dos Remédios*. São Luís: Editora Legenda, 1992.
- MAIA, G. H. G. *Helena Nobre: uma musicista paraense da primeira metade do século XX*. Dissertação (Mestrado em Artes) – PPGA, UFPA, Belém, 2011.
- MARQUES, C. A. *Diccionario Historico-Geographico da Provincia do Maranhão*. São Luís: Typographia do Frias, 1870.
- MARQUES, C. A. B. *Berceuse*. Transcrição de Othon Rocha. São Luís, 1945. 1 partitura (2 p.). Piano.
- MASSON, N. [João Manoel da Cunha]. *Pacotilha O Globo*, São Luís, p. 4, 27 ago. 1955.
- MATTOS, B. *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial para o anno de 1864*. São Luís: Typographia B. de Mattos, 1864.
- MATTOS, B. *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial para o anno de 1868*. São Luís: Typographia B. de Mattos, 1868.
- MAUL, C. *Catullo: sua vida, sua obra, seu romance*. Rio de Janeiro: São José, 1971.
- MENDES, J. S. *Crônica do Teatro Ludovicense em Meados do Século XIX (1852-1867): arte, negócio e entretenimento*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – PPGAC, USP, São Paulo, 2014.
- MOHANA, J. M. *A Grande Música do Maranhão*. 1ed. Rio de Janeiro: Agir, 1974.
- MUSORBIS. *Amarante e os seus órgãos de tubos*. 2017. Disponível em <<https://www.musorbis.com>>. Acesso em 7 jul. 2025.
- NUNES, J. S. R. Musica. *Diario Carioca*, Rio de Janeiro, p. 4, 23 jul. 1929a.
- NUNES, J. S. R. Musica. *Diario Carioca*, Rio de Janeiro, p. 4, 3 ago. 1929b.
- NUNES, J. S. R. O audaz. *Pacotilha*, São Luís, p. 2, 14 ago. 1910.
- O APRECIÁVEL, São Luís, p. 1, 29 jun. 1867.
- O CONCILIADOR, São Luís, p. 4, 9 fev. 1853.
- O CONSTITUCIONAL, São Luís, p. 4, 13 dez. 1851.

- O GLOBO, São Luís, p. 4, 27 mar. 1852a.
- O GLOBO, São Luís, p. 4, 13 abr. 1852b.
- O GLOBO, São Luís, p. 2, 4 mai. 1853.
- O IMPARCIAL, São Luís, p. 2, 23 nov. 1940.
- O JORNAL, Rio de Janeiro, p. 18, 13 jul. 1937.
- O MALHO, Rio de Janeiro, p. 26, 28 set. 1907.
- O PAIZ, São Luís, p. 3, 22 mar. 1864.
- O PAIZ, São Luís, p. 2, 14 nov. 1878.
- OS DOUS HERÓES. Folhetim: Cartas ao Compadre Tibúrcio VI. *Diário do Maranhão*, São Luís, p. 2, 7 abr. 1875.
- O SECULO, São Luís, p. 2, 18 jan. 1861.
- O UNIVERSAL, São Luís, p. 2, 6 nov. 1852.
- PACOTILHA, São Luís, p. 3, 13 abr. 1881.
- PACOTILHA, São Luís, p. 3, 7 abr. 1883.
- PACOTILHA, São Luís, p. 3, 28 dez. 1885.
- PACOTILHA, São Luís, p. 3, 23 set. 1890.
- PACOTILHA, São Luís, p. 2, 5 mar. 1892.
- PACOTILHA, São Luís, p. 2, 16 mar. 1893.
- PACOTILHA, São Luís, p. 1, 7 dez. 1906.
- PACOTILHA, São Luís, p. 2, 5 jan. 1911.
- PACOTILHA, São Luís, p. 1, 10 mai. 1930.
- PACOTILHA O GLOBO, São Luís, p. 4, 27 ago. 1955.
- PARAKILAS, J. (org). *Piano Roles: A New History of the Piano*. New Haven: Yale University Press, 2001.

- PÁSCOA, M. L. F. R. A filiação estética dos autores líricos da Amazônia no Período da Borracha, a partir de suas óperas. In: VOLPE, M. A. (org). *Atualidade da Ópera*. Rio de Janeiro: PPGMUS/UFRJ, 2012. p. 233-250
- PÁSCOA, M. L. F. R. *A vida musical em Manaus na época da borracha (1850-1910)*. Manaus: Imprensa Oficial do Estado do Amazonas, 1997.
- PEREIRA, E. B. *A Música, o Consulado e Eu: Memórias de Elpidio Pereira*. Rio de Janeiro: Oficinas Gráficas do Jornal do Brasil, 1957.
- PERSONE, P. A aurora do (forte)piano. *Per Musi*, Belo Horizonte, v. 20, p. 22-33, 2009.
- PESSOA, J. M. *Entre a Tradição e a Modernidade: A Belle Époque Caxiense*. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – PPGHB, CCHL, UFPI, Teresina, 2007.
- POLLENS, S. *The Early Pianoforte*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- PUBLICADOR MARANHENSE, São Luís, p. 4, 20 nov. 1844.
- RAYOL, A. R. *Ephemeras*. São Luís: Antonio Pereira Ramos D’Almeida & C., 1894. 1 partitura (6 p.). Piano
- RAYOL, A. R. *Noções de Música: extraídas dos melhores autores*. 2ed. Editado por Daniel Lemos Cerqueira. Rio de Janeiro: Edição do autor, 2016.
- REGO, J. C. M. *Almanak Administrativo da Provincia do Maranhão*. São Luís: Typographia Bellarmino de Mattos, 1870.
- SALLES, V. J. *A Música e o Tempo no Grão-Pará*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1980.
- SANTOS, F. *Harmônio de fole J. Edumundo Bohn, década de 60, em compensado/ cerejeira com verniz alto brilho, 12 chaves harmônicas, 66 teclas, alteração para 6 escalas [...]*. 2024. Disponível em <<https://www.flaviasantossilvoes.com.br>>. Acesso em <29 jun. 2025>.
- SILVA, H. C. P. *A arte organística nos mosteiros beneditinos do Brasil Colonial e Imperial: seus órgãos, organistas e organeiros*. Tese (Doutorado em Música) – PPGMUS, UNICAMP, Campinas, 2014.
- SILVA, L. S. R. *Tania Maria: trajetória de uma pianista brasileira no jazz*. Tese (Doutorado em Música) – PPGMUS, CEART, UDESC, Florianópolis, 2025.

SILVA, M. C. *Memória dos Desacontecimentos no Teatro do Maranhão no Século XIX: o Teatro da União (1815-1823)*. Tese (Doutorado em Estudos de Teatro) – FSHL, UNL, Lisboa, 2022.

SILVA, P. F. *Uma história do piano em São Luís do Maranhão*. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – PGCult, UFMA, São Luís, 2013.

SILVA, S. G. *A música dos pianistas de Salvador: sete compositores e suas práticas musicais*. Dissertação (Mestrado em Música) – PPGMUS, UFBA, Salvador, 2008.

SOUSA, J. A. S. Aspectos do Comércio do Brasil e de Portugal no fim do século XVIII e começo do século XIX. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, v. 289, p. 3-111, 1970.

STIEGER, F. *Opernlexikon, Teil II: Komponisten*. Tutzing: Hanz Schneider, 1977. Disponível em <<http://musicsack.com>>. Acesso em <05 jan. 2016>.

TAGARELA, Rio de Janeiro, p. 2, 12 nov. 1903.

TAGARELA, Rio de Janeiro, p. 14, 1 dez. 1904.

VIEIRA, E. *Diccionario Biographico de Musicos Portugueses: tomo II*. Lisboa: Editôr Lambertini, 1900.

Realizado o Depósito legal na Biblioteca Nacional conforme a Lei n.º 10.994, de 14 de dezembro de 2004.

TÍTULO	O Piano no Maranhão: contextos, pessoas e produções
AUTOR	Daniel Lemos Cerqueira
SUPORTE	Digital
PROJETO GRÁFICO E CAPA	Daniel Lemos Cerqueira
PÁGINAS	164
TIPOGRAFIA	Product Sans   CORPO E TÍTULOS



Associação Brasileira  
das Editoras Universitárias

ISBN 978-65-5363-548-7



9 786553 635487