



# Leopoldo Miguéz, um Prometeu na República

Avelino Romero Pereira\*

## Resumo

O presente artigo desenvolve uma reflexão sobre a atuação do compositor Leopoldo Miguéz como diretor do Instituto Nacional de Música (INM) no princípio da República, tomando como ponto de partida o contexto de estreia em 1892 de seu poema sinfônico intitulado *Prometeu*, durante o governo do marechal Floriano Peixoto. A análise de suas injunções políticas e também das críticas e comentários publicados na imprensa permite considerar o papel de Oscar Guanabarro e as motivações que opõem o compositor e o crítico, tendo em vista alguns dos projetos desenvolvidos pelo primeiro à frente do INM.

## Palavras-chave

História institucional – Leopoldo Miguéz – Prometeu – Instituto Nacional de Música – Oscar Guanabarro.

## Abstract

This paper reflects on composer Leopoldo Miguéz acting as director of the Instituto Nacional de Música (INM), during the beginnings of Brazilian Republic. It takes as a depart the context of the premiere in 1892 of his symphonic poem *Prometeu*, during Marechal Floriano Peixoto's government. The analysis of political aspects and also of the critics and commentaries published in press leads to consider the role of Oscar Guanabarro e the motivations that oppose the composer and the critic, taking in account some of the projects developed by the former in the INM.

## Keywords

Institutional history – Leopoldo Miguéz – Prometeu – Instituto Nacional de Música – Oscar Guanabarro.

## Leopoldo Miguéz e o Instituto Nacional de Música

A historiografia da música no Brasil tem sido muito displicente, para não dizer leviana, no tratamento dispensado a Leopoldo Miguéz (1850-1902), dada a relevância de suas composições e de suas realizações à frente do Instituto Nacional de Música. Ainda que a obra não seja numerosa – e isso, é claro, se deve à atuação como gestor público, que lhe roubou tempo à composição – ele foi um dos pioneiros na música sinfônica composta por brasileiros. E isto há de ter alguma importância, a

---

\* Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: romeroavelino@yahoo.com.br.



despeito de toda má vontade que lhe cerca. A sinfonia e os poemas sinfônicos estão aí para testemunhar. Pena que não sejam executados com a frequência que mereciam. E como diretor da escola, ainda que seu autoritarismo e algumas de suas escolhas e decisões sejam questionáveis, é inegável que deixou plantadas algumas bases importantes para o que viria a seguir em matéria de organização dos currículos de nossas escolas de música. Mas a onda nacionalista que se ergueu hegemônica a partir da década de 1920 – e a timidez com que até hoje se faz a crítica da produção musicográfica comprometida com aquela orientação antes ideológica que estética ou acadêmica – segue contaminando as análises e repetindo o equívoco de selecionar as “boas” obras, não pelo conteúdo estético, mas pelo ideológico. E isso já é injustiça em dobro, porque, convenhamos, ideológico Miguéz nunca deixou de ser. Apenas praticava outro entendimento de como processar a apropriação dos modelos europeus para a confecção de uma música de concerto e dramática brasileira. Brasileira pela fatura e não pelas fontes.

Assim como a obra, a figura do compositor também é vítima do desinteresse, da desinformação e da avaliação apressada. Até a data de seu falecimento foi registrada com erro, e o erro foi reiteradamente divulgado pela historiografia. O câncer matou Miguéz no dia 6 de julho de 1902, aniversário de seu dileto amigo e sucessor na direção da escola, Alberto Nepomuceno. Como biógrafo do cearense, eu não poderia deixar escapar a coincidência, e acusei o deslize em meu estudo sobre o autor da *Série Brasileira*. O erro vem do artigo de Octavio Bevilacqua, publicado nesta *Revista Brasileira de Música* em 1940. Alice Dantas Miguéz, ao pressentir a viuvez, apressou-se a convocar Alfredo Bevilacqua, o pai de Otávio, e substituiu o diretor do Instituto Nacional de Música em suas ausências. Num bilhete, ela dizia: “previno-lhe que o nosso querido Miguéz está agonizando...” E datava: “6 – 7 – 02” (Bevilacqua, 1940, p. 12). Ao reproduzir o teor da mensagem no corpo do artigo, Otávio enganou-se e deu o “7” por setembro, no que foi seguido copiosamente por tantos quantos escreveram em seguida. Mas se o bilhete está estampado em *fac-simile* no próprio artigo! Muita desatenção – ou desleixo – de uma musicografia que repete sem cessar, mas investiga pouco. Quem dera as perspectivas enviesadas se restringissem apenas a uma data...

Discuti longamente a atuação de Miguéz à frente do Instituto Nacional de Música – o antigo Conservatório Imperial e atual Escola de Música da UFRJ – e não pretendo voltar a esmiuçar essas realizações (Pereira, 1995b, 2007, 2015). Aproveito a oportunidade para rever minhas anotações e trazer alguma coisa mais ou retomar o tema à luz de uma compreensão mais amadurecida pelos anos e por outras leituras, pesquisas e reflexões. Sigo destacando a refundação do ensino, com ênfase numa abordagem da técnica e do repertório mais afinada com a tradição clássico-romântica, sobretudo germânica; a ampliação do espaço e das dependências da



escola, com o empenho em desenvolver sua biblioteca e arquivo musical – a hoje denominada Biblioteca Alberto Nepomuceno –, além de um museu instrumental – que leva o nome de Delgado de Carvalho, mas foi criado por Miguéz – e de um Gabinete de Acústica, a cargo de Frederico Nascimento, professor de harmonia do Instituto; o esforço para interferir no ambiente musical do Rio de Janeiro, mediante a organização de concertos sinfônicos no salão do próprio Instituto e seu desdobramento com a atuação do corpo docente em outros espaços de produção musical da então Capital Federal.

Tomando o saber e a técnica como esteios do fazer artístico, Miguéz foi também um hábil cultor do que entendia ser uma música séria, desprendida do entretenimento fácil e comercial, e baseada em sólidas convicções estéticas e formais. Daí ser o primeiro brasileiro a compor uma sinfonia e também uma sonata para violino e piano. Logo atuaria como professor de violino no Instituto. E também como professor de composição, entendendo-a como um valor cívico a contar em benefício da República. Tanto que, em 1894, ao assumir a regência da cadeira de harmonia e acompanhamento, sentiu a necessidade de officiar ao ministro, tomando-a como introdução ou base para o desenvolvimento do ensino da composição, para o qual acabara de ser nomeado.

Neste artigo, proponho dirigir o olhar novamente à figura de Leopoldo Miguéz, na intercessão entre o compositor e o administrador público empenhado na formação do músico, tomando como partida a força simbólica de uma composição específica, considerada no contexto dos embates políticos e estéticos dos primórdios da República no Brasil, e considerando as disputas pelo poder no seio da “sociedade dos músicos”, para empregar mais uma vez a expressão de Maurice Halbwachs, de que me vali anteriormente para identificar e entender o cotidiano desse subgrupo social e suas vicissitudes.

### **Um Prometeu na República**

A edição de 30 de abril de 1892 da *Gazeta de Notícias* anunciava para aquela tarde de sábado, com início previsto para as 13 horas, no teatro S. Pedro de Alcântara – onde hoje se situa o João Caetano, na Praça Tiradentes, no centro do Rio de Janeiro – um festival organizado em homenagem ao marechal Floriano Peixoto, por seu aniversário natalício. Na primeira parte do programa, seriam ouvidos o *Hino da Proclamação da República* de Leopoldo Miguéz e Medeiros e Albuquerque e o *Hino Nacional* de Francisco Manuel da Silva, executados por quatro bandas militares regidas por Inácio Porto-Alegre, professor de solfejo do Instituto Nacional de Música. Entre os dois hinos, um discurso de saudação e a entrega de um busto em bronze ao homenageado. O orador seria o médico e jornalista Manuel Veloso Paranhos Pederneiras, que atuava no *Jornal do Commercio* desde 1868. A comissão organizadora



do evento trazia, além do escritor, homens de negócios, ligados ao setor de importação e exportação, e Leopoldo Miguéz. Após os hinos e a homenagem propriamente dita, uma orquestra dirigida alternadamente pelo compositor e por Inácio Porto-Alegre executaria várias peças sinfônicas: o “Prelúdio” da *Suíte em Ré*, de Henrique Oswald; o *Prometeu*, poema sinfônico de Miguéz, em primeira audição, regido pelo próprio; *Souvenir*, de Alberto Nepomuceno; *Aveu*, de Porto-Alegre; e, encerrando o programa, outro poema sinfônico de Miguéz, o *Ave, Libertas!*, composto para o primeiro aniversário da Proclamação da República, e regido igualmente pelo compositor.

O envolvimento de Miguéz no festival musical dava bem a medida do papel que desempenhava como o homem forte da República Musical, grupo de intelectuais e artistas reunidos em torno do Instituto Nacional de Música, antigo Conservatório, cuja direção ele assumira com a queda da monarquia:<sup>1</sup> a regência da orquestra “de 80 professores”, como anunciava *O Paiz* no dia 27; a estreia, sob sua batuta, de seu terceiro poema sinfônico e a nova audição do segundo, constituindo a parte mais substancial do concerto; e claro, o *Hino da Proclamação da República*, que compusera para o concurso, por ele vencido, que escolheria um novo hino nacional, mas resultara na manutenção do velho e na renomeação do seu. Sua participação no estranho e pouco republicano evento dá conta também do apoio político explícito ao marechal. Nos tempos do Império deposto, o aniversário do imperador era saudado com feriado nacional e homenagens, mas no novo regime tal personalismo associado ao chefe de Estado indicava certo desequilíbrio institucional, além de um descarado adesismo. O militar, ainda nomeado como vice-presidente da República, assumira a chefia do governo desde que Deodoro da Fonseca fora apeado do poder, após acusações de imoralidade administrativa e uma tentativa de dissolver o Congresso, barrada pela Marinha, que bombardeou a capital, forçando a renúncia. Sucedeu à crise um governo controverso, visto por uns como garantia de estabilidade e probidade e por outros como ilegítimo – alegava-se que o vice deveria ter convocado novas eleições. O “marechal de ferro”, antes tão discreto e enigmático, dava agora mostras de força bruta, e naquele mês de abril já havia promulgado o estado de sítio, seguindo-se a reforma de generais que haviam se manifestado por escrito pedindo eleições, a repressão a militares sublevados, demissões de cargos públicos e a perseguição a jornalistas, acusados de monarquistas ou deodoristas. Em breve, eclodiriam revoltas, abafadas com extrema violência. Na Capital Federal, sob forte agitação política, parte da intelectualidade saudava o marechal, enquanto outra dividia-se entre o exílio e a prisão. Muitos foram punidos por sua atuação na imprensa, que começou

<sup>1</sup> Em minha dissertação de Mestrado (UFRJ, 1995), empreguei a expressão *República Musical* para me referir ao engajamento da sociedade dos músicos da época em torno do regime republicano, em suas decorrências tanto políticas quanto culturais (Pereira, 1995b e 2007). “Sociedade dos músicos” é a expressão original de Maurice Halbwachs que me motivou a noção, contextualizando-a para a situação estudada, a atuação de Alberto Nepomuceno e também de Leopoldo Miguéz nos primórdios do regime republicano no Brasil.



a sofrer ataques e depredações, sob as vistas grossas das forças policiais e do ministro da Justiça. Rui Barbosa, Olavo Bilac, Pardal Mallet, José do Patrocínio estavam entre os atingidos. Os entusiastas, setores médios urbanos e simpatizantes da doutrina positivista, como Miguéz, viam no militar a encarnação da “ordem”.

O clima de exaltação nacionalista em torno do homenageado também deixava sua marca, conforme uma peculiaridade registrada pelo *Jornal do Commercio*, no dia seguinte ao evento. O redator da “Gazetilha” observa que o concerto, “além de muito escolhido, tinha uma particularidade: era composto de música clássica puramente brasileira” (*Jornal do Commercio*, 1º mai. 1892). O entusiasmo com que o jornalista narra as homenagens – militares e civis, antes e depois do concerto – ecoa a intenção dos organizadores do festival de manifestar apoio a Floriano, o que é também atestado pela fala de Pederneiras, transcrita no artigo: mesmo reconhecendo que “no coro das aclamações”, podiam “ouvir-se algumas notas dissonantes”, o orador observa que “todos os que têm [...] acompanhado fria e desapixonadamente os acontecimentos reconhecem que, embora dotado dos mais generosos sentimentos, os que governam não podem nem devem recuar no cumprimento do dever, sufocando por isso os generosos impulsos do coração” (*Jornal do Commercio*, 1º mai. 1892). Uma delicada e generosa declaração de apoio ao uso da força na repressão aos opositores. Mas logo viria a censura generalizada e o próprio *Jornal do Commercio* passaria a alvo do marechal, vindo seu proprietário a se refugiar para escapar da prisão.

A julgar pelos comentários publicados na imprensa no dia imediato ao concerto, o diretor do Instituto Nacional de Música tivera enorme sucesso e o *Prometeu* era saudado com destaque: “causou grande entusiasmo o poema sinfônico do sr. Leopoldo Miguéz, composto sobre a lenda do mesmo nome, e executado pela primeira vez”, diz o cronista do *Jornal do Brasil* (1º mai. 1892). Também a crônica d’*O Paiz* rendeu-se ao triunfo e, após comentar breve e elogiosamente as demais peças apresentadas, deteve-se na que estreava:

A peça capital deste concerto foi sem dúvida o poema sinfônico – *Prometeu*, de Leopoldo Miguéz. É a sua obra-prima, por enquanto, porque o ilustre compositor brasileiro tem caminhado sem cessar, aumentando sempre o valor de suas peças e a admiração dos verdadeiros apreciadores da arte moderna. (Oscar Guanabara, *O Paiz*, 1º mai. 1892)

O autor era Oscar Guanabara, que há quase oito anos assinava a coluna de crítica de artes d’*O Paiz*. Naquele momento, ao comentar o concerto, ainda não estava irremediavelmente na oposição virulenta que faria a Miguéz e ao grupo liderado



por este no Instituto Nacional de Música. Fosse outra a conjuntura e passado algum tempo – na verdade alguns meses – e suas palavras não soariam tão simpáticas e cordatas. Mas já se podem perceber as diferentes concepções estéticas que levariam compositor e crítico a uma rivalidade insuperável, fruto também das disputas pelo poder em torno do Instituto e de seus cargos docentes e programas de ensino. Após os elogios, diz Guanabario: “pouco nos importamos com o seu título e muito menos com o seu programa descritivo. O *Prometeu* de Leopoldo Miguéz é e será para nós o seu *Poema sinfônico* n. 3” (Oscar Guanabario, *O Paiz*, 1º mai. 1892). Ao desconhecer o título e o tema, e optar apenas pela música, o crítico parece desqualificar toda a intenção do compositor. Se no hino republicano e em *Ave, Libertas!* a adesão de Miguéz ao novo regime é explícita, no *Prometeu* é mais sutil, mas já está ali, sob a escolha do programa que conduz a partitura. Prometeu é aquele cujo “espírito vê mais longe que os olhos”, segundo a autodefinição do personagem na tragédia de Ésquilo, que serviu de base ao compositor. Não é difícil depreender uma referência aos homens que como o marechal – e o próprio diretor do Instituto Nacional de Música... – conduziam os destinos da República. De fato, segundo Guanabario, em outra crônica publicada mais tarde, o poema sinfônico seria mesmo dedicado a Floriano Peixoto.<sup>2</sup>

Na mitologia, Prometeu era o benfeitor da humanidade, a qual Zeus havia privado do fogo: “concedi-lhes a imensa esperança no futuro. [...] Fiz ainda mais. Dei-lhes o fogo. [...] e dele apreenderão muitas artes” (Ésquilo, 1982, p. 20). A privação do fogo simbolizava a da própria inteligência: “de crianças que eram antes, eu criei seres dotados de razão e de reflexão”, diz Prometeu, acrescentando em seguida: “também inventei para eles a mais bela de todas as ciências, a dos nomes, que conserva a memória de todas as coisas e favorece a cultura da arte” (Ésquilo, 1982, p. 26). Em 1897, ao anunciar o primeiro concerto do “Ciclo Miguéz”, dedicado exclusivamente à obra do compositor e realizado no salão do Instituto Nacional de Música, o *Jornal do Commercio*, pela pena de José Rodrigues Barbosa, reproduz o programa que teria servido de roteiro ao poema sinfônico, escrito provavelmente pelo próprio Miguéz:

Prometeu vai ser punido por ter-se condoído da ignorância e miséria dos homens. Ante a severidade da pena compadecem-se os deuses da corte do titã e imploram a clemência de Júpiter, inflexível, entre-

<sup>2</sup> Essa informação porém não consta dos comentários publicados na imprensa na época do festival, em que a composição estreou, e nem da partitura, editada na Alemanha, em 1895, ao contrário de *Ave, Libertas!*, que traz a dedicatória impressa na capa: “hommage au Maréchal Manuel Deodoro da Fonseca, proclamateur de la République brésilienne”. Ver Miguéz, Leopoldo. *Ave, Libertas!*, op. 18, poema sinfônico para grande orquestra. Rio de Janeiro: Funarte, 1982. (Edição fac-similar de J. Rieter-Biedermann, Leipzig, s.d.)



tanto, às suas súplicas. Acorrentado ao rochedo, ouvindo as mágoas doloridas das Oceanides e o esvoaçar dos abutres que adejam sobre sua cabeça, Prometeu conserva-se ativo e sobranceiro às dores que o afligem, sufoca as amarguras do presente e prenuncia a sua glória futura. E quando repelindo os conselhos e ameaças do mensageiro de Júpiter, é arrebatado na voragem, sobreleva sobre o fragor do cataclismo e o lamento dos deuses que o deploram. (*Jornal do Commercio*, 6 jun. 1897)

A narrativa mítica com que a antiguidade grega representava os processos civilizatórios, simbolizando no domínio do fogo a autonomia do ser humano perante a natureza, poderia traduzir para o contexto político e cultural brasileiro a expectativa de progresso técnico e social que o novo regime despertava em boa parte da intelectualidade. Para Miguéz, em se tratando de música, o progresso estaria em seguir a escola alemã de composição, ou seja, os dramas líricos de Richard Wagner e os poemas sinfônicos de Franz Liszt. O compositor integrava a corrente dos germanófilos dentre os intelectuais brasileiros, aqueles que viam um modelo no forte desenvolvimento industrial e militar da Alemanha, testemunhado na vitória sobre a França na guerra de 1870-71 e na consequente fundação do Império Alemão. A “moderna” música de Wagner e Liszt, “a música do futuro”, como eles mesmos a chamavam, soava para os wagnerianos como o anúncio de uma nova ordem musical e social. E no contexto brasileiro, penso eu, frente à República recém-instalada, a nova música podia simbolizar os ideais do novo regime político, ao passo que a ópera italiana e a figura de Carlos Gomes, associados ao imperador deposto, podiam simbolizar a monarquia, a dinastia de Bragança e até o passado colonial do país, o “atraso” enfim, que os republicanos prometiam superar.

A escolha de Prometeu como tema, portanto, não é casual. O mito grego já alcançara seu lugar na tradição musical germânica: Beethoven compusera um bailado, *As criaturas de Prometeu*, em 1801. E em 1850 Liszt também realizara, sob a mesma inspiração e o mesmo título, *Prometeu*, um de seus poemas sinfônicos. O mito é uma narrativa poderosa, em tudo adequada ao século XIX, com suas aspirações libertárias, tanto na imposição do talento e esforço humanos sobre as monarquias, as aristocracias e as igrejas, quanto na crença no ideal de progresso e de civilização, baseados na razão e na técnica. Beethoven talvez enxergasse um Prometeu em Napoleão – antes que este se coroasse imperador; Liszt talvez o entrevisse nos ideais de 1848 – e o tom sombrio e tenso que jamais abandona sua partitura poderia sugerir as derrotas e incertezas resultantes daquelas jornadas revolucionárias. Posso estar forçando as interpretações para Beethoven e Liszt, mas seguramente elas valem para Miguéz. O diretor do Instituto Nacional de Música não consegue – nem



pretende – esconder as semelhanças com a composição de Liszt, mas ao contrário desta, a sua conclui de maneira enfática, heróica, não digo festiva, mas seguramente solene e marcial, muito própria ao momento político do país, fortemente tingido pelos uniformes militares e marcado pela afirmação da figura do “marechal de ferro”. O compositor brasileiro simula com esse final triunfante a antevisão pelo próprio Prometeu do desfecho em que se vê finalmente libertado do tormento, e seu caráter majestoso e vibrante impulsiona a plateia ao aplauso. Explica-se facilmente o entusiasmo com que o público recebeu a composição naquela tarde de sábado, 30 de abril de 1892.

Assim, o tema me soa muito apropriado à crença que movia parte da intelectualidade brasileira no momento da instalação do regime republicano no país: os ideais republicanos, o anticlericalismo, a fé na técnica, na razão e na ciência como garantidoras do progresso social. E some-se a isso o prestígio da escola alemã de composição musical, algo que vinha se desenhando desde a metade do século – e não só no Brasil. Por toda a Europa, ainda que enfrentando muitas resistências e vozes discordantes, o programa de renovação da música e da ópera, proposto por Wagner e seus seguidores, avançava sobre a tradição, sobretudo italiana. Basicamente, a ideia girava em torno da defesa da reunião de todas as expressões artísticas em uma forma superior, uma *Gesamtkunswerk*, ou obra de arte total, reunida, unificada. Retomando o espírito da tragédia grega e o próprio movimento que fez nascer a ópera barroca italiana, Wagner falava em regenerar o drama musical, derrotar as formas comerciais e artificiais em que se tinha convertido a tradição italiana e também a francesa e impor, sob o espírito alemão, a reconquista do valor humanista da arte sobre os excessos e superficialidades das fórmulas prontas e tão ao gosto da burguesia oitocentista. No plano da música sinfônica, o poema sinfônico correspondia a motivação análoga: apesar do termo “poema”, não se tratava de justapor palavras à música, mas de realizar uma partitura exclusivamente instrumental, porém motivada e conduzida sob a inspiração de uma narrativa, uma lenda, um romance, um tratado filosófico, um poema propriamente dito ou até um quadro a óleo. Não é música descritiva, mas simbólica, construída a partir de um “clima” sugerido pelo programa. “Música programática”, como se convencionou chamar, por oposição à “música pura”, aquela centrada sobre si mesma, sobre o desenvolvimento exclusivo da forma e dos temas musicais, sem nenhum apelo a outras linguagens que não a dos sons. É a isso que se refere Guanabario, quando rejeita o título e o programa do poema sinfônico de Miguéz. E o crítico vai mais longe no comentário, em que sutilmente – o tempo ainda era o das sutilezas... – traduz seu apego às concepções clássicas e à ideia de “música pura”:



O assunto mitológico poderá ter grande valor como o inspirador da peça; o conto fabuloso terá exercido grande influência no espírito do compositor; a partitura, em todas as suas minuciosidades, obedecerá a uma ideia ligada ao audacioso ladrão do fogo celeste, todos os efeitos orquestrais terão relação íntima com o estado da alma no momento em que a melodia se gerou através de uma cena angustiosa desenhada na imaginação excitada do artista – mas para nós, que ouvimos completamente abstraídos de qualquer ideia concreta, só existe ali uma página admirável de inspiração, um verdadeiro poema musical, em que o belo se impõe pelo absoluto – livre de qualquer ideia estranha à arte musical. (Guanabarino, *O Paiz*, 1º mai. 1892)

Com o tempo, o filho de Joaquim Norberto de Sousa e Silva seria conhecido como o crítico controverso, irônico e demolidor, identificado como o opositor de tudo quanto soasse moderno – o wagnerismo de Miguéz e Nepomuceno, a concepção harmônica de Villa-Lobos, a Semana de Arte Moderna de 1922. Mas esse Guanabarino de 1892 que lemos no trecho citado, ainda não é aquele antiwagneriano rabugento que em 1910, após assistir à estreia nacional do *Tristão e Isolda*, no Theatro Municipal do Rio, dirá que “a força melódica que é um dos grandes elementos da música perde-se no sacrifício do sistema harmônico, rebuscado, sem espontaneidade”, reproduzindo as falas que desde a Europa viam em Wagner um excesso de complicação e cerebralismo, em tudo oposto à facilidade e a uma suposta “naturalidade” melódica do canto italiano e da tradição operística.<sup>3</sup> Tampouco o que em 1933 condenará o princípio wagneriano da “melodia infinita”, isto é, do fluxo musical contínuo, ao qual chamaria de “enfadonho e interminável recitativo”, dizendo ainda injusta e incorretamente que Wagner “lembrou-se de condenar a melodia justamente por não poder criá-la” (Bevilacqua, 1934). O Guanabarino de 1892 faria a defesa entusiasmada do compositor de *Tannhäuser*, ao assistir a uma versão deste em italiano encenada no Teatro Lírico em outubro, sob a batuta de Marino Mancinelli, um divulgador da obra do reformador alemão. Dizia o crítico então que Wagner é o “mais célebre compositor de música dramática que o nosso século tem produzido” (Guanabarino, *O Paiz*, 3 out. 1892). Quem lhe faz um contraponto, por exemplo, é Alcindo Guanabara, seu colega de redação n’*O Paiz*, que assinando sob o pseudônimo de Marcello, diria após assistir à estreia do mesmo espetáculo: “estou por tudo como

<sup>3</sup> Essas e outras passagens da crítica antiwagneriana no Brasil são lembradas por Octavio Bevilacqua numa conferência proferida em 1933 na Associação Brasileira de Música e publicada em sua revista (Bevilacqua, 1934).



vêm, mas peço licença para dizer que lá é que eu não volto” (Marcello, pseud. de Alcindo Guanabara, *O Paiz*, 3 out. 1892).<sup>4</sup>

A imprensa do Rio de Janeiro reproduzia então as mesmas polêmicas que se lia na crítica musical europeia. E Miguéz assumia a liderança – ao menos musical – do apostolado wagneriano no Brasil, cabendo aos críticos a ele aliados – José Rodrigues Barbosa, pelo *Jornal do Commercio*, e Luiz de Castro e Coelho Netto pela *Gazeta de Notícias* – a atuação pela imprensa.<sup>5</sup> Nestes a defesa de Wagner confundia-se com a de Miguéz e também a de Nepomuceno, e extensivamente a do Instituto Nacional de Música, e em oposição a Guanabarin. Quase sempre as falas revestiam-se da intenção de educar o público, de lhe ensinar a escuta e o “bom gosto”, conforme o entendimento que tinham, claro. Quando procurei pelas referências ao *Prometeu* publicadas na imprensa, valendo-me da Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional, estava certo de encontrar o programa do poema sinfônico nas notas sobre sua estreia. Deparei-me apenas com essa pérola que foi o festival em homenagem e apoio a Floriano Peixoto, e no qual Miguéz estreou a composição. Anos depois, como já mencionado, o programa seria transcrito pelo *Jornal do Commercio*, ao anunciar o “Ciclo Miguéz”, série de quatro concertos realizados no salão do Instituto Nacional de Música e exclusivamente dedicados à obra do seu diretor. É Rodrigues Barbosa que aí age, valendo-se de sua coluna no jornal, para colaborar com o aliado, e orientar o público em relação ao que haveria de ouvir.<sup>6</sup>

### Entre Prometeu e Édipo

O compromisso com o “bom gosto” – e a conseqüente educação dos artistas e do público conforme esse entendimento – estava no cerne do que viria a ser conhecido, tanto por seus aliados, quanto por seus adversários, como a “ditadura Miguéz”,

<sup>4</sup> Marcello [pseud. Guanabara, Alcindo]. “A Semana”. *O País*, Rio de Janeiro, ano IX, n. 3.806, p. 1, 3 out. 1892. E o cronista acrescenta: “eu queria, como já disse, ceder hoje o meu lugar ao Guanabarin, que há alguns anos também não percebia nem gostava, e hoje pela-se pela música do grande reformador.” Como se pode ver, Guanabarin parece ter oscilado e muito a respeito de Wagner, no decorrer de sua longa carreira como crítico de música e teatro.

<sup>5</sup> Abordei algumas dessas polêmicas e ações em torno do Instituto Nacional de Música e também do Centro Artístico (1893-1899), presidido por Miguéz, em trabalhos anteriores (Pereira, 1995b, 2007 e 2015).

<sup>6</sup> Ver nota 8, *supra*. Quanto a *Ave, Libertas!*, sua publicação parece uma ação do próprio diretor, pois um mesmo texto, contendo o programa do segundo concerto e o argumento do poema sinfônico, é publicado tanto no *Jornal do Commercio* de 19 de junho quanto no *O Paiz* de 20 de junho, e sem nenhum acréscimo ou comentário por parte dos respectivos críticos. O roteiro em si é sofrível, tanto literária quanto politicamente, mas o reproduzo aqui pela oportunidade de o trazer a público: “E conturbava-se-nos o espírito, ao vermos desvanecidas as esperanças de liberdade. / Tristes presságios agouravam o aniquilamento das nossas aspirações, fazendo em muitos explodir o sentimento da revolta. / As imprecações dos impacientes, as queixas dos esmorecidos e o murmúrio da turba vacilante e incoerente consorciavam-se em tal momento. / No tumulto que a confusão de sentimentos tão opostos produzia, que nota é essa, porém, que a todos surpreende? / Será o canto festivo da aurora da liberdade ou o prenúncio do despotismo jubiloso? / Indizível momento de angústia, que a ação entorpece e a alma subjuga. / Mas, eis que se distingue o rumor longínquo das fanfarras. Ao som estrídulo do clarim, renasce o entusiasmo, e, quando mais perto soa o hino da liberdade, expande-se-nos a alma, entoando hosanas à vitória. *Ave, Libertas!*” “Teatros e Música – Ciclo Miguéz”. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, ano 77, n. 169, p. 3, 19 jun. 1897. Como se depreende da leitura – e da escuta – a intenção é análoga à do *Prometeu*, com seu final jubiloso.



isto é, o dirigismo estético e pedagógico assumido por Miguéz à frente do Instituto Nacional de Música. Já descrevi e discuti em pormenores sua ação reformadora, e não pretendo repeti-lo aqui. Chamo a atenção para o modo como o diretor apresenta sua “missão”, ao elaborar o novo regulamento da escola. Dizia em seu artigo 1º o Projeto de Estatutos do Conservatório de Música, datado de 1878, e posto em execução no mesmo ano, que “o Conservatório tem por fim o ensino da música vocal e instrumental, e sua propagação e aperfeiçoamento no Império” (Brasil, 1878, p. 3). O primeiro regulamento do Instituto, era bastante sucinto na enunciação de seus fins,<sup>7</sup> mas meses depois, ainda em 1890, e já mais enfronhado da administração, Miguéz elaboraria outro, em que diria:

Art. 1º O Instituto Nacional de Música, tendo por base o ensino completo da música em todos os ramos da arte, destina-se a formar instrumentistas, cantores e professores de música, ministrando-lhes, além de uma instrução geral artística, os meios práticos de se habilitarem à composição, e a desenvolver o bom gosto musical organizando grandes concertos onde sejam executadas as melhores composições antigas e modernas, com o concurso dos alunos por ele educados. (Brasil, 1891b)

O confronto entre o disposto nos dois diplomas é flagrante, mas requer um olhar mais acurado. Miguéz vai além do que propunha o Conservatório – o ensino da música e sua propagação e aperfeiçoamento – e inclui os meios para alcançar estes fins: primeiramente não só a formação de instrumentistas e cantores, mas também a de professores de música, sem os quais nenhuma propagação e aperfeiçoamento seria possível.<sup>8</sup> Em seguida, inclui a composição como parte dessa formação – e claro que a concepção que está em ação não é mais apenas a do músico-artesão, que predominara nas origens do Conservatório, mas a do músico-artista, que ao menos desde Carlos Gomes e Henrique Alves de Mesquita já era um resultado possível, mas não explicitado. E por fim, além de formar músicos, o Instituto propõe-se a “desenvolver o bom gosto musical” mediante a organização de concertos. Nenhum reparo quanto à pertinência da formação assegurada mediante a prática, na forma de concertos. Ao traçar um elo indissociável entre a prática artística e a for-

<sup>7</sup> Dizem os estatutos do Instituto Nacional de Música, anexos ao decreto que o criou, que o mesmo “destina-se ao ensino completo da música a nacionais e estrangeiros de ambos os sexos” (Brasil, 1891a).

<sup>8</sup> Extensivamente, em seu primeiro relatório como diretor, datado de 20 de dezembro de 1890 e dirigido a Benjamin Constant, ministro da Instrução Pública, Correios e Telégrafos, Miguéz observaria que “sendo o Instituto Nacional de Música o estabelecimento modelo do ensino musical, deviam todas as escolas do país, ou pelo menos [...] as da Capital Federal, obedecer a um mesmo programa e método de ensino uma vez que traz grave dificuldade ao aluno o não aproveitar o estudo feito de uma para outra escola.” (Fonte: Arquivo Nacional).



mação de plateias, Miguéz prevê uma ação educativa, extensiva, da escola à sociedade. Destoando portanto da formulação vaga e liberal do Império, o regulamento de Miguéz sinaliza claramente uma intervenção estatal, por meio da instituição oficial de ensino, cujas asas deveriam abrir-se sobre o público.

Não me é difícil dizer, diante disso, que o *Prometeu* estreado em 1892 não simbolizava apenas a República dos sonhos de Miguéz, ou o marechal de ferro, salvando o país da anarquia. O deus benfeitor da humanidade, ao menos do Brasil musical, parece caber na própria pretensão do diretor do Instituto Nacional de Música, aquele cujo “espírito vê mais longe que os olhos”, e que seria capaz de dizer, antes de todos, de que matéria – e repertório – deveria ser feito o “bom gosto musical”. Mais tarde, em 1893, ao justificar suas “Instruções para os Exercícios Públicos e Concertos Sinfônicos” do Instituto, Miguéz, em ofício ao ministério, dirá que “todo nosso intuito deve ser o de elevar o mais possível o sentimento artístico do povo brasileiro”, e ainda: “para a música falta-nos o meio prático de educar a massa geral do público, fazendo com que ele pouco a pouco vá tendo compreensão do belo musical e reagindo contra as aberrações de toda espécie” (cf. Arquivo Nacional). Em longo parecer favorável, Rodrigues Barbosa, o aliado de Miguéz no Ministério da Justiça e Negócios Interiores, louva e defende a iniciativa, mas veta os excessos do projeto, que previa impor aos locatários do salão do Instituto a submissão ao diretor dos programas dos concertos que viessem a realizar, observando que “a censura oficial [...] não tem absolutamente razão de ser, tratando-se do Instituto Nacional de Música, instituição organizada com orientação moderna e liberal” (cf. Arquivo Nacional). E acrescenta:

Essa censura seria a consagração de uma *arte oficial*, seria um enorme perigo para o próprio Instituto, porque ele tomaria a responsabilidade dos concertos extraordinários, e nesse caso não bastaria fiscalizar programas; seria preciso estender a censura aos artistas executantes, julgar sua capacidade, competência e méritos artísticos, dirigir e fiscalizar os ensaios. Tudo isso seria um absurdo, tratando-se de concertos estranhos ao estabelecimento, e para os quais ele concorre apenas alugando o salão. (cf. Arquivo Nacional)

Rodrigues Barbosa devia conhecer bem as intenções do aliado... E de fato, quando fundou o Instituto sobre a dissolução do Conservatório, o diretor-interventor agiu para livrar-se daqueles elementos que lhe pareciam impróprios ao exercício e desenvolvimento do “bom gosto musical”: músicos comprometidos tanto com a ópera italiana quanto com o teatro musical francês, associado ao entretenimento e não ao que ele considerava ser uma expressão estética séria. Daí valer-se da situação



funcional precária de Cavalier Darbilly e Henrique Alves de Mesquita, para vetar o primeiro e tentar afastar o segundo.<sup>9</sup>

Para infortúnio de Miguéz e seus aliados, nem todos compreendiam essas intenções prometeicas. Um exemplo válido dessa segunda finalidade do Instituto – a gestão do gosto musical alheio – seria o mencionado “ciclo Miguéz”, realizado em 1897, e com intenção beneficente – o reforço da caixa de benefícios dos docentes e a instituição de prêmios aos estudantes. Pena que, apesar de os ingressos terem sido vendidos e de se ter contado com as presenças ilustres de suas excelências, o ministro da Justiça em um dos concertos, e o presidente da República em outro, a metade dos assentos do belíssimo salão do Instituto tivesse permanecido desocupada... Comentando o segundo concerto, esvaziado como o primeiro, Rodrigues Barbosa lamenta-se, com estudado dramatismo, e fazendo ressoar os conceitos do aliado:

Essa ausência, toda incidental, queremos crê-lo, deve ter impressionado tristemente todos os que a observaram, porque: ou sintomatiza falta de gosto e de educação artística da parte deste povo, que permanece indiferente diante de um dos fatos mais notáveis da nossa vida musical; ou pode ocasionar a consequência lastimável de melindrar o nosso primeiro componista e de levá-lo à ideia de quebrar sua pena e fazer calar sua musa inspirada e poética. (Rodrigues Barbosa, *Jornal do Commercio*, 21 jun. 1897)

Já Guanabario parece até seguir ponto a ponto a fala do adversário, mas reparando ironias e alfinetadas, mimetiza comicamente a forma com que habitualmente Rodrigues Barbosa incensa Miguéz e o Instituto Nacional de Música:

Os lugares foram tomados e naturalmente pagos – mas deprezados – o que atesta o grau de atraso em que nos achamos, apesar da ativa propaganda que por ora só produz efeito contrário ao desejado – enchendo o teatro lírico para aplaudir óperas italianas, deixando o Beethoven brasileiro entregue à admiração exclusiva dos seus íntimos e de seus discípulos. Lamentamos com sinceridade esse desastre do futuro artístico da nossa Pátria, porque aí está o gérmen do desânimo para aqueles que pretenderem seguir o caminho traçado pelo sinfonista brasileiro; e lamentamos porque, além de tudo, desejávamos

<sup>9</sup> Para uma análise dos desdobramentos dessa ação de Miguéz, ver Pereira, 2007, p. 64-83 e p. 140-147; e Augusto, 2010.



que todos os amadores de música ouvissem uma orquestra executar peças de grande desenvolvimento com a máxima perfeição, obtendo todos os belos efeitos que se podem exigir de uma grande massa sinfônica. Alguns números do programa formaram-se com peças executadas no primeiro concerto, produzindo todas elas a impressão agradável da arte elevada e traduzida com o cuidado que deve inspirar toda a produção séria do espírito humano. (Guanabarino, *O Paiz*, 21 jun. 1897)

Ressoando o tipo de crítica que se fazia a Wagner, em cuja obra se acusava uma complicação harmônica que dificultava a fruição, Guanabarino aponta o mesmo suposto artificialismo em Miguéz, ao criticar o *Madrigal*, “quando ele procura ser esquisito sem apelar para a inspiração, preocupando-se apenas com a feição harmônica da partitura”, ou a *Ode Fúnebre a Benjamin Constant*, “que terminada só deixa a impressão do *bem feito* sem ideal – espécie de lição ou modelo acadêmico sem interesse estético” (Guanabarino, *O Paiz*, 21 jun. 1897). Da mesma forma, na crítica do primeiro concerto do ciclo, Guanabarino soprava antes de morder, desafiando a ironia que confunde o leitor, ao incensar o compositor, para depois desancar quase todas as peças ouvidas. O crítico não economiza elogios, quando vê valor em sua obra – ou quando as obras são calorosamente aplaudidas pelo público, casos flagrantes, ao comentar as ovações recebidas pelo *Prometeu* e *Ave, Libertas!*, executados respectivamente no primeiro e no segundo concertos. Mas não se pode crer que passagens como a que se segue devam ser lidas por outra chave que não a da ironia:

Esperávamos encontrar no elegante recinto [...] umas 800 pessoas, atraídas pelo valor artístico do grande compositor e impelidas ao menos por patriotismo, já que não se pode exigir da entidade chamada *público* os deveres da cortesia para aquele que indubitavelmente é um dos mais brilhantes ornamentos da sociedade fluminense e que trabalha assiduamente para dar à sua pátria um lugar digno entre os povos que se impõem pelas artes. Mas tal não aconteceu. Filas inteiras de poltronas estavam vazias e a metade pelo menos da lotação da sala estava abandonada. (Guanabarino, *O Paiz*, 7 jun. 1897)

E em seguida Guanabarino diz da *Marcha Nupcial* que “as marchas estão esgotadas e que só se escrevem para o que elas servem”, e que a *Cena Dramática* é “uma página em que a inspiração ardente se funde com mil esquisitices que atormentam a ideia principal”; descreve como “uma página antipática” *Le Palmier du*



*Brésil*, composta sobre texto do professor de canto do Instituto, a quem deplorava, observando que Miguéz podia “rasgar uma página desastrosa de seu estro em dia de um ataque de dispepsia”. Além disso, lamenta que a *Sonata em lá maior*, para violino e piano não fosse executada por “um artista brilhante” como Arthur Napoleão – que a estreara anos antes – “em vez de um *professor*”, referindo-se a Alfredo Bevilacqua, professor de piano do Instituto Nacional de Música, cuja nomeação Miguéz patrocinara, desprezando o crítico, que desejava estar em seu lugar. Guanabarro conclui, dizendo que o compositor foi muito aplaudido pelo *Prometeu*, “essa música que se immortaliza por vir de um cérebro animado pelo fogo da arte”. O crítico confirma assim minha associação do personagem mítico ao próprio compositor. Só não se sabe se o faz apenas por ironia ou se ainda é capaz de enxergar valor em sua obra.

Não deveria ser nada fácil para um músico ter Guanabarro como desafeto. Ainda que ele pudesse ter razão e bons argumentos em algumas de suas avaliações críticas e não se comportasse apenas como o cronista amigo que bajula o artista, em lugar de comentar e criticar a música, seu texto pode chegar a ser desleal. O recurso à ironia e a determinadas sutilezas manipuladas maliciosamente, servindo ao afã de destruir reputações ou de se defender atacando, quando se julgava atacado. E foi dessa forma que Guanabarro se justificou, quando numa série de artigos publicados n’*O Paiz* em dezembro de 1892, dizia defender-se dos ataques que teria sofrido de Miguéz e do grupo em torno dele no Instituto. A partir daí, todo elogio é suspeito de ironia, e aquele Guanabarro simpático ao compositor, observado na crônica do festival de maio de 1892, dá lugar à malícia com que a partir de então desmonta as obras de Miguéz, seja sua música, seja sua ação como administrador.

O cerne da rivalidade, segundo o crítico, estaria no fato de ele ter interferido na realização do concurso para escolha do novo hino nacional, já em janeiro de 1890. De fato, estando a final do concurso marcada para 20 de janeiro, Guanabarro, no início do mês, exortou Deodoro da Fonseca a preservar a velha composição de Francisco Manuel da Silva, limitando-se a retirar-lhe a letra com que era cantado, alusiva à figura do imperador deposto. A tese reverberou pela impensa e, apropriando-se da sugestão, os militares conseguiram que o presidente recuasse da intenção de substituir o hino. Isto foi feito e o resultado foi tomar-se a composição vencedora do concurso para *Hino da Proclamação da República dos Estados Unidos do Brasil*, preservando-se o outro como *Hino Nacional*.<sup>10</sup> Ao lembrar o caso, Guanabarro faz uma grave acusação a Miguéz, afirmando que “essa vitória moral” alcançada por ele “foi recebida pelo sr. Leopoldo Miguéz como um ato de agressão de nossa parte à sua projetada vitória no concurso que devia ser realizado daí a poucos

<sup>10</sup> Sobre esse episódio, ver Pereira, 1995a e 2007, p. 79-83.



dias, porque sabia ele, de antemão, que o seu hino seria o escolhido” (Guanabarino, *O Paiz*, 3 dez. 1892). No dia seguinte, Guanabarino chega a desdizer as convicções republicanas do compositor, relembrando o carinho com que a princesa Isabel tratava o violinista José White, que fora professor dela, e a reação fria que a herdeira do trono demonstrou a Miguéz, quando este lhe dedicou sua sonata para violino e piano. Segundo o crítico, assim teria nascido seu hino republicano: “a produção poderá ser o hino do despeito, da raiva, da inveja, do ódio, do ciúme, de tudo quanto quiserem – menos hino da República” (Guanabarino, *O Paiz*, 4 dez. 1892). Já apelando para a ironia, e insinuando oportunismo político por parte do compositor, dirá que este, apesar da “proverbial modéstia”, obteve uma vitória sobre José White, que dedicara apenas uma composição à princesa, ao passo que Miguéz dedicaria várias, e ainda dedicaria *Ave, Libertas!* a Deodoro e *Prometeu* a Floriano. Mais um artigo, e concluirá que “o sr. Leopoldo Miguéz tornou-se republicano por inveja e despeito, deixando-se trair na sua tão propalada modéstia” (Guanabarino, *O Paiz*, 5 dez. 1892).

O irônico em um personagem tão boquirroto como Guanabarino é que ele acaba se traindo pelas próprias palavras. Acusa Miguéz de ser vaidoso, de ter se tornado republicano por despeito e de ter se tornado seu inimigo por se sentir preterido no caso do hino. E sai-se com esta:

Quanto ao humilde autor destas linhas, que foi professor de música e piano durante muitos anos, que bateu-se contra o antigo conservatório, e que era considerado como um dos mais decididos batalhadores em favor das artes, além de ter sido o único que travara polêmicas na imprensa, e que mostrara sua competência (modéstia à parte) em matéria de estética, história musical e acústica física e fisiológica [...] esse foi *castigado* pelo sr. Miguéz com a desconsideração de não se lhe pedir o menor auxílio na reforma de um estabelecimento que foi ele o único a combater. (Guanabarino, *O Paiz*, 3 dez. 1892)

Como diz o ditado, é “o roto falando do esfarrapado”. Diz também a sabedoria popular que “o poder – e também a disputa pelo poder – cega”. E o resultado é esse duelo de cegos, em que cada qual age da forma o mais arbitrária possível, valendo-se dos meios à disposição – um, o cargo oficial no Instituto Nacional de Música e o acesso às instâncias governamentais, e o outro, o espaço diário num jornal de grande circulação. Claro que ambos tinham trunfos a exhibir: Miguéz, a qualidade de suas composições e o empenho sincero na reorganização da instituição, e Guanabarino, a fundamentação estudada de seus escritos e a reputação conquistada após mais de uma década de atuação na imprensa. Ambos, porém, mostram-se cegos em



suas convicções estéticas e pedagógicas e em seus despeitos comezinhos, enredados num jogo sórdido de intrigas e maledicências, e na manipulação dos afetos à volta. Triste início para aquela República, que prometia tanto e já entregava tão pouco. E em lugar de um deus ou herói capaz de conduzir a República Musical a um destino glorioso, o que se observa nessa disputa, mais farsa do que tragédia, está menos para Prometeu, aquele cujo “espírito vê mais longe que os olhos”, e mais para Édipo, aquele que cegou os próprios olhos, incapaz de enxergar a verdade, por estar demasiado apegado ao poder.

Tenho insistido na necessidade de estudar com imparcialidade e inteligência desapaixonada essas rivalidades entre os compositores e o crítico. É certo que Guanabarro é muitas vezes desleal e injusto, mas o grupo em torno do Instituto também não deixa de ser arrogante e autoritário em suas projeções sobre o ambiente artístico do Rio de Janeiro. E quando isso acontece, o crítico age corretamente, denunciando a pretensão. Com o tempo, a hegemonia da corrente nacionalista, na composição e na musicografia, terminaria por transformar os compositores em heróis e o crítico em vilão nefasto, mas relegando ao mesmo tempo a Miguéz uma espécie de interdito. Muita mistificação se tem escrito sobre isso, sem apoio em pesquisa séria e sem o equilíbrio de uma análise menos comprometida ideologicamente. É o que tento demonstrar desde meu Mestrado sobre Alberto Nepomuceno e a República Musical, em que o apelo à história institucional e à história social das ideias e da música procurou fugir à hagiografia, e situar os músicos em contexto social, buscando compreender a forma como a circulação das ideias e as representações políticas fundamentaram suas ações e contradições. Lamento que muitas vezes meu trabalho tenha servido para que dele se pincem detalhes informativos e que as contribuições metodológicas e analíticas passem despercebidas ou relegadas a um conveniente “esquecimento”. Para não falar nas apropriações não creditadas...

O dado explicativo é que não é possível compreender Nepomuceno sem Miguéz e não existe uma “música nacional” desvinculada da importação europeia, ao contrário do que pretendia a musicografia nacionalista, ao aproximar o cearense do “autodidata” Villa-Lobos e manter o fundador do Instituto Nacional de Música exilado numa categoria esdrúxula de “compositor estrangeirado” ou “de formação europeia”. Infelizmente, os desequilíbrios dessa tradição ainda se fazem sentir, e o nacional-populismo, expulso pela porta da frente, volta pela dos fundos, disfarçado de “abordagem crítica”, incapaz de compreender o compromisso de Miguéz com um projeto civilizador para o país, fundado na ação educativa e na elaboração estética. Praticamente todos os intelectuais da época pensavam como Miguéz, e se batiam por uma “elevação cultural” do país. A diferença é que poucos como ele tiveram um naco de poder nas mãos. E ele o exerceu autoritariamente, como foi autoritária a República em seus primeiros anos. É a face prometeica do compositor e diretor, que



procurei apontar aqui; mas há excessos, autoritarismo e uma cegueira edipiana nessa tentativa de enxergar mais do que todos os outros. Negar o valor de sua obra porém, ou pelo menos a integridade de suas convicções, em prol de uma música puramente comercial e de entretenimento, rotulada de “popular”, resulta apenas na incapacidade de compreender a produção musical como um sistema, em que as diferentes manifestações do “sério” e do “ligeiro” achavam-se interligadas e de modo complementar.<sup>11</sup> Inverter os sinais não desafoga o trânsito cognitivo que permita identificar o jogo de apropriações mútuas e de circulação social das ideias e técnicas musicais. O domínio da técnica certamente não assegura um mundo melhor, como pensava Miguéz, mas tampouco a recusa em reconhecer a legitimidade do aproveitamento dessas ferramentas técnicas no fazer musical. São elas afinal que asseguram as escolas de música e seus processos de criação musical *eruditos*, para usar a palavra maldita.

---

<sup>11</sup> Bastaria lembrar os lundus circulando no século XIX como partituras para piano e não como “música das ruas”, o Mesquita e o Callado professores do Conservatório, a Francisca Gonzaga aluna de Arthur Napoleão e o Nazareth intérprete de Beethoven, Chopin e Gottschalk, e sobretudo registrar que a opereta, a mágica e a revista musical desenvolveram-se no Brasil a partir dos modelos franceses, tanto quanto Carlos Gomes dialogou com Verdi e Meyerbeer e Miguéz com Wagner. O rótulo de “popular” guarda muito de enganoso e inconsistente e havia muita erudição nesse “popular”: uma música baseada na escrita, na formalização sistematizada e na valorização da tradição como fonte permanentemente revolvida.



## REFERÊNCIAS

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

Bevilacqua, Octavio. “Leopoldo Miguéz e o Instituto Nacional de Música”. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, p. 6-18, 1940.

Bevilacqua, Octavio. “Wagner no Brasil”. *Revista da Associação Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 8, p. 3-11, 1º trim. 1934.

Corrêa, Sérgio Nepomuceno Alvim. *Leopoldo Miguéz: catálogo de obras*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2005.

Ésquilo. “Prometeu acorrentado”. In: Ésquilo. *Prometeu acorrentado; Sófocles. Édipo Rei; Eurípides, Medeia*. Traduções de Alberto Guzik et al. São Paulo: Abril Cultural, 1982, p. 9-49.

Miguéz, Leopoldo. *Prometeu: terceiro poema sinfônico para grande orquestra, op. 21*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982. (Edição fac-similar de J. Rieter-Biedermann, Leipzig, 1895.)

*Música Brasileira*, vol. 1. Orquestra Sinfônica da Escola de Música da UFRJ. Roberto Duarte, regente. 1 cd. Rio de Janeiro: EM/UFRJ, 1991.

Pereira, Avelino Romero. “Entre a crítica e o deboche: a ‘música nacional’ nas pautas da imprensa do Rio de Janeiro oitocentista (1882-1899)”. In: Engel, Magali; Souza, Flávia; Guerellus, Natália (orgs.). *Os intelectuais e a imprensa*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2015, p. 101-129.

Pereira, Avelino Romero. “Hino Nacional Brasileiro: que história é esta?”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, IEB/USP, n. 38, 1995a.

Pereira, Avelino Romero. *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República Musical do Rio de Janeiro (1864-1920)*. Rio de Janeiro, 1995. Dissertação (Mestrado) – Departamento de História, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1995b.

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

### Fontes históricas

Brasil. *Projeto de Estatutos do Conservatório de Música* organizado para cumprimento do art. 15 do Decreto nº 1542 de 23 de janeiro de 1855, e mandado pôr em execução provisoriamente pelo Aviso de 16 de julho de 1878. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1878.



Brasil. *Estatutos do Instituto Nacional de Música*: anexo ao decreto n. 143, de 12 de janeiro de 1890: extingue o Conservatório de Música e cria o Instituto Nacional de Música. In: \_\_\_\_\_. *Decretos do Governo Provisório da República dos Estados Unidos do Brasil de 1890*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1891a. V. 1: 1º a 31 de janeiro de 1890, p. 24-42.

Brasil. Decreto n. 934, de 24 de outubro de 1890: dá novo regulamento ao Instituto Nacional de Música. In: \_\_\_\_\_. *Decretos do Governo Provisório da República dos Estados Unidos do Brasil de 1890*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1891b. V. 10: 1º a 13 de outubro de 1890, p. 3.117-3.134.

### Periódicos

Barbosa, José Rodrigues. “Teatros e Música – Ciclo Miguéz”. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, ano 77, n. 171, p. 2, 21 jun. 1897.

Guanabara, Alcindo [Marcello, pseud.]. “A Semana”. *O Paiz*, Rio de Janeiro, ano IX, n. 3.806, p. 1, 3 out. 1892.

Guanabara, Oscar. “Artes e Artistas – Diversões – Grande Festival”. *O Paiz*, Rio de Janeiro, ano VIII, n. 3.654, p. 2, 1º mai. 1892; “Artes e Artistas – Tannhäuser”. *O Paiz*, Rio de Janeiro, ano IX, n. 3.806, p. 2, 3 out. 1892; “Artes e Artistas – Ciclo Miguéz”. *O Paiz*, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 4.644, p. 2, 21 jun. 1897; n. 4.630, p. 2, 7 jun. 1897; “Artes e Artistas – A Gazeta Musical e o Instituto Nacional de Música”. *O Paiz*, Rio de Janeiro, ano IX, n. 3.867, p. 2, 3 dez. 1892; n. 3.868, p. 2, 4 dez. 1892; n. 3.869, p. 2, 5 dez. 1892.

*Jornal do Brasil*. “Notícias diversas – Marechal Floriano”. Rio de Janeiro, ano II, n. 121, p. 1, 1º mai. 1892.

*Jornal do Commercio*. “Gazetilha – O Sr. Marechal Floriano Peixoto”, Rio de Janeiro, ano 70, n. 121, p. 2, 1º maio 1892.



AVELINO ROMERO PEREIRA, historiador e pianista, professor de História da Música do Instituto Villa-Lobos da UniRio. Realizou Pós-doutorado junto ao Setor de História da Fundação Casa de Rui Barbosa. Doutor em História Social pela UFF, Mestre em História Social do Brasil pela UFRJ. Autor de *Música, Sociedade e Política: Alberto Nepomuceno e a República Musical* (Ed. UFRJ, 2007). Integra os grupos de pesquisa “Intelectuais, Sociedade e Política” (Gepisp/UERJ), “Imprensa e circulação de ideias: o papel dos periódicos nos séculos XIX e XX” (FCRB) e “Música urbana” (UniRio). Desenvolve pesquisas sobre música no Brasil (séculos XIX e XX) e sobre o tango na Argentina.