Modificando as paixões formidáveis: a formação da Sociedade de Beneficência Musical e o Conservatório de Música

*Antonio J. Augusto**

Resumo
Este artigo analisa a constituição da Sociedade de Beneficência Musical, órgão de assistência mutuária que apresenta, em 1841, uma petição à Câmara dos Deputados solicitando a criação de um Conservatório de Música na capital do Império. Através da apreciação desse documento e da trajetória dos seus signatários, tentamos entender o contexto sociopolítico que constrangia e desafiava os envolvidos no processo, com a finalidade de contribuir para ampliar a reflexão sobre o momento de gênese da primeira instituição oficial de ensino de música no Brasil.
Palavras-chave
História institucional – Conservatório de Música – Sociedade de Beneficência Musical – Império Brasileiro – Música – século XIX.

Abstract
This article analyzes the constitution of the Musical Beneficence Society, an organ of borrowing assistance that in 1841 presents a petition to the Chamber of Deputies requesting the creation of a Music Conservatory in the capital of the Empire. Through the analysis of the document and the trajectory of its signatories, we tried to understand the sociopolitical context that constrained and challenged those involved in the process, with the purpose of contributing to broaden the reflection about the moment of genesis of the first official institution of music teaching in Brazil.
Keywords
Institutional history – Conservatory of Music – Musical Beneficence Society – Brazilian Empire – Music – 19th century.

Em junho de 1841, um grupo de músicos atuantes na cidade do Rio de Janeiro apresentou à Câmara dos Deputados uma petição solicitando a criação de um Conservatório de Música na capital do Império. O grupo, que se dirigia aos "augustos e digníssimos" representantes da nação, falava em nome da Sociedade Musical que, de acordo com os signatários, havia impedido a "ruína total" da nossa música

* Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: antoniojaugusto@gmail.com.

Artigo recebido em 23 de junho de 2018 e aprovado em 25 de junho de 2018.

– "o florão mais belo do Brasil, o ornato que nos diferenciava das outras nações do mundo". Entretanto, diziam que apesar de todos esforços envidados, esta caminhava a passos rápidos para a decadência, ou mesmo a extinção, se não agisse a "mão daqueles a quem foi cometido a direção dos destinos públicos" (Sociedade de Beneficência Musical, 1841).

Esse documento assinado por Fortunato Mazziotti, Francisco Manoel da Silva, José Joaquim dos Reis, João Bartholomeu Klier, padre Manoel Alves Carneiro, Francisco da Motta e pelo padre Firmino Rodrigues da Silva desperta algumas questões que cercam o surgimento do primeiro estabelecimento oficial de ensino da música no Brasil. De que ordem seria a organização chamada Sociedade Musical, que se apresentava ao governo como mantenedora das práticas musicais daquele período? Quem eram seus signatários e qual a dimensão de sua ação coletiva na criação do Conservatório, que geralmente é apresentado como fruto da atuação individual do célebre compositor Francisco Manoel da Silva?

Os primeiros anos do decênio de 1830 são marcados por uma série de mudanças na ordem estabelecida, que resultariam no fim do Primeiro Reinado. Essas mudanças de fortes implicações sócio-políticas refletiriam sobre as práticas culturais do período, desorganizando internamente o campo musical profissional fragilizado com o fim das encenações regulares de óperas, principiadas ainda no período Joanino;[1] as mortes do padre José Maurício Nunes Garcia e Marcos Portugal, famosos mestres da Capela Imperial; e a instalação da Companhia Dramática Portuguesa, da atriz Ludovina Soares da Costa, no Theatro São Pedro até o ano de 1831.

As rebeliões e confrontos se espalhavam pelo país e no Rio de Janeiro, entre os dias 11 e 14 de março de 1831, explodiram conflitos envolvendo brasileiros e portugueses, em um episódio que ficou conhecido como Noite das Garrafadas. Esses embates foram transportados para dentro do Imperial Theatro São Pedro,[2] que se tornava também um espaço de contestação e de manifestações que começavam a escapar do controle do Estado (Morel, 2002). Nesse mesmo local, sete dias após a Revolução de 7 de abril, foi executado no teatro o hino que comemorava a abdicação de Pedro I, composto pelo jovem músico Francisco Manoel da Silva.

Esses fatos alterariam as relações estabelecidas entre os diversos agentes envolvidos nas produções das encenações líricas, ameaçando a manutenção de seus postos de trabalho e demandando mudanças nas práticas musicais até então privilegiadas nos palcos cariocas. O vácuo deixado pelas antigas lideranças como o padre José Maurício, abria espaço para as disputas internas e a reestruturação de poder no segmento social dos músicos.

[1] As representações líricas somente seriam retomadas em 1844, no então chamado Theatro São Pedro.
[2] Sobre os conflitos envolvendo o Theatro São Pedro (Constitucional Fluminense) em setembro de 1831, ver Basile, 2007.

Outro aspecto fundamental para desestabilização da ordem até então vigente, foi a extinção, pela Constituição de 1824, das corporações de ofícios, que gradativamente se extinguiram nas décadas seguintes.[3] Essas corporações, como nos explica Mônica Martins, eram marcadas pela ingerência de irmandades leigas que promoviam a defesa dos interesses de determinado ofício e de seus agentes, envolvendo ações de ajuda mútua e empréstimos; a cobrança de obrigações em relação à irmandade; e a regulamentação do exercício através da exigência de total adesão às suas regras.

> Ao mesmo tempo em que essas tomavam para si a proteção dos irmãos embandeirados, monopolizavam todas as atividades ligadas àquele ofício, agindo no controle, fiscalização e inspeção tanto das atividades dos artesãos como restringindo a atuação daqueles que não estivessem ligados à irmandade, reservando ainda o exercício do ofício aos irmãos. (Martins, 2012)

Imbricavam-se, dessa forma, relações religiosas, de trabalho e de sociabilidade em uma estrutura que ao mesmo tempo protegia e constrangia àqueles que se dedicavam a determinado ofício profissional. Com raízes no século XVIII, ainda atuavam no início do século XIX bandeiras de ofícios como a Irmandade do Patriarca São José (pedreiros, carpinteiros e outros ofícios anexos), Irmandade do Glorioso Mártir São Jorge (ferreiros, serralheiros e outros ofícios), Irmandade do Senhor Bom Homem (alfaiates), Irmandade do Glorioso Santo Elói (ourives de ouro e prata), Irmandade de São Crispim e São Crispiniano (sapateiros), Irmandade da Gloriosa Virgem Mártir Santa Cecília (músicos) (Martins, 2012).

