

ISSN 01037595

V. 31, n. 1, Jan./Jun. 2018



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
ESCOLA DE MÚSICA
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

ESCOLA DE MÚSICA DA UFRJ
170 ANOS [1848-2018]





Revista do Programa de Pós-graduação em Música
Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro
Rio de Janeiro, v. 31, n. 1, p. 1-280, Jan./Jun. 2018

ISSN 01037595



Rio de Janeiro, v. 31, n. 1, p. 1-224, Jan./Jun. 2018

Programa de Pós-graduação em Música
Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro

Escola de Música da UFRJ – 170 Anos
UFRJ Music School – 170 Years
(1848-2018)

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Reitor: *Roberto Leher*

Vice-reitora: *Denise Fernandes Lopez Nascimento*

Pró-reitora de Pós-graduação e Pesquisa: *Leila Rodrigues da Silva*

CENTRO DE LETRAS E ARTES

Decana: *Flora de Paoli*

ESCOLA DE MÚSICA

Diretora: *Maria José Chevitarese*

Vice-diretora: *Andréa Albuquerque Adour da Camara*

Diretor Adjunto de Ensino de Graduação: *David Alves*

Coordenador do Curso de Licenciatura: *Fabio Adour*

Diretor Adjunto do Setor Artístico Cultural: *Marcelo Jardim*

Diretor Adjunto dos Cursos de Extensão: *Ronal Silveira*

Coordenador do Programa de Pós-graduação Profissional em Música: *Aloysio Fagerlande*

Coordenador do Programa de Pós-graduação em Música (Acadêmico): *Pauxy Gentil Nunes*

Editora-chefe da Revista Brasileira de Música: *Maria Alice Volpe*

Comissão executiva da RBM (diretora da EM-UFRJ, editora-chefe da RBM e membros docentes da Comissão Deliberativa do Programa de Pós-graduação da Escola de Música da UFRJ, Rio de Janeiro, Brasil): *Maria José Chevitarese, Maria Alice Volpe, Pauxy Gentil Nunes, Aloysio Fagerlande, Ana Paula da Matta, Antonio Augusto, Carlos Almada, Frederico Barros, João Miguel Bellard Freire, José Alberto Salgado, Liduino Pitombeira, Marcia Taborda, Pedro Bittencourt e Sergio Alvares.*

Produção: *Elizabeth Villela e Meri Toledo Braga*

Revisão e copidesque: *Mônica Machado*

Projeto gráfico, capa, editoração e tratamento de imagens: *Márcia Carnaval*

Webmaster e webdesigner: *Francisco Conte*

Fotografia de capa: *Ana Liao* (Detalhe arquitetônico do Salão Leopoldo Miguéz, Escola de Música da UFRJ)

A **REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA** é um periódico semestral, arbitrado, de circulação nacional e internacional, dirigido a pesquisadores da música e áreas afins, professores e estudantes. A RBM pretende ser um instrumento de divulgação e de disseminação de produção intelectual atualizada e relevante para o Ensino, a Pesquisa e a Extensão, através da publicação de artigos, ensaios teóricos, pesquisas científicas, resenhas, entrevistas, partituras e informes. A RBM adota o Acordo Ortográfico de 1990, assinado pela Comunidade de Países de Língua Portuguesa, e as normas da ABNT. O acesso é gratuito pela internet no site <http://www.musica.ufrj.br/posgraduacao/rbm> e <http://rbm.musica.ufrj.br>.

Endereço para correspondência:

Programa de Pós-graduação em Música da Escola de Música da UFRJ
Edifício Ventura Corporate Towers – Av. República do Chile, 330, Lapa, Torre Leste, 21º andar
Centro – Rio de Janeiro – RJ
Brasil
CEP: 20031-170
E-mail: revista@musica.ufrj.br



Catálogo: Biblioteca Alberto Nepomuceno/EM/UFRJ

R454 Revista Brasileira de Música / Universidade Federal do Rio de Janeiro,
Escola de Música, Programa de Pós-graduação em Música. – Vol.1,
n.1 (mar.1934). – Rio de Janeiro : EM/UFRJ, 1934 –

Trimestral: 1934 – 1938 (v.1 – v.5)
Anual: 1939 (v.6)
Trimestral: 1940/1941 (v.7)
Anual: 1942 – 1991 (v.8 – v.19)
Irregular: 1992 – 2002 (v.20 – v.22)
Semestral: 2010 – 2018 (v.23 – v.31)

ISSN: 0103-7595

1. Música – Periódicos. I. Universidade Federal do Rio de Janeiro.
Escola de Música. Programa de Pós-graduação em Música.

CDD - 780.5



Programa de Pós-graduação em Música
Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro

EDITORA-CHEFE

Maria Alice Volpe (UFRJ, Rio de Janeiro)

CONSELHO EDITORIAL

Alda de Jesus Oliveira (UFBA, Salvador)
Cristina Capparelli Gerling (UFRGS, Porto Alegre)
Fabrizio Della Seta (Universidade de Pávia, Itália)
Fausto Borém (UFMG, Belo Horizonte)
Ilza Nogueira (UFPB, João Pessoa)
João Pedro Paiva de Oliveira (UFMG, Belo Horizonte)
Juan Pablo González (Universidade Alberto Hurtado, Santiago, Chile)
Luciana Del Ben (UFRGS, Porto Alegre)
Malena Kuss (Universidade do Norte do Texas, Denton, EUA)
Mário Vieira de Carvalho (Universidade Nova de Lisboa, Portugal)
Martha Tupinambá Ulhôa (UniRio, Rio de Janeiro)
Omar Corrado (Universidade de Buenos Aires, Argentina)
Paulo Ferreira de Castro (Universidade Nova de Lisboa, Portugal)
Rafael Menezes Bastos (UFSC, Florianópolis)
Ralph P. Locke (Universidade de Rochester, NY, EUA)
Régis Duprat (USP, São Paulo)
Ricardo Tacuchian (UniRio, Rio de Janeiro)
Robin Moore (Universidade do Texas, Austin, EUA)
Rogério Budasz (Universidade da Califórnia, Riverside, EUA)
Sérgio Figueiredo (UDESC, Florianópolis)
Silvio Ferraz (UNICAMP, Campinas)



SUMÁRIO

EDITORIAL

- 11 Escola de Música da UFRJ – 170 Anos (1848-2018)
..... *Maria Alice Volpe*, editora-chefe
- 15 Celebrar para revisitar: perspectivas históricas sobre a Escola de Música da UFRJ
..... *Maria José Chevitarese*, editora convidada

ARTIGOS

- 37 Conservatório de Música do Rio de Janeiro: mapeamento documental e desafios para pesquisa
..... *Janaina Giroto da Silva*
- 59 Modificando as paixões formidáveis: a formação da Sociedade de Beneficência Musical e o Conservatório de Música
..... *Antonio J. Augusto*
- 81 A formação do acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro
..... *Dolores Castorino Brandão*
- 97 Concertos sinfônicos na Escola de Música da UFRJ (Parte I) – Do Conservatório ao Instituto Nacional de Música: a criação da Orquestra do INM
..... *André Cardoso*
- 121 “...con tutte le qualità che lo innalzano e i difetti che l’affliggono...” O Instituto Nacional de Música de Vincenzo Cernicchiaro
..... *João Vidal e Giulio Draghi*
- 141 Leopoldo Miguéz, um Prometeu na República
..... *Avelino Romero Pereira*

| | |
|-----|---|
| 163 | A recepção do Embaixador da Paz: um concerto de gala para Epitácio Pessoa (INM, 1919) <i>Luciana Pessanha Fagundes</i> |
| 187 | Nos salões do Instituto: o violão de Catulo, Olga Prager e a canção popular <i>Marcia E. Tabora</i> |
| 211 | “Um escândalo artístico”: tensões e meritocracia em torno da nomeação de Paulina D’Ambrósio para o cargo de professora de violino do Instituto Nacional de Música (1917) <i>Thadeu de Moraes Almeida</i> |
| 233 | “Os escândalos no Instituto Nacional de Música”: Camilla da Conceição e as mulheres no INM (1919) <i>Aline da Paz</i> |
| 259 | Africanias na obra de canto e piano de Luciano Gallet <i>Andréa Albuquerque Adour da Camara</i> |
| 275 | NORMAS EDITORIAIS |



CONTENTS

EDITORIAL

- 13 UFRJ Music School – 170 Years (1848-2018)
..... *Maria Alice Volpe*, editor-in-chief
- 25 Celebrate to revisit: historical perspectives on the UFRJ School
of Music *Maria José Chevitarese*, guest editor

ARTICLES

- 37 Rio de Janeiro Music Conservatory: document mapping and
research challenges *Janaina Girotto da Silva*
- 59 Modifying the formidable passions: the formation of the So-
ciety of Music Benefit and the Conservatory of Music
..... *Antonio J. Augusto*
- 81 The formation of the Alberto Nepomuceno Library of the School
of Music of the Federal University of Rio de Janeiro
..... *Dolores Castorino Brandão*
- 97 Symphonic concerts at the School of Music of UFRJ (Part I) -
From the Conservatory to the National Institute of Music: the
creation of the INM Orchestra *André Cardoso*
- 121 “... con tutte le qualità che lo innalzano e i difetti che l’afflig-
gono...” The National Institute of Music by Vincenzo Cernicchiaro
..... *João Vidal and Giulio Draghi*
- 141 Leopoldo Miguéz, a Prometheus in the Brazilian Republic ...
..... *Avelino Romero Pereira*

| | |
|-----|---|
| 163 | The reception of the Ambassador of Peace: a gala concert for Epitácio Pessoa (1919) <i>Luciana Pessanha Fagundes</i> |
| 187 | In the music halls of the Institute: the guitar of Catulo, Olga Prager, and the popular song <i>Marcia E. Taborda</i> |
| 211 | “An artistic scandal”: tensions and meritocracy around the appointment of Paulina D’Ambrósio to the position of violin teacher at the National Institute of Music (1917) <i>Thadeu de Moraes Almeida</i> |
| 233 | “The scandals at the National Institute of Music”: Camilla da Conceição, and women at the INM (1919) <i>Aline da Paz</i> |
| 259 | Africanities in the works for voice and piano by Luciano Gallet <i>Andréa Albuquerque Adour da Camara</i> |
| 278 | EDITORIAL GUIDELINES |



EDITORIAL

ESCOLA DE MÚSICA DA UFRJ – 170 ANOS (1848–2018)

É com muita honra que a *Revista Brasileira de Música* apresenta este volume comemorativo dos 170 Anos da Escola de Música da UFRJ. O Conselho Editorial da *RBM* saúda a diretora da EM-UFRJ e editora convidada, Maria José Chevitarese, agradece seu empenho para a realização deste volume e de todas as celebrações deste ano à nossa egrégia instituição. Nela reside o encontro da Arte com a Ciência. O presente volume vem redimensionar a identidade e a função da instituição, não apenas marcando seus 170 anos, mas também refletindo sobre as diversas reformulações de sua missão ao longo de uma trajetória que perpassou toda a história do próprio sistema de ensino no Brasil, nos diversos níveis, desde a musicalização, o básico, o intermediário (o técnico, extinto), o superior (bacharelado e licenciatura), até a pós-graduação (acadêmica e profissional). Fundada como Conservatório Imperial (1848), numa nova fase esteve o Instituto Nacional de Música (1890) entre as primeiras instituições de ensino decretadas pela Primeira República, incorporada como Escola Nacional de Música (1937) à Universidade do Brasil, até sua atual designação como Escola de Música (1965) da Universidade Federal do Rio de Janeiro. No decorrer de sua história institucional veio a abrigar acervos musicais preciosos. A Biblioteca criada no ano provável de 1855 constitui-se órgão de guarda de documentos históricos e de um acervo que preserva a memória musical do país, compondo-se de material bibliográfico e obras raras, manuscritos musicais e edições de época: a Biblioteca Alberto Nepomuceno abriga um dos acervos históricos e musicais mais importantes do Brasil. Neste memorável ano de 2018, o acervo do compositor Antonio Carlos Gomes – pertencente à Escola de Música da UFRJ, junto aos de outras sete instituições brasileiras e uma italiana – foi contemplado com *The Memory of the World International Register* (Projeto Memória do Mundo), da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura – Unesco, o que enriquece nossas celebrações. Destaca-se ainda o papel da insigne instituição no desenvolvimento da pesquisa musical no Brasil, tendo fundado em 1934 a *Revista Brasileira de Música*, o periódico acadêmico da área de música mais antigo do Brasil e da América Latina ainda em circulação, a cadeira de Folclore Musical (1939) e o Centro de Pesquisas Folclóricas (1943). Foi a primeira instituição de ensino superior de música no Brasil a implantar a pós-graduação (1980) e conta atualmente com o Programa de Pós-graduação em Música (PPGM-UFRJ, acadêmico) em nível



de mestrado, doutorado e pós-doutorado, e com o Programa de Pós-graduação Profissional em Música (Promus-UFRJ) em nível de mestrado. Seu pioneirismo na pós-graduação instaurou os desafios que a área tem enfrentado no âmbito da universidade concernente a sua conceituação enquanto instância de pesquisa e de produção de conhecimento, bem como de alta qualificação profissional. Esta que foi a primeira instituição oficial de ensino da música no Brasil teve como missão inaugural estabelecer diretrizes para a formação de profissionais da área, e tem desempenhado liderança nas diversas vertentes de atuação artística, acadêmica e gestão.

Que as luzes lançadas no passado, entre memórias, histórias, patrimônios e saberes, permitam projetar novas perspectivas para o futuro.

Maria Alice Volpe
Editora-chefe



UFRJ MUSIC SCHOOL – 170 Years (1848–2018)

It is with great honor that the *Revista Brasileira de Música* [Brazilian Journal of Music] presents this commemorative volume of the 170 Years of the School of Music at the Federal University of Rio de Janeiro – EM-UFRJ. The Editorial Board of *RBM* welcomes the director of EM-UFRJ and guest editor, Maria José Chevitarese, and thanks her for the commitment to the realization of this volume, and of all the celebrations to our distinguished institution during this year. There resides the encounter of Art with Science. The present volume reassesses the identity and function of the institution, not only marking its 170th anniversary, but also reflecting on the various reformulations of its mission along a path that ran through the entire history of the education system itself in Brazil at the various levels, from the musical initiation, the elementary-, the middle-, the high-school, (the technical – extinct), the undergraduate (baccalaureate, and pedagogy), to the graduate (academic and professional). Founded as an Imperial Conservatory (1848), in a new phase was the National Institute of Music (1890) among the first educational institutions decreed by the First Republic, incorporated as National School of Music (1937) to the University of Brazil until its current designation as School of Music (1965) of the Federal University of Rio de Janeiro. In the course of its institutional history it received precious musical collections. The Library created in the year 1855 houses historical documents, and holds a collection that preserves the musical memory of the country, including bibliographical materials and rare books, musical manuscripts and historical editions: the Biblioteca Alberto Nepomuceno is a custodian of one of the most important historical and musical collections in Brazil. In this memorable year of 2018, the collection of the composer Antonio Carlos Gomes – belonging to the School of Music of UFRJ, along with those of seven other Brazilian and one Italian institutions – earned the *The Memory of the World International Register* of the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization – UNESCO, which enriches current celebrations. It is also worth noting the role of the renowned institution in the development of musical research in Brazil, having founded in 1934 the *Revista Brasileira de Música*, the academic journal on music oldest in Brazil and Latin America still in circulation, the Chair of Musical Folklore (1939), and the Center for Folk Research (1943). It was the first institution of higher education in Brazil to establish the graduate level program in music (1980), and today it offers the Graduate Studies



Program in Music (PPGM-UFRJ, academic) at Master, Doctoral, and Postdoctoral levels, and the Graduate Professional Program in Music (PROMUS-UFRJ) at Master's level. EM-UFRJ's pioneering in graduate courses in music established the challenges that the area has faced in the context of the university concerning its conceptualization as an instance of research and construction of knowledge, as well as high professional qualification. This was the first official institution of music learning in Brazil, thus having the mission to establish guidelines for the training of professionals in the area. It has played a leading role in many fronts of professional occupation, including artistic, academic, and management careers.

May some lights shed on the past – within memory, history, heritage, and knowledge – open new perspectives for the future.

Maria Alice Volpe
Editor-in-chief



CELEBRAR PARA REVISITAR: PERSPECTIVAS HISTÓRICAS SOBRE A ESCOLA DE MÚSICA DA UFRJ

Em 1841 Francisco Manoel da Silva (1795-1865), fundador da Sociedade de Música, junto a outros membros dessa Sociedade, encaminharam à Câmara de Deputados a proposta de criação de um Conservatório de Música na cidade do Rio de Janeiro; com o objetivo de formar instrumentistas e cantores que pudessem atuar nos coros e orquestras. O início desse Conservatório só se deu efetivamente em 13 de agosto de 1848, tendo assumido sua direção Francisco Manoel da Silva (1848-1865). A Instituição passou por muitas mudanças desde então. De 1848 a 1890 recebeu a denominação de Conservatório de Música. Com a proclamação da República em 1889, recebe, pelo Decreto nº 143, de janeiro de 1890, o nome de Instituto Nacional de Música. Durante a gestão de Luciano Gallet (1930-1931) o Instituto foi incorporado à Universidade do Rio de Janeiro. Em 1937 a Universidade do Rio de Janeiro passa a se chamar Universidade do Brasil e o Instituto Nacional de Música recebe o nome de Escola Nacional de Música. Esse nome se manteve até 1964 quando, por força do Decreto nº 4.759 do governo militar, a Universidade do Brasil transformou-se em Universidade Federal do Rio de Janeiro e a Escola Nacional de Música passa a se chamar Escola de Música da UFRJ, nome que mantém até os dias de hoje.

Foi no ano de 1934, durante a gestão de Guilherme Fontainha (1931-1937) no Instituto Nacional de Música que a *Revista Brasileira de Música* teve publicado seu primeiro número, fato que se deu em consequência da reforma promovida por Luciano Gallet (1930-1931), enquanto diretor do Instituto. A revista, que tem como objetivo fomentar a produção e disseminação do conhecimento científico e artístico no âmbito da música, é o mais antigo periódico acadêmico-científico sobre música no Brasil e ocupa até hoje lugar de destaque nas publicações do gênero. Durante todos esses anos tem contribuído para a reflexão em música, publicando artigos originais e atendendo a uma gama variada de leitores. Com periodicidade semestral, a revista é publicada em versão impressa e eletrônica, de acesso gratuito, e encontra-se in-



dexada nas bases RILM, permitindo a difusão de pesquisas a nível nacional e internacional. No ano em que a Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro comemora 170 anos de atividades foram convidados 11 articulistas para que cada um, dentro de sua especialidade, trouxesse um pouco da história dessa Instituição e participasse do volume comemorativo da *Revista Brasileira de Música*.

O artigo que abre o presente volume, comemorativo dos 170 anos da EM-UFRJ, oferece perspectiva importante sobre as condições de pesquisa que impactaram até muito recentemente as empreitadas sobre a história institucional: “Conservatório de Música do Rio de Janeiro: mapeamento documental e desafios para pesquisa”, de Janaina Giroto da Silva traz um relato dos caminhos seguidos pela pesquisadora durante a fase de levantamento documental para a elaboração de sua dissertação de Mestrado, que teve como foco o Conservatório de Música do Rio de Janeiro no período de 1841 a 1865. Nela encontramos informações relevantes como os livros que serviram de ponto de partida para sua pesquisa assim como as instituições onde foi buscar as fontes primárias para a construção de seu texto. Grande parte do material utilizado pela pesquisadora foi encontrado na Biblioteca Nacional – Divisão de Música e Arquivo Sonoro, no Museu Dom João VI, hoje pertencente à Escola de Belas Artes da UFRJ, no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e ainda, como importante fonte de pesquisa, a Biblioteca Alberto Nepomuceno pertencente à Escola de Música da UFRJ, que guarda um valioso acervo de partituras e documentos em seu setor de manuscritos e arquivo histórico. O artigo apresenta um levantamento bastante interessante do número de alunos e alunas matriculados entre 1848 e 1888, mostrando um crescimento significativo de mulheres cursando o Conservatório nesse período. O Conservatório, que em 1848 tem praticamente todos os alunos do sexo masculino, sofre uma mudança de perfil, passando a ter, em 1888, um número de alunos do sexo feminino significativamente maior do que o de alunos do sexo masculino, mostrando uma mudança de comportamento da sociedade. Janaina Giroto da Silva mostra ainda que o Conservatório de Música do Rio de Janeiro desejava se estabelecer como órgão regulador da competência daqueles que almejassem ministrar até mesmo o ensino privado de música no Rio de Janeiro. Para esses, o Conservatório reivindicava a aplicação de provas de competência e moralidade, elaboradas pela instituição. A pesquisadora fala do importante trabalho de digitalização do nosso patrimônio documental, que vem sendo feito por diversas instituições, facilitando o acesso e promovendo a democratização da informação. Finaliza o artigo ressaltando o importante papel desempenhado pelo Conservatório de Música do Rio de Janeiro, instituição que cresceu e se estabeleceu como referência.

16 O artigo de Antonio Augusto, “Modificando as paixões formidáveis: a formação da Sociedade de Beneficência Musical e o Conservatório de Música” procura com-



preender o contexto sociopolítico no Rio de Janeiro, em 1841, que contribuiu para que músicos, pertencentes à Sociedade de Beneficência Musical, apresentassem uma petição à Câmara dos Deputados solicitando a criação de um Conservatório de Música nesta cidade. O fim do Primeiro Reinado, a morte do padre José Maurício Nunes Garcia e Marcos Portugal, mestres da Capela Imperial, a instalação da Companhia Dramática Portuguesa, da atriz Ludovina Soares da Costa, no Theatro São Pedro, no início da década de 1830 e a extinção, pela Constituição de 1824, das corporações de ofícios são alguns dos acontecimentos narrados por Antonio Augusto que provocaram certa instabilidade na vida musical do Rio de Janeiro. É nesse contexto que alguns músicos, para se protegerem e se sentirem representados por uma entidade de classe, criam em 1833 a Sociedade de Beneficência Musical. Essa sociedade, por suas grandes realizações, passou a gozar de prestígio, assim como seus representantes, em especial Francisco Manoel da Silva. Em 1841 a Sociedade apresenta à Câmara dos Deputados documento assinado por Fortunato Mazziotti, Francisco Manoel da Silva, José Joaquim dos Reis, João Bartholomeu Klier, padre Manoel Alves Carneiro, Francisco da Motta e pelo padre Firmino Rodrigues da Silva, ressaltando a necessidade de termos um Conservatório para a formação de músicos e cantores. O documento sugere que o aporte financeiro necessário para a viabilização dessa empreitada poderia vir da concessão de duas loterias anuais, durante 8 anos. Antonio José Augusto ressalta em seu texto a marcante atuação dos signatários da petição, liderados pela figura carismática e dinâmica de Francisco Manoel da Silva, que viabilizaram um intensa rede de sociabilidades fundamentais na sedimentação de uma imagem positiva dessa Sociedade e de seus membros, e que foram fundamentais para a viabilização do Conservatório de Música.

O artigo “A formação do acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro”, de Dolores Castorino Brandão nos revela como o acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ se constituiu. Seu trabalho parte do exame aos livros de registro e inventários do próprio acervo da biblioteca. Detentora de um dos mais ricos acervos de música do Brasil e da América Latina, a Biblioteca Alberto Nepomuceno, primeira biblioteca do Brasil especializada em música, teve início em maio de 1848. De acordo com Dolores Brandão, seu acervo foi constituído a partir do recebimento de grandes espólios musicais, doados por músicos ou por seus herdeiros, e pela incorporação de acervos de outras instituições de música que, ao encerrarem suas atividades, doaram seus acervos. Dolores Brandão cita seis livros de registro da BAN, sendo o primeiro de 1890, destinado ao inventário do acervo patrimonial pertencente à biblioteca, ao museu e ao gabinete de acústica. É nesse ano que Leopoldo Miguéz assume a Direção da Escola de Música e começa um trabalho de maior controle sobre o acervo, registrando também o nome dos doadores. No segundo livro, de 1891, são relacio-



nadas, pelo próprio Leopoldo Miguéz, 3.137 obras oriundas do Conservatório com o propósito de serem incorporadas ao Instituto. O terceiro e quarto livros, possivelmente escritos entre 1906 e 1916 são livros de inventário – catálogos, provavelmente organizados por Alberto Nepomuceno ou sob sua orientação. O quinto livro, de 1908 – livro inventário e catálogo, aberto por Alberto Nepomuceno, destinava-se ao inventário de todas as partituras de óperas, operetas, bailados, pantominas, piano e canto. O sexto livro, de 1923 – livro de registro de doações, foi organizado por Alfredo Fertin de Vasconcellos. Dolores Brandão destaca três personalidades que contribuíram de forma relevante, para a biblioteca, seja pelo grande número de obras doadas, seja pela atuação no processo de organização ou pela influência histórica junto à instituição. São Leopoldo Miguéz (1850-1902), José Rodrigues Barbosa (1857-1939) e Alberto Nepomuceno (1864-1920). Em 1957, em reconhecimento por sua atuação junto à biblioteca, a então diretora da instituição, maestrina Joanídia Sodré (1903-1975), dá a biblioteca o nome de Biblioteca Alberto Nepomuceno. Dolores Brandão relata ainda outras fontes de coleções preciosas que chegaram à biblioteca como a de padre José Maurício Nunes Garcia, pertencente a Bento Fernandes das Mercês (1805-1887), antigo copista da Capela Imperial do Rio de Janeiro e adquirida durante a gestão de Leopoldo Miguéz; o acervo da Fazenda de Santa Cruz, a Coleção de Manuscritos do Real Theatro São João – Imperial Theatro São Pedro de Alcântara, o acervo de manuscritos autógrafos dos principais compositores brasileiros dos séculos XVII a XIX, a coleção de instrumentos musicais do Museu Instrumental Delgado de Carvalho e a coleção Guilherme de Mello.

No artigo “Concertos sinfônicos na Escola de Música da UFRJ: do Conservatório ao Instituto Nacional de Música, a criação da Orquestra do INM”, André Cardoso desenvolve uma pesquisa minuciosa a respeito das atividades sinfônicas, das atividades pedagógicas e dos principais agentes que possibilitaram o desenvolvimento da prática orquestral nessa instituição no período de 1848 a 1930. O articulista relata que não havia no Conservatório de Música docentes especialistas para todos os instrumentos sinfônicos, nem disciplinas como música de conjunto e prática de orquestra que poderiam dar suporte a uma orquestra. Os registros de concertos sinfônicos, com orquestra formada por alunos, professores e convidados revelam que aconteciam de forma esporádica, em datas festivas. Outro fator que certamente dificultou a formação de uma orquestra regular no Conservatório de Música foi a falta de uma sala de concertos. Somente em 1890 quando Leopoldo Miguéz é nomeado diretor do Instituto Nacional de Música (1850-1902) é que foi autorizada a ampliação das instalações da escola, e incluída a construção de um grande salão com palco de tamanho suficiente para comportar uma orquestra. A partir da construção dessa sala os concertos se tornaram mais frequentes. Nesse período identificamos apresentações de uma orquestra diretamente relacionada ao INM. Durante a gestão



de Alberto Nepomuceno (1864-1920) também verificamos expressivas atividades orquestrais no INM, embora ainda não existisse uma regularidade. Cardoso relata que com a abertura do Theatro Municipal, em 1909, os concertos sinfônicos do INM passam a acontecer também nesse novo espaço, mostrando que a parceria que temos ainda hoje com o Theatro remonta ao início de sua fundação. Em 1913, o Instituto Nacional de Música se transferiu para sua nova sede na rua do Passeio 98, tendo inaugurado sua sala de concertos, atualmente denominada Salão Leopoldo Miguéz, em 1922. Em 1924, durante a gestão de Alfredo Fertin de Vasconcellos (1862-1934) foi criado o primeiro conjunto sinfônico oficial do Instituto Nacional de Música, que teve como seu principal regente o maestro Francisco Braga. Na leitura atenta aos programas executados pela orquestra, percebe-se a presença constante de estreias de obras de compositores brasileiros jovens ou já consagrados e da atuação de alunos como solistas, o que viria a se tornar uma marca registrada da orquestra. Finaliza seu artigo trazendo informações sobre a reforma do ensino ocorrida durante a gestão de Luciano Gallet (1893-1931), quando foram criados o curso de Regência, a cadeira de Folclore Musical, o Centro de Pesquisas Folclóricas e a *Revista Brasileira de Música*.

O artigo “... *con tutte le qualità che lo innalzano e i difetti che l'affliggono...*” O Instituto Nacional de Música de Vincenzo Cernicchiaro”, escrito por João Vidal e Giulio Draghi, traz um interessante contraponto ao nos apresentar seu atual tema de pesquisa que visa restaurar, contextualizar e possibilitar uma recepção renovada do livro de Vincenzo Cernicchiaro, intitulado *Storia della musica nel Brasile: Dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549-1925)*. Os pesquisadores, que vêm se dedicando à publicação de uma tradução corrigida dessa obra, nos trazem uma breve biografia de Cernicchiaro na qual constatamos sua grande proximidade com Carlos Gomes e a importante participação na vida musical do Rio de Janeiro e em São Paulo. Nos revelam ainda aspectos peculiares de sua relação com o Imperial Conservatório de Música, mais tarde denominado Instituto Nacional de Música, onde atuou durante um período como professor. O livro de Cernicchiaro revela um momento histórico quando posições políticas e argumentos estéticos musicais se misturavam, em torno do Instituto Nacional de Música. Percebemos a existência de um debate “político-estético” em torno do Instituto Nacional de Música, no qual Leopoldo Miguéz e Vincenzo Cernicchiaro tinham posições divergentes, sobretudo de natureza estética. Cernicchiaro tinha uma visão crítica da República e do que, na sua percepção, significou para o ambiente musical carioca a derrocada do Império, embora reconhecesse que a República tivesse dado forte apoio ao Instituto Nacional de Música, ampliando consideravelmente o número efetivo de professores. Considerava ainda que, nesse período, teria havido um progresso na arte musical, especialmente no campo instrumental e vocal, embora na opinião de Cernicchiaro,



o mesmo não tenha ocorrido em relação à escola de composição, seu eterno ponto de discordância. Em seu livro de quase 600 páginas Cernicchiaro lança-se como formulador e proponente de uma política pública abrangente para o ensino musical no Brasil propondo uma reforma radical do ensino oficial de música, tendo o Instituto Nacional de Música como centro irradiador.

Avelino Romero Pereira, em seu artigo intitulado “Leopoldo Miguéz, um Prometeu na República”, desenvolve uma reflexão sobre a atuação do compositor Leopoldo Miguéz como diretor do Instituto Nacional de Música no princípio da República, ressaltando a relevância de Miguéz tanto por sua produção como compositor quanto por sua atuação na área administrativa.

Como diretor do Instituto Nacional de Música, Miguéz ampliou suas dependências, empenhou-se em desenvolver uma biblioteca e arquivo musical – atual Biblioteca Alberto Nepomuceno, um museu instrumental – Museu Delgado de Carvalho e um Gabinete de Acústica, além de interferir diretamente no ambiente musical do Rio de Janeiro. A composição do Hino da Proclamação da República, o festival organizado em homenagem ao aniversário do marechal Floriano Peixoto, em abril de 1892, em clima de exaltação nacionalista, do qual Leopoldo Miguéz integrava a comissão organizadora e as obras *Ave, Libertas!* e *Prometeu*, dedicadas respectivamente ao marechal Deodoro da Fonseca e a Floriano Peixoto são alguns dos fatos relatados por Avelino que nos mostram a proximidade de Miguéz com o governo republicano. Avelino Romero Pereira chama atenção para as críticas feitas por Oscar Guanabara em 1910, quando muda de tom e se posiciona como um antiwagneriano. Nas palavras de Avelino, “um crítico controverso, irônico e demolidor, identificado como o opositor de tudo quanto soasse moderno”, em contraponto à posição de Miguéz, Nepomuceno e, extensivamente, do Instituto Nacional de Música. Em sua gestão como diretor do Instituto Nacional de Música Leopoldo Miguéz vai além do que propunha o Conservatório, defendendo não apenas a formação de instrumentistas e cantores, mas também a de professores de música e o desenvolvimento do “bom gosto musical”. O pesquisador procura fazer uma análise da atuação de Miguéz “buscando compreender a forma como a circulação das ideias e as representações políticas fundamentaram suas ações e contradições”.

O artigo “A recepção do Embaixador da Paz: um concerto de gala para Epiácio Pessoa (1919)”, de Luciana Pessanha Fagundes faz parte de uma pesquisa mais abrangente na qual Fagundes faz, em primeiro lugar, uma análise a respeito dos impactos da Primeira Guerra Mundial no cenário musical brasileiro, especificamente na cidade do Rio de Janeiro, capital federal a essa época, quando a Liga Brasileira pelos Aliados e o músico francês Darius Milhaud (1892-1974), entre 1917 e 1918, exerceram grande influência sobre a opinião pública, a favor dos aliados.



Para sustentar sua argumentação Luciana Pessanha Fagundes foi buscar subsídios em trabalhos clássicos como *A questão nacional na Primeira República* (1990) de Lúcia Lippi, *A Nação faz 100 anos: a questão nacional no Centenário da Independência* (1992) de Marly Motta, na dissertação de Lívia Claro Pires (2013) sobre a Liga Brasileira pelos Aliados e nos estudos do historiador francês Olivier Compagnon (1969) sobre os impactos culturais da guerra na América Latina, especialmente Brasil e Argentina. A segunda parte da pesquisa, já no pós-guerra, aborda o concerto de gala realizado no Theatro Municipal do Rio de Janeiro em homenagem ao representante brasileiro na Conferência da Paz em Versalhes, Eritácio Pessoa, evento extremamente significativo. Para esse concerto foi encomendada a composição de poemas à Escragnole Doria (1869-1948), diretor do Arquivo Nacional. Doria escreveu três poemas; “A Guerra”, “A Vitória” e “A Paz” que foram musicados por Heitor Villa-Lobos, José Octaviano Gonçalves e Francisco Braga respectivamente. De acordo com Fagundes “as críticas sobre o concerto foram extremamente positivas e praticamente todas destacaram a composição do jovem e promissor Heitor Villa-Lobos”. Ainda em 1919, Villa-Lobos compôs a sinfonia *A Vitória* e, no ano seguinte, *A Paz*, completando o conjunto. A obra foi apresentada em concerto de gala, realizado no Theatro Municipal, em honra aos reis da Bélgica, que visitaram o Brasil entre setembro e outubro de 1920, mas não fez o mesmo sucesso.

Marcia Ermelindo Taborda, em seu artigo “Nos salões do Instituto: o violão de Catulo, Olga Prager e a canção popular”, traz a tona um momento histórico de nossa escola, quando a música popular ganha os palcos do Instituto Nacional de Música, templo maior da tradição. Esse fato, ocorrido durante a gestão de Alberto Nepomuceno, um ardoroso defensor do canto erudito em língua vernácula, representou um marco bastante forte. Coube à Catulo da Paixão Cearense subir aos palcos do salão do Instituto em 1908. Até então o violão estava ligado à música popular. De acordo com Taborda, só 10 anos mais tarde teve início a “difusão desse instrumento como veículo de obras compostas a partir das técnicas preconizadas pelos mestres europeus”. Marcia Taborda relata ainda concerto realizado durante a gestão de Luciano Gallet, em 1922, com obras para piano, de 30 diferentes compositores brasileiros, da qual fez parte Ernesto Nazareth, que executou quatro tangos de sua autoria. Traz ainda informações detalhadas a respeito da amazonense Olga Prager (1909-2008), que estudou piano, violão e se formou em canto pelo Instituto Nacional de Música. Olga Prager atuou em programas de rádio executando repertório que mostrava seu engajamento com a música brasileira. Desenvolveu uma carreira internacional, com intensa atividade. Em 1936 recebeu do Departamento de Propaganda e Difusão Cultural a incumbência de promover, nos diversos países da Europa que visitasse, a divulgação do folclore brasileiro.



O artigo de Thadeu de Moraes Almeida intitulado “Um escândalo artístico: tensões e meritocracia em torno da nomeação de Paulina D’Ambrósio para o cargo de professora de violino do Instituto Nacional de Música (1917)” nos revela os embates travados entre os diversos grupos que tentavam exercer suas influências no Instituto Nacional de Música. O artigo nos revela a intensa batalha travada em razão do concurso para professor de violino, anunciado durante a gestão de Alberto Nepomuceno, mas que só ocorreu no ano seguinte, quando a direção estava a cargo de Abdon Milanez (1858-1927), e que terminou com a nomeação da violinista Paulina D’Ambrósio (1890-1976). Dos quatro candidatos que se inscreveram para o concurso, apenas Paulina D’Ambrósio e Frederico de Almeida compareceram às provas. O resultado do concurso apontou Paulina d’Ambrosio vencedora em primeiro lugar e Frederico de Almeida em segundo. A partir daí trava-se uma batalha que chegou aos periódicos *Gazeta de Notícias*, que saía em defesa de Frederico de Almeida e *O Paiz*, com Oscar Guanabara defendendo o resultado do concurso. A *Gazeta de Notícias* publicou extenso documento e o requerimento de Frederico de Almeida, dirigido ao ministro da Justiça solicitando anulação do concurso e alegando superioridade e segurança técnica a esse candidato. Frederico de Almeida questionou ainda a banca, as qualidades técnicas de Paulina e a demora entre o final das inscrições e as provas propriamente ditas. Por quase uma semana os dois periódicos discutiram sobre os mais diversos detalhes que permearam o concurso. Pode-se perceber que as divergências iam além dos fatos ocorridos durante o concurso e que havia um ataque de cunho pessoal. Os questionamentos chegaram ao ponto de questionar se Paulina D’Ambrósio não teria sido beneficiada com o “conhecimento prévio” do trecho musical a ser transportado durante o concurso. A celeuma termina com o ministro da Justiça negando o recurso impetrado por Frederico de Almeida. No ano seguinte, em 1918, Frederico de Almeida consegue uma vaga de livre docente de violino no INM e, em 1921, é nomeado professor substituto de violino.

Aline da Paz em seu artigo “Os escândalos no Instituto Nacional de Música: Camilla da Conceição e as mulheres no INM (1919)” a partir da análise de três matérias publicadas nos periódicos *A Noite* e *Gazeta de Notícias*, em outubro de 1919 – que tratavam de episódio envolvendo Camilla da Conceição (1873-1936), mulher negra, solteira, católica e professora do Instituto Nacional de Música – traçou uma radiografia que nos ajuda a compreender as relações no contexto do INM e da sociedade desse período. A pesquisa parte da premissa de que há expectativas sociais em relação a comportamentos e relações interpessoais e que tais expectativas aparecem no discurso, seja através de referências diretas ou indiretas, mas que podem ser lidas nas entrelinhas. A partir daí, Aline da Paz faz uma análise dos artigos publicados nesses periódicos que deram voz a Camilla da Conceição e Fartin de Vasconcellos, professores do INM, e a Abdon Milanez, diretor do INM, nos revelando detalhes



interessantes relacionados a essa época. Embora Camilla da Conceição fosse professora efetiva da cadeira de canto do Instituto Nacional de Música, de 1904 até sua morte em 1936, e tenha por isso se destacado profissionalmente, no período em que esteve doente suas alunas precisaram promover um concerto em sua homenagem com a finalidade de arrecadar fundos que a ajudassem a custear seu tratamento médico, revelando que o sucesso profissional não lhe garantia o sustento financeiro. De acordo com Fertin de Vasconcellos, o não atendimento ao pedido feito por Abdon Milanez, para que uma aluna de Camilla da Conceição interpretasse uma canção composta pelo diretor do INM, trouxe consequências institucionais, fazendo com que a professora Camilla da Conceição fosse exposta pela Direção do Instituto a situações vexatórias, o que hoje se configuraria como assédio moral. Outro fato relatado pela pesquisadora revela que após o episódio já relatado, Camilla da Conceição foi convocada para comparecimento ao gabinete do diretor. Camilla procura ajuda de Fertin dizendo que não se sentia com coragem de comparecer sozinha a essa reunião e Fertin imediatamente aceita acompanhá-la, demonstrando ser um hábito acompanhar uma mulher em situações delicadas como esta. Evocando estudo recente (Louro, 1987) que relata as mulheres da época como “dóceis, submissas e obedientes”, características de cordialidade que contrapunham às atitudes das alunas do Instituto, quando se insurgiram contra o diretor do INM, Abdon Milanez, demonstrando uma quebra nos paradigmas. Esses são alguns dos episódios trazidos por Aline da Paz que revelam hábitos sociais e culturais daquela época, e que nos permitem compreender melhor os conflitos ocorridos em torno de Camilla da Conceição.

O elemento negro está presente nas obras de diversos compositores brasileiros. Andréa Albuquerque Adour da Camara traz à tona em seu artigo “Africanias na obra de canto e piano de Luciano Gallet” o legado africano na música vocal brasileira de concerto. Nos fala ainda sobre o precioso acervo de Luciano Gallet que se encontra na Biblioteca Alberto Nepomuceno. Num exame atento a esse material é possível conhecer as reformas propostas por Luciano Gallet enquanto diretor do Instituto Nacional de Música, que mostram sua preocupação com uma formação mais ampla de nossos alunos. Partindo de dois trabalhos de Marcelo Alves Brum: Luciano Gallet e a *Reforma do Instituto Nacional de Música* (Brum, 2008) e *Entre música interior e música brasileira: o catálogo de obras de Luciano Gallet* (Brum, 2017), Andréa Albuquerque Adour da Camara faz “comparações entre os textos das canções e as pesquisas a respeito das africanias no português brasileiro propostas pela etnolinguista Yeda Pessoa de Castro na publicação *Falares africanos na Bahia*”. O artigo contribui para a desmitificação da crença havida até pouco tempo atrás “de que o repertório realizado a partir de recolha de materiais advindos de festividades populares e que não estivessem em língua vernácula, possuíam palavras inventadas,



ou seriam onomatopeias”. O artigo traz uma relevante contribuição para o entendimento da presença dos diversos povos africanos no Brasil e da contribuição deixada por esses povos para o português brasileiro.

Os onze artigos que compõem este precioso volume da *Revista Brasileira de Música*, dedicado aos 170 anos da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, deixam relevante contribuição para a história dessa Instituição que vem se destacando na formação de músicos de excelência, seja na área instrumental, no canto, na composição, na regência e também na formação de professores de música, desde o início de suas atividades, em 13 de agosto de 1848, até os nossos dias.

Rio de Janeiro, 6 de julho de 2018.

Maria José Chevitarese
Diretora da Escola de Música da UFRJ
Editora convidada



CELEBRATE TO REVISIT: HISTORICAL PERSPECTIVES ON THE UFRJ SCHOOL OF MUSIC

In 1841, Francisco Manoel da Silva (1795-1865), founder of the Society of Music, together with other members of this Society, forwarded to the Chamber of Deputies the proposal for the creation of a Conservatory of Music in the city of Rio de Janeiro, with the objective of to form instrumentalists and vocalists who could perform in choirs and orchestras. The creation of this Conservatory only took place on August 13th 1848, having assumed its direction Francisco Manoel of Silva (1848 - 1865). The Institution has undergone many changes since then. From 1848 to 1890 it was named Conservatory of Music. With the proclamation of the Republic of Brazil in 1889, it received by the decree 143 of January of 1890, the name of National Institute of Music. During the administration of Luciano Gallet (1930 - 1931) the Institute was incorporated into the University of Rio de Janeiro. In 1937, the University of Rio de Janeiro became known as the University of Brazil and the National Institute of Music was renamed the National School of Music. This name was maintained until 1964 when, under Decree nº 4759 issued by the military government, the University of Brazil became the Federal University of Rio de Janeiro and the National School of Music became known as the School of Music of UFRJ, a name which holds up to this day.

It was in the year 1934, during Guilherme Fontainha's (1931-1937) administration at the National Institute of Music that the Brazilian Music Magazine published its first issue, a fact occurred as a consequence of the reform promoted by Luciano Gallet (1930- 1931), as director of the Institute. The magazine, which aims to foster the production and dissemination of scientific and artistic knowledge in the field of music, is the oldest academic-scientific journal about music in Brazil and occupies a prominent position in publications of this genre. During all these years it has contributed to the reflection in music, publishing original articles and serving a wide range of readers. Every six months, the magazine is published both in printed



and electronic versions, in free access, and can be found indexed in the RILM databases, allowing the dissemination of researches at national and international level. In the year in which the School of Music of the Federal University of Rio de Janeiro celebrates 170 years of activities, eleven writers were invited so that each one, within his specialty, would bring a little of the history of this Institution and be a part of the commemorative volume of the *Brazilian Music Magazine*.

The article that opens the present volume, commemorating the 170 years of EM-UFRJ, offers an important perspective on the research conditions that until recently affected the works on the institutional history: “Rio de Janeiro Music Conservatory: document mapping and research challenges”, Janaina Girotto da Silva gives an account of the paths she followed during the documentary survey phase for the elaboration of her master’s thesis, which focused on the Music Conservatory of Rio de Janeiro from 1841 to 1865. In it we find relevant information such as the books that served as the starting point for her research as well as the institutions where she sought the primary sources for the construction of her text. Much of the material used by the researcher was found in the National Library - Division of Music and Sonorous Archives, at the Dom João VI Museum, which nowadays belongs to the School of Fine Arts of UFRJ, and at the Brazilian Historic and Geographic Institute. She also cites as an important research source, the Alberto Nepomuceno Library belonging to the School of Music of UFRJ, which holds a valuable collection of scores and documents in its section of manuscripts and historical archive. The article presents a very interesting survey of the number of students enrolled between 1848 and 1888, showing a significant increase of women attending the Conservatory in this period. The Conservatory, which in 1848 had practically all male students, undergoes a change of profile, having in 1888 a number of female students significantly larger than that of male students, demonstrating a change in the behavior of society. Janaina Girotto da Silva also shows that the Conservatory of Music of Rio de Janeiro wanted to establish itself as the regulating organ of the competency for those who aspire to teach music, even in private education, in Rio de Janeiro. For those, the Conservatory claimed the application of proofs of competence and morality, elaborated by the Conservatory itself. The researcher talks about the important work of digitizing our documentary heritage, which is being done by several institutions, facilitating access and promoting the democratization of information. The article ends by highlighting the important role played by the Conservatory of Music of Rio de Janeiro, an institution that has grown and established itself as a reference.

Antonio Augusto’s article, “Modifying the formidable passions: the formation of the Society of Music Benefit and the Conservatory of Music”, seeks to understand the sociopolitical context in Rio de Janeiro in 1841 that contributed to the musicians belonging to the Musical Beneficence Society, to submit a petition to the Chamber of



Deputies requesting the creation of a Conservatory of Music in this city. The end of the First Reign, the death of Father José Maurício Nunes Garcia and Marcos Portugal, masters of the Imperial Chapel, the settlement of the Portuguese Drama Company, by the actress Ludovina Soares da Costa, at Teatro São Pedro, in the early 1830s and the extinction, by the Constitution of 1824, of the trades corporations are some of the events narrated by Antonio Augusto that provoked certain instability in the musical background of Rio de Janeiro. It is in this context that some musicians, to protect themselves and to feel represented by a class entity, created in 1833 the Society of Musical Benefit. This society, due to its great achievements, came to enjoy prestige, as well as its representatives, especially Francisco Manoel da Silva. In 1841 the Society presented a document to the Chamber of Deputies signed by Fortunato Mazziotti, Francisco Manoel da Silva, José Joaquim dos Reis, João Bartholomeu Klier, Father Manoel Alves Carneiro, Francisco da Motta and Father Firmino Rodrigues da Silva, emphasizing the need for a Conservatory dedicated to the training of musicians and vocalists. The document suggests that the financial contribution necessary for the feasibility of this work could come from the granting of two annual lotteries, for eight years. Antonio José Augusto emphasizes in his text the outstanding performance of the signatories of the petition, which led by the charismatic and dynamic figure of Francisco Manoel da Silva, made possible an intense network of sociabilities, fundamental in the sedimentation of a positive image of this Society and its members, and also for the viability of the Conservatory of Music.

The article “The formation of the Alberto Nepomuceno Library of the School of Music of the UFRJ”, by Dolores Castorino Brandão reveals how the collection of the Alberto Nepomuceno Library of the School of Music of UFRJ was composed. Her work begins with the examination of the record books and inventories of the library’s own collection. Owner of one of the richest collections of music in Brazil and Latin America, the Alberto Nepomuceno Library, the first library specialized in Brazilian music, was established in May 1848. According to Dolores Brandão, its collection was built from large musical estates, donated by musicians or their heirs and by the incorporation of collections of other music institutions that donated their collections, when they ended their activities. Dolores Brandão lists six books belonging to BAN, being the first of 1890, intended for the inventory of the assets belonging to the library, the museum and the acoustics cabinet. It’s in this year that Leopoldo Miguéz takes over the direction of the School of Music and begins a work of greater control over the collection, also registering the donor’s name. In the second book, dated 1891, 3.137 works from the Conservatory are listed, by Leopoldo Miguéz himself, for the purpose of being incorporated into the Institute. The third and fourth books, possibly written between 1906 and 1916, are inventory books – catalogs, probably



organized by Alberto Nepomuceno or under his guidance. The fifth book, dated 1908 – an inventory book/catalog, created by Alberto Nepomuceno, which was intended for the inventory of all scores of operas, operettas, ballet, pantomime, piano and chant. The sixth book, from 1923 – a book registering donations, was organized by Alfredo Fertin de Vasconcellos. Dolores Brandão points out three personalities who contributed in a relevant way to the library, either by the large number of donated works, by working in the process of organization or by the historical influence within the institution. They are: Leopoldo Miguéz (1850-1902), José Rodrigues Barbosa (1857-1939) and Alberto Nepomuceno (1864-1920). In 1957, in recognition of his work at the library, the then director of the institution, maestra Joanídia Sodr  (1903-1975), gives the library its name, Alberto Nepomuceno Library. Dolores Brandão also accounts for other sources of precious collections that came to the library such as the collection of Father José Maurício Nunes Garcia, belonging to Bento Fernandes das Mercês (1805-1887), former copyist of the Imperial Chapel of Rio de Janeiro and acquired during the management of Leopoldo Miguéz, the collection of Santa Cruz Farm, the Manuscripts Collection of the Royal Theatre São José / Imperial Theatre São Pedro de Alcântara, the collection of autograph manuscripts of the main Brazilian composers between the 17th and 19th centuries, the collection of musical instruments belonging to the Instrumental Museum Delgado de Carvalho and the collection Guilherme de Mello.

In the article “Symphonic concerts at the School of Music of UFRJ: From the Conservatory to the National Institute of Music: the creation of the INM”, André Cardoso develops a detailed research on symphonic activities, pedagogical activities and the main agents that enabled the development of the orchestral practice in this institution between 1848 and 1930. The writer describes that in the Conservatory of Music there were neither specialist teachers for all symphonic instruments nor disciplines such as ensemble music and orchestra practice that could support an orchestra. The records of symphonic concerts, with an orchestra formed by students, teachers and guests, reveal that they happened sporadically, on festive dates. Another factor that certainly hampered the creation of a regular orchestra at the Conservatory of Music was the lack of a concert hall. It was not until 1890 that Leopoldo Miguéz was appointed director of the National Institute of Music (1850-1902) that it was authorized to expand the school’s facilities, including the construction of a large hall with a stage large enough to accommodate an orchestra. After the construction of this room the concerts became more frequent. In this period we identified presentations by an orchestra directly related to INM. During the management of Alberto Nepomuceno (1864-1920), we also verified significant orchestral activities in the INM, although there was still no regularity. Cardoso reports that with the opening of the Municipal Theater, in 1909, the INM’s symphonic concerts



also performed on this new space, showing that the partnership that we still have with the Theater dates back to the beginning of its foundation. In 1913, the National Institute of Music moved to its new headquarters at Rua do Passeio, 98, and inaugurated its concert hall, now called Salão Leopoldo Miguéz, in 1922. In 1924, during the administration of Alfredo Fertin de Vasconcellos (1862-1934), the first official symphonic ensemble of the National Institute of Music was created, whose principal conductor was maestro Francisco Braga. In the careful reading of the programs performed by the orchestra, one can notice the constant presence of works by either young or renowned Brazilian composers and the performance of students as soloists, which would become a trademark of the orchestra. His article concludes with information on the educational reform that took place during Luciano Gallet's administration (1893-1931), when the course of Regency, the Musical Folklore chair, the Folkloric Research Center and the *Brazilian Music Magazine* were created.

The article “... *con tutte le qualità che lo innalzano e i difetti che l'affliggono...*’ The National Institute of Music by Vincenzo Cernicchiaro”, written by João Vidal and Giulio Draghi, brings an interesting counterpoint in presenting us with his current theme of research that aims to restore, contextualize and enable a renewed reception of the book by Vincenzo Cernicchiaro, entitled *Storia della musica nel Brasile: Dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549-1925)*. The researchers, who have been dedicated to the publication of a corrected translation of this work, bring us a brief biography of Cernicchiaro in which we find his close proximity to Carlos Gomes and the important participation in the musical life of Rio de Janeiro and São Paulo. They also reveal us peculiar aspects of his relationship with the Imperial Conservatory of Music, later called the National Institute of Music, where he acted during a period as a teacher. The book by Cernicchiaro portrays a historical moment where political sides and musical aesthetic arguments were mixed, around the National Institute of Music. It's perceived the existence of a 'political-aesthetic' debate around the National Institute of Music, in which Leopoldo Miguéz and Cernicchiaro had divergent positions, mainly of an aesthetic nature. Cernicchiaro had a critical view of the Brazilian Republic and what, in his perception, meant for the *Carioca* musical environment the overthrow of the Empire, although he recognized that the Republic had given strong support to the National Institute of Music, considerably increasing the effective number of its teachers. He also considered that in this period there would have been a progress in musical art, especially in the instrumental and vocal field, although in Cernicchiaro's opinion, the same did not occur with the composition school, his eternal point of disagreement. In his nearly 600-page book, Cernicchiaro launches as a formulator and proposer of a comprehensive public policy for music education in Brazil, proposing a radical reform of the official music education, with the National Institute of Music as the radiating center.



Avelino Romero Pereira, in his article entitled “Leopoldo Miguéz, a Prometheus in the Brazilian Republic”, develops a reflection on the performance of the composer Leopoldo Miguéz as director of the National Institute of Music in the beginning of the Republic, highlighting the relevance of Miguéz both for his production as composer and for his work in the administrative area.

As director of the National Institute of Music, Miguéz expanded the dependencies of the Institute, committed to develop a library and music archive – current Alberto Nepomuceno Library, an instrumental museum – Delgado de Carvalho Museum and an Acoustics Office, as well as to interfere directly in the musical environment of Rio de Janeiro. The composition of the Hymn of the Proclamation of the Republic, the festival organized in honor of the anniversary of Marshal Floriano Peixoto, in April 1892, in a climate of nationalistic exaltation, of which Leopoldo Miguéz was part of the organizing commission and the works *Ave, Libertas!*, dedicated to Marshal Deodoro da Fonseca, and *Prometeu*, to Floriano Peixoto, are some of the facts reported by Avelino that show us the proximity of Miguéz to the Republican government. Avelino Romero Pereira draws attention to the criticisms made by Oscar Guanabara in 1910, when he changes his tone and positions himself as an antiwagnerian; in Avelino’s words, “a controversial, ironic and demolishing critic, identified as the opponent of everything that sounds modern,” opposed to the position of Miguéz, Nepomuceno, and extensively, of the National Institute of Music. In his management as director of the National Institute of Music, Leopoldo Miguéz goes beyond what the Conservatory proposed, defending not only the formation of instrumentalists and vocalists, but also of music teachers and the development of a “good musical taste”. The researcher pursues an analysis of the work of Miguéz “seeking to understand how the circulation of ideas and political representations substantiated their actions and contradictions.”

The article “The reception of the Ambassador of Peace: a gala concert for Eritácio Pessoa (1919)” by Luciana Pessanha Fagundes is part of a more extensive research in which she first makes an analysis regarding the impacts of the First World War in the Brazilian musical scene, specifically in the city of Rio de Janeiro, the federal capital at this time, where the Brazilian Allied League and the French musician Darius Milhaud (1892 - 1974), between 1917 and 1918, exerted a great influence on public opinion, in favor of allies.

To support her argument, Luciana Pessanha Fagundes sought to obtain subsidies in classical works such as *A questão nacional na Primeira República* (1990) by Lúcia Lippi, *A Nação faz 100 anos: a questão nacional no Centenário da Independência* (1992), by Marly Motta, in the dissertation of Livia Claro Pires (2013) on the Brazilian League by the Allies and in the studies of the French historian Olivier Compagnon (1969 -), on the cultural impacts of the war in Latin America, especially in Brazil and



Argentina. The second part of the research, already in the post-war, addresses the gala concert held at the Rio de Janeiro Municipal Theater in honor of the Brazilian representative at the Versailles Peace Conference, Eitácio Pessoa, an extremely significant event. For this concert was commissioned the composition of poems to Escragnoles Dória (1869-1948), director of the National Archive. Dória wrote three poems; *The War*, *The Victory* and *The Peace*, that were set to music by Heitor Villa-Lobos, José Octaviano Gonçalves and Francisco Braga respectively. According to Fagundes, “the criticisms about the concert were extremely positive and practically all highlighted the composition of young and promising Heitor Villa-Lobos.” Still in 1919, Villa-Lobos composed the symphony *A Vitória* and, the following year, *A Paz*, completing the set. The work was presented at a Gala Concert, held at the Municipal Theater, in honor of the kings of Belgium, who visited Brazil between September and October 1920, but did not achieve the same success.

Marcia Ermelindo Tabora, in her article “In the music halls of the Institute: the guitar of Catulo, Olga Prager and the popular song”, brings up a historical moment of our school, when popular music wins the stages of the National Institute of Music, the major temple of tradition. This fact, which occurred during the management of Alberto Nepomuceno, an ardent defender of the erudite chant in vernacular, represented a very strong mark. It was up to Catulo da Paixão Cearense to go to the stage of the Institute’s hall in 1908. Until then the guitar was connected to popular music. According to Tabora, only 10 years later that began the “diffusion of this instrument as a carrier for works composed from the techniques recommended by the European masters”. Marcia Tabora also reports a concert performed during the management of Luciano Gallet in 1922, with piano works by 30 different Brazilian composers, including Ernesto Nazareth, who performed four tangos of his own. It also provides detailed information about Olga Prager (1909 - 2008), an Amazonian, who studied piano, guitar and graduated in vocal performance at the National Institute of Music. Olga Prager performed on radio programs with a repertoire that showed her commitment to Brazilian music. She developed an international career with intense activity. In 1936 she received from the Department of Propaganda and Cultural Diffusion the task of promoting the dissemination of Brazilian folklore in the various countries of Europe she visited.

The article by Thadeu de Moraes Almeida entitled “An artistic scandal: tensions and meritocracy around appointment of violin teacher at the National Institute of Music (1917)” reveals the confrontations between the various groups that tried to exert their influence in the National Institute of Music. The article reveals to us the intense battle waged by the contest for the seat of a violin teacher, announced during the management of Alberto Nepomuceno, but that only took place the following year, when Abdon Milanez (1858-1927) was ahead of the direction, and that ended



with the nomination of the violinist Paulina D'Ambrósio (1890-1976). Of the four candidates who signed up for the contest, only Paulina D'Ambrósio and Frederico de Almeida attended the exams. The result of the contest pointed to Paulina d'Ambrosio winning first and Frederico de Almeida in second place. From then on a battle was fought that reached the *Gazeta de Notícias* newspaper, in defense of Frederico de Almeida and O Paiz, with Oscar Guanabara defending the result of the contest. The *Gazeta de Notícias* published an extensive document and the request made by Frederico de Almeida, addressed to the Minister of Justice, asking for the annulment of the contest and alleging superiority and technical accuracy to this candidate. Frederico de Almeida also questioned the contest commission, the technical qualities of Paulina and the delay between the end of the registrations and the exams itself. For almost a week the two newspapers discussed the many different details that permeated the contest. One can see that the divergences went beyond the facts that occurred during the contest and that there was an attack of a personal nature. The questionings went so far as to question whether Paulina D'Ambrósio would not have benefited from the "prior knowledge" of the musical piece being transported during the contest. This stir ends with the Minister of Justice denying the appeal filed by Frederico de Almeida. The following year, in 1918, Frederico de Almeida obtained a seat as Livre Docente (Lecturer) of violin in the INM; and in 1921, he is appointed Associate Professor of violin.

Aline da Paz in her article "The scandals at the National Institute of Music": Camilla da Conceição and women at the INM (1919)" from the analysis of three articles published in the periodicals *A Noite* and *Gazeta de Notícias*, in October of 1919, that dealt with an episode involving Camilla da Conceição (1873-1936), a black woman, single, catholic, a professor at the National Institute of Music, outlined a picture that helps us understand the associations between the context of the INM and the society of this period. The research starts from the premise that there are social expectations in relation to all things and that these appear in the discourse either through direct references or through indirect references, but that can be read between the lines of discourse. From there, Aline da Paz analyzes the articles published in these journals and gave voice to Camilla da Conceição and Fertin de Vasconcellos, INM professors and Abdon Milanez, INM director, revealing interesting details related to this time. Although Camilla da Conceição was an effective professor of the voice department of the National Music Institute from 1904 until her death, in 1936, and had excelled professionally, during the period when she was sick, her students saw the need to promote a concert in her honor for the purpose of raising funds to help her pay for her medical treatment, revealing that professional success did not guarantee her financial success. According to Fertin de Vasconcellos, the failure to fulfill the request made by Abdon Milanez, for a student of Camilla da



Conceição to play a song composed by the director of INM brought institutional consequences, causing the professor Camilla da Conceição to be exposed by the director of the Institute to vexatious situations, which today would be considered as moral harassment. Another fact reported by the researcher reveals that after the episode reported above, Camilla da Conceição was summoned to attend the director's office. Camilla then seeks help from Fertin saying that she did not feel the courage to go alone to this meeting and Fertin immediately agrees to accompany her, proving it to be a habit to accompany a woman in delicate situations like this. In describing the moment when students were insurgent against Abdon Milanez, director of INM, Louro (1987) describes the women of the time as docile, submissive and obedient people, characteristics of cordiality that opposed the attitudes of the Institute's female students during this rebellion, demonstrating a break in paradigms. These are some of the episodes brought by Aline da Paz that reveal social and cultural habits of this time, and that allow us to better understand the conflicts that have occurred around Camilla da Conceição.

The black element is present in the works of several Brazilian composers. Andréa Albuquerque Adour da Camara brings out in her article "Africanities in the works for voice and by Luciano Gallet" the African legacy in Brazilian concert vocal music. She also tells us about the precious collection of Luciano Gallet which is in the Alberto Nepomuceno Library. In an examination of this material it is possible to know the reforms proposed by Luciano Gallet as director of the National Institute of Music, which show his concern with a broader training of our students. Starting from two works by Marcelo Alves Brum: *Luciano Gallet and the Reform of the National Institute of Music* (Brum, 2008) and *Between interior music and Brazilian music: the catalog of works by Luciano Gallet* (Brum, 2017), Andréa Albuquerque Adour da Camara makes "comparisons between the texts of the songs and the researches on Africanities in Brazilian Portuguese proposed by ethnolinguist Yeda Pessoa de Castro in the publication *Falares africanos na Bahia*". The article contributed to the demystification of the belief, which existed until a short time ago, "that the repertoire made from collecting materials from popular festivities and that were not in the vernacular, had invented words or would be onomatopoeias." The article brings a relevant contribution to the understanding about the presence of the various african people in Brazil and the contribution left by these people to Brazilian Portuguese.

The eleven articles that compose the special issue of the *Brazilian Music Magazine*, dedicated to the 170 years of the School of Music of the Federal University of Rio de Janeiro leave a relevant contribution to the history of this institution, which has been outstanding in the formation of excellent musicians, instrumental area, vocal performance, composition, regency and also the training of music



teachers, since the beginning of its activities, on August 13th, 1848, to the present day.

Rio de Janeiro, July 6th, 2018

Maria José Chevitarese
Director of the School of Music of UFRJ
Guest editor





Conservatório de Música do Rio de Janeiro: mapeamento documental e desafios para pesquisa

Janaina Girotto da Silva*

Resumo

Este artigo procura demonstrar os limites e as potencialidades de pesquisa sobre o Conservatório de Música do Rio de Janeiro. O estudo empreendido no mestrado em História Social evidenciou a grande lacuna no cenário historiográfico, seja entre historiadores ou entre musicólogos. Busca-se ressaltar os principais temas presentes durante a pesquisa e seus limites naquele momento, desde as matrizes conceituais que deram contorno à instituição, até os segmentos sociais presentes ao longo do século XIX na escola de música.

Palavras-chave

História institucional – conservatório de música – pesquisa – arquivo – século XIX – Brasil.

Abstract

The purpose of this paper is to discuss the limits and possibilities of research about the Conservatório de Música in Rio de Janeiro, Brazil. My Master's research evidenced the lack of studies in history and in musicology on the subject. I try to show the main issues and questions, as well as the limits faced by my research back then as it aimed at understanding the conceptual framework that generated the Conservatório, and which the social strata took part in that institution throughout the nineteenth century.

Keywords

Institutional history – conservatory of music – research – archive – 19th century – Brazil.

O Conservatório de Música do Rio de Janeiro foi uma das instituições mais importantes voltadas à Música na capital do Império do Brasil durante o século XIX, contudo, ainda não conta com um número expressivo de pesquisas a ele dedicadas. Dado seu papel articulador no panorama musical oitocentista, é possível dizer que contribuiu expressivamente para a expansão do cenário musical, estabeleceu uma metodologia para o ensino de música, foi regulador do mercado de trabalho e atuou como instituição com crescente participação feminina, seja profissional ou amadora.

Apesar de nunca ter recebido oficialmente o título “Imperial” do governo, o Conservatório sempre foi e desfrutou do *status* de instituição oficial. Criado oficialmente em 1841, passou a funcionar de fato apenas em 1848. Os primeiros anos foram de

* Fundação Municipal de Cultura, Belo Horizonte, MG, Brasil. Endereço eletrônico: janainahistoria@gmail.com.



várias tentativas de institucionalizar o ensino musical. A trajetória de construção da proposta e sua tramitação burocrática mostram a dificuldade de consolidar o conceito de uma escola de música sob os auspícios do Estado, ideia que circulava antes mesmo da ascensão de Dom Pedro II.

O projeto que apresentei no curso de pós-graduação da UFRJ, em 2005, pretendia estudar o Conservatório no período de 1841 a 1889, quando houve a proclamação da República. Entretanto, não foi possível realizar a pesquisa tal como pretendida inicialmente. Ainda assim, permaneceu inalterado o objetivo primordial, que era conhecer e analisar a institucionalização do ensino musical no Brasil pela criação do primeiro conservatório de música no Brasil, uma instituição pública e laica.

Diante da necessidade de readequação temporal, o recorte escolhido, então, abordou a gestão de Francisco Manoel da Silva, primeiro diretor e principal articulador político; o que efetivamente acontecera no período de 1841 a 1865. Apesar da coleta de dados ter avançado para um tempo posterior, permitindo a guarda digitalizada de farta documentação manuscrita dos diversos arquivos do Rio de Janeiro, e ainda nos impressos que estão sob a guarda da Biblioteca Nacional, podemos afirmar que muita história há nesses documentos e permanece desconhecida pelo público. Fica o convite aos pesquisadores a que se debrucem sobre essa instituição, cujo rico material a ser pode revelar muitos aspectos da cena musical para além do próprio Conservatório.

A pesquisa teve condições de acesso à informação um tanto diferentes das de hoje. As ferramentas tecnológicas tem gerado número significativo de pesquisas na área de música, possibilitando a descoberta de fontes completamente desconhecidas há uma década, assim como novas leituras sobre mesmos temas e novos objetos. Em 2005, boa parte dos documentos compulsados nesta pesquisa era desconhecida e essa história de “caça” às fontes primárias e secundárias será também descrita, pois a pesquisa e sua trajetória auxiliam a compreender parte da história da instituição. Foi uma aventura nos principais arquivos da cidade do Rio de Janeiro, muitas vezes repleta de frustração devido à ausência de uma referência sequer sobre o tema, sendo necessária a cooperação de diversos pesquisadores e do orientador, e também entre arquivos públicos e privados. Hoje quase tudo está digitalizado, mas essa não era a realidade de então. De arquivo em arquivo, fomos nos aventurando a descobrir como se organizavam os documentos. A tarefa teria sido mais curta e fácil se tivéssemos atentado para um fato fundamental da trajetória do Conservatório: a reforma de 1854, conhecida como Reforma Pedreira. O óbvio não foi percebido e foi necessária a ajuda de um pesquisador americano para nos dar a pista de onde estava a maioria dos documentos.

38 Certamente, a análise da bibliografia era o ponto de partida para qualquer investigação, sendo que à época tínhamos três obras principais sobre o assunto. Uma



estudava a atuação do principal articulador no cenário musical da primeira metade do século XIX, Francisco Manoel da Silva, a quem Ayres de Andrade dedicou dois volumes denominados *Francisco Manoel da Silva e seu tempo 1808-1865: uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos*, publicado em 1967. A segunda obra é de Baptista Siqueira, *Do Conservatório à Escola de Música*, de 1972, e por fim *Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro: História e Arquitetura*, de Andrey Quintella De Paola e Helenita Bueno Gonzalez, publicado em 1998. Nenhum dos três estudos fornecia informação sobre a maior parte das fontes consultadas; o caso Ayres de Andrade era o que mais chamava atenção, pois não há citação de nenhuma fonte além da imprensa, sendo vultuoso o volume de informações apresentado. Então, ficava a dúvida de onde o autor teria extraído tantos dados. Dada a característica ampla do trabalho de Ayres de Andrade, já que abordou não exclusivamente o Conservatório, mas também os assuntos relacionados à música no período, sua obra permanece referência para o período em questão e embasou os dois trabalhos posteriores sobre o Conservatório, o de Baptista Siqueira e o de Quintella De Paola e Bueno Gonzalez.

Para compreender a instalação de uma escola de música pública e laica, é fundamental olhar para o exterior e entender como o processo vinha se dando em diversos países da Europa e América. É da Europa que provém o modelo desejado, em que a trajetória de institucionalização está diretamente ligada à construção de uma cultura nacional e à consolidação do Estado Nacional, sendo a França o arquétipo. Essa é a leitura por um olhar, mas temos a quebra de paradigmas educacionais, nos quais se desconstruiu um modelo de ensino e nasceu outro. Houve a separação entre prática e teoria, criou-se um modelo de ensino coletivo, cartilhas e métodos completamente despersonalizados que atendessem a todos. Mudou-se o sistema de conhecimento musical, desconstruiu-se a relação individual estabelecida no sistema antigo mestre aprendiz. Esse processo não ocorreu apenas na área artística, pois foi um movimento mais amplo que perpassou as estruturas de ensino em geral.

Houve uma profusão de conservatórios pela Europa, como a École Royale de Chant, criada em 1783, a École pour la Musique de la Garde Nationale, de 1792, que mais tarde se tornaria o Institut National de Musique, em 1771, e a academia de canto em Leipzig. Na Inglaterra, duas instituições foram criadas em datas muito próximas, uma em 1762 e outra em 1774. No século XIX, o Conservatório de Bruxelas, de 1832; Florença em 1861, Turim em 1867, Berlim em 1882, Leipzig em 1843 – fundada por Felix Mendelssohn, que posteriormente deu nome à escola –, o de Munique, reorganizado em 1867, e o de Lisboa, criado em 1835.

Na América Latina, temos o Conservatório do Rio de Janeiro, criado em 1841, do Chile, em 17 de junho de 1850, o do México, em 1º de julho de 1866. O sistema de conservatório estava crescendo e aflorava rapidamente pelos continentes. É um



processo de globalização de um tipo de cultura educacional musical que se estende, apesar das enormes críticas, até hoje (Silva, 2007, p. 34-35).

Não era incomum, até determinado tempo, que pesquisadores possuíssem documentos que deveriam estar em arquivos públicos, fossem recebidos de amigos ou frutos de própria composição e pesquisa. Então nos perguntávamos se, por acaso, algum dos três não teria guardado documentos sobre o Conservatório, especificamente o professor João Baptista Siqueira, como diretor do Conservatório e autor de um livro sobre a escola, seria um potencial guardião de documentos importantes. Diante dessa suspeita começamos a procurá-lo e, como detetives fazem, a primeira etapa era descobrir onde morou, porque já sabíamos que o professor havia falecido, e imaginávamos se havia herdeiros. Com alegria descobrimos que sua esposa estava viva e muito bem; assim, solicitei e consegui agendar uma visita. Para a ocasião, contei com a ajuda do meu orientador Marcos Bretas para descobrir os possíveis arquivos. A esposa, dona Zilma, nos recebeu muito gentilmente e com muita simpatia, a conversa foi fluída e cheia de boas histórias de personagens da música que marcaram boa parte do século XX, como Villa-Lobos, mas infelizmente não encontramos o que queríamos. Essa foi a única tentativa de visita a particulares feita durante a pesquisa; depois nos concentramos nos arquivos públicos e privados. Hoje, o acervo do ex-diretor da Escola de Música, compositor e maestro está sob a guarda da Biblioteca Alberto Nepomuceno, foi doado em 2012 pela viúva e seu filho e está disponível ao público.

Sobre arquivos particulares nos referimos basicamente aos arquivos da Igreja Católica. O objetivo era conseguir a documentação que desse suporte a questões secundárias ou sobre pessoas que passaram pelo Conservatório em algum momento. É importante lembrar que boa parte do corpo docente do Conservatório era instrumentista ou cantor no coro e orquestra da Capela Imperial e que os arquivos religiosos é que guardavam assentos de batismos, casamentos e óbitos, os registros da vida de um indivíduo. Até o início do século XX, esses registros eram feitos exclusivamente pela Igreja. Alguns arquivos eclesiásticos não estão abertos ao público nem aos pesquisadores e, para a consulta nessas circunstâncias, resta procurar o responsável e pedir a gentileza de permitir a consulta. Nesse caso, também, pedi ajuda ao professor Marcos Bretas, que aceitou a empreitada. Conversamos com o monsenhor e explicamos a pesquisa e a importância de conhecer aquele arquivo. Então, foi nos dito que era preciso um cuidado com a documentação, porque em outros tempos sumiram documentos. Permitiram a nossa entrada e a pesquisa, mas, infelizmente, a promessa não foi realizada da forma como esperávamos.

Arquivos particulares são especialmente de difícil acesso e ainda não há um entendimento no qual os documentos sob guarda vão além da natureza privada e individual. Ainda é necessário empreender um trabalho de esclarecimento sobre o



caráter de patrimônio material nacional, que pertence à trajetória coletiva de um povo, que lhe fornece identidade e guarda sua memória. É certo que o monsenhor tinha razão em tentar proteger “seu” arquivo, pois a noção de público e privado, no Brasil, ainda hoje, possui limites pouco entendidos para muitos. Assim, como podemos perceber em alguns momentos da história do próprio Conservatório, a visualização dessa questão pode ser percebida, inclusive, na forma como estão arquivados os documentos da Escola de Música. Somente com uma análise de quais documentos estão conservados no mesmo fundo poderemos ver como funcionava nossa burocracia, o que não é pouca coisa. Ademais, é importante entender que Cultura e Arte constituem direitos humanos fundamentais, tanto quanto Saúde e Educação, todos consagrados na nossa Constituição. Dessa forma, impedir ou dificultar o acesso configura violação da lei. Atualmente podemos perceber como os arquivos públicos estão conseguindo assegurar esse direito. Apesar de todas as dificuldades de ordem política e econômica que há séculos assolam os arquivos desse país, isso pode ser comprovado nos relatórios do ministro do Império, sendo preciso reconhecer o trabalho sério e comprometido de trabalhadores e gestores da área. Com isso, resta a nós, pesquisadores e público em geral, fortalecer ainda mais as instituições que preservam a nossa memória e identidade.

O primeiro lugar procurado foi a Biblioteca Nacional, não apenas pelo enorme acervo de impressos, manuscritos e obras raras, mas porque lá existe uma divisão inteira dedicada somente à música. Na denominada Divisão de Música e Arquivo Sonoro encontramos uma infinidade de partituras, programas de concerto, bibliografia específica e libretos, entre outros materiais. Neste momento, destacamos apenas dois tipos de fontes utilizadas para a confecção da dissertação. Do material disponível, foram utilizados os programas de concerto, incluídos os dos diversos clubes de música, como o Club Beethoven e o Mozart, entre tantos outros que movimentaram a vida musical fluminense, sobretudo na segunda metade do século XIX.

O requerimento para a criação de uma escola de música na capital do Império foi encontrado no setor de manuscritos da Biblioteca Nacional; foi o primeiro documento encaminhado pela sociedade civil à Câmara dos Deputados; é interessante por aguçar o olhar sobre a conjuntura da década de 1840 a partir de seus redatores. Nesse documento registram-se ponderações sobre a escassez de músicos profissionais, esclarecimentos sobre o viés profissional ou profissionalizante da iniciativa de se fundar uma escola – tanto para a música sacra quanto para a música profana dos teatros – e a defesa do Rio de Janeiro como a capital do país, por conseguinte, das artes. Os requerentes se mostraram como parte de um anseio coletivo e apelaram para a importância do poder público em promover e proteger a Música como ocorria com as Belas Artes. Segundo o grupo, cabe a um governo culto e civilizado ser a “âncora



das Artes no Brazil, abrilhantar o Culto, e illuminar o Theatro” (Biblioteca Nacional, Setor de Manuscritos C-0774, 035).¹

Está também armazenado na Biblioteca Nacional, na Divisão de Música, o caderno de anotação de Ayres de Andrade, com suas notas de pesquisa que contribuíram para, finalmente, conhecer suas fontes e método de trabalho, sendo nossas dúvidas sobre as fontes, nunca citadas no livro, desse modo elucidadas. Andrade esquadrinhou os principais periódicos que circulavam na cidade do Rio de Janeiro, no setor de Manuscritos e Impressos da Biblioteca Nacional. Há também indicação de ter pesquisado no Arquivo Nacional, cuja documentação deu subsídios para o que foi escrito sobre a Capela Imperial. Infelizmente, quando descobrimos esse material nossa pesquisa já estava terminando, mas o caderno de anotações auxiliou o esclarecimento de pontos muito específicos. Há que se registrar que os servidores da Divisão foram extremamente gentis e permitiram a consulta antes mesmo de o documento ser catalogado no sistema, por isso, quando houve a referência não foi possível determinar a localização no acervo da referida biblioteca.

Concomitantemente às visitas à Biblioteca Nacional, os primeiros documentos trabalhados foram os Relatórios dos Ministros da pasta Negócios do Império e o *Almanak Laemmert*. Denominado como *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial*, era publicado no início de janeiro, constituindo uma fonte muito importante para conhecer a diversidade das atividades profissionais praticadas na cidade do Rio de Janeiro, constando ainda uma lista da nobreza brasileira, da Casa Imperial, das instituições particulares de vários segmentos, das instituições do governo, da Igreja católica e – o que mais nos interessava – os anúncios de aula particular de música e assuntos correlatos. Nos relatórios é que encontramos as primeiras referências sobre o desejo de criação de uma escola de música estatal, especificamente em 1833, quando o ministro Antônio Pinto Chichorro da Gama diz: “[...] convem crear neste Estabelecimento huma Aula de Musica, onde o talento dos Brasileiros, tão propensos ás Bellas-Artes, possa n’este ramo desenvolver-se, e aperfeiçoar-se” (Gama, 1834, p. 10).

Estes documentos foram digitalizados, assim como o *Almanak Laemmert*, e estão disponíveis no Center for Research Libraries. O conjunto documental nos trouxe, entre outras contribuições, o número de alunos, de ambos os sexos, matriculados no Conservatório ao longo de todo o século XIX; o que possibilitou descobrir que em 1866 houve um aumento significativo nas matrículas de mulheres, nos três anos seguintes, as de homens foram bem maiores. Depois de 1870, porém, o número de mulheres era bem mais alto, permanecendo dessa forma por muitos anos.



Quando começamos a trabalhar com esses dados, surpreendeu a quantidade de mulheres que estudavam música, mesmo sabendo que esta arte era muito valorizada na formação da mulher como dona de casa e como anfitriã em eventos sociais domésticos. Considerando que o mote do Conservatório era a formação profissional, ainda assim nos surpreendeu a adesão. Os dados revelaram que o número de mulheres na instituição demonstra que o espaço começou a ser ressignificado, donde é possível supor que o Conservatório passou a ser escolhido pelas famílias para formar suas filhas diletantes, sem excluir a profissionalização da mulher no enorme mercado de trabalho da docência doméstica.

O fato fundamental capaz de explicar o aumento no número de matrículas de mulheres foi a morte de Francisco Manoel da Silva, em dezembro de 1865, que levou à nomeação interina, em 16 de fevereiro de 1866, de Leonor Tolentino de Castro Fazenda, para ministrar as aulas de rudimentos de Música, Solfejo e Noções Gerais de Canto, mesmo que subordinada à fiscalização pelo também interino, nomeado no mesmo ato administrativo, Archangelo Fioritto, para os mesmo cursos destinados ao sexo masculino, acrescido da função de reger as festas musicais do Conservatório (cf. Gomes, 1866). O fato de Leonor ter sido nomeada para as aulas pode ter dado mais confiança às mulheres a frequentarem a instituição, tanto às moças de “boa” família como também a um contingente de mulheres pertencentes a um segmento urbano não abastado, que necessitava trabalhar.

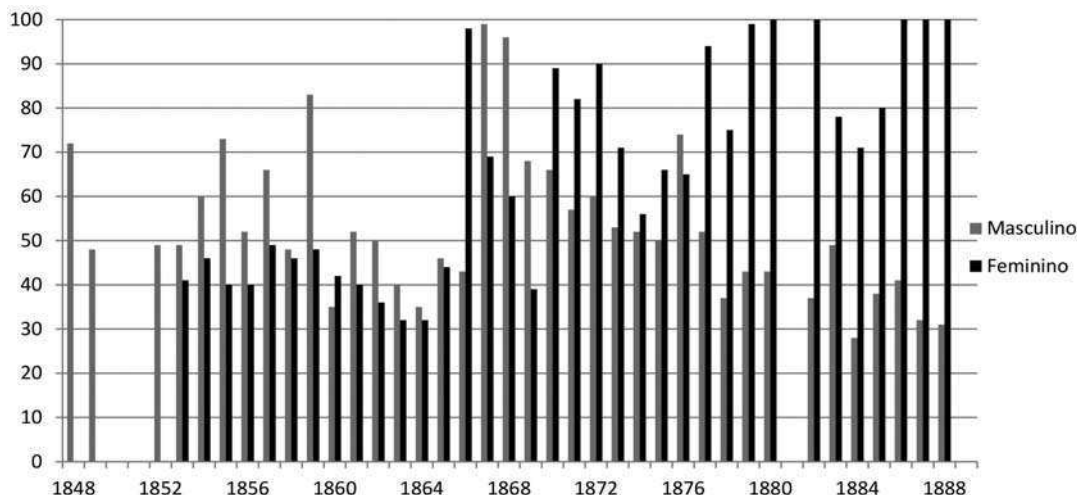


Gráfico 1. Total de alunos dos sexos masculino e feminino matriculados no Conservatório de Música, Rio de Janeiro, entre 1848 e 1888. Baseado em: Relatórios dos Ministros do Império.



Considerando as informações constantes nos relatórios (Gráfico 1) dos ministros que estiveram à frente da pasta do Império, a precisão da informação varia ao longo dos anos. Em 1854, por exemplo, o ministro Luiz Pedreira do Couto Ferraz informa que estão matriculados 106 alunos, sendo 60 do sexo masculino e 46 do sexo feminino. Já em 1878 os dados fornecidos não são das matrículas, mas dos alunos inscritos nos exames finais, que naquele ano totalizou 90 alunos. Esses relatórios oferecem também o número de alunos ouvintes, matriculados, premiados, aprovados e os que não fizeram os exames finais.²

Por isso, o cotejamento e crítica das fontes são imprescindíveis para descortinar uma realidade. Os números fornecidos pelos relatórios dos ministros ao longo de 40 anos, e que foram tabulados por nós na dissertação, apontam uma realidade mais interessante do que a existência de uma ou outra figura isolada, pois sugerem que a ação de muitas musicistas e professoras “anônimas” para nós, hoje, ajudou a imprimir um formato aos eventos musicais na corte. Os números são importantes, mas dar nomes a elas é muito melhor, qualificar esse quantitativo fornece mais vida, cor e som. E isso foi possível graças aos documentos que encontramos no Museu Dom João VI, além dos programas de concertos que estão na já mencionada Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional.

Os espaços de sociabilidade para a prática musical das mulheres eram diversificados: além dos salões da aristocracia com bailes e saraus (Pinho, 2004), tínhamos a participação pontual nos serviços musicais na Capela Imperial, especificamente no coro (Cardoso, 2001, p. 100-101), casas de bailes, salões públicos, concertos e festas anuais no próprio Conservatório, com participação da imprensa nos clubes de música e teatros (Magaldi, 1994, p. 39-113 *passim*) e na docência. Esses espaços eram compartilhados e interligados por profissionais e amadores (ou diletantes). Em alguns clubes a presença feminina era proibida, porque não se destinavam apenas a ouvir música, mas à recreação masculina de forma mais ampla, com algumas atividades restritas. Contudo, na maioria dos clubes a presença feminina era comum; e no final do século XIX, existiu até mesmo um clube exclusivo para as mulheres, o Grupo Santa Cecília, agremiação criada e dirigida por mulheres, do qual encontramos quatro programas de concerto na Divisão de Música, dois de 1891 e dois de 1892. Em diversos outros clubes a “amadora” era muito bem-vinda, como se vê nas duas matinês (Figuras 1 e 2) no Salão Bevilacqua e no Conservatório.

Em um programa (Figura 3) apresentado no Theatro Lyrico, Vincenzo Cernicchiaro oferece um concerto com a participação de mais de 80 músicos, entre cantores e instrumentistas, homens e mulheres, para tocar Mendelssohn. Um grande evento

² Todos os relatórios das diversas pastas que compuseram a estrutura do Estado Imperial estão disponíveis em <http://www-apps.crl.edu/brazil/ministerial>.



Figura 1. Programas de concerto, Salão Bevilacqua, Rio de Janeiro, 1892 e1899.
Fonte: Biblioteca Nacional, Dimas.

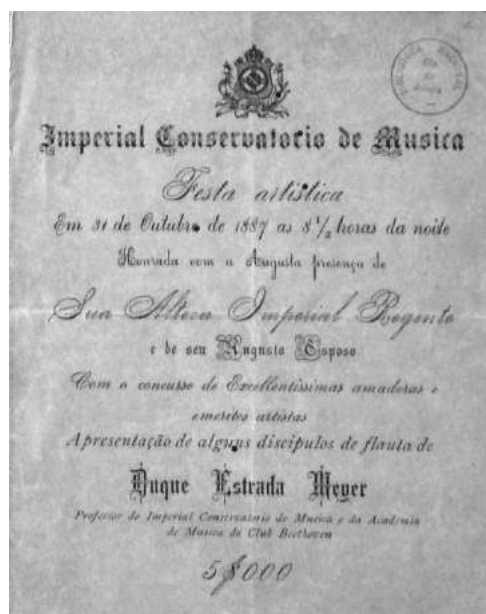


Figura 2. Programa de concerto, Imperial Conservatório de Música, Rio de Janeiro, 1887.
Fonte: Biblioteca Nacional, Dimas.

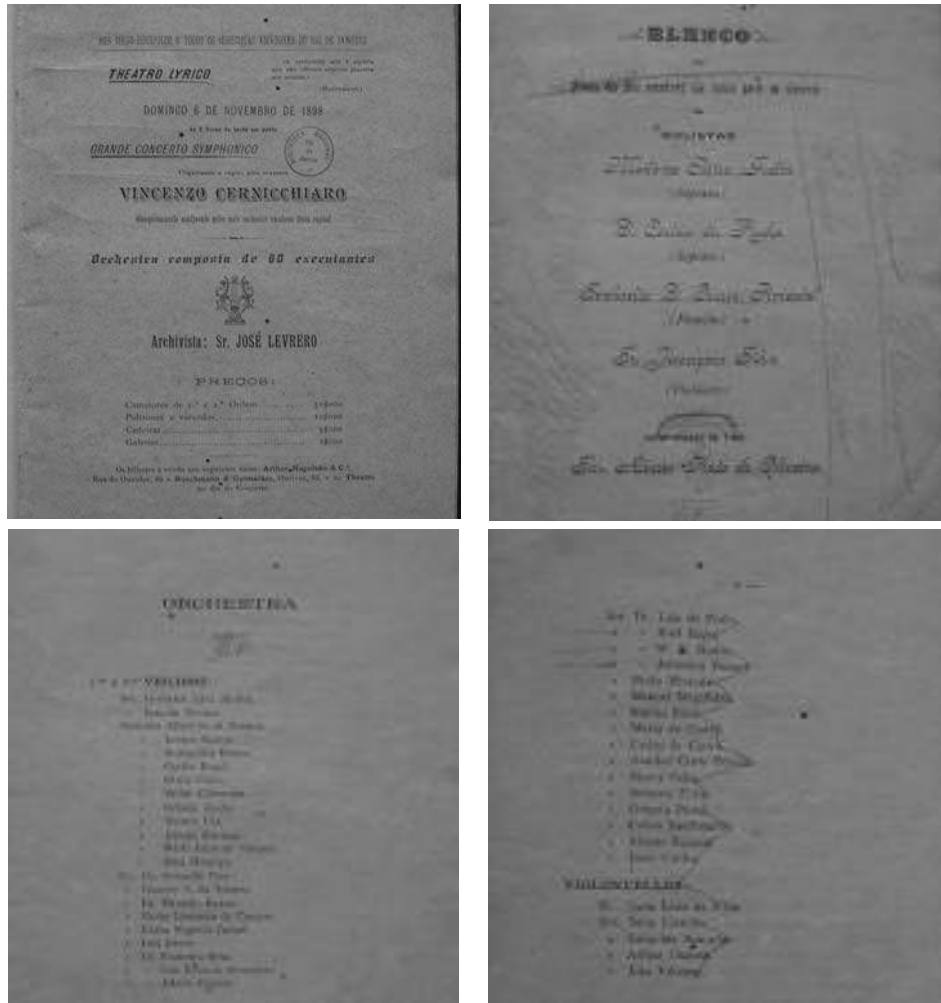


Figura 3. Programa de concerto, Theatro Lyrico, Rio de Janeiro, 1888.
Fonte: Biblioteca Nacional, Dimas.

que contou com um número significativo de instrumentistas femininas, e além do tradicional canto e piano se compunha de instrumentos menos identificados com a mulher, como violino e violoncelo.

Já sabemos que o número de alunas no Conservatório era alto, maior que o de alunos, e acredito que apontamos os principais locais em que essas mulheres tocavam no Rio de Janeiro. O número de alunas está mesmo relacionado diretamente com as amadoras e artistas que circulavam nos diversos clubes e salões da cidade?

46 Responder a essa pergunta dependia do acesso ao livro de registro de matrícula, o



que não foi possível. Entretanto, consultamos outro arquivo fundamental, e nele encontramos a lista, de diversos anos, dos alunos e alunas premiados pela excelência nos estudos. Com esses quatro documentos descobrimos o número, os locais, o que tocavam, em que trabalhavam e se eram alunas do Conservatório. Alguns nomes que figuram nesses concertos eram de alunas que estavam matriculadas, como o caso de Elvira Marieta Dias Bello, do 2º ano, que recebeu menção honrosa de 1º grau na aula de piano em 1889.

No Museu Dom João VI está guardada a listagem dos alunos laureados nos diversos prêmios do Conservatório, por disciplina e por etapa de aprendizagem, alguns homenageando figuras da escola e a Família Real, entre eles o Prêmio Princesa Imperial, o Prêmio Nicolau Tolentino, o Prêmio D. Leonor de Castro, o Prêmio Condessa D'Eu e os títulos de menção honrosa em 1º, 2º e 3º graus, o título de habilitação, as Pequena e Grande Medalhas de Ouro e Medalhas de Prata.

Esses lauréis eram distribuídos em todas as cadeiras da Academia Imperial das Belas Artes, incluindo a 5ª seção da Academia, o nosso Conservatório, em que os prêmios tiveram denominações diversas como o Prêmio Pedro I. A cada ano crescia o número de honraria a ser distribuída. Em 1886, há a separação de prêmios para alunos de piano em 1º grau para peças fáceis e 2º grau para peças difíceis. A partir de 1884 é distribuído o Prêmio Imperatriz do Brasil e, em 1885, passa a existir o prêmio denominado Club Beethoven, concedido à Emília da Silva Lins, aluna da segunda aula de piano (Silva, 2007, p. 40).

Somente no último ano da escola de música como Conservatório Imperial, já como Instituto Nacional de Música, é que vemos alunas premiadas em outros instrumentos que não o piano e o canto, como no caso de Theresa Júlia Bastos, que recebeu o Prêmio Condessa d'Eu, conforme lista de premiados em 18 de dezembro de 1889.

Aula de Rudimentos, Solfejo e Noções Gerais de Canto
 Amélia Nunes (1º ano) – Menção honrosa de 1º grau
 Eugênia Reidel Pedroso (1º ano) – Menção honrosa de 2º grau
 Maria Laura Homem (1º ano) – Menção honrosa de 3º grau
 Alexandrina Thomasia Ferreira (3º ano) – Pequena Medalha de Ouro
 Amélia Ribeiro Alves Casães (3º ano) – Medalha de Prata

Primeira Aula de Piano (1ª sessão)
 Amerinda Rosa Lucas (1º ano) – Menção de 1º grau
 Corina M. Dias da Silva (3º ano) – Pequena Medalha de Ouro



Primeira Aula de Piano (2ª sessão)

Guilhermina Alves Torres (1º ano) – Menção honrosa de 1º grau

Segunda Aula de Piano

Elvira Marieta Dias Bello (2º ano) – Menção honrosa do 1º grau

Eulina Deodato Dias (3º ano) – Pequena Medalha de Ouro e título de habilitação

Aula de Flauta

Rita de Cássia Andrada (1º ano) – Menção honrosa de 1º grau

Aula Rabeca

Theresa Júlia Bastos (3º ano) – Grande Medalha de Ouro e título de habilitação
(Academia Imperial das Belas Artes, 1889)

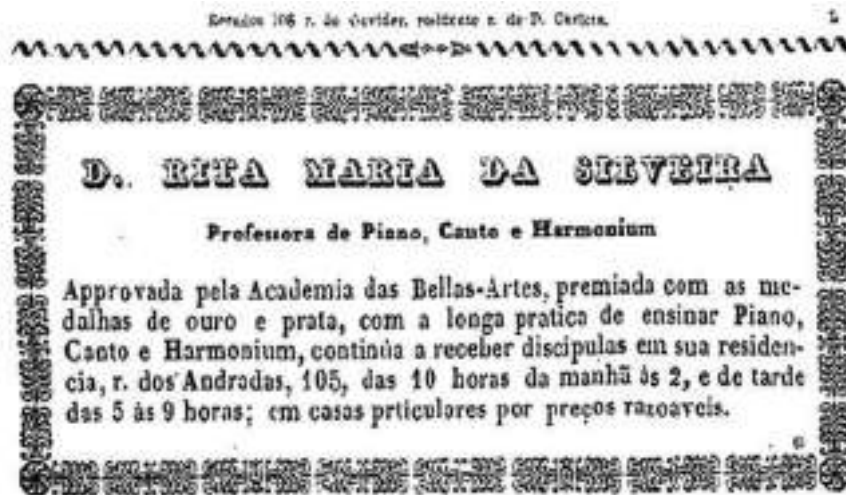


Figura 4. *Almanak Laemmert*, notabilidades, 1885.

A questão da documentação foi em princípio o grande problema da pesquisa, pois não se sabia onde estava a maioria deles, sobretudo os documentos produzidos pelo Conservatório, de caráter burocrático e oficial, que ofereciam as questões cotidianas da instituição. Conhecemos o imenso acervo existente no Museu Dom João VI, que hoje pertence à Escola de Belas Artes da UFRJ, mas apesar de ser numeroso e fornecer esse cotidiano institucional, ainda faltava informação.

48 A documentação que diz respeito à Academia Imperial das Belas Artes informa que, a partir de 1854, o ministro Luiz Pedreira do Couto Ferraz promoveu uma refor-



ma no sistema de ensino das Belas Artes e anexou o Conservatório à Academia. Boa parte da documentação da 5ª sessão foi para o acervo do museu. A destinação da documentação produzida pela escola de música seguiu dois caminhos distintos: o Museu Dom João VI e o Arquivo Nacional. O primeiro é continuação do que foi a Academia Imperial, onde encontramos também parte do acervo não documental manuscrito, composto por obras de artes plásticas e esculturas, desenhos, fotografias, gravuras, porcelanas, obras têxteis, moedas e medalhas, existindo ainda uma boa quantidade de documentos também disponíveis no site da Escola de Belas Artes. E, segundo o informado nesse site, o que permaneceu no museu são as obras de caráter didático.³

Entre os registros encontrados no local, dentre os exclusivamente sobre o Conservatório, podemos destacar a documentação referente a Henrique Alves de Mesquita e a outros alunos da escola de música das demais seções da Academia, a listagem dos alunos premiados ou citados anteriormente, o pedido de dotação orçamentária para eventos, o pedido de material por parte do Ministério para ser publicado na imprensa, a relação nominal de alunos, as notas de compras de suprimentos diversos, as minutas de estatutos, as atas de reuniões da Congregação e o pedido de avaliação de material musical realizado por musicistas da cidade. Além desses, encontramos documentos sobre a discussão, que tomou forma em meados do século e seguiu com o avançar do tempo, sobre a exigência de prova de competência para o ensino privado de música, tema fundamental que perpassa a atuação da instituição. Naquele momento, foi o tema que destacamos como objeto de maior investigação por parte dos pesquisadores, ainda é necessário avançar na discussão que apontamos de forma incipiente na nossa dissertação, ainda que já forneça elementos para compreender o caráter político-regulador que os membros da escola desejavam ter.

Em documento encontrado naquele arquivo-museu, há uma solicitação da Diretoria do Conservatório ao secretário da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), João Maximiniano Mafra, para que levasse a proposta ao diretor da Academia, para que então fossem estabelecidas provas de competência e moralidade fornecidas pelo Conservatório a quem quisesse se dedicar ao magistério em Música no Rio de Janeiro. O documento ainda propunha que essa prova fosse estendida também aos indivíduos que já lecionavam Música pela cidade, o que já era garantido aos professores do ensino público na Corte. A justificativa é de que estavam ocorrendo abusos por parte de indivíduos que lecionavam em colégios e casas particulares sem terem exibido prova de capacidade artística fornecida pela 5ª seção, bem como de moralidade, como determinado pelos avisos de 23 de abril e 29 de junho de 1856.

³ Para mais informações e acesso ao acervo, ver <http://www.eba.ufrj.br/index.php/eba/museu-d-joao-vi>.



Segundos os professores, essa prática vinha suscitando contínuas reclamações dos chefes de família e estabelecimentos de educação, não só por serem inábeis no magistério, como também pelo comportamento menos regular de alguns deles. Por isso propuseram que se fizessem extensivas ao Conservatório, com as medidas e multas estabelecidas pela Repartição de Instrução Pública aos que não se achassem munidos dos títulos de habilitação artística e de moralidade (Conservatório de Música, 1859). O caso foi levado ao Marquês de Olinda, então ministro dos Negócios do Império e presidente do Conselho de Ministros: naquele momento, decide que caberia aos professores o assunto, apesar de existirem diferenças entre o ensino de arte e a instrução primária e secundária, e ainda que deveriam ser seguidos os estatutos da Academia.

A reconstrução da trajetória dessa discussão deveria ser feita a partir de documentação que se encontraria principalmente em dois arquivos e em uma instituição de memória no Rio de Janeiro: Museu Dom João VI, Arquivo Nacional e Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB). O parecer do Marquês de Olinda foi encontrado no IHGB, junto com algumas correspondências trocadas entre Carlos Gomes e Francisco Manoel da Silva, do período em que Gomes esteve na Itália. A consulta ao IHGB foi feita na coleção Marquês de Olinda, Instituto Histórico, Baronesa de Loreto e Desembargador Souza Pitanga, não sendo possível localizar série ou coleção de documentos sobre o Conservatório. Assim, tínhamos que relacionar e encadear as fontes que estavam dispersas pela cidade. No IHGB estão os arquivos pessoais dos principais patronos da política brasileira e as questões políticas, realmente significativas, que passaram pelas mãos dos donos do poder que pensaram e articularam a construção do Estado brasileiro. Como instituição criada para construir um projeto de história para o Brasil, instituiu o que deveria ser a nação em consonância com as ações do Arquivo Público do Império, criado para subsidiar com documentos a elaboração teórica do IHGB.

Somente após boa parte da pesquisa já realizada encontramos no Arquivo Nacional os documentos referentes ao Conservatório, que estavam organizados na *Série Educação-Cultura-Belas Artes-Biblioteca-Museus* e na *Série Educação-Gabinete do Ministro*. O Arquivo Nacional foi o primeiro a ser consultado: procuramos Conservatório e Escola de Música mas não havia nada significativo, pois a atenção à estrutura da burocracia e à trajetória administrativa teria sido suficiente para resolver a questão. Só conseguimos chegar a esse conjunto documental porque houve colaboração entre pessoas da área. Um pesquisador norte-americano que estudava as pinturas da Academia Imperial das Belas Artes informou à professora Martha Abreu, da Universidade Federal Fluminense, a existência de documentos sobre o Conservatório arquivados junto aos da Academia. A professora Martha contou ao professor Marcos Bretas porque sabia que havia uma pesquisa em andamento sobre o tema,



sob sua orientação. Em posse da informação nos dirigimos ao Arquivo Nacional e encontramos uma quantidade enorme das fontes utilizadas no nosso estudo. Já estávamos quase no meio do caminho da dissertação e o volume documental era grande. Para driblar o horário de funcionamento da instituição e a demora em acessar o fundo, com a reserva feita por outro pesquisador, empregamos o mesmo método para dinamizar o que havia sido utilizado em outros lugares. Fotografamos tudo o que foi possível e por isso conseguíamos trabalhar em qualquer dia e horário e formar um pequeno acervo pessoal.

É importante destacar que nesses fundos documentais encontramos registros não apenas do Conservatório ou da Academia das Belas Artes, mas também de outras pessoas e instituições da área da música, como por exemplo, a correspondência de Carlos Gomes ao governo brasileiro solicitando mais ajuda financeira, fora do período da bolsa oficial que o levou para a Itália, e mesmo documentos do Instituto Nacional de Música no período republicano. Percebemos que havia uma continuidade entre os documentos encontrados no Museu Dom João VI e no Arquivo Nacional, e localizamos o que poderíamos chamar de rascunhos ou minutas, no primeiro, e de documento oficializado, no segundo. A pesquisa em um corrobora e compõe a outra, sendo fundamental sincronizar as duas, pois assim temos uma visão abrangente do objeto e do processo. Como depositário dos documentos oficiais da burocracia nacional, do Executivo, Legislativo e Judiciário, a importância do Arquivo Nacional é enorme. Sobre o Conservatório, temos toda a sorte de documentos institucionais e documentos particulares também, especificamente de Francisco Manoel da Silva, uns em bom estado de conservação, outros nem tanto.

Temos processo disciplinar de aluno, livro de assento dos empregados da Academia Imperial das Belas Artes, pedidos de nomeações de diversos indivíduos a professor das diversas seções, documentos da Sociedade Musical Beneficente, relatórios anuais, concurso para professores, ofícios diversos, notas de compras e projeto de reforma, entre tantos outros. Ressaltamos que a diferença entre esses documentos no Arquivo Nacional para o Museu Dom João VI é que encontramos no primeiro o que se tornou oficial, pronto e acabado para encaminhamentos a serem dados pela alta administração e, no segundo, as minutas e documentos acabados, contudo de caráter interno à instituição. Sabendo disso, é sempre interessante comparar o que foi pensado a princípio com o que foi apresentado oficialmente para o governo, verificando se há diferença, qual conclusão teve determinado assunto, pois isso pode revelar entre outros aspectos a autonomia dos membros da escola ou a ingerência externa.

A ênfase que gostaríamos de dar a esse arquivo refere-se aos documentos sobre a Companhia de Ópera Lírica Nacional, uma empresa particular e congênere em alguns aspectos com o Conservatório. O que sabíamos sobre esta empresa era o que



foi publicado na imprensa no século XIX, sistematizado por Ayres de Andrade em seu estudo sobre Francisco Manoel da Silva, não muito diferente do estado de conhecimento sobre o Conservatório, por isso a importância desses documentos encontrados no Arquivo Nacional. Entre os diversos documentos estão o contrato entre o governo imperial, Francisco Manoel da Silva, Antônio José de Araújo e Joaquim Norberto de Souza e Silva, no qual percebemos como as questões dos principais personagens da cena musical transitavam em torno do Conservatório, buscando no Estado a proteção para o segmento. Temos ainda diversos pedidos de pagamento das loterias que o Estado devia a essa Companhia, cujo atraso era rotina, mas há também pedidos de reforma das regras para o envio de pensionistas para o exterior e prestação de contas ou de obras efetivamente apresentadas.

Tratar de música até meados do século XIX é tratar de ópera italiana. O teatro muito suscitou paixões nos brasileiros, seja pela música ou pelas primas-donas que encantaram o público. A criação de uma empresa para fazer evoluir o gênero está em harmonia com um projeto maior de constituição e refinamento de uma arte nacional articulada à expansão de postos de trabalho. Apesar de uma existência efêmera, o projeto contou no início com a participação de pessoas muito importantes da estrutura de governo, como o Visconde do Uruguai, o Marquês de Abrantes e o Barão do Pilar, e artistas como Manoel de Araújo Porto Alegre, Manuel Antônio de Almeida, Francisco Manoel da Silva e Gioacchino Giannini. O objetivo primordial era criar uma arte nacional e quando diziam “arte nacional” se referiam à criação do canto em língua portuguesa, o que se deu em dois momentos a partir do estabelecimento da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, nos anos de 1857 a 1860, e sua recriação em uma “nova” empresa denominada Companhia da Ópera Nacional e Italiana, ainda em 1860. É importante lembrar que em uma época de construção do Estado, da identidade e da unidade nacional, o uso de uma língua em todos os rincões do país fornecia integração e favorecia sobremaneira a centralização. Houve um projeto que tentou institucionalizar a cultura operística, mesmo que as empresas não tenham conseguido se viabilizar como uma via alternativa ao Estado.

Gostaríamos de citar a biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ, que guarda muitas partituras e alguns documentos relevantes para pesquisas. Na organização da informação denominou-se de “Setor de Manuscritos”, que são partituras manuscritas, e “Arquivo Histórico”. Essa nomenclatura em princípio trouxe um pouco de confusão, pois a procura era por documentos manuscritos e não por partituras, já que não se pretendia a Música, e o objetivo era eminentemente histórico-social. Assim, por um pequeno período houve um impasse no acesso ao arquivo, resolvido com a explicação do que se tratava. Para o musicólogo esse é o lugar para averiguar as obras dos alunos do Conservatório, em conjunto com a Divisão de Mú-



sica e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional. Quem não é de música encontra documentação escassa.

Entre a documentação disponível à época estava a análise de três libretos, um discurso e o compêndio de música de autoria de Francisco Manoel da Silva, o compêndio de música por Raphael Coelho Machado, o *ABC Musical*, já da República, e o relatório de Leopoldo Miguez sobre os conservatórios das principais cidades da Europa, um estudo encomendado pelo novo governo. Hoje a situação para a consulta a esses documentos é completamente diferente, porque tudo está digitalizado e disponível no site da rede de bibliotecas da Universidade Federal do Rio de Janeiro, não sendo necessário se deslocar até o local. O trabalho de digitalização do nosso patrimônio documental é uma etapa fundamental para a viabilização do conhecimento, para a democratização da informação e, portanto, para a efetivação do direito à educação, arte e cultura, componentes fundamentais para o pleno exercício da cidadania.

Concluo resumindo a necessidade de muito mais pesquisa sobre o período estudado e, principalmente, a partir de 1865. O Conservatório é um objeto de pesquisa que exige tempo e dedicação, dada sua multiplicidade de aspectos, personagens e possibilidades.

Durante o processo de pesquisa ficou clara a impossibilidade de conseguir cumprir o que havia sido previsto, e isso se deu por um motivo muito específico: a falta de tempo. Mas essa falta de tempo está diretamente relacionada à dimensão que o trabalho deveria ganhar. A primeira conclusão a que se chega ao final do trabalho é que o Conservatório possuiu, no período imperial, diversos momentos e muito distintos entre si. A pesquisa, antes de tudo, mostrou que o Conservatório não pode ser tratado como um bloco e isso nos abriu diversos caminhos que foram sendo conhecidos e se constituindo concomitantemente à realização do trabalho. Até 1865 existe uma instituição mais “compacta”, mais homogênea, em que se podem perceber projetos que a maioria do corpo docente viveu e compartilhou. Projetos estes de caráter mais geral, tanto endógenos quanto exógenos à instituição. Apesar de ser uma questão que perpassava a maioria das instituições do Império, a manutenção do Conservatório exigiu um esforço que poderia ter sido amenizado após a consolidação da instituição, mas que foi um problema, até grave, durante todo o Império. Mesmo com problemas, a instituição cresceu e se estabeleceu como uma referência – que ultrapassou os limites da transmissão do



conhecimento musical – importante no ambiente musical do Rio de Janeiro e transbordando para outras províncias do Império. (Silva, 2007, p. 228).



REFERÊNCIAS

- Andrade, Ayres. *Francisco Manoel da Silva e seu tempo 1808-1865: uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos*. Rio de Janeiro: Secretaria de Educação e Cultura, 1967. 2 volumes.
- Bethell, Leslie (org.). *História da América Latina*. Trad. Maria Clara Cescato. Volume III. São Paulo: Edusp, Imprensa Oficial, 2001.
- Cardoso, André. *A Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro 1808-1889*. Doutorado (Tese). Centro de Letras e Artes, Instituto Vila Lobos. Rio de Janeiro: UniRio, 2001.
- Cardoso, André. *A música na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2005.
- Cardoso, Lino de Almeida. *O som e o soberano: uma história da depressão musical carioca pós-abdicação (1831-1843) e seus antecedentes*. Tese (Doutorado). Programa de Pós-graduação em História Social. São Paulo: USP, 2006.
- Carvalho, José Murilo. *A construção da ordem: a elite política imperial; Teatro de Sombras, a política imperial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- Coelho, Edmundo Campos. *As profissões imperiais: medicina, engenharia e advocacia no Rio de Janeiro, 1822-1930*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- Costa, Célia. “O Arquivo Público do Império: o legado absolutista na construção da nacionalidade”, *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 14, n. 26, p. 217-231, 2000.
- De Paola, Andrey Quintella; Gonzalez, Helenita Bueno. *Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro: história e arquitetura*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.
- Fernandez, Cybele Neto. *Os caminhos da arte: o ensino artístico na Academia Imperial das Belas-Artes, 1850-1890*. Tese (Doutorado), Programa de Pós-graduação em História Social. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.
- Fernandez, Cybele Neto. “Considerações sobre a ‘Reforma Pedreira’ ou ‘Reforma Porto-Alegre’ na Academia Imperial de Belas Artes”. In: *Anpap*, anais. Brasília, 1996. Disponível em www.arte.unb.br.
- Giron, Luís Antônio. *Minoridade crítica: a ópera e o teatro nos folhetins da corte, 1826-1861*. Rio de Janeiro, São Paulo: Ediouro, Edusp, 2004.
- Guimarães, Manoel Luiz Salgado. “Nação e civilização nos trópicos: o IHGB e o projeto de uma história nacional”. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro: CPDOC, nº 1, p. 5-27, 1988.
- Magaldi, Cristina. *Concert Life in Rio de Janeiro, 1837-1900*. Tese (Doutorado). Los Angeles: University of Califórnia, 1994.



Pinho, Wanderley. *Salões e Damas do Segundo Reinado*. 5ª ed. São Paulo: Editora GRD, 2004.

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

Siqueira, Baptista. *Do conservatório à Escola de Música: ensaio histórico*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1972.

Vasconcelos, Antônio A. *O Conservatório de Música: professores, organização e políticas*. Lisboa: Instituto de Inovação Educacional, 2002.

Fontes históricas

Arquivo Nacional

Ofício nº 164-66 do diretor da Academia Imperial das Belas Artes Thomaz Gomes dos Santos ao Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Império informando a decisão de nomeação interina de Archangelo Fioritto e Leonor Tolentino de Castro Fazenda para as cadeiras vagas com a morte de Francisco Manoel da Silva. IE 19 doc. 299 16 de fevereiro de 1866.

Biblioteca Nacional

Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial da Corte e Província do Rio de Janeiro para o anno de 1885. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert. p. 1913, Notabilidades. Disponível em <http://brazil.crl.edu/bsd/bsd/almanak/al1885/>. Acesso em jan. 2018.

Relatório do ano de 1833 apresentado pelo Ministro Antônio Pinto Chichorro da Gama à Assembleia Geral Legislativa, na sessão ordinária de 1834. Disponível: <http://brazil.crl.edu/bsd/bsd/u1704/000009.html>. Acesso em jan. 2018.

Requerimento encaminhado ao Ministério do Império por Fortunato Mazziotti e outros professores de música, solicitando a criação de um Conservatório de música e a concessão de duas loterias anuais, por espaço de oito anos, em nome da Sociedade Musical. Setor de Manuscritos C-0774,35.

Museu Dom João VI

Listagem dos alunos premiados da AIBA e do CM aprovados em sessão da congregação de professores 1880-1889. 8 documentos. 18 de dezembro de 1889. Pasta 96.



Proposta dos professores do Conservatório de Música, 5ª seção, ao secretário da AIBA sobre regulamentação do magistério em música em 10 de outubro de 1859. Pasta 2126.

JANAINA GIROTTO DA SILVA é técnica de Patrimônio Cultural na Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte desde 2010. Mestre em História Social pela UFRJ (2007). Licenciatura em História pelo Unicentro Newton Paiva, em Belo Horizonte (2000). Bolsista individual do Programa Nacional de Apoio à Pesquisa da Fundação Biblioteca Nacional (Brasil), no qual desenvolveu o projeto intitulado “Profusão de Luzes: os concertos nos clubes musicais e no Conservatório de Música do Império”, em 2007.



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

*Antonio J. Augusto**

Resumo

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

Palavras-chave

História institucional – Conservatório de Música – Sociedade de Beneficência Musical – Império Brasileiro – Música – século XIX.

Abstract

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

Keywords

Institutional history – Conservatory of Music – Musical Beneficence Society – Brazilian Empire – Music – 19th century.

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

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



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

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

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

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

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

¹ As representações líricas somente seriam retomadas em 1844, no então chamado Theatro São Pedro.

² Sobre os conflitos envolvendo o Theatro São Pedro (Constitucional Fluminense) em setembro de 1831, ver Basile, 2007.



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

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

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

Claudio Batalha afirma possível a hipótese, pelo menos para o caso da cidade do Rio de Janeiro, de que após a extinção das corporações pela Constituição de 1824 a única forma legalmente viável de organização jurídica para os que exerciam algum ofício eram as sociedades de socorros mútuos. Observa, porém, que seus objetivos extrapolavam o socorro aos seus associados, o que servia apenas como recurso legal para sua existência, mas a sua essência estava voltada à defesa dos interesses profissionais da categoria⁴ (Batalha, 2010). Podemos inferir que após a proibição das corporações de ofício – entre elas a Irmandade de Santa Cecília, que reunia os músicos atuantes na cidade –, alguns optaram pela criação da Sociedade de Beneficência Musical como forma de proteger e representar determinado grupo envolvido

³ Agradeço a Elber Ramos Bonfim as indicações de leitura sobre o movimento associativo no início do século XIX.

⁴ Posteriormente, as associações também foram alvo do que ficou conhecido como “Lei dos entraves”, efetivada através da Lei nº 1.083, de 22 de agosto de 1860, sendo obrigadas a adequar seus estatutos e vida institucional à nova legislação. A Sociedade Beneficência teve seus novos estatutos aprovados através do Decreto nº 2.769, de 6 de abril de 1861. Sobre o tema, ver Mac Cord e Batalha, 2014.



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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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



| Grande Academia de música vocal e instrumental em Benefício da Sociedade Beneficência Musical Teatro Constitucional Fluminense 4 de fevereiro de 1836 | | |
|--|---------------------------|--|
| Obra | Compositor | Solista |
| Primeira Parte | | |
| Overture de Le Serment | Auber | |
| Introdução da Adina | Rossini | Cândido Ignácio, Gabriel Fernandes Trindade, João dos Reis Pereira e coros |
| Variações de Corde Inglês | Jamário da Silva Arvellos | Francisco da Motta |
| Aria do Pirata | Bellini | Elisa Piscentini e Cândido Ignácio da Silva |
| Concerto de Rebeca | Rode | Gabriel Fernandes Trindade |
| Dueto a Scala di Sete | Rossini | Cândido Ignácio e João dos Reis Pereira |
| Aria de Anna Bolena | Donizetti | Gabriel Fernandes Trindade e coros |
| Segunda Parte | | |
| Overture de La Fiancée | Auber | |
| Aria | Mercadante | João dos Reis Pereira e coros |
| Concerto de Flauta | | Antonio Manger |
| Dueto de Riccardo e Zorilda | Rossini | Gabriel Fernandes da Trindade e Cândido Ignácio da Silva |
| Variações de Clarinete | Jamário da Silva Arvellos | Marcelino Alves de Souza |
| Introdução de Matilde de Salsbran | Rossini | Cândido Ignácio, Reis Pereira e coros |

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

| Grande Academia de música vocal e instrumental em Benefício da Sociedade Beneficência Musical Theatro da Praia de D. Manoel 31 de outubro de 1836 | | |
|--|------------|--|
| Obra | Compositor | Solista |
| Primeira Parte | | |
| Novo Overture de Theobaldo e Isolina | Morlacchi | |
| Introdução da Adina | Rossini | Cândido Ignácio, Gabriel Fernandes Trindade, João dos Reis Pereira e coros |
| Fantasia de Flauta | | Manger |
| Dueto dos Cruzados no Egypto | Meyerbeer | Elisa Piscentini e Cândido Ignácio da Silva |
| Grande Concerto de Piano | | D. Francisco Dirle |
| Aria | Vaccani | Nicolas Maggevanini |
| Concerto de Rebeca | | Gabriel Fernandes Trindade |
| Quinceto da Cenerentola | Rossini | Elisa, Victor Isotta, Miguel Vaccani, Maggevanini e Reis |
| Segunda Parte | | |
| Overture | Auber | |
| Aria da Norma | Bellini | Sr. Isotta e coros |
| Variações de Clarinete | | Kler |
| Arias de Cenerentola | Rossini | Sr. Vaccani |
| Dueto | Focchini | Cândido Ignácio e Reis Pereira |
| Aria de Anna Bolena | Donizetti | Gabriel Fernandes Trindade e coros |

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



| Grande Academia de música vocal e instrumental em Benefício da Sociedade Beneficência Musical Theatro Constitucional Fluminense 16 de outubro de 1837 | | |
|--|----------------------------|---|
| Obra | Compositor | Solista |
| Primeira Parte | | |
| Nova abertura de Lestocq | Auber | |
| Introdução do Coradino | Rossini | Gabriel Fernandes da Trindade, João dos Reis Pereira, e coros |
| Variações de Corno Inglês | Juancrio da Silva Arvellos | Francisco da Motta |
| Dueto da Bianca e Faliero | Rossini | Elsa Piacentini e Cândido Ignácio da Silva |
| Variações de clarinete | | João Bartholomeu Klier |
| Aria do Tancredi | Rossini | João Francisco Fasciotti |
| Introdução da Semíramis | Rossini | Elsa Piacentini, Cândido Ignácio da Silva, Reis Pereira e coros |
| Segunda Parte | | |
| Nova abertura do Cavalo de Bronze | Auber | |
| Aria | Vaccini | Cândido Ignácio da Silva e coros |
| Alegre do concerto de Forte Piano | Kalkbrenner | Francisco Maria |
| Dueto de Tancredi | Rossini | João Francisco Fasciotti e Gabriel Fernandes |
| Novas variações de Concerto de Corneta de chaves | Cândido Ignácio da Silva | Desiderio Demson |
| Introdução da Adina | Rossini | Cândido Ignácio, Gabriel Fernandes, Reis Pereira e coros |

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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



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

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

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

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



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

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

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

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



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

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

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

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

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



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

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

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

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

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



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

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

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

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

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



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

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

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



REFERÊNCIAS

- Almeida, M. F. “Representações do Associativismo”. *Estudos Ibero-Americanos*, v. 41, n. 1, p. 143-163, jan.-jun. 2015, disponível em <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/20672>. Acesso em 19 jun. 2018.
- Augusto, A. J. *A questão Cavalier: música e sociedade no Império e na República (1846-1914)*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2010.
- Basile, M. “Revolta e cidadania na corte regencial”. *Tempo: revista do Departamento de História da UFF*, v. 22, 2007.
- Batalha, C. H. “Sociedades de trabalhadores no Rio de Janeiro do século XIX: algumas reflexões em torno da formação da classe operária”. *Cadernos AEL*, n. 6 (10/11), 2010.
- Elias, N. *Mozart: sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- Gonçalves, A. J. *Os concertos no tempo de Sor*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Arte, 2011.
- Mac Cord, M.; Batalha, C. H. “Introdução: experiências associativas e mutualistas no Brasil”. In: M. Mac Cord e C. H. Batalha, *Organizar e proteger: trabalhadores, associações e mutualismo no Brasil (séculos XIX e XX)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2014.
- Martins, M. d. “A arte das corporações de ofícios: as irmandades e o trabalho no Rio de Janeiro colonial”. *Clio: Revista de Pesquisa Histórica*, n. 1 (30.1), 2012.
- Martins, M. d. “A prática do auxílio mútuo nas corporações de ofícios no Rio de Janeiro na primeira metade do século XIX”. In: M. Mac Cord e C. H. Batalha, *Organizar e proteger: trabalhadores, associações e mutualismo no Brasil (séculos XIX e XX)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2014.
- Morel, M. “Papéis incendiários, gritos e gestos: a cena pública e a construção nacional nos anos 1820-1830”. *Topoi*, n. 39-58, 2002.
- Pequeno, M. R. “Impressão musical no Brasil”. In: Marcondes, Marcos (ed.). *Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica, popular*, v. 1. São Paulo: Art Ed., 1977.
- Richards, J. H. “Debain, Alexandre François”. In: R. Kassel e D. E. Bush, *The Organ: An Encyclopedia*. Nova York: Taylor & Francis, 2006.
- Silva, J. G. “O Florão mais Belo do Brasil”: *O Imperial Conservatório de Música do Rio de Janeiro – 1841-1865*. Dissertação (Mestrado). UFRJ/IFCS/ Programa de Pós-graduação em História Social, 2007.



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

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

Weber, W. *La gran transformación en el gusto musical: la programación de conciertos de Haydn a Brahms*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.

Documento manuscrito

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

Periódicos

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

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

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

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

Correio Mercantil. “Conservatório de Música”, 15 ago. 1848.

Correio Oficial. “Caixa Econômica”, 31 jul. 1833.

Diário do Rio de Janeiro. “Theatro de S. João”, 21 jun. 1823.

Diário do Rio de Janeiro. “Anúncios”, 1º mar. 1837.

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

Jornal do Commercio. “Sociedade Beneficência Musical”, 12 out. 1840.

Jornal do Commercio. “Theatros. Theatro Francez”, 4 abr. 1840.

O Apóstolo. 11 fev. 1866.

O Sete de Abril. “Recopilação”, 13 jan. 1838.

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

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

Taunay, A. E. “O padre José Maurício”. *Revista Brasileira*, v. 8 (ano II), 1896.



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



A formação do acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro

*Dolores Castorino Brandão**

Resumo

Apresenta o início da formação do acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música – UFRJ a partir do exame dos livros de registro e inventários contidos em seu acervo. Relaciona os doadores de obras de 1890 a 1923, destacando os nomes de Leopoldo Miguéz e Alberto Nepomuceno, discorrendo sobre o trabalho desenvolvido por eles na organização de seu acervo. Identifica as principais coleções, registrando sua origem e procedência.

Palavras-chave

Acervos – biblioteca – Leopoldo Miguéz – Alberto Nepomuceno – partituras manuscritas – instrumentos musicais.

Abstract

It investigates the beginning of the formation of the library of the Alberto Nepomuceno Library of the School of Music – UFRJ from the examination of the books of record and inventories contained in its collection. It lists the most important donors between the years of 1890 and 1923 highlighting the names of Leopoldo Miguéz and Alberto Nepomuceno and the work developed by the former directors in the organization of the Library. It identifies the main collections registering their origin and origin.

Keywords

Collections – library – Leopoldo Miguéz – Alberto Nepomuceno – handwritten sheet music – musical instruments.

Em 2018, quando a Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro celebra 170 anos de fundação, a Biblioteca Alberto Nepomuceno (BAN), a primeira biblioteca especializada em música do Brasil, participa desta história não apenas por ser depositária de um acervo raro que guarda parte significativa da memória musical brasileira, mas por ter uma identidade própria que foi escrita justamente por ela pertencer a uma instituição considerada patrimônio nacional. Uma história

*Biblioteca Alberto Nepomuceno, Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Biblioteca Mercedes Reis Pequeno da Academia Brasileira de Música, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: docastorinobrandao@gmail.com.



que ao longo dos anos tem contribuído para a construção da própria história da música no Brasil.

A Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro foi fundada em 1848 por Francisco Manoel da Silva, com o nome de Conservatório de Música. Suas atividades tiveram início no salão do Museu Nacional no Campo da Aclamação, hoje Praça da República. D. João VI havia desapropriado a casa de João Rodrigues Pereira, mais tarde Barão de Ubá, para instalar o Museu Real, que abrigou não só o Conservatório (1848), mas a Academia Imperial de Belas Artes (1822).

Em 1854, o Conservatório foi anexado à Academia Imperial de Belas Artes, que funcionava em sede própria, e foi demolida mais tarde para a abertura da avenida Presidente Vargas. Em 1872, ainda anexado à Academia, o Conservatório adquire uma sede própria na rua da Lampadosa, hoje Luiz de Camões, onde atualmente funciona o Centro Cultural Hélio Oiticica. E finalmente em 1913, muda-se para a sua 4ª e atual sede, um prédio antes ocupado pela Biblioteca Nacional em 1910, na rua Joaquim Nabuco, nº 70, hoje rua do Passeio, nº 98, no bairro da Lapa. Criada como Conservatório Nacional de Música em 1848, a Escola, ao longo de sua história, mudou de nome três vezes. Em 1890, com a República, passou a se chamar Instituto Nacional de Música. Em 1937, tornou-se Escola Nacional de Música, e em 1965 passou a integrar a Universidade Federal do Rio de Janeiro, passando a Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, sua atual denominação.

O discurso proferido por Francisco Manoel da Silva na inauguração do Conservatório deixa claro que o seu objetivo era criar um estabelecimento oficial que servisse como referência para o ensino de música no Brasil.

Solemne é o objetivo que hoje nos reúne. O dia da inauguração do primeiro Conservatório de Música, instituído no Brasil... A criação de um Conservatório de Musica na capital do Império, Sres., era uma necessidade de há muito reclamada pelo progresso da nossa civilização; foi como uma missão que os nossos antepassados nos quizerão legar a gloria de desempenhar é um dever sagrado que temos de cumprir, e um serviço que a posteridade nos deve levar em conta. (De Paola e Gonzalez, 1998, p. 22)

Durante décadas, a Instituição foi o expoente máximo do ensino musical no país, reunindo as principais figuras da história musical brasileira e foi esse destaque da Instituição no cenário musical brasileiro que determinou a formação do acervo da Biblioteca. A Escola de Música da UFRJ é detentora de um dos mais ricos acervos de música do Brasil e da América Latina. A coleção é constituída por cerca de 160 mil obras que abrangem do erudito, profano e sacro ao popular, formado por partituras



manuscritas, partituras impressas, obras raras a partir do século XVI, documentos históricos, coleções de periódicos, livros, teses, acervo iconográfico e fonográfico.

A origem da coleção

A Coleção da BAN remonta a meados do século XIX com a criação do próprio Conservatório. As doações foram iniciadas por professores, alunos e músicos. Em um Livro de Atas foi registrada a primeira doação: uma coletânea de 12 valsas, feita por Francisco Xavier Boaventura, em 25 de maio de 1848.¹

No Estatuto do Conservatório de Música de 16 de julho de 1875, encontra-se a fonte impressa mais antiga sobre a existência do acervo de livros e partituras, conforme consta no capítulo II, artigo 9, referente às incumbências do Secretário – “cuidar do inventário de todo o repertório musical, da Biblioteca e do arquivo do Conservatório, que ficam a seu cargo, devendo inscrever em um livro competente toda essa propriedade do estabelecimento”.

O Decreto nº143, de 1890, que extinguiu o Conservatório e criava, nesse mesmo ato oficial, o Instituto Nacional de Música, revela a existência de uma biblioteca e de instrumentos musicais. O artigo 14 do Decreto determina: “A biblioteca, o arquivo, os instrumentos, os móveis e todos os utensílios pertencentes ao extinto Conservatório, passarão a ser propriedade do Instituto Nacional de Música”.² Já naquela época a BAN possuía um grande acervo que foi identificado e registrado no primeiro livro de tomo e registro da Biblioteca.

Um olhar nos livros de registros

A formação original do acervo pode ser compreendida, assim, a partir do exame nos livros de registros, tomo e inventários da Biblioteca. Organizados predominantemente por ordem de chegada, apresentam um precioso conjunto de informações que arrolam os dados de descrição e de proveniência do acervo. As obras tombadas foram identificadas com o carimbo do Instituto e receberam o número de registro e a data do tomo patrimonial. Não constam no acervo obras com o carimbo do Conservatório.

Em uma formulação muito breve, pode-se afirmar, entre outros aspectos, que a principal característica da formação do acervo foi o recebimento de grandes espólios musicais, doados por músicos ou por seus herdeiros. Verifica-se também a incorporação de acervos de outras instituições de música que foram encaminhados para a Biblioteca da Escola, como foi o caso da Fazenda de Santa Cruz e do Imperial

¹ Braga, Mary Hugo. [História da Biblioteca Alberto Nepomuceno]. Rio de Janeiro, s.d. 10 p. datilografadas.

² BRASIL. Decreto nº 143, de 12 de janeiro de 1890. Extingue o Conservatório de Música e cria o Instituto Nacional de Música. Decretos do Governo Provisório da República dos Estados Unidos do Brasil. Rio de Janeiro, fasc. 1 (1 a 31 de janeiro de 1890).



Teatro São Pedro de Alcântara da Sociedade Campesina, Sociedade Philarmonica Euterpe, Sociedade de Concertos Sinfônicos.

Nos seis livros existentes na Biblioteca, que abrangem o período de 1890 a 1923, nota-se a influência e o zelo dos diretores do Instituto em relação à BAN: os dois primeiros são de autoria de Leopoldo Miguéz, os três seguintes foram criados ou organizados, provavelmente, por iniciativa de Alberto Nepomuceno e o último elaborado por Fertin de Vasconcellos.

Cabe salientar que os documentos analisados aqui se configuram em apenas um início dentre muitas outras possibilidades que podem ser abordadas por uma investigação mais apurada no trato das fontes históricas.

O Livro nº 1 (1890) – Livro Inventário (Instituto Nacional de Música, 1890-1895). Até 2013 acreditava-se que o registro do acervo teve início em 1891. Entretanto, estudo recente revela a existência de um livro anterior, iniciado em janeiro de 1890 (cf. Brandão, 2013). No mesmo mês em que Leopoldo Miguéz assume a direção do Instituto, começa a ter maior controle sobre o seu acervo, passando a relacionar as doações de livros, partituras, instrumentos musicais e outros objetos pertencentes ao Instituto Nacional de Música, preocupando-se em registrar também o nome de seus doadores. O livro nº 1 foi destinado a documentar o acervo patrimonial do Instituto pertencente à Biblioteca, ao Museu e ao Gabinete de Acústica.

Assim, traz uma lista completa dos primeiros doadores: Leopoldo Miguéz, principal doador, José Rodrigues Barbosa, Alberto Nepomuceno, João dos Santos Couceiro, Ignácio Porto-Alegre, Carlos de Mesquita, Alfredo Fertin de Vasconcellos, Arthur Napoleão dos Santos, Alexandre Levy, Francisco Alfredo Bevilacqua, Antônio Carlos Ribeiro de Andrada, João Rodriguez Côtéz, Miguel Cardoso, Felix de Otero, Ramon Galvan, Loni Gillan, João Carlos Brandão, Paulo Duque Estrada Meyer, Henrique Bernadelli, Angelo Bevilacqua, Rodolfo Bernadelli, Vieira Machado, J. Batista Motta, Frederico Nascimento e Delgado de Carvalho.

O Livro nº 2 (1891) – Livro de Registro (Instituto Nacional de Música, 1891). Apresenta na primeira página o Termo de Abertura escrito e assinado por Miguéz: “Contém este livro que se destina ao registro de todas as obras pertencentes à Bibliotheca e ao Archivo deste Instituto – 250 folhas que são todas por mim rubricadas. Capital Federal, 2 de Janeiro de 1891, o Director Leopoldo Miguéz”.

São relacionadas, de próprio punho por Miguéz, 3.137 obras oriundas do Conservatório com o propósito de serem incorporadas ao Instituto. O objetivo era registrar somente o acervo da biblioteca – livros, periódicos, partituras e documentos.



O Livro nº 3 e nº 4 (documentos não datados, possivelmente escritos entre 1906-1916) – Livros Inventários – Catálogos (Instituto Nacional de Música, [1906-1916?]). Embora o autor dos livros não seja identificado nas obras, provavelmente eles foram organizados por Alberto Nepomuceno ou sob sua orientação. Segundo Pereira (2007, p. 199) foi na segunda gestão de Nepomuceno como diretor do Instituto (1906-1916) que foi instituído o inventário anual de todo o acervo.

Observa-se que os livros foram elaborados como um catálogo sistemático de bibliotecas. Ambos possuem um índice por assunto em ordem alfabética de autor e título da obra, informando, pela primeira vez, sua localização na estante. O livro nº 3 relaciona a Coleção de manuscritos do padre José Maurício e arrola as composições contemporâneas publicadas pelas revistas *La Musique Contemporaine* e *Álbum Música* (629 títulos em 96 suplementos). O livro nº 4 relaciona as obras oriundas dos teatros, a Coleção Guilherme de Mello e as partituras manuscritas e impressas de compositores brasileiros e estrangeiros.

É curioso notar que os dois livros são anteriores à criação do primeiro catálogo em fichas da BAN, instituído e escrito em grande parte por Nepomuceno. As informações contidas nos livros foram transcritas para o catálogo sistemático, reforçando assim a hipótese de eles terem sido escritos pelo então diretor do Instituto.

O Livro nº 5 (1908) – Livro Inventário – Catálogo (Instituto Nacional de Música, 1908). Em semelhança ao primeiro livro de registro, este também possui um termo de abertura que possibilita assegurar com precisão seu autor e a data em que foi iniciado: “Destina-se ao inventário de todas as partituras de óperas, operetas, bailes, pantominas, piano, canto pertencentes à Bibliotheca d’este Instituto. O director Alberto Nepomuceno, 9 de fevereiro de 1908”.

O Livro nº 6 (1923) – Livro de registro de doações (Instituto Nacional de Música, 1923). Foi organizado por Alfredo Fertin de Vasconcellos, em 15 de fevereiro de 1923.

Dos nomes relacionados nos livros, marcam presença no acervo, pelo volume de obras doadas, pelo trabalho realizado na organização da Biblioteca e pela influência histórica junto à Instituição: *Leopoldo Miguéz (1850-1902)*. Conforme dito anteriormente, Leopoldo Miguéz foi o maior doador de obras à Biblioteca.

Em 18 de janeiro de 1890, o compositor é nomeado diretor do recém-criado Instituto. Observa-se em sua administração o caráter de um homem sério e visionário. Sua administração foi profícua e realizadora, porque “Miguéz, como reformador, foi uma espécie de interventor, mas era, porém, um idealista sincero que tentava a todo transe introduzir um projeto estético e pedagógico numa casa de ensino, que ostentava embrionária fraqueza” (Pereira, 2007, p. 77). O caráter de Miguéz e sua



determinação em transformar o Conservatório em um modelo de instituição para o Brasil é refletido em suas ações junto aos acervos do Instituto.

Segundo Vidal, Miguéz encontrou na biblioteca do Conservatório de Música um amplo acervo, mas não muito atualizado, o que levou o então diretor a investir pessoalmente em novas aquisições.

O que é notável, contudo, e revelador para nosso estudo, é que Miguéz levou a cabo tal ampliação não com base em aquisições através da instituição, mas ao contrário através da doação ao Instituto de uma considerável, em tamanho e qualidade, coleção particular sua. (Vidal, 2014, p. 207)

Ao que tudo indica pelo exposto nos livros de registro e nos relatórios, pode-se considerar que Miguéz doou ao Instituto sua biblioteca particular de livros, partituras e instrumentos musicais. Estima-se que o acervo doado em vida por ele contemple mais de 200 obras, sendo também responsável pelo surgimento de algumas de suas mais expressivas coleções.

Coleção de obras raras. A BAN possui um rico acervo de obras raras, que inclui tratados teórico-musicais que representam o que há de mais importante para a Teoria e História da Música, desde o século XVI, com Zarlino, passando por Descartes (séc. XVII), Rameau e Padre Martini (século XVIII) chegando a Fétis (século XIX).

A maior parte das obras foi doada pelo compositor em 1893. O livro relaciona 42 obras escritas entre os séculos XVI e XVII. Cabe aqui destacar algumas exceções: *Traite de l'harmonie reduite à des principes naturels* (Philippe Rameau, 1772), o livro foi o primeiro tratado de harmonia impresso no mundo; *Esenplare a sia saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo* (Giovanni Battista Martini, 1774-1775), ambos doados ao Instituto Nacional de Música em 30 de agosto de 1893 por Angelo Bevicacqua e a *Parafraasi sopra Salmi* (Marcello Benedetto, 1724), doado por Alberto Nepomuceno.

Partituras manuscritas. O acervo é identificado pelo carimbo “Miguéz”, fato que de um modo geral não foi constatado em outras obras doadas pelo compositor. Incluem manuscritos de Carlos Gomes – *Inno del primo centenário dell'indipendenza americana* e *À Camões: Inno trionfale*, recentemente inscrito no Programa Memória do Mundo da Unesco.

86 A coleção de partituras manuscritas inclui ainda 41 obras de autoria de Miguéz, dentre as quais os autógrafos de suas principais obras: *Sinfonia em si bemol, Parisina, Ave Libertas, Prometheus, Os Saldunes* e o *Hymno da Proclamação da República*.



Identifica-se também um volume significativo de obras de variados assuntos nas doações à Biblioteca, como periódicos raros, partituras para canto, piano, árias antigas, óperas, métodos de solfejo, orquestra e música de câmara.

Finalmente, há que se destacar as doações de instrumentos musicais, objetos para o Museu e para o Gabinete de Acústica. O órgão de tubos da fábrica alemã de Wilhelm Sauer (1831-1916), adquirido com 20 contos de réis ganhos por ele como prêmio do concurso para escolha do novo hino nacional, que veio a se tornar mais tarde o *Hino da Proclamação da República*, a flauta doce, seu primeiro violino, a batuta usada por ele e a batuta do maestro Eduardo Mascheroni são algumas de suas doações.

A coleção de manuscritos do Padre José Maurício Nunes Garcia. Muito embora o acervo de manuscritos de José Maurício não tenha sido doado por Miguéz, sua atuação à frente do Instituto foi fundamental para essa aquisição. A coleção é formada por manuscritos de diferentes origens, mas a maior parte é originária do acervo de Bento Fernandes das Mercês (1805-1887), antigo copista da Capela Imperial do Rio de Janeiro. A coleção foi vendida em 1897 por sua sobrinha, Gabriela Alves de Souza, para o Instituto Nacional de Música, na gestão de Leopoldo Miguéz.

Deve-se à administração Miguéz a aquisição de obras manuscritas do padre mestre José Maurício Nunes Garcia: “Lei nº 490 de 16 de 12 de 1897 – Orçamento crédito de 2.000\$000 (dois contos de réis) para compra de livros. Será adequada à coleção Gabriela Alves de Souza, que consta de 112 do Padre José Maurício Nunes Garcia para o Instituto Nacional de Música. (Baptista Siqueira, 1972, p. 67)

Estima-se que José Maurício tenha produzido cerca de quatrocentas obras. A BAN é detentora da maior coleção de manuscritos autógrafos e de cópias manuscritas da obra do compositor, sendo esta a sua principal coleção.

Ressalta-se que o trabalho realizado pela musicóloga Cleofe Person de Mattos em reunir, identificar e catalogar os manuscritos, partituras e partes da Coleção foi fundamental para a organização e preservação do acervo (cf. Mattos, 1970).

José Rodrigues Barbosa (1857-1939). Segundo Luiz Heitor (1956, p. 201), José Rodrigues Barbosa participou ativamente da fundação do Instituto Nacional de Música e foi na sua época o crítico mais acatado do Rio de Janeiro. Estudos recentes têm demonstrado o impacto de sua atuação na formação do pensamento crítico e historiográfico-musical brasileiro (Volpe, 2007). Rodrigues Barbosa consta no livro de registro (1891) como o primeiro doador, no qual são relacionadas cerca de 120



obras oriundas de sua doação, que abrangem história da música, teoria da música, partituras para canto, para piano e para outros instrumentos.

Alberto Nepomuceno (1864-1920). Seguindo os passos de Leopoldo Miguéz, Alberto Nepomuceno concentrou grande esforço durante sua administração como diretor do Instituto na organização da biblioteca e no desenvolvimento de sua coleção. Seu nome começa a figurar no livro de inventário de Miguéz (1890), constando como sua primeira doação oito volumes da *Biographia universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique* (Fétis, 1883-1884).

Pereira (2007) destaca que a formação intelectual e musical de Nepomuceno e de Miguéz explica o zelo demonstrado pelos dois diretores em relação à biblioteca. Para ambos, a biblioteca do Instituto era um elemento fundamental à realização do trabalho de formação musical.

Cabia à biblioteca e ao arquivo, não só a guarda de um acervo que constituísse a memória musical do país – como se verifica no momento da aquisição dos manuscritos de José Maurício –, mas também a contínua atualização frente à cultura musical ocidental, incorporando um vastíssimo repertório de obras clássicas e modernas – em especial as alemãs e francesas –, além de periódicos musicais de diversas procedências, que de outra maneira não poderiam chegar às mãos dos artistas, professores e alunos. (Pereira, 2007, p. 197)

Nepomuceno foi diretor do Instituto em dois diferentes períodos, entre 1902 e 1903, o primeiro mandado, e de 1906 a 1916, quando empreendeu uma série de modificações no Instituto e transferiu a sede da rua da Lampadosa para a atual, na rua do Passeio, em 1913. Foi também na sua segunda gestão que ficou evidenciado, através dos registros e relatórios, o interesse dele pela biblioteca. Segundo Pereira (2007, p. 199), pode-se supor que Nepomuceno, ao transferir seu gabinete de diretor para as dependências do setor, pretendia “zelar melhor pela biblioteca, controlando a entrada e saída de obras, lendo e fichando os periódicos que chegavam, fiscalizando *in loco* o trabalho do bibliotecário e, principalmente, observando se, e o que, alunos e professores estudavam”.

Ao terminar sua gestão como diretor do Instituto, em 1916, Nepomuceno deixa como legado para a organização da Biblioteca, além de um grande número de obras doadas, vários livros de inventário, de registro e o catálogo de fichas manuscritos que foi durante décadas o único catálogo sistemático utilizado pelos bibliotecários, pesquisadores e demais usuários da BAN.



Em 1957, na gestão da maestrina Joanídia Sodré, a biblioteca é transferida do terceiro andar do edifício, onde atualmente está instalado o Salão Henrique Oswald, para novas acomodações no andar térreo. Em reconhecimento ao trabalho realizado pelo ex-diretor, a Escola dá o nome à sua biblioteca de Alberto Nepomuceno.

A formação das principais coleções do acervo

Além dos doadores mencionados, verifica-se também na formação do acervo o recebimento de coleções doadas por instituições de música e sociedades musicais que, ao encerrarem suas atividades, tiveram seus acervos ou partes deles encaminhados e incorporados à Biblioteca, como foi o caso da Fazenda de Santa Cruz e do Imperial Theatro São Pedro de Alcântara.

O acervo da Fazenda de Santa Cruz. A Real Fazenda de Santa Cruz era uma antiga propriedade da Companhia de Jesus, abandonada após a expulsão dos jesuítas do Brasil, passando depois a pertencer à Coroa portuguesa. O local tornou-se um refúgio de D. João em seus longos períodos longe da corte (cf. Cardoso, 2008).

Segundo Azevedo (1956) o ensino musical exercido nas casas da Companhia atingiu sua maior perfeição na Fazenda de Santa Cruz, onde funcionava um conservatório de música.

Na Fazenda funcionou um “verdadeiro conservatório, onde alunos não eram mais índios, porem negros escravos, que tinham orquestra, coros, desincumbiam-se da parte musical dos ofícios sacros e representavam pequenas óperas”. (Azevedo, 1956, p. 13)

Cardoso (2008) esclarece que em Santa Cruz existia um acervo de partituras destinadas à execução das obras. Os livros de registros atestam a proveniência da fazenda de Santa Cruz de obras de Marcos Portugal e outros compositores. Integram o acervo, além das obras sacras de Marcos Portugal (dentre elas a *Matinas de Natal*), obras de Giovanni Giuseppe Baldi (*Messa*), de Vincenzo Bellini (*Sinfonia nell'Opera Bianca e Fernando*), de Lorenzo Salvini, (*Abertura*) e de Gaetano Donizetti (*Lucrezia Borgia*).

A coleção de manuscritos do Real Theatro São João, Imperial Theatro São Pedro de Alcântara. Além do primeiro livro de registro (1891) relacionar os títulos das obras, o livro nº 3 destaca as 280 partituras, em sua maior parte manuscritas, provenientes do Conservatório, que faziam parte dos acervos do Imperial Theatro São Pedro de Alcântara e de outros teatros brasileiros.



O Real Theatro São João, Imperial Theatro São Pedro de Alcântara, inaugurado em 1813, foi em sua época o mais expressivo teatro de ópera do Rio de Janeiro oitocentista. Integram a coleção do teatro, basicamente constituída de óperas de autores estrangeiros (quase todos italianos), compositores como Verdi, Donizetti, Bellini e Rossini sendo que a única obra conhecida de autor brasileiro encontrada nesse conjunto foi a *Joana de Flandres*, de Carlos Gomes. Esse livro possui a peculiaridade de formar uma coleção mista de partituras e partes manuscritas e impressas, muitas vezes intercaladas e costuradas umas às outras. Os carimbos, aparentemente de épocas diversas, “I. Theatro” e “Material de Theatro” e anotações encontradas em suas páginas revelam sua procedência italiana e sua trajetória por cidades europeias; os nomes assinalados de pessoas, desenhos e comentários jocosos registram cantores e músicos e retratam comportamentos e situações sociais da época. Cabe observar a presença de outros carimbos no material, como o da Sociedade Campesina, o da Sociedade Phil Euterpe e o do compositor Miguéz.

Philip Gossett, uma das maiores autoridades em ópera italiana e coordenador das novas edições críticas de Rossini e Verdi para as editoras Ricordi e Barenreiter, destacou a importância do acervo, lembrando que durante a 2ª Guerra muitos arquivos foram destruídos na Europa e, por isto, as coleções de fora da Itália tornaram-se extremamente relevantes. Ele afirmou “A partir de agora, as edições críticas não poderão passar ao largo do acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno”.

O acervo de manuscritos autógrafos dos principais compositores brasileiros dos séculos XVII a XIX. Estimado em aproximadamente 8 mil títulos, com 50 mil volumes, representa a coleção mais valiosa da Biblioteca.

Uma parte importante do acervo, conforme já mencionado, foi formada através do recebimento de espólios doados por músicos renomados ou por suas famílias, dentre os quais se destacam os nomes de Leopoldo Miguéz, seu principal doador, Arcangelo Fiorito, Alberto Nepomuceno, Henrique Oswald, Henrique Alves de Mesquita, Francisco Braga e, mais recentemente, Glauco Velásquez, Luciano Gallet, José Siqueira e Cleofe Person de Mattos. Uma exceção são os manuscritos do padre José Maurício Nunes Garcia cuja coleção, como já dito, foi vendida ao Instituto Nacional de Música em 1897.

Além das grandes coleções, outros compositores marcam presença no acervo: Francisco Manoel da Silva, cujo manuscrito original do Hino Nacional Brasileiro pertence ao acervo, o Imperador D. Pedro I, Carlos Gomes, Villa-Lobos e Francisco Mignone constituindo um verdadeiro painel da história da música no Brasil. Podemos destacar também no acervo *In Dominica Palmorum*, de Manuel da Silva Rosa (1793), o compositor carioca mais antigo identificado em arquivos de música.



A coleção de instrumentos musicais do Museu Instrumental Delgado de Carvalho. O acervo de instrumentos musicais começou a ser formado ainda no período do Império, no antigo Conservatório de Música, no entanto, a mais antiga referência da coleção de instrumentos musicais já denominada como museu foi registrada em uma publicação oficial intitulada “Notícia histórica dos serviços, instituições e estabelecimentos pertencentes a esta repartição” (Brandão, 2002, p. 68-75), do Ministério da Justiça e Negócios, ao qual, à época, o Instituto encontrava-se vinculado, conforme pode ser visto, a seguir:

O Instituto Nacional de Música tem um pequeno museu muito interessante e curioso, um gabinete de acústica regularmente montado, uma bibliotheca pequena, precisa ser ampliada em benefício do um órgão de 16 pés de Wilhelm Sauer, um pequeno órgão de estudo do mesmo autor e um instrumental para orchestra a que faltam duplicatas. (Brasil. Ministério..., 1898, p. 16)

O Museu foi criado em 1896 por Leopoldo Miguéz. No entanto, já em 1890, começa a registrar em seu livro de inventário o nome dos instrumentos musicais e de seus doadores. O Livro de Inventário de Miguéz, o Catálogo de Delgado de Carvalho, de 1905, os inventários realizados no Museu em 1973, 1974, 1990, 1994 e 2008 possibilitam identificar os doadores de muitos dos instrumentos.

Em 1902, Miguéz nomeia Delgado de Carvalho (1872-1921) como bibliotecário da Instituição, função que exerceu de 1902 a 1907. Relatando como se deu a nomeação do primeiro bibliotecário da Escola de Música, Maria Hugo Braga Pinto Coelho, ex-chefe da Biblioteca Alberto Nepomuceno (BAN), comenta em seu breve histórico sobre a BAN:

[...] não havia verba destinada à remuneração de um bibliotecário. Aceitou Leopoldo Miguéz o oferecimento que Joaquim Torres Delgado de Carvalho lhe fez, de exercer aquelas funções gratuitamente. O fato é comunicado ao Ministro, em aviso nº 506, de 29 de abril de 1902. Em decreto de 16 de março de 1903 foi efetuada a nomeação respectiva, a título efetivo, com vencimentos. (Braga, 1973, p. 5)

Como parte de suas atribuições, coube também a ele a responsabilidade de gerenciar e catalogar as obras do museu instrumental e do gabinete de acústica. Somente anos mais tarde, na gestão de Baptista Siqueira, 1971-1975, o Museu recebe o nome de Museu Instrumental Delgado de Carvalho.



Não obstante a coleção não pertencer ao acervo da Biblioteca, em julho de 2008, na administração do professor André Cardoso frente à Escola de Música, o acervo do Museu Instrumental Delgado de Carvalho foi retirado das vitrines que ocupavam o corredor e transportado para a biblioteca que ficou com a sua guarda (Brandão, 2008, p. 50). A medida tomada pelo diretor tinha como base o Regimento da Escola de Música de 1973, em vigor, que em seu artigo 278 determina que o museu é “anexo à biblioteca e ficará sob a fiscalização do bibliotecário, a quem incumbirá a guarda e conservação dos instrumentos musicais antigos e objetos relativos à música e será supervisionado por um professor titular indicado pela direção” (UFRJ, 1973, p. 103-104).

Com o acervo do Museu sob a guarda da Biblioteca Alberto Nepomuceno necessário se fazia o tratamento técnico do acervo a partir de sua identificação, trabalho esse desenvolvido com a assessoria de musicólogos da Escola. As 160 obras pertencentes à coleção foram inventariadas, registradas e inseridas na base de dados Minerva da UFRJ. Esse acervo do Museu ficou identificado na base Minerva como Coleção Museu Instrumental Delgado de Carvalho – CMIDC. O acervo atual é composto de 82 instrumentos musicais e 26 objetos (batutas, quadros, fotografias e outros). Abrange instrumentos desde o século XVIII até o século XIX. O inventário completo da coleção – acervo original do Museu a partir de 1890, obras extraviadas, nome dos doadores – pode ser consultado através do Inventário realizado em 2013 (Brandão, 2014, p. 79-107).

Coleção Guilherme de Mello: o acervo de modinhas. Guilherme Theodoro Pereira de Mello, bibliotecário interino, dando continuidade ao trabalho realizