



“...con tutte le qualità che lo innalzano e
i difetti che l'affliggono...” –
O Instituto Nacional de Música de
Vincenzo Cernicchiaro

João Vidal*
Giulio Draghi**

À memória de Sérgio Nepomuceno Alvim Corrêa (1931-2018)***

Resumo

Reconhecida como uma das mais importantes obras da historiografia musical brasileira, a *Storia della musica nel Brasile: Dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549-1925)* de Vincenzo Cernicchiaro permanece ainda hoje insuficientemente conhecida e compreendida. Partindo de um recorte da obra focando a relação do autor com o Instituto Nacional de Música, criado em substituição ao antigo Imperial Conservatório em 1890, procura-se jogar luz sobre importantes debates e disputas estéticas que tiveram lugar no Rio de Janeiro na primeira fase da República. Acredita-se assim que as reverberações de Cernicchiaro de dois momentos críticos daquela instituição, a época de sua fundação e a época em que escreveu o livro, terminam por oferecer uma abertura privilegiada para o pensamento histórico do autor.

Palavras-chave

História da música brasileira – Instituto Nacional de Música – Vincenzo Cernicchiaro.

Abstract

Recognized as one of the most important works of Brazilian music historiography, Vincenzo Cernicchiaro's *Storia della musica nel Brasile: Dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549-1925)* still remains insufficiently known and understood. Proceeding from a delimitation focusing the author's relationship to the Instituto Nacional de Música created as a substitute to the old Imperial Conservatório in 1890, an attempt is made to shed light on debates and aesthetic disputes that took place in the early phase of the Republic. It is therefore believed that Cernicchiaro's resonances of two critical moments of that institution, the time of its foundation and the time when he wrote the book, end up offering a unique opening to the author's historical thinking.

Keywords

Music History of Brazil – Instituto Nacional de Música – Vincenzo Cernicchiaro.

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

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

Artigo recebido em 23 de maio de 2018 e aprovado em 31 de maio de 2018.

*** Nota dos autores: Por sua inestimável ajuda para a elaboração deste trabalho, agradecimentos são devidos ao professor Gianni Fidanza, bibliotecário-chefe do Conservatorio di Musica “G. Verdi” de Milão, bem como a sua prestativa equipe.



“...con tutte le qualità che lo innalzano e i difetti che l'affliggono...” – VIDAL, J.; DRAGHI, G.

O violinista, compositor, professor e historiador da música Vincenzo Cernicchiaro é, no panorama da história da música brasileira, personagem tão esquecido quanto incompreendido. E se o esquecimento não é completo, em razão de ter produzido uma das maiores obras da historiografia musical do país, é justamente este fato a fonte inesgotável de equívocos a seu respeito. E com efeito, nenhum escritor poderia sair incólume da audaciosa proposta de produzir e fazer publicar em 1926, em pleno apogeu do movimento modernista no Brasil, uma história da música trazendo não apenas uma crítica feroz e geral à música de seu tempo, como também um louvor desmedido por compositores de um tempo pregresso, com a obliterada figura de Carlos Gomes ao centro, e isso não em português, mas em italiano, fato aliás deveras criticado, na primeira – “ingrata e injusta”, segundo Antônio Alexandre Bispo (2016) – recepção da obra.



122 Figura 1. Vincenzo Cernicchiaro em foto sem data. Fonte: Arquivo Nacional do Rio de Janeiro.



“...con tutte le qualità che lo innalzano e i difetti che l'affliggono...” – VIDAL, J.; DRAGHI, G.

Exemplos da incompreensão a que nos referimos são, entre outras: (a) a noção da obra como de caráter exclusivamente “memorial”, e assim tão imprecisa e tendenciosa quanto teriam sido as lembranças de seu provento autor, quando de fato procede o mesmo em grande medida, embora desde um ponto de vista diverso do da academia moderna, de um intenso trabalho de pesquisa em fontes primárias e secundárias (embora ele tenha apenas muito parcimoniosamente creditado suas fontes em notas de rodapé ou rápidas menções no corpo do texto); ou (b) o suposto caráter de “obra referência” da obra, quando trata-se de fato de uma clássica *master narrative*, cujo nexos revela-se somente na totalidade, ao longo da qual o autor desvela suas bem determinadas noções de uma “verdade” histórico-musical universal – encarnada principalmente em uma “*idealità*” artística italiana ou mais amplamente latina (Bispo, 2016), mas também nos clássicos germânicos, de Bach a Mendelssohn; ou, ainda, (c) o automático descrédito de seu valor como interpretação histórica, decorrente, como dito, exatamente da sua rejeição de tudo que o modernismo pudesse ter de mais caro, a começar pela figura central (na década de 1920) de Heitor Villa-Lobos, nas palavras de Cernicchiaro um compositor que, “preso [...] ao fanatismo pelas leis e pela doutrina fatal da assim chamada arte moderna, chamada por muitos a inimiga terrível da eurrítmia e do belo” (p. 573)¹, vai abandonar-se “aos delírios das dissonâncias, à arte frondosa, desordenada e desigual, para tornar-se um atormentador dos ouvidos daqueles que ouviam as eternas belezas da verdadeira música, aquela, ou seja, feita de sentimento, de melodia, e de expressão, do grandíssimo gênio inspirador do passado” (p. 573-574).

Com o intuito de restaurar, contextualizar e possibilitar com isso uma recepção renovada de um dos mais importantes títulos da historiografia musical brasileira, em muitos aspectos mais completo do que outros do mesmo período, os autores desta contribuição ao volume da *Revista Brasileira de Música* comemorativo dos 170 anos da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro têm se dedicado a projeto de pesquisa visando, entre outras coisas, à publicação de uma tradução corrigida (no que se refere à grafia de nomes próprios, localidades, obras musicais etc., deficiente na edição original em razão de uma quantidade verdadeiramente incomum de erros tipográficos), comentada e ilustrada da *Storia della musica nel Brasile: Dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549-1925)* de Vincenzo Cernicchiaro.² É com base neste trabalho, portanto, que uma importante faceta da vida e da obra do autor é aqui explorada: sua relação com o Instituto Nacional de Música criado em 1890 em sucessão ao Imperial Conservatório fundado em 1848.

¹ São dos autores todas as traduções das citações do livro de Cernicchiaro, para as quais é dado aqui apenas os números de página do original de 1926.

² Entre “*idealità*” latina e universalidade – Vida, obra e historiografia musical de Vincenzo Cernicchiaro, projeto que pretende publicar, até o centenário de morte do autor, também suas obras musicais e uma biografia.



“...con tutte le qualità che lo innalzano e i difetti che l'affliggono...” – VIDAL, J.; DRAGHI, G.

Tal recorte, mais do que simplesmente oportuno para a homenagem à centenária instituição de ensino, palco de alguns dos mais importantes desenvolvimentos e episódios da história da música brasileira, constitui em verdade uma abertura privilegiada para o pensamento histórico de Cernicchiaro – mais especificamente, para a destinação final de sua teleologia. No que segue, portanto, traçaremos, após um breve esboço biográfico do autor em que se procura compreender sua relação com o Instituto Nacional, suas reverberações de dois momentos críticos da instituição: o primeiro em torno dos eventos decorrentes da Proclamação da República, o segundo localizado à época da elaboração da *Storia della musica nel Brasile*. Com base em interpretações centradas nos dois momentos, procedemos, por fim, a uma apreciação da visão de Cernicchiaro para o Instituto Nacional de Música.

Do Conservatório de Milão ao Imperial Conservatório e Instituto Nacional de Música

Cernicchiaro nasceu em Torraca, pequena cidade do Sul da Itália, mas ainda na infância foi trazido ao Brasil por um irmão, comerciante, que desejava tê-lo consigo e empregá-lo na mesma atividade.³ Como exatamente desenvolveu o gosto pela música, não é possível saber; sabemos, contudo, que cedo revelou seu talento, sendo admitido no Imperial Conservatório do Rio de Janeiro como aluno de Demétrio Rivero. Como sabemos também, em razão de nossa mais recente pesquisa, que a informação sobre o ano de seu nascimento até hoje difundida na musicologia brasileira, 1858, não é correta. Tal dado, replicado a despeito de referência clara oferecida pelo próprio Cernicchiaro – a passagem em que relata a estreia de *Il guarany* de Gomes no Teatro Lírico do Rio de Janeiro, em dezembro de 1870: “Que solenidade sublime foi aquela! Quem escreve estas linhas tinha então *dezesseis anos de idade*, e ocupava a estante dos segundos violinos na orquestra” (p. 368, grifos nossos) –, é definitivamente corrigido por seu histórico de estudos no Real Conservatorio di Musica de Milão, para onde seguiu a fim de estudar com o célebre violinista italiano Giovanni Rampazzini. Como a pesquisa arquivística em Milão confirma, Cernicchiaro contava com 23 anos de idade à época em que eram lançadas suas notas finais do ano acadêmico 1876-77, significando assim ter nascido ele de fato em 1854: “Sua pátria [:] Torraca [,] Província de Salerno / Idade [:] 23 [...] Seu estudo principal [:] violino / Que ano perfaça do referido estudo principal [:] 1876-77”⁴ (Figura 2).

Segundo relato publicado pelo *Corriere della Sera* de 6 de abril de 1880, fornecido muito provavelmente pelo próprio Cernicchiaro, sua introdução ao renomado mestre Rampazzini teria sido facilitada por Carlos Gomes,⁵ que vivia àquela altura um de

³ *Jornal do Commercio*, 24 de junho de 1880.

⁴ *Anais dos Boletins do Conservatório “G. Verdi” em Milão*, volume 1876-1877.

⁵ *Corriere della Sera*, 6 de abril de 1880.



ALUNNO	
<i>Cernicchiaro Vincenzo</i>	
Sua patria	<i>Corvea Provincia di Salerno</i>
Età	<i>23</i>
Abitazione	<i>Via Garibaldi Numero 41 B Via Portinari 43 Capre 47</i>
Suo studio principale	<i>Violino</i>
Quale anno percorra di detto studio principale.	<i>1876-77</i>

Figura 2. Detalhe do boletim escolar de Vincenzo Cernicchiaro para o ano acadêmico de 1876-77 (com destaques). Fonte: Conservatorio di Musica "G. Verdi" de Milão.

seus momentos de maior fama e reconhecimento internacional. Concluindo sua formação em 1879 com a obtenção do "grande prêmio" do Conservatório de Milão, Cernicchiaro retorna ao Brasil pouco depois, para estabelecer-se no Rio de Janeiro e assim tomar parte de um dos mais ricos períodos de nossa história musical: a era das sociedades musicais privadas, que abrem novas perspectivas para intérpretes, compositores e audiências, na fase final do Império. Além de sua atuação no Club Mozart, ao qual encontrava-se vinculado já em 1881, colaborou com o Club Beethoven, fundou a Sociedade de Quartetos (1886-88) e contribuiu para a fundação do Club Haydn de São Paulo. Apresentando-se publicamente via de regra na dupla função de intérprete e compositor, como de resto tantos de seus hoje mais lembrados contemporâneos, Cernicchiaro faz-se já em 1883, aos 29 anos, portanto, professor do Imperial Conservatório de Música.⁶

A Proclamação da República, ensejando reformas em diversos aspectos da vida nacional e consequentemente no campo musical, não poderia deixar de afetar Cernicchiaro, embora ele, ao contrário de outros músicos identificados com a ordem política anterior e suas instituições (o mais emblemático dos quais sendo, sem dúvida, Carlos Gomes), pouco tenha perdido do prestígio obtido com esforço próprio.

⁶ O período exato de atuação de Cernicchiaro no Imperial Conservatório é comprovado pelo Decreto nº 3.327 de 22 de agosto de 1917, informando que "o atual professor catedrático de música do Instituto Benjamin Constant, Vicente Cernicchiaro, poderá contar, no seu tempo de serviço, para os fins de direito, o período que vai de 1883 a 1887, em que regeu a aula de violino no antigo Imperial Conservatório de Música, nesta cidade" (grifos nossos).



“...con tutte le qualità che lo innalzano e i difetti che l'affliggono...” – VIDAL, J.; DRAGHI, G.

Com a conversão do Imperial Conservatório em Instituto Nacional de Música em janeiro de 1890, Cernicchiaro logo é designado seu “membro honorário”, e em julho do mesmo ano professor regular de violino e viola (Pereira, 2007, p. 451-452). O desligamento, porém, não tardou, e sendo previsível, dada sua disposição em relação a Leopoldo Miguéz, o primeiro diretor do Instituto e quem o exonerou de suas funções ali em 14 de abril de 1891 (Pereira, 2007, p. 452), foi todavia compensado pela nomeação no ano anterior para a cátedra de Violino e Viola do Instituto Benjamin Constant, onde atuou por mais de trinta anos.

Cernicchiaro e a criação do Instituto Nacional de Música

A conflituosa relação entre Cernicchiaro e Miguéz, ao que tudo indica materializada apenas no momento em que uma disputa entre ambos por espaço de atuação tornou-se inevitável, serve-nos como interessante ponto de partida para considerações de mais ampla ordem sobre o Instituto Nacional de Música à época de sua organização: estritamente musicais, por um lado, ou eminentemente políticas, por outro, mas sempre entrelaçadas. Compreensível que assim seja, em se tratando de uma época em que posições políticas justificavam-se por argumentos estéticos e vice-versa, na lógica de um fenômeno “segundo o qual a música germânica, e por volta do fim do século e depois também a francesa, foi [...] crescentemente associada a idealizados atributos imateriais da ‘alta cultura’ europeia [...], ao passo que a música da escola italiana, embora também europeia, passava a ser cada vez mais vista como símbolo de atraso intelectual”, e isso por meio de conexões “não tão estéticas quanto ideológicas e políticas, [que] levaram ao processo singular da associação das primeiras escolas com as agendas do republicanismo e do abolicionismo, e da última com a monarquia e as instituições a ela historicamente vinculadas” (Vidal, 2014, p. 149).

É desde tal perspectiva, portanto, que Leopoldo Miguéz operava contra as pretensões de Cernicchiaro de retornar ao Instituto Nacional por volta de 1896, acusando, em comunicação a Rodrigues Barboza, a “escola defeituosa” por ele revelada “nos poucos meses [sic] em que lecionou no Instituto”, ignorando assim inteiramente sua cátedra anterior no Imperial Conservatório – e precavendo-se ainda da possibilidade de Nicolino Milano, aluno de Cernicchiaro, vir a ocupar o mesmo cargo (Pereira, 2007, p. 89).⁷

“Escola defeituosa”? Difícil crer, sobretudo face a obras de Cernicchiaro como o *Concerto em si menor* para violino e orquestra (1882), estreado no Imperial Conser-

⁷ A discórdia de Miguéz com Cernicchiaro e Milano remontava, muito possivelmente, à atuação dos três no Club Beethoven na década anterior: Cernicchiaro como primeiro violino do quarteto de cordas residente e Milano como aluno da “Academia de Música” do Club, onde Miguéz e Cernicchiaro dividiam as responsabilidades sobre uma “Aula de harmonia e contraponto” (Vidal, 2014, p. 201, 198).



“...con tutte le qualità che lo innalzano e i difetti che l'affliggono...” – VIDAL, J.; DRAGHI, G.

vatório com o compositor como solista, e em cujos moldes beethovenianos (fato convenientemente esquecido por Miguéz?) repousa uma sólida demonstração de técnica violinística e, mais ainda, de talento de compositor. Como também não é verossímil a qualificação de um compositor como Miguéz, autor de uma consistente série de poemas sinfônicos, óperas, música de câmara e para piano solo, como um músico “apreciável, mas evidentemente *de segunda ordem*” (p. 327, grifos nossos), “muito instruído musicalmente segundo alguns, com formação deficiente, segundo outros” (p. 323), como uma personalidade, enfim, que “acreditando-se um talento superior, inebria-se de vaidades” (p. 324). Como esperado, porém, a avaliação de Cernicchiaro logo transcende o nível da simples difamação para adentrar no debate estético-político mais abrangente, dissertando sobre como,

com o aparente ressurgimento de uma nova arte, cujo fator de evolução foi Wagner, e, mais tarde, com a mudança de regime político, que elevou tantas mediocridades nas artes e nas ciências, dá-se que a timidez de Leopoldo desaparece e ele abraça com destemor a carreira musical [...]. E conquanto lhe faltasse um tirocínio natural e prático na arte de compor e os recursos técnicos, atinge apressadamente o soberbo grau de músico genial, e como tal morreu, na opinião dos poucos apologistas seus (p. 324).

O que se percebe a partir de tal ponto, na *Storia della musica*, é a constituição de um debate “político-estético” em torno do Instituto Nacional de Música, inicialmente com referência constante ao wagnerismo de seus mais proeminentes atores. Cernicchiaro revela aí sua completa afinidade com críticos italianos severos como Luigi Torchi (autor de *Riccardo Wagner: Studio critico*, 1890) e Carlo Giuliozzi (*Riccardo Wagner: La sua opera e la sua utopia*, 1910), cujos escritos reúnem todos os lugares-comuns antiwagnerianos com que o compositor foi recepcionado na Itália, onde sua obra foi considerada sempre em relação às tradições musicais locais (música alemã artificial, antimelódica, técnica *versus* música italiana intuitiva, melódica, sentimental; música sinfônica *versus* música meridional etc.) e quase nunca desde suas próprias premissas.

Comentando o papel desempenhado para sua criação por José Rodrigues Barboza no antepenúltimo capítulo, “Da crítica e dos críticos” (capítulo 31), Cernicchiaro louva a forma como “o Instituto Nacional de Música, [...] com todas as qualidades que o elevam e os defeitos que o afligem, encontra em sua tenaz propaganda aquela eficaz influência para convencer o primeiro governo da República a erguê-lo com novos elementos sobre as bases do antigo Conservatório” (p. 561), destacando ainda como “nascentes personalidades musicais encontraram, na influência do crítico



“...con tutte le qualità che lo innalzano e i difetti che l'affliggono...” – VIDAL, J.; DRAGHI, G.

hábil e entusiasta, um salutar apoio moral” (p. 561); mas não sem logo acrescentar: “é mérito singular de Rodrigues Barboza ter excitado os talentos e os ânimos à reflexão e ao amor à arte, mesmo quando se tratava *de certas degenerações estéticas e de certos ideais pouco sólidos e duradouros...*” (p. 561, grifos nossos). E assim quando lembra como Leopoldo Miguéz, “de 1890 até sua morte, [...] ocupou o posto de diretor do Instituto Nacional de Música, cuja administração foi digna de louvor pela ordem e pela disciplina” (p. 327), elogio imediatamente deslustrado pela observação de que “era este o artista de quem os partidários entusiastas e benévolos desejaram fazer um apóstolo da arte, [mas] que, apesar de tudo, não logra penetrar o Olimpo dos imortais” (p. 327).

Cernicchiaro não se priva de externar, sempre que a oportunidade se coloca, sua visão crítica da República e do que significou para o ambiente musical carioca a derrocada do Império, por exemplo quando analisa as razões que teriam levado ao encerramento das atividades do Club Beethoven:

[...] o Club Beethoven tornara-se um pequeno templo da arte, onde as qualidades que elevavam-se das obras de Beethoven, de Haydn, de Mozart, de Mendelssohn, e de tantos outros ilustres mestres, iluminadas por um quarteto permanente, seriam a síntese de uma intrépida propaganda em prol da arte, propaganda esta que mantém o seu ardor até a vigília da Proclamação da República, de cuja emergência o Club Beethoven sente de imediato o efeito. O êxodo de famílias ilustres, a reserva de outras, o abandono da pátria por muitos cidadãos, fizeram de fato com que toda a obra de propaganda clássica, levada ao grau máximo de sua plena e fúlgida epopeia, criando escolas de música, organizando concertos sinfônicos com grande orquestra, ficasse paralisada pela falta de incentivo e caísse no sepulcro do esquecimento!... (p. 546).

Também em outro trecho, Cernicchiaro deixa evidente sua decepção e descontentamento com as turbulências decorrentes da criação do Instituto Nacional de Música a partir da estrutura do Imperial Conservatório – de fato, a República, a despeito da promessa expressa no binômio “Ordem e Progresso”, trouxe consigo uma instabilidade política que se refletiu na história do Instituto Nacional, marcada nesses primeiros tempos pelas gestões de Leopoldo Miguéz e Alberto Nepomuceno (ambos não menos simpáticos ao republicanismo do que a Wagner):

[...] novos elementos, com a tendência de querer dar um sopro de nova vida à arte, invadem o edifício onde – mesmo modestamente –



se considerava a arte sob o aspecto mais sério, e, com um sentimento pouco respeitoso ao título tradicional, o substituem por aquele de “Instituto Nacional de Música”. Porém, malgrado a mudança do título e da evolução no campo do ensino daqueles tempos, nos permitimos relembrar uma época em que encontramos os primeiros sintomas de uma escola oficial estrita, porém sólida, da divina arte. De fato, olhando para trás, evocando os tempos em que fomos aluno e professor, ou seja, quando se contavam artistas de valor no pequeno convívio dos professores, inconscientes das intermitentes tempestades de intrigas, das paixões, somos tentados a pensar que em matéria de ensino e de culto a arte, estávamos melhor quando estávamos pior! (p. 591)

Retornando a Miguéz, Cernicchiaro não desperdiça nova oportunidade de elogiá-lo como administrador, reduzindo-o porém como músico na comparação com Carlos Gomes:

Como diretor do novo estabelecimento era nomeado Leopoldo Miguéz; pela fama que gozava de bom músico amador, a nomeação não estava, apesar disso, à altura de uma instituição que surgia com o propósito de ter o controle do ensino de todos os ramos da arte musical, e de estar sempre na vanguarda do progresso de uma nova estética artística; mas Miguéz havia amealhado, com maior vantagem sobre o nosso glorioso maestro Carlos Gomes, o favor de alguns influentes políticos republicanos, e esta vantagem bastou para abrir-lhe caminho para qualquer cargo honorífico. Porém, o que é justo que se diga, ele soube fazer uma boa administração, e, mesmo tendo deixado as sequelas de sistemas disciplinares tão arbitrários, ele deve ser considerado mais digno de louvor do que de censura (p. 593).

Quanto à formação do corpo docente do Instituto Nacional de Música, seara em que teria talvez muito a dizer sobre a gestão de Leopoldo Miguéz, neste ponto Cernicchiaro revela-se, curiosamente, muito menos prolixo ou incisivo. Suas grandes polêmicas e mistérios são apenas aventados, não raro no contexto de comentários sobre contrastes entre a nascente organização e o Imperial Conservatório. Carlos Severiano Cavalier Darbilly e Carlos de Mesquita, por exemplo, e entre outros desprestigiados no novo contexto político, são lembrados como “dois grandes talentos, que a *fatalidade* afastava do corpo docente do nosso Instituto Nacional de Música” (p. 312, grifo nosso); sobre Émile Lamberg, Cernicchiaro menciona apenas como “logrou fazer parte do corpo docente, como professor de órgão, do Instituto Nacional



“...con tutte le qualità che lo innalzano e i difetti che l'affliggono...” – VIDAL, J.; DRAGHI, G.

de Música, no início de sua fundação (1890), porém mais tarde, por *motivos ignorados* foi demitido, em 1891” (p. 416, grifos nossos). A “fatalidade”, no caso de Carlos de Mesquita, teria sido, nas palavras de Miguéz, “fato que desabona a sua [do Instituto?] moralidade e os seus bons costumes” (Pereira, 2007, p. 78); já Lamberg foi exonerado por Miguéz com base em “motivos” bastante públicos, a saber a acusação de “malversação de verbas públicas” (Pereira, 2007, p. 159), sendo eximido de culpa e readmitido no Instituto Nacional apenas em 1904. De tais fatos Cernicchiaro certamente tinha conhecimento; mas preferiu silenciar, não desejando talvez desviar o foco da disputa estética, o elemento mais essencial de seu argumento histórico. (No tocante ao próprio Cernicchiaro, basta pensar que se sua visão dos fatos em torno da organização do Instituto correspondia, à época de sua fundação, à sua visão *ex post facto* dos mesmos, como parece ser o caso, isso apenas, somado à sua repulsa pelas “pretensiosas doutrinas” (p. 326) de Miguéz e à grande proximidade com Carlos Gomes, torna perfeitamente compreensível sua exclusão forçada do Instituto Nacional).

O Instituto Nacional de Música à época da elaboração da *Storia della musica nel Brasile*

Passando por diversas menções ao Instituto Nacional de Música ao longo da *Storia della musica*, sobretudo nos capítulos dedicados a compositores, cantores e instrumentistas brasileiros, vemos a instituição ressurgir como foco de preocupação de Cernicchiaro em um momento histórico posterior, coincidente com o próprio período de elaboração do livro (que podemos situar, realisticamente, nos dez anos que antecederam sua publicação em 1926). E como antes, nos comentários em torno da organização do Instituto Nacional na aurora da República, como objeto de uma disputa que é, em última análise, de natureza estética. Ao denunciar portanto, no derradeiro capítulo da obra, “Dos conservatórios, institutos e escolas de música” (capítulo 33) o que vê como “decadência moral e artística do nosso Instituto máximo” (p. 596), Cernicchiaro está a criar o ambiente propício para tudo quanto tem a dizer na breve “*Conclusionione*” de seu alentado volume. Tratemos inicialmente, então, do que intitula “decadência artística”, aspecto explorado com requintes retóricos no penúltimo capítulo, “Do gênio da arte musical e instrumental no último período” (capítulo 32).

Recapitulando mais uma vez as circunstâncias em torno da fundação do Instituto Nacional de Música, Cernicchiaro lembra como, “após a queda do segundo Império, com o advento da República, surge, em alguns espíritos artísticos, a ideia de unir a alma musical aos sons fundamentais de toda uma *nova estética*, ou seja, uma nova aspiração especial para guiar a nova estudiosa juventude *ao culto da arte moderna*, se assim quisermos chamá-la” (p. 567, grifos nossos). Embora finalmente reconheça



que a República prestou à música “o mais forte apoio, criando um estabelecimento de ensino musical com um efetivo de professores quatro vezes maior do que aquele do antigo Conservatório” (p. 568), e que no período republicano dera-se “um progresso na arte musical” (p. 568), especialmente no campo instrumental e vocal, Cernicchiaro não hesita em afirmar logo a seguir que o mesmo “não sucede na escola de composição, que resulta pálida e de poucos resultados em razão da conduta excêntrica da juventude, que quer abraçar um idealismo todo especial, sugerido pela mania da grandeza musical, próprio de quem se encontra num estado de embriaguez” (p. 568).

Preparado assim o terreno para uma das mais demolidoras críticas do livro, Cernicchiaro, apoiando-se no musicólogo e compositor francês Albert Lavignac (*L'éducation musicale*, 1902), um crítico de tudo que significou o wagnerismo na França, passa a centrar fogo naquele que intitula o “primeiro apóstolo das combinações bizarras fatais” (p. 570) no Brasil: Glauco Velásquez. A enorme culpabilidade do Instituto Nacional pelos rumos de quem considera “um grande talento, um talento fecundo” (p. 570) é estabelecida por Cernicchiaro já no breve resumo biográfico de Velásquez...

Filho de pais brasileiros, Glauco Velásquez, após ter passado a sua adolescência sob o belo céu inspirador da pátria de Pergolesi, de Paisiello e de Cimarosa, vinha ao Rio de Janeiro em 1890. Amando a música com entusiasmo, pôde, graças ao apoio amigável do dr. Azevedo Pinheiro, matricular-se, três anos após a sua chegada, no Instituto Nacional de Música, onde, além de Harmonia, que estudou sob a direção do professor Francisco [*sic* Frederico] Nascimento, e contraponto, na classe do maestro Francisco Braga, absorveria, para sua infelicidade, *ideias falaciosas*, visando e se atendo a uma escola que nos vinha do além-mar, apontada por muitos como fatal às jovens mentes que muito prometiam na arte de compor. Tal orientação fez com que Velásquez, *ignorante das tradições clássicas nos preceitos de um sólido ensino*, e com o objetivo de querer passar por mais do que era, não receasse em lançar o seu talento musical no exagero do sentimento, nas dissonâncias, nas bizarras do espírito humano, *trucidando com um louco sentimento a expressão, a harmonia, a forma, e todas as leis técnicas*, que vêm há séculos se afirmando como as verdadeiras e imutáveis qualidades supremas do gênio (p. 569-570, grifos nossos).

... e logo estendida ao meio musical de época:



“...con tutte le qualità che lo innalzano e i difetti che l'affliggono...” – VIDAL, J.; DRAGHI, G.

E é fato que o nosso mundo musical sofreu muito nestes últimos tempos; provou em demasia quão penosas são as horas despendidas por obediência ao sentimento nacional e à moda, em outras palavras, a ouvir coisas horripilantes; qualquer esforço de encontrar alguma alegria que o levasse por um instante ao mundo do sublime, foi vão! (p. 570).

A seguir, finalmente, a crítica central, de natureza estética: o fato de que “a maior preocupação de sua vida” era “continuar Debussy, Richard Strauss e Wagner, copiando mal a bizarra e extravagante idealidade do primeiro, para não permanecer nem individual, nem genial” (p. 570). Podemos porém dizer que Cernicchiaro, embora criticasse Glauco Velásquez, mirava de fato o Instituto Nacional e seus professores, representados aqui por Frederico Nascimento, do círculo próximo do diretor Alberto Nepomuceno (que por volta de 1910 voltara-se à França, estilisticamente) e Francisco Braga, o célebre aluno de Jules Massenet no Conservatório de Paris. Reforçando a crítica, Cernicchiaro investe a seguir, a propósito de Villa-Lobos, contra dois outros membros do corpo docente do Instituto, ambos igualmente ligados a Nepomuceno – Agnello França contava-se inclusive entre os alunos grevistas, apoiadores de Nepomuceno, de 1903 (Pereira, 2007, p. 154-156):

Vítima da mesma obsessão, do mesmo ideal infeliz do anterior, é o jovem compositor H. Villa-Lobos, saído nos últimos anos do Instituto Nacional de Música, onde fez seus estudos de violoncelo com o professor Benno Niederberger, e de harmonia com o maestro Agnello [Vianna] França (p. 573).

Importante lembrar, aqui, que Villa-Lobos é para Cernicchiaro apenas um “jovem compositor” (p. 573) que “poderia vir a ser um grande compositor, tendo, como tem, uma inspiração nativa e fecunda” (p. 575), mas sobre cuja obra a “história não pode pronunciar-se [...], porque se dissesse que ela é feita de clareza, de sentimento, de inspiração, de forma, de lógica, de espírito sereno e de excelente técnica, diria uma mentira” (p. 574); ocorre que a parcela mais recente da obra villa-lobiana que Cernicchiaro poderia ter conhecido era proveniente, precisamente, não da produção parisiense do compositor, mas daquele conjunto de obras da década de 1910 que o compositor apresentaria na Semana de Arte Moderna em São Paulo, obras que revelavam mais um “debussysta zangado”, na expressão de Oswald de Andrade, do que o compositor do *Noneto*, do *Rudepoema* ou dos *Choros*.

132 Prova de que Cernicchiaro mirava o Instituto Nacional de Música, ao acusar a obliteração “das tradições clássicas nos preceitos de um sólido ensino” (p. 570) na



formação de Velásquez, são também suas considerações sobre o que avalia como “a pior consequência” da “decadência artística” da instituição: o desequilíbrio do corpo docente, que refletia à época o domínio do piano no Instituto Nacional:

Por exemplo, existe apenas uma aula de composição, à qual se associa o contraponto, a fuga, a instrumentação da orquestra clássica e militar para uma legião de alunos que, em média, ultrapassa o milhar (p. 596).

E assusta pensar nas 58 classes de piano, criadas recentemente para satisfazer às aspirações de uma legião de jovens pianistas que ali vão procurar, em sua maior parte, não o ideal da vida, mas um meio de satisfazer a vaidade, um efêmero sucesso, que não será nunca nem glória, nem proveito e vantagem para a arte (p. 597).

Tais problemas inevitavelmente resultaram, segundo Cernicchiaro, em

uma grita contra o programa dos estudos, julgado restrito e desequilibrado pela falta de matérias indispensáveis à educação do artista moderno, ou melhor, de todos os tempos: história da música, história universal, literatura poética e dramática, estética musical, escola de virtuosidade, de italiano, de francês etc. (p. 597).

Para tal estado de coisas, como a narrativa de Cernicchiaro faz perceber, contribuiu decisivamente o segundo aspecto destacado, a “decadência moral” do Instituto Nacional de Música, que ao lado de todas as demais deficiências estruturais apontadas justificaria, na visão do autor, uma completa reorganização da escola. Ao falar em “decadência moral”, portanto, Cernicchiaro está a referir-se primeiramente à falta de liderança eficaz:

[...] a opinião pública, investigando as graves lacunas, vem há um bom tempo objetando que o Instituto não corresponde absolutamente ao fim para o qual foi criado. De fato, é necessário dizer que o Instituto sentiu, depois de Miguéz, a falta de um verdadeiro dirigente, cuja força e alta probidade artística e moral correspondesse às necessidades de tal Instituto, extremamente anômalo por causa de seus elementos heterogêneos, para manter, além do vivo espírito artístico, o bom funcionamento do corpo docente, a ordem e a negligenciada disciplina. Os caprichos do corpo docente e do alunado, caprichos dignos de especial lamento, sempre foram daqueles que se trans-



“...con tutte le qualità che lo innalzano e i difetti che l'affliggono...” – VIDAL, J.; DRAGHI, G.

formam em discórdias de alto a baixo e em propaganda de desordem e de todos os piores acontecimentos, que frequentemente beiraram a anarquia (p. 596).

Mas Cernicchiaro não se demora neste ponto, concluindo apressadamente (e quase saudoso da “ditadura” de Leopoldo Miguéz) que “os bons elementos existem; falta apenas um espírito que os coordene e os vivifique: um diretor idôneo e a verdadeira disciplina” (p. 597). Não resta dúvida, portanto, que o saneamento do quadro exposto se colocaria para Cernicchiaro como pré-condição de realização da missão institucional que idealizava para o Instituto Nacional de Música.

Uma visão para o Instituto Nacional de Música

Mas qual, enfim, a ambição de Cernicchiaro para o Instituto Nacional de Música? Talvez não seja exagero sugerir que somente com esta indagação se possa perscrutar em profundidade o sentido da teleologia de Cernicchiaro. Pois o que resta claro, ao fim e ao cabo, é que o autor pretende com sua obra, conquanto repleta de críticas ao tratamento dispensado no Brasil ao que reputa como “a mais bela das coisas humanas” (p. 7), isto é, a música, menos um acerto de contas com o passado do que uma admoestação para o futuro. E que sua ambição satisfaz-se apenas quando se sente confiante o bastante para superar o papel de crítico-historiador – sustentada por mais de 600 páginas! – e lançar-se como formulador e propositor de uma política pública para o ensino musical no Brasil tendo o Instituto Nacional como centro irradiador.

Não é por outra razão que o livro vai culminar, revistos quase quatro séculos de história, em “seis requisitos que o autor desta obra oferece para consolidar o amor à arte e estimular os progressos do seu ensino em nosso país” (p. 609), diversos dos quais explicitamente dependentes de uma atuação do Instituto Nacional de Música de alcance nacional. Para Cernicchiaro, “um novo pacto se impõe” (p. 612), uma “nova filosofia da arte musical [que] será portanto aquela que virá com um novo tesouro de preparação e sobretudo de riquíssima inspiração” (p. 610); para tal, “o sempre citado *falso ideal* [estético, por suposto – ideal representado acima de tudo por Wagner e Debussy] deve desaparecer e ser substituído pela fé, pelo amor e pela consideração coletiva” (p. 610). E finalmente, citando e assim apelando à autoridade do diretor do Conservatório de Dijon, Charles Poisot, autor da diversas vezes citada *Histoire de la musique en France* (Paris, 1860): “Que se proscruva a arte corruptora, eu o consinto; e que se reverencie e se encoraje a arte séria, erudita, histórica, a arte que ensina, esclarece e purifica” (p. 610; Poisot, 1860, p. 308-309, grifos nossos). Para atingir estes “magníficos e sublimes resultados” (p. 610) fazer-se-ia necessário, portanto:



1º Uma reforma radical do nosso ensino oficial de música [aquele do Instituto Nacional, como subentende-se a seguir], igualando-o na ordem e na disciplina àquele dos melhores existentes no gênero, na Europa.

2º Que em todas as escolas municipais do Brasil, não excluídos os colégios privados, exista uma formação obrigatória de solfejo e de canto coral, dirigida por um professor de reconhecida competência.

3º Que nas principais cidades estabeleçam-se sucursais do Instituto Nacional do Rio de Janeiro, sem antagonismo entre as escolas e os institutos, dirigidas exclusivamente por um mestre de reconhecida capacidade artística e moral.

4º Que além dos prêmios de medalha de ouro, primeiro e segundo prêmios de viagem à Europa [prêmios do Instituto Nacional], se institua [ali, logicamente] um prêmio especialmente destinado à música dramática e religiosa, que consistiria de um prêmio de quatro anos de permanência na Europa, com a obrigação de uma obra a ser enviada semestralmente, e a ser executada e publicada às custas do Estado.

5º Criação [no Instituto Nacional] de outras três cátedras de alta composição, com quatro cursos obrigatórios: um de contraponto e fuga, um de orquestração, um de ópera lírica e um de música instrumental, colocando à frente desta importantíssima escola um mestre de alto renome europeu, com o título de diretor dos estudos. Uma escola análoga poderia ser criada para a música religiosa, acrescentando-se a criação de um curso de história e de filosofia da música.

6º Criação de um teatro lírico subvencionado, destinado exclusivamente aos jovens e decanos compositores nacionais, e ainda aos cantores, libretistas, conjuntos orquestrais e vocais (coros) (p. 610-611).

Surpreendente, contudo, é descobrir tratar-se em verdade, em todos os seis “requisitos” acima elencados, de uma paráfrase (procedimento recorrente em Cernicchiaro), de uma adaptação ao contexto brasileiro dos seis “votos sinceros” que formulara Poisot no capítulo final (p. 309-311) de sua *Histoire de la musique en France: Depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours (476-1860)* – obra aliás cuja estruturação, não menos do que o título, remete diretamente à *Storia della*



“...con tutte le qualità che lo innalzano e i difetti che l'affliggono...” – VIDAL, J.; DRAGHI, G.

musica nel Brasile: Dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549-1925), a ponto mesmo de sugerir-la como o modelo de que Cernicchiaro se serviu, para sua própria empreitada historiográfica. Mais relevante, porém, do que discorrer sobre a originalidade das recomendações de Cernicchiaro (ou sua ausência), é indagar sobre o sentido de tal apropriação. Por que abraçar, com adaptações, mas ainda assim abraçar, propostas concebidas mais de meio século antes e com o Conservatório de Paris em mente, ou seja, para contexto e ambiente inteiramente diversos do nosso? Estaria aí uma comprovação da presumida obsolescência de Cernicchiaro?

Não necessariamente, pois talvez mais adequado do que considerar a “visão” de Cernicchiaro um passo atrás, seja inverter a equação e pensar em Poisot como um visionário. De fato, de alguma forma as ideias por ele veiculadas estavam, na década de 1920, mais “no ar” que nunca. Os dois primeiros “requisitos” defendidos por Cernicchiaro, por exemplo, encontrariam eco no Brasil já na década seguinte, no projeto educacional-musical posto em prática ao longo da Era Vargas sob a liderança de Villa-Lobos; quanto ao demais, como a proposta centralizadora do ensino musical com equiparação com instituições estrangeiras (com o Instituto Nacional de Música como ponto de referência), de reforma curricular para fomento de escolas nacionais de composição, ou de concessão de prêmios com vistas à produção e divulgação de obras brasileiras, pode-se também dizer que, ao longo das décadas e até os dias atuais, também esses “requisitos” terminaram por integrar-se ao rol das nossas políticas públicas, por exemplo com o modelo de centralização de financiamento, orientação e avaliação em agências estatais de alcance nacional, com intercâmbios internacionais visando ao aperfeiçoamento de práticas pedagógicas e de pesquisa, ou através do fomento artístico pelo Estado na forma de subvenções, incentivos etc. Uma apreciação geral e franca da história da música no Brasil no século XX revela, portanto, que a visão de Cernicchiaro para o Instituto Nacional de Música de alguma forma, e de modo realmente insuspeito, influenciou – ou vaticinou, no mínimo – os rumos da música e da educação musical no país.

Conclusão

Desse breve recorte da *Storia della musica nel Brasile*, focando como exposto em sua relação com o Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, resta claro que o pensamento histórico do autor culmina com uma visão muito determinada para devir da instituição. Igualmente evidente é que a preocupação central de Cernicchiaro, através de todos os comentários relacionados ao Instituto Nacional, refere-se aos rumos passados e coevos da música brasileira sobretudo do ponto de vista das escolas de composição em voga no período republicano, e apenas secundariamente em termos de aspectos organizacionais ou mais estritamente relacionados ao jogo político interno da instituição. Para Cernicchiaro, os diretores



“...con tutte le qualità che lo innalzano e i difetti che l'affliggono...” – VIDAL, J.; DRAGHI, G.

que sucederam Miguéz fizeram apenas agravar um mal que identificava já na gênese do Instituto Nacional, a saber a estética wagnerista que norteia os esforços do grupo que, oriundo do Club Beethoven e sua Academia de Música – “verdadeiro laboratório para a reorganização deste como Instituto Nacional de Música nas mãos de Leopoldo Miguéz” (Vidal, 2014, p. 200) – estaria reunido também no Centro Artístico capitaneado por Miguéz em 1893. Grupo do qual tomou parte, naturalmente, também Alberto Nepomuceno, a mais relevante liderança do Instituto Nacional nas duas primeiras décadas do século XX. Em um momento posterior, de semelhante forma, a discordância de Cernicchiaro volta-se à estética que se poderia denominar muito genericamente “debussysta”, mas sempre com foco no Instituto Nacional e seu corpo docente.

Prova singular desse constante atrelamento de crítica estética e institucional dá-nos o tratamento dispensado por Cernicchiaro a Henrique Oswald, “hoje em dia nosso melhor talento” (p. 321), e cuja obra, segundo o autor, “corre às margens do belo, e se compraz em render sublime a grandeza da forma moderna no modo de dispor as suas ideias, sem desprezar aquela imperecível e imortal forma clássica, mãe das obras geniais” (p. 321). Natural, portanto, do ponto de vista do historiador, que Oswald viesse a incompatibilizar-se com um Instituto Nacional entre Wagner e Debussy! Comentando sua breve gestão como diretor do Instituto Nacional de Música (1903-1906), Cernicchiaro nos relata como,

por indicação do ministro o Barão do Rio Branco, o governo da República convoca-o ao Rio de Janeiro para ocupar o posto de diretor do Instituto Nacional de Música, vago desde a morte de Leopoldo Miguéz [sic]. Henrique Oswald, não obstante a bela posição que tinha em Florença, e persuadido de poder render bons e sérios serviços à arte e à pátria, aceitou a nomeação. Mas, ao assumir o cargo, nota rapidamente que o seu talento, ao qual se acopla a bondade e retidão do caráter, desenvolvido em um centro de saudável disciplina artística, não podia harmonizar-se com certos elementos indisciplinados. E não tardou, de fato, que contra ele se iniciasse uma guerra de rivalidade e um ciúmes de colegas inferiores, os quais, apoiados em grande parte por alunos ignorantes das virtudes do insigne artista, obrigaram-no, a contragosto, a sentir nostalgia de sua pátria artística abandonada. Não podendo, portanto, governar com a doçura de seu caráter, não logrando obter a ordem e o respeito, nem a observância escrupulosa do regulamento, cede à prepotência de seus perseguidores, e demite-se (p. 323).



“...con tutte le qualità che lo innalzano e i difetti che l'affliggono...” – VIDAL, J.; DRAGHI, G.

Como fica mais uma vez evidenciado, caracteriza a crítica de Cernicchiaro uma permanente superposição de atributos estéticos e morais, embora esses últimos raramente sejam individualizados ou referenciados a questões de ordem pessoal. Tal aspecto, contudo, que causa estranheza ao leitor moderno, não é uma marca particular do autor, mas um traço do discurso público de toda uma época, que encontra na *Storia della musica nel Brasile*, e no crepúsculo da Primeira República, suas derradeiras manifestações.

“Com todas as qualidades que o elevam e os defeitos que o afligem”, o Instituto Nacional de Música representou para Vincenzo Cernicchiaro a mais central de suas preocupações, e o lugar em que depositou suas maiores esperanças para o futuro da música brasileira. E se a instituição ter chegado com vitalidade aos seus 170 anos nos diz algo, em um país tão pouco inclinado ao culto à tradição, talvez seja exatamente isso: a obsessão de Cernicchiaro tinha algum fundamento.



REFERÊNCIAS

Bispo, Antonio Alexandre. “*L’arte è perfetta quando realizza la delizia in grado culminante. Latinidade e estética em Carlos Gomes (1836-1896) segundo Vincenzo Cernicchiaro (1858-1928)*”, in: *Revista Brasil-Europa. Correspondência Euro-brasileira*, nº 162/9 (2016). Disponível em http://revista.brasil-europa.eu/162/Vincenzo_Cernicchiaro_e_Gomes.html, acessado em mar. 2018.

Cernicchiaro, Vincenzo. *Storia della musica nel Brasile: Dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549-1925)*. Milão: Fratelli Riccioni, 1926.

Cernicchiaro, Vincenzo. *História da música no Brasil: Dos tempos coloniais aos nossos dias (1549-1925)*. Edição crítica traduzida, anotada e ilustrada por Giulio Draghi e João Vidal, em preparação.

Pereira, Avelino Romero. *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a república musical*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

Vidal, João. *Formação germânica de Alberto Nepomuceno: Estudos sobre recepção e intertextualidade*. Rio de Janeiro: Escola de Música, 2014.

JOÃO VICENTE VIDAL obteve o título de Doutor em Musicologia da Universidade de São Paulo, realizando estágio de pesquisa na Humboldt-Universität zu Berlin. Mestre e Bacharel em Música pela UFRJ, foi bolsista de agências como DAAD, Capes, CNPq e ainda da Fondazione Giorgio Cini de Veneza. Recebeu distinções como o “1º Prêmio José Maria Neves” da Anppom, “Prêmio Funarte de Produção Crítica em Música” e, por seu livro *Formação germânica de Alberto Nepomuceno*, o “Prêmio Concerto 2014” da Revista *Concerto*. Professor permanente do Programa de Pós-graduação em Música e chefe do Departamento de Música de Conjunto da Escola de Música, onde desempenhou também as funções de diretor artístico e coordenador da linha de pesquisa “História e Documentação da Música Brasileira e Ibero-Americana”.

GIULIO DRAGHI é professor associado da Escola de Música com Doutorado na University of Miami (como bolsista da Capes), Mestrado (CNPq e Faperj) e Bacharelado em Música pela UFRJ. Detentor de inúmeros primeiros prêmios em concursos nacionais de piano, apresentou-se com as principais orquestras brasileiras em teatros como Sala Cecília Meireles, Theatro Municipal (Rio de Janeiro), Palácio das Artes (Belo Horizonte) e Teatro Cláudio Santoro (Brasília), entre outros. Dentre suas muitas gravações, destaca-se o registro ao vivo da integral dos 24 *Estudos* de Chopin lançado em DVD em 2017. Editor do *Método de pianoforte* de José Maurício Nunes Garcia (Irmãos Vitale), desenvolveu vasta pesquisa sobre o compositor e pianista Carl Tausig e assinou a direção artística e de pesquisa do livro *Guiomar Novaes do Brasil* (Kapa Editorial).