Claudio Batalha afirma possível a hipótese, pelo menos para o caso da cidade do Rio de Janeiro, de que após a extinção das corporações pela Constituição de 1824 a única forma legalmente viável de organização jurídica para os que exerciam algum ofício eram as sociedades de socorros mútuos. Observa, porém, que seus objetivos extrapolavam o socorro aos seus associados, o que servia apenas como recurso legal para sua existência, mas a sua essência estava voltada à defesa dos interesses profissionais da categoria[4] (Batalha, 2010). Podemos inferir que após a proibição das corporações de ofício – entre elas a Irmandade de Santa Cecília, que reunia os músicos atuantes na cidade –, alguns optaram pela criação da Sociedade de Beneficência Musical como forma de proteger e representar determinado grupo envolvido

[3] Agradeço a Elber Ramos Bonfim as indicações de leitura sobre o movimento associativo no início do século XIX.
[4] Posteriormente, as associações também foram alvo do que ficou conhecido como "Lei dos entraves", efetivada através da Lei nº 1.083, de 22 de agosto de 1860, sendo obrigadas a adequar seus estatutos e vida institucional à nova legislação. A Sociedade Beneficência teve seus novos estatutos aprovados através do Decreto nº 2.769, de 6 de abril de 1861. Sobre o tema, ver Mac Cord e Batalha, 2014.

na produção musical. Monica Martins aponta que essas sociedades mantinham os traços básicos de organização, formação e solidariedade cultivadas anteriormente, trazendo características de continuidade e não de ruptura com a forma associativa das irmandades de ofício (Martins, 2014, p. 28). A Sociedade de Beneficência Musical, que na petição pedindo a criação do Conservatório de Música aparece apenas como Sociedade Musical, foi criada no final do ano de 1833, sendo uma das primeiras entre as diversas que surgiram até o final do Império.[5]

Em fevereiro do ano seguinte, o periódico *Aurora Fluminense* – cujo redator era o poeta e político Evaristo da Veiga –, anunciava em um artigo que as associações de seguro mútuo começavam a surgir na cidade. Após a criação da Sociedade Tipográfica, relatava o jornal, seguia-se o estabelecimento da Beneficência Musical, que envolvia uma classe (citando as palavras utilizadas pelo periódico) cuja ocupação, embora ligada "às doçuras da civilização", obtinha um "rendimento mesquinho na populosa e culta capital" do Império.

De acordo com o articulista, os estatutos da Sociedade previam assistência aos sócios enfermos, que podiam chegar ao valor de 4$ mil réis por semana, medicamentos e outros socorros necessários. Também previam auxílios em caso de prisão dos sócios, a quem deveriam tornar viáveis os meios para sua imediata liberdade e, em caso contrário, garantir sua subsistência e melhoramento das condições carcerárias. Para os que não pudessem mais exercer a sua arte, estava garantido o pagamento de 6$ mil réis mensais, bem como a quantia de 2$ mil réis às viúvas ou mães, cuja "moral e modéstia as tornem digna disso".

Os sócios seriam obrigados a deveres correlativos a esses benefícios, como pagamento de entrada, uma cota mensal etc. O articulista encerra se dizendo admirado por ainda não ter testemunhado o surgimento de mais instituições análogas à Sociedade Musical, diante da realidade que assola a maior parte de seus compatriotas que subsistem com tênues ordenados. Evitariam, assim, ver no futuro "o semblante da miséria" (*Aurora Fluminense*, 1834).

Confirmando a hipótese de Claudio Batalha, de que a defesa das questões profissionais era proposta norteadora das associações como a Sociedade de Beneficência Musical, em menos de um ano de sua fundação a Sociedade realiza a primeira tentativa de oficializar o ensino de música na capital do Império. Em ofício dirigido à comissão de instrução pública da Câmara dos Deputados ela requer a criação de uma "aula pública de música" anexa às outras disciplinas que eram ministradas na Academia das Belas Artes.[6]

[5] Para uma lista das sociedades criadas no período ver Almeida, 2015.

[6] O primeiro a abordar esta possibilidade foi o ministro dos Negócios do Império, Antonio Pinto Chichorro da Gama (1800-1887), em seu relatório sobre o ano de 1833. Ali, indicava a conveniência de criar, na ambiência da Academia de Belas-Artes, "uma aula de música, onde o talento dos brasileiros, tão propenso às Belas-Artes, possa também neste ramo desenvolver-se, e aperfeiçoar-se". Ver Augusto, 2010.

> A sociedade Beneficência Musical desta corte, em observância dos estatutos porque se rege, representa a esta augusta câmara a conveniência de se adicionar às cadeiras da Academia de Belas Artes a de Música, visto que esta é de absoluta necessidade àqueles que se dedicam a tais estudos; e demais é necessária para se tornar completo um estabelecimento que nos países cultos merece tantos desvelos pelas vantagens que dele se colhem em proveitos dos bons costumes e do bom gosto. (Câmara dos Deputados, 1834)

A resposta da comissão de instrução pública foi favorável e defendeu a conveniência de estimular uma arte que "tanto concorre para adoçar os costumes públicos, modificar as paixões formidáveis e formar pelos seus afetos o influxo moral dos corações patrióticos". Propunha então um projeto de resolução com dois artigos:

> Art. 1º: Fica criada na Academia de Belas Artes desta corte a cadeira de Música, que será provida pela mesma maneira porque são as outras já criadas. Art. 2º: O professor desta cadeira vencerá anualmente o ordenado de 400$ mil. Art. 3º: Ficam derrogadas todas as disposições legislativas em contrário. Paço da Câmara dos Deputados, em 30 de julho de 1834. – A. J. Behring. – M. J. F. de Barros. (Câmara dos Deputados, 1834)

A despeito da narrativa inflamada em defesa da iniciativa, a proposta não foi efetivada pela Câmara. Em meio às reuniões regulares que mantinham o funcionamento da Sociedade, seus dirigentes buscam realizar ações que garantissem sua saúde financeira e a visibilidade necessária para o reconhecimento da entidade como órgão representativo de seu segmento. E entre essas ações destaca-se a realização das "Grandes Academias de Música Vocal e Instrumental",[7] em benefício da entidade.

Os concertos de benefício, prática recorrente durante o século XIX, eram concertos organizados pelos próprios músicos, cuja renda (deduzida toda e qualquer despesa do espaço onde estivesse sendo realizado) era destinado ao artista. Antônio Gonçalves, chama a atenção para o fato de a maioria dos concertos de benefício deste período não ter sido realizado por músicos mais necessitados, nem necessariamente pelos mais empreendedores, mas sim pelos principais intérpretes, por artistas que gozavam de prestígio e destaque por suas atuações nos teatros públicos e em concertos privados (Gonçalves, 2011, p. 28).

[7] Norbert Elias (1994, p. 34) descreve o termo academia como "concertos em que a renda ia diretamente para os bolsos do artista".

Além do puro ganho material, essa prática envolvia uma delicada estratégia de conquista de espaço simbólico. Participar do benefício de um renomado artista era a maneira de ser reconhecido como músico de valor. De igual forma, conseguir agregar músicos de destaque em benefício próprio era uma forma de demonstrar prestígio entre seus pares. O mesmo se aplica às "Academias" promovidas pela Sociedade Musical que enquanto consagrava os músicos que participavam de suas ações, também passava a ser reconhecida como uma instituição de prestígio, que congregava os melhores profissionais e promovia bem-sucedidas apresentações musicais.

Essa intricada rede de trocas simbólicas tornou possível que em pouco tempo a entidade fosse reconhecida como aquela que "salvou a existência" das práticas da música de concerto entre nós, quando já "baixava às trevas da barbárie", como disse Manuel José de Araújo Porto Alegre, o barão de Santo Ângelo. Ao reportar uma reunião da Sociedade Philarmônica, em 1837, Porto Alegre afirmou que a Sociedade de Beneficência Musical foi a "âncora que suspendeu o naufrágio desta arte", e que Francisco Manoel da Silva e Cândido Ignácio da Silva eram os "anjos que governavam a arca possuidora dos códices que deviam transportar à geração vindoura uma arte consagrada por todas as nações" (Porto Alegre, 1837).

Não somente a instituição assumia um ar mitológico, como seus representantes, em especial Francisco Manoel, eram elevados à condição de seres místicos, portadores das premissas reveladoras que conduziriam para a posteridade a nossa música. Foi também com o mesmo entusiasmo que Porto Alegre relatou a "Academia" realizada pela Sociedade de Beneficência no Teatro Constitucional Fluminense, no dia 16 de outubro de 1837: uma demonstração vigorosa e saliente que "honra aos artistas brasileiros!" (Porto Alegre, 1837).

A estrutura da apresentação seguia o formato "concerto miscelânea", que tem suas origens no século XVIII e que no Brasil sobreviveria com algumas modificações durante quase todo o século XIX. Nesse formato eram reunidas aberturas de orquestra, trechos de óperas, concertos, fantasias para instrumentos solos e obras feitas para a ocasião. De acordo com William Weber, a partir de 1830 torna-se comum a inclusão, nesses eventos, de danças, baladas sentimentais e *pot-pourris* de melodias de óperas (Weber, 2011).

Como podemos observar nos exemplos seguintes, o modelo seguia uma padronização rígida. Dividido em duas partes, sempre iniciando com uma abertura orquestral, seguida de obras que intercalavam música vocal e música instrumental. É importante ressaltar a presença de obras escritas por compositores brasileiros, mais especificamente Januário da Silva Arvellos e Cândido Ignácio da Silva, e o destaque dado às novas aberturas de Auber e Morlacchi.

Grande Academia de música vocal e instrumental em Benefício da Sociedade Beneficência Musical Teatro Constitucional Fluminense 4 de fevereiro de 1836		
Obra	**Compositor**	**Solista**
Primeira Parte		
Ouverture de Le Serment	Auber	
Introdução da Adina	Rossini	Cândido Ignácio, Gabriel Fernandes Trindade, João dos Reis Pereira e coros
Variações de Corne Inglês	Januário da Silva Arvellos	Francisco da Motta
Aria do Pirata	Bellini	Elisa Piacentini e Cândido Ignácio da Silva
Concerto de Rebeca	Rode	Gabriel Fernandes Trindade
Dueto a Scala di Seta	Rossini	Cândido Ignácio e João dos Reis Pereira
Aria de Anna Bolena	Donizetti	Gabriel Fernandes Trindade e coros
Segunda Parte		
Overture de La Fiancee	Auber	
Aria	Mercadante	João dos Reis Pereira e coros
Concerto de Flauto		Antonio Mauger
Dueto de Ricciardo e Zoraide	Rossini	Gabriel Fernandes da Trindade e Cândido Ignácio da Silva
Variações de Clarineta	Januário da Silva Arvellos	Marcellino Alvez de Souza
Introdução de Mathilde de Schabran	Rossini	Cândido Ignácio, Reis Pereira e coros

Quadro 1. Benefício da SBM, 4 de fevereiro de 1836. *Jornal do Commercio*, 4 fev. 1836.

Grande Academia de música vocal e instrumental em Benefício da Sociedade Beneficência Musical Theatro da Praia de D. Manoel 31 de outubro de 1836		
Obra	**Compositor**	**Solista**
Primeira Parte		
Nova Ouverture de Theobaldo e Isolina	Morlacchi	
Introdução da Adina	Rossini	Cândido Ignácio, Gabriel Fernandes Trindade, João dos Reis Pereira e coros
Fantasia de Flauta		Mauger
Dueto dos Cruzados no Egypto	Meyerbeer	Elisa Piacentini e Cândido Ignácio da Silva
Grande Concerto de Piano		D. Francisco Diniz
Aria	Vaccai	Nicolão Maggiorarini
Concerto de Rebeca		Gabriel Fernandes Trindade
Quinteto da Cenerentola	Rossini	Elisa, Victor Isotta, Miguel Vaccani, Maggiorarini e Reis
Segunda Parte		
Overture	Auber	
Aria da Norma	Bellini	sr Isotta e coros
Variações de Clarinete		Klier
Arias de Cenerentola	Rossini	Sr. Vaccani
Dueto	Paccini	Cândido Ignácio e Reis Pereira
Aria de Anna Bolena	Donizetti	Gabriel Fernandes Trindade e coros

Quadro 2. Benefício da SBM, 31 de outubro de 1836. *Jornal do Commercio*, 28 out. 1836.

Grande Academia de música vocal e instrumental em Benefício da Sociedade Beneficência Musical Teatro Constitucional Fluminense 16 de outubro de 1837		
Obra	**Compositor**	**Solista**
Primeira Parte		
Nova ouverture de Lestocq	Auber	
Introdução do Coradino	Rossini	Gabriel Fernandes da Trindade, João dos Reis Pereira, e coros
Variações de Corno inglês	Januário da Silva Arvellos	Francisco da Motta
Duetto da Bianca e Falliero	Rossini	Elisa Piacentini e Cândido Ignácio da Silva
Variações de clarineta		João Bartholomeu Klier
Aria do Tancredi	Rossini	João Francisco Fasciotti
Introdução da Semiramis	Rossini	Elisa Piacentini, Cândido Ignácio da Silva, Reis Pereira e coros
Segunda Parte		
Nova ouverture do Cavallo de bronze	Auber	
Aria	Vaccai	Cândido Ignácio da Silva e coros
Alegre do concerto de Forte Piano	Kalkbrenner	Francisco Manic
Duetto de Tancredi	Rossini	João Francisco Fasciotti e Gabriel Fernandes
Novas variações de Corneta de chaves	Cândido Ignácio da Silva	Desiderio Dorisson
Introdução da Adina	Rossini	Cândido Ignácio, Gabriel Fernandes, Reis Pereira e coros

Quadro 3. Benefício da SBM, 16 de outubro de 1837. *Jornal do Commercio*, 11 out. 1837.

Entre as novidades apresentadas pelas "Academias" realizadas pela Sociedade Beneficência se destaca o fato de serem totalmente dedicadas à música, sem inserção de representações cênicas, que ocorriam frequentemente mesmo em benefícios realizados por instrumentistas e cantores. Outro ponto importante é a apresentação de peças de concerto, como as obras do compositor alemão Friedrich Kalkbrenner,[8] para piano, e o concerto para violino do compositor francês Pierre Rode, desviando do repertório fortemente influenciado pela ópera italiana.

Entre os artistas participantes das "Academias" da Sociedade Beneficência Musical, percebemos a presença de dois signatários da petição que requeria a criação do Conservatório de Música: Francisco da Motta e João Bartholomeu Klier. As primeiras referências sobre Francisco da Motta aparecem ainda no decênio de 1820, participando em benefícios, como o dedicado à primeira dançarina do Theatro São João, Maria dos Anjos. Esta apresentação contou com a participação da Companhia Na-

[8] Anúncios publicados no período entre 1830 e 1839 pelas lojas de venda de partitura, comumente citavam nomes como Herz, Hunten, Gerny, A. Adam, Chaulien, Kalkbrenner, Mocheles, Cortichelli e Fonassi em seus estoques. Esses autores, explica Walter Luiz da Silva, estiveram muito na moda em meados do século XIX, e realizavam composições adequadas ao salão burguês daqueles anos. Ainda segundo o autor, com a decadência daquela forma de sociedade, as músicas desses compositores perderam sua função social e caíram no esquecimento (cf. Silva, 2015).

cional encenando a comédia *Os três gêmeos* e no intervalo entre o primeiro e segundo ato, a plateia escutou "um grande concerto de flauta executado pelo professor Francisco da Motta" (*Diário do Rio de Janeiro*, 1823).

Em outro benefício, dessa vez já em 1830, Motta realizou a primeira apresentação pública envolvendo, como solista, o instrumento corne inglês no Brasil; fato explorado pelos anúncios da apresentação, destacando que durante o intervalo do segundo ao terceiro ato do drama "Império das Leis" o músico da câmara de Sua Majestade Imperial tocaria "umas variações no instrumento corne inglês, ainda não ouvido neste Theatro" (*Correio Mercantil*, 1830). Motta inspirou compositores importantes do período, como Cândido Ignácio da Silva e Januário da Silva Arvellos, a comporem variações e peças que usualmente eram apresentadas em ocasiões públicas. Além de suas atividades como instrumentista, também se dedicou a traduzir do francês para o português obras que incluíram o método de flauta, de Berbiguier, e livros de teoria musical que eram vendidos na Casa de P. Laforge (*Diário do Rio de Janeiro*, 1837).

Para Manoel Porto Alegre, Motta era um artista que se equiparava aos melhores do mundo, e sua capacidade de interpretação ampliava a beleza das obras que lhe eram dedicadas. Na ocasião de um concerto da Sociedade Philarmônica, em setembro de 1837, afirmou que Motta fez seu instrumento cantar, compreendendo perfeitamente a escrita de Cândido Ignácio da Silva, reproduzindo a obra com todo o sentimento que lhe seria próprio. Um mês depois, quando escutou o instrumentista abrilhantar a "Academia" da Sociedade Beneficência, foi mais além:

> As variações de corne inglês foram aplaudidas com entusiasmo. O sr. Arvellos é feliz na escolha dos seus temas e gracioso no desenvolvimento: a penúltima variação em notas destacadas foi uma surpresa artisticamente arranjada e o mais belo peristilo para entrar na última. O talento do sr. Arvellos, a não ser em suas próprias mãos, não poderia brilhar com tanta pompa nas mãos de outro artista que não seja o sr. Motta: sentimento do canto em perfeição, melodia na voz do instrumento, e um acabado de frase o tornam mestre de primeira ordem. (Porto Alegre, 1837)

Os elogios de Porto Alegre eram muito precisos e denotavam seu apurado conhecimento musical, aprimorado em estadias na capital francesa. Ser reconhecido publicamente por ele como um mestre de primeira ordem era um indicativo do prestígio que Motta gozava na sociedade em que estava inserido e da qual Porto Alegre era um dos seus mais destacados mediadores.[9]

[9] Sobre o conceito de mediadores transculturais ver Vianna, 1995.

Em relação a João Bartholomeu Klier, Porto Alegre foi mais econômico ao descrever sua atuação na mesma "Academia", simplesmente afirmou que ele nunca havia tirado um som mais lindo do que naquela noite. Podemos entender que se tratava de um grande elogio ou uma crítica a alguém que costumeiramente não tivesse uma performance tão brilhante. Independente de qual tiver sido a intenção do articulista, o fato é que não foram poucas as oportunidades em que Klier e Motta dividiram o palco, nem tampouco raras as citações de atividades que envolviam os dois artistas.

Logo em 1830 eles aparecem tocando um "Dueto concertante" no Imperial Theatro de S. Pedro de Alcântara e no ano seguinte, Klier anuncia a criação de sua loja de vendas de instrumento e partituras. Nela eram encontradas partituras de óperas completas, reduções para piano solo, piano e canto, métodos para vários instrumentos, além de compêndios de música escritos por Francisco Manoel da Silva. De acordo com Reis Pequeno, em 1836 já possuía uma imprensa própria de música (Pequeno, 1977), e editava coleções como a *Terpsícore brasileira*, coleção de valsas, contradanças e outras formas musicais de autores brasileiros e internacionais.

Fechando a tríade de instrumentistas que compunham a lista de signatários da petição de criação do Conservatório, encontramos o violinista José Joaquim dos Reis, o terceiro a assinar o documento. Ayres de Andrade afirma que foi o mais importante violinista do seu tempo e que chegou ao Rio de Janeiro, em 1840, vindo da Bahia, seu estado natal. Em um anúncio publicado nos primeiros dias daquele ano, Reis divulga sua intenção em abrir, em conjunto com sua filha Leopoldina Josefa dos Reis, um espaço dedicado ao ensino da teoria musical, e de instrumentos como violino, piano e violão.

Apresentando-se como o "atual 1º violino regente da orquestra do Theatro S. Pedro de Alcântara", o instrumentista afirmava ter larga experiência em ensinar, tendo formado desde 1837, muitas pessoas das "principais famílias da Bahia". Em suas palavras, os alunos alcançavam em curto espaço de tempo resultados significativos, e que sua escola teria feito a honra daquela província, se não tivesse sido constrangido a abandonar aquela terra, pelas contínuas oscilações políticas (*Jornal do Commercio*, 1840).

Em abril de 1840, Reis organiza um grande benefício no Teatro Francês cheio de novidades e estreias. Apresentou uma *Abertura*, do compositor inglês W. S. Bennett; um *Concerto para violino*, do compositor alemão Ludwig Wilhelm Maurer; *Concerto para piano* e orquestra, do compositor português João Domingos Bomtempo (tocado por sua filha, Leopoldina); um *Concerto para viola e orquestra*, do compositor alemão

Joseph Küffner, além de apresentar nos palcos da cidade, pela primeira vez, o instrumento Harmônica.[10]

O responsável por apresentar esse instrumento para o público foi o organista Carlos de Castro Lobo, instrumentista da Capela Imperial e irmão do célebre compositor João de Deus Castro Lobo. Ele compôs para a ocasião uma "*Grande fantasia*", na qual se poderia apreciar os sons "maravilhosos, expressivos e tão diferentes dos já conhecidos" que o instrumento produzia. Junto a tanta novidade, não podia faltar a presença de Francisco da Motta, nessa ocasião tocando a *Fantasia sobre a cavatina da ópera Torquato Tasso*, de Donizetti (*Jornal do Commercio*, 1840).

No grupo de signatários da petição, encontramos dois padres que atuaram durante décadas na Capela Real e Imperial, o violista Manoel Alves Carneiro e o cantor Firmino Rodrigues da Silva. Ao contrário de seus companheiros, não encontramos referências sobre suas atuações como solistas ou participantes de destaque em concertos ou apresentações. A respeito do padre Manoel, a fonte de maior informação é o seu necrológio publicado no jornal *O Apóstolo*, em 1866.

Nele aprendemos que o padre faleceu aos 71 anos de idade e que durante 22 anos foi presidente do coro da Igreja de São Pedro, além de ter sido agraciado com vários títulos e honrarias pela Igreja e pelo governo do Império, entre elas a insígnia de Cavaleiro da Ordem de Cristo (*O Apóstolo*, 1866). Outra curiosa citação ao padre Manoel foi realizada pelo escritor, músico, professor, engenheiro militar, político, historiador e sociólogo brasileiro Alfredo Maria Adriano d'Escragnolle Taunay, o visconde de Taunay. Em um artigo publicado em 1896, na *Revista Brasileira*, o visconde citava os alunos do padre José Maurício Nunes Garcia, ainda vivos em 1860: Francisco Manoel da Silva, Cândido Ignácio da Silva, Francisco Luz, Francisco da Motta e o padre Manoel Alves Carneiro.

> Foi Manoel Alves Carneiro por longos anos o padre de confiança de minha família e confessor nosso. Era entusiasta inexcedível de Beethoven. Que beatitude quando nos ouvia, a mim e minha irmã Adelaide, executarmos a quatro mãos sonatas daquele clássico! Bom rabequista, para viver com mais folga, fazia parte da orquestra do theatro lírico. (Taunay, 1896)

[10] Pelo fato de ser tocado por um organista, que compôs uma obra específica para a ocasião, tendemos a imaginar que se tratava do instrumento harmônio. A dúvida surge quando lemos no anúncio que o instrumento havia sido inventado na Alemanha e quando encontramos no dicionário Grove que o harmônio havia sido patenteado somente em 1842, em Paris, por A. F. Debain. Entretanto, em uma publicação mais recente e mais especializada, James Richards afirma que Alexandre Debain patenteou, em 1840, um modelo de harmônio com um conjunto de palhetas e um pedal de fole. Em 1842, ele patenteou um modelo ainda maior, com quatro conjuntos de palhetas, com divisão agudo e grave e acoplamento de suboitava. Dessa forma, seria possível ser o harmônio o instrumento tocado pela primeira vez na capital do Império, por Claudio de Castro Lobo (Richards, 2006, p. 140).

Com exceção de Cândido Ignácio da Silva que faleceu em 1838, antes da criação do Conservatório, os quatro discípulos de José Maurício mantiveram-se unidos em torno dessa instituição, sendo Francisco da Luz Pinto o primeiro professor a ministrar aulas enquanto seus colegas cuidavam da parte administrativa da instituição. Já o padre Firmino Rodrigues da Silva integrava o corpo de signatários por razões de outra ordem.

Capelão provedor da Irmandade de Santa Cecília e membro da Capela Real e Imperial no período de 1809 a 1843, padre Firmino estava sempre envolvido em funções administrativas e financeiras e parecia fazer o elo de continuidade entre a nova forma associativa que reunia os músicos da capital do Império e a antiga irmandade. Em 1825, assinava anúncios sobre as festividades da Irmandade, e na década seguinte, já atuava como 1º secretário da Sociedade de Beneficência Musical. Em várias ocasiões seu nome apareceu em listas de acionistas da Caixa Econômica, chamado a participar das assembleias e deliberar sobre assuntos pertinentes (*Correio Oficial*, 1833).

Os dois signatários que encabeçavam a petição eram Fortunato Mazziotti e Francisco Manoel da Silva. Mazziotti ocupava os principais postos de trabalho dedicados à arte musical no decênio de 1830. Além de ser mestre da Capela Real desde 1816, o compositor foi um dos que assinaram a petição demandando para Irmandade de Santa Cecília do Rio de Janeiro, os mesmos direitos de sua congênere lisboeta.

Os sinais do prestígio de Mazziotti dentro da estrutura da sociedade imperial, podem ser mensurados pelas diversas ocasiões e solenidades importantes em que suas obras foram executadas. Em 1829, nas comemorações do aniversário de Pedro I, um *Te Deum* de sua autoria foi executado na presença do Imperador, durante as solenidades religiosas oficializadas em sua homenagem. De igual maneira, durante a recepção ao príncipe de Joinville, em 1838, Pedro II e sua irmã, executaram uma "magnífica peça" do compositor, que recebeu "os maiores aplausos" (*O Sete de Abril*, 1838).

Nada se compara, entretanto, à marca de distinção que ganhou ao ter seu *Te Deum Laudamus*, executado na cerimônia de coroação de Pedro II, em 1841. Como bem destaca Janaina Girotto, Mazziotti foi o único a assinar seu cargo de "mestre de música de suas majestades imperiais" precedendo seu nome, o que para a autora demonstrava sua estratégia de externar aos possíveis leitores o prestígio angariado durante alguns anos de serviço ao Estado e à Casa Imperial (Silva, 2007).

Francisco Manoel, nesse período, ainda não havia alcançado os postos de influência que seriam decisivos para garantir sua posição de prestígio na sociedade imperial. Após a repercussão do hino cantado em 1831, que se transformaria em nosso hino nacional, iniciou-se um processo de afixação de sua imagem como jovem empreendedor que surtiria seu maior efeito na década de 1840, quando será nomeado com-

positor da Imperial Câmara, mestre da Capela Imperial e condecorado com a Ordem da Rosa, no grau de cavaleiro. Para isso, foi fundamental a ação de Manoel Araújo Porto Alegre, que desde 1834 mencionava continuamente o nome do artista o apresentando ora vinculado à tradição de José Maurício Garcia, ora a sua capacidade de reinventar às práticas da música de concerto entre nós. Mas, além de seu talento musical, Francisco Manoel revelou-se um perfeito estrategista, atento às demandas de seu tempo e capaz de agregar ao seu redor agentes ativos envolvidos nas diversas esferas do fazer musical.

Em 25 de setembro de 1840, após a declaração de maioridade do Imperador Pedro II, de apenas 15 anos de idade, a Sociedade de Beneficência Musical vai até o Paço Imperial apresentar suas felicitações ao jovem monarca que assumia o papel de chefe do estado. Ela é representada, nessa ocasião, por uma comissão formada pelos sócios Fortunato Mazziotti, Manoel Joaquim Correa dos Santos, Francisco Manoel da Silva, Francisco Duarte Bracarense, e o padre Firmino Rodrigues Silva que, na qualidade de relator, recitou o seguinte discurso:

> Senhor! Como órgãos da Sociedade Beneficência Musical, comparecemos ante o trono augusto de Vossa Majestade Imperial, a fim de, em nome da mesma sociedade, felicitar a Vossa Majestade por haver assumido o gozo dos direitos que a constituição confere ao chefe supremo do estado./ Como todos os bons brasileiros, Senhor, os membros da Sociedade, cujos sentimentos nos incube manifestar, estão possuídos do mais vivo júbilo por tão fausto acontecimento, lembrando-se de que à nação foi dado um chefe prestigioso, que mais que ninguém, interessa em vê-la próspera, e às ciências e artes um protetor ilustrado./ Em desempenho de nossa missão, resta-nos agora, Senhor, rogar a Vossa Majestade se digne proteger a Sociedade Beneficência Musical, cujos sentimentos de adesão e respeito à augusta pessoa de Vossa Majestade nos cumpre patentear, e pedir a Divina Providência conceda a Vossa Majestade vida próspera e dilatada, e um feliz e glorioso reinado. (*Jornal do Commercio*, 1840)

A resposta de sua majestade foi protocolar: "Muito agradeço à Sociedade Beneficência Musical". Apesar da resposta pouco animadora, o próximo passo foi tomado menos de um ano depois com a petição apresentada à Câmara dos Deputados. Na primeira parte do documento, o grupo traça um paralelo entre Arte e Civilização apontando a necessidade de prover a capital do Império com músicos que pudessem manter os serviços religiosos e o teatro em bom funcionamento viabilizando o reconhecimento do Brasil como uma nação respeitável. Além desse aspecto, destacam

a importância de se oferecer uma possibilidade de ocupação para a juventude brasileira.

> Os abaixo assinados, professores de Música desta corte, e em nome da Sociedade Musical, bem penetrados do Vosso desvelo e solicitude pelo progresso das Artes que tanto contribuem para o da civilização vem chamar a Vossa atenção sobre a instante necessidade da criação de um Conservatório de Música na Capital do Império./ A Capital do Império, Senhores, terá de ver bem depressa a época em que para a Capela Imperial não haja os professores precisos, e que igualmente se não possa entreter o Teatro Nacional, se um Conservatório não for imediatamente criado a fim de abrir mais uma carreira à nossa mocidade talentosa de ambos os sexos, e promover assim a moralidade pública, hum Conservatório onde se possam aproveitar as excelentes disposições dos brasileiros, e onde se façam ótimos artistas que vão enriquecer o Teatro mesmo como Cantores, visto que estes só podem vir da Europa por imensos sacrifícios: se pois um Conservatório não vier como âncora das Artes no Brasil, abrilhantar o Culto, e iluminar o Teatro, qual será o nosso estado relativo à Música quando mais alguns anos forem passados? (Sociedade de Beneficência Musical, 1841)

Após sensibilizar o leitor sobre a importância do pedido e sua influência na sociedade, além da contribuição para o entendimento do país como uma nação civilizada, o texto tenta reafirmar a capacidade representativa da Sociedade Musical e, sobretudo, apresentá-la como a instituição protetora da música, que fora dos governos monárquicos brasileiros não teria recebido subsídios que evitassem a sua decadência.

> A Sociedade Musical já impediu, Senhores, a ruína total da Música, e apesar de seus esforços não pode de maneira alguma fazê-la progredir sem o Vosso auxílio./ A missão de conservar está realizada, mas esta não pode durar, se a criação de nossos Artistas não vier substituir aqueles que desaparecem para sempre. Desde meio século a Música tem sido o florão mais belo do Brasil, o seu mais brilhante ornato, e que até mesmo o caracterizava e distinguia entre todas as Nações do nosso Mundo; já pela vocação e talento natural de seus filhos, já pela eficaz proteção que recebera sempre dos diferentes governos até 1831, e hoje caminha a passos rápidos para a decadência, ou talvez para a sua total extinção, se a mão d'aqueles a quem foi cometido a direção

> dos destinos públicos, a não suster e reanimar. (Sociedade de Beneficência Musical, 1841)

A terceira parte do documento reforça as imagens simbólicas que conectam religiosidade, patriotismo, civilização e música, apelando aos instintos iluministas dos deputados que não teriam outra motivação que não o progresso e a glória do país.

> Os abaixo assinados em nome da Sociedade Musical, Augustos e Digníssimos Senhores, tem por necessário, recordar-vos toda a importância da Arte da Música; sua influência civilizadora, seus benefícios sobre os costumes, sua utilidade como a melhor e a mais inocente das distrações, a pompa e o lustre que ela presta às solenidades do Cristianismo, e o alto apreço que por tais motivos tem tido em todas as idades dos Governos de todas as Nações cultas; são considerações que não escapam a Vossa Sabedoria, a quem nada que do interessa o progresso, e a glória do País pode ser estranho, mas que reclamam com urgência uma medida Legislativa que ponha termo à decadência progressiva da Arte, e a faça surgir do abatimento em se vai sepultar-se. (Sociedade de Beneficência Musical, 1841)

A última parte explica o tipo de aporte financeiro pretendido, que não era a disponibilização de verbas diretas do Estado, mas a concessão de duas loterias anuais, por oito anos, para viabilizar o estabelecimento do Conservatório. Finalizando, destaca-se novamente que o pedido está sendo feito em nome de uma associação que não abriga ambições pessoais, mas somente pretende contribuir para a pátria, fortalecendo as artes em nosso país o que poderia servir como um monumento ao patriotismo e sabedoria dos deputados.

> A concessão de duas Loterias anuais, por espaço de oito anos, é a graça que os abaixo assinados em nome da Sociedade Musical vêm solicitar desta Augusta Câmara, como medida única e eficaz, para a manutenção e progresso desse novo Templo das Musas; não é a especulação individual que move a Sociedade Musical a empreender esta grande tarefa, mas sim o amor da Pátria, e das Belas Artes.// Augustos e Digníssimos Senhores,/ Atendei a Magnitude do objeto, avaliai o enobrecimento da Pátria, concedei-nos este recurso para inaugurarmos, e fazermos progredir este estabelecimento, não só de glória para a Nação, como eterno monumento de Vossas Luzes e Patriotismo. (Sociedade de Beneficência Musical, 1841)

Janaina Girotto da Silva (2007, p. 55) chama atenção para o fato desse documento, que incluía também um anexo no qual eram dispostas as bases para o funcionamento da instituição, ter sido publicado em vários periódicos da cidade, incluindo o *Almanak Laemmert*, o *Jornal do Commercio*, *O Brasil* e a *Gazeta Oficial do Império do Brasil*. Segundo a autora, essa ação demonstrava as estratégias de articulação do grupo que pretendia angariar adesões dos mais variados setores da sociedade, publicando a petição e disseminando a ideia do Conservatório como uma organização eficiente no ensino musical e, ao mesmo tempo, vinculado a ideais de civilização, progresso e patriotismo.

Podemos observar, então, que o surgimento da Sociedade de Beneficência Musical estava inserido em um contexto sócio-político bastante limitante, que exigia adequações e novas formatações às práticas associativas que reuniam integrantes de um mesmo ofício. Porém, longe de representar uma ruptura radical de padrões, o processo permitiu certa continuidade ao adotar princípios básicos de funcionalidade e valores que foram cultivados anteriormente, como demonstrado no início deste artigo.

A instabilidade do período regencial, agravada pela morte de lideranças como José Maurício Nunes Garcia e Marcos Portugal, além do fechamento de importantes postos de trabalho, abriu possibilidade de novos arranjos dentro do campo musical. A atua-ção de antigos discípulos de José Maurício, liderados pela carismática figura de Francisco Manoel, viabilizou uma rede de sociabilidades intensa que não tardou em apresentar inovações na cena artística da cidade, apresentando novos instrumentos, repertórios e formas de apresentação que foram fundamentais na sedimentação de uma imagem positiva de "salvadores da arte nacional", bem acomodada ao espírito da época.

Essa ação coletiva, construída a partir da atitude agregadora de Francisco Manoel viabilizou o surgimento de uma instituição que ocupou um importante espaço simbólico na memória do nosso país e se perpetuou até os nossos dias, corporificada na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, que completa, em 2018, 170 anos de fundação. Confirma, nesse sentido a previsão de Manoel Araújo Porto Alegre, quando o representava como um dos anjos que possuía os "códices que deviam transportar à geração vindoura uma arte consagrada por todas as nações" (Porto Alegre, 1837).

A demanda da Sociedade Musical foi aceita, e em novembro de 1841 é publicado o Decreto nº 238, que criou o Conservatório de Música. Entretanto, apesar de tantas forças mitológicas envolvidas, somente em agosto de 1848 o Conservatório foi oficialmente inaugurado. O Correio Mercantil publicou no dia 15 de agosto uma descrição detalhada do evento, presidido pelo ministro dos Negócios do Império, José Pedro Dias de Carvalho.

A primeira obra tocada na ocasião foi a *Abertura de Guilherme Tell*, de Rossini, seguido do discurso de Francisco Manoel da Silva, falando na qualidade de presidente da comissão diretora. O discurso, de acordo com o articulista, foi bem elaborado e versava sobre a história da arte, sua decadência no país e o esforço que os professores realizavam para elevá-la ao grau de desenvolvimento em que se encontrava naquele momento.

Seguindo a fala de Francisco Manoel, foi executada de "um modo perfeitamente belo a célebre abertura do padre José Maurício Nunes Garcia, *A imitação de uma tempestade*, uma "composição valente, cheia de gênio e de força". Na sequência, foi a vez do padre Manoel Alves Carneiro discursar, demonstrando uma profunda erudição em "numerosos rasgos oratórios", seguido da execução de *Variações para violino*, tocadas pelo professor Demétrio Rivera, que extasiaram o público.

A modulação aconteceu no discurso do secretário do Conservatório, Francisco da Motta, como segue:

> Chegada a vez do secretário do Conservatório, o sr. Francisco da Motta, ouvimos-lhe recitar um desses discursos que elevam, arrebatam e extasiam a alma do espectador; um discurso de imensas proporções pelas ideias, pelas inspirações, e, sobretudo, pelo espírito de nacionalidade que de todo ele transpirava. O orador, cuja voz alta e sonora perfeitamente se deixava ouvir em todos os pontos do salão, esteve sublime. Com a franqueza da verdade, com o sentimento do poeta, com o coração do artista, ele fez a história de sua arte, não como ela fôra lá nessas épocas remotas e fabulosas, mas como o tinha sido entre nós, mostrando o espantoso de seu crescimento, a grandeza de sua originalidade, e o abandono em que a deixaram por tantos anos; saudou por fim o dia em que ela ia a ter direito de uma parte de esforços civilizadores que de um modo tão vigoroso de todos os pontos desprendia o Brasil. Este discurso que de tal forma entusiasmou a todo o auditório, que de todos os lados rebentaram calorosos bravos, os quais muitas vezes interromperam o progredir do orador. (*Correio Mercantil*, 1848)

Com esse discurso emotivo e envolvente, que consolida a forte marca deixada pela atuação do músico Francisco da Motta encerram-se as falas e seguem-se as performances das seguintes obras: 1) *Abertura do Stabat Mater*, de Rossini; 2) *Variações de corne inglês*, de Januário da Silva Arvellos, tocadas pelo sr. Francisco da Motta, e que resultou em mais elogios do articulista: "não sabemos aí qual admirar mais, se a grandeza da composição, se a perícia e talento do executor"; 3) hino

análogo ao dia cantado por numerosos professores de canto; 4) *Variações de Oficleide*, pelo sr. Zeferino José; 5) Abertura, de Beethoven; 6) *Duetos de pistons*, pelo sr. Desidério Dorison e José Pereira; e 7) coro análogo ao objeto do dia, composto pelo sr. Francisco da Luz Pinto, professor assaz conhecido pelo seu saber e talento.

Fugindo da praxe acadêmica, terminarei este artigo com as palavras do articulista do *Correio Mercantil*, que trazem o necessário reconhecimento ao esforço coletivo que não obscurece o brilho da ação individual, forças que sempre marcaram a história da música no Brasil.

> Não terminaremos este artigo sem darmos as *emboras* àqueles que desconheceram fadigas e trabalhos para chegarem ao cabo de seus desejos tão nobres; especialmente ao sr. Francisco Manoel da Silva cujo incansável esforço é digno do alto prêmio, que já neste dia começara a colher. Nós lhe damos as *emboras*; e em nome da pátria e da civilização alto lhe rendemos merecidos louvores por tão grande e sinalado serviço. (*Correio Mercantil*, 1848)

REFERÊNCIAS

Almeida, M. F. "Representações do Associativismo". *Estudos Ibero-Americanos*, v. 41, n. 1, p. 143-163, jan.-jun. 2015, disponível em http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/20672. Acesso em 19 jun. 2018.

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

Basile, M. "Revolta e cidadania na corte regencial". *Tempo*: revista do Departamento de História da UFF, v. 22, 2007.

Batalha, C. H. "Sociedades de trabalhadores no Rio de Janeiro do século XIX: algumas reflexões em torno da formação da classe operária". *Cadernos AEL*, n. 6 (10/11), 2010.

Elias, N. *Mozart: sociologia de um gênio.* Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

Gonçalves, A. J. *Os concertos no tempo de Sor*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Arte, 2011.

Mac Cord, M.; Batalha, C. H. "Introdução: experiências associativas e mutualistas no Brasil". In: M. Mac Cord e C. H. Batalha, *Organizar e proteger: trabalhadores, associações e mutualismo no Brasil (séculos XIX e XX).* Campinas: Editora da Unicamp, 2014.

Martins, M. d. "A arte das corporações de ofícios: as irmandades e o trabalho no Rio de Janeiro colonial". *Clio*: Revista de Pesquisa Histórica, n. 1 (30.1), 2012.

Martins, M. d. "A prática do auxílio mútuo nas corporações de ofícios no Rio de Janeiro na primeira metade do século XIX". In: M. Mac Cord e C. H. Batalha, *Organizar e proteger: trabalhadores, associações e mutualismo no Brasil (séculos XIX e XX).* Campinas: Editora da Unicamp, 2014.

Morel, M. "Papéis incendiários, gritos e gestos: a cena pública e a construção nacional nos anos 1820-1830". *Topoi*, n. 39-58, 2002.

Pequeno, M. R. "Impressão musical no Brasil". In: Marcondes, Marcos (ed.). *Enciclopédia da música brasileira*: erudita, folclórica, popular, v. 1. São Paulo: Art Ed., 1977.

Richards, J. H. "Debain, Alexandre François". In: R. Kassel e D. E. Bush, *The Organ: An Encyclopedia.* Nova York: Taylor & Francis, 2006.

Silva, J. G. *"O Florão mais Belo do Brasil": O Imperial Conservatório de Música do Rio de Janeiro – 1841-1865*. Dissertação (Mestrado). UFRJ/ /IFCS/ Programa de Pós-graduação em História Social, 2007.

Silva, W. L. *Heinrich e Cécile Daniker-Haller : a música doméstica na vida de um casal de negociantes entre Zurique e o Rio de Janeiro na primeira metade do século XIX*. Tese (Doutorado) – Universidade Nova de Lisboa, 2015.

Vianna, H. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

Weber, W. *La gran transformatión en el gosto musical: la programacion de conciertos de Haydn a Brahms.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.

Documento manuscrito

Sociedade de Beneficência Musical. "Petição para a criação de um Conservatório de Música na Corte. Biblioteca Nacional", 1841. Seção de Manuscritos: C 774,035.

Periódicos

Aurora Fluminense. Rio de Janeiro, 10 fev. 1834.

Câmara dos Deputados. *Anais do Parlamento Brasileiro*, sessão de 2 jun. 1834.

Câmara dos Deputados. *Anais do Parlamento Brasileiro*, sessão de 18 ago. 1834, publicação 19 ago. 1834.

Correio Mercantil. "Imperial Theatro de S. Pedro de Alcântara", 10 dez. 1830.

Correio Mercantil. "Conservatório de Música", 15 ago. 1848.

Correio Oficial. "Caixa Econômica", 31 jul. 1833.

Diario do Rio de Janeiro. "Theatro de S. João", 21 jun. 1823.

Diario do Rio de Janeiro. "Anúncios", 1º mar. 1837.

Jornal do Commercio. "Anúncios. Novo estabelecimento musical", 14 jan. 1840.

Jornal do Commercio. "Sociedade Beneficência Musical", 12 out. 1840.

Jornal do Commercio. "Theatros. Theatro Francez", 4 abr. 1840.

O Apóstolo. 11 fev. 1866.

O Sete de Abril. "Recopilação", 13 jan. 1838.

Porto Alegre, M. A. "Academia de Música". *Jornal dos Debates*, 18 out. 1837.

Porto Alegre, M. A. "Sociedade Philarmônica. Reunião Extraordinária a 25 de setembro de 1837". *Jornal dos Debates*, 30 set. 1837.

Taunay, A. E. "O padre José Maurício". *Revista Brazileira*, v. 8 (ano II), 1896.

ANTONIO J. AUGUSTO é doutor em História Social (IFCS – UFRJ), mestre em trompa pela Escola de Música da UFRJ e especializado no Royal Welsh College of Music and Drama, Grã-Bretanha. Paralelo a sua intensa atuação como instrumentista Antonio Augusto é professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro – onde coordena o projeto de pesquisa "Práticas de Conjunto e Música de Câmara Brasileira: história e perspectivas interpretativas" –, membro do Art Metal Quinteto e da Orquestra Petrobrás Sinfônica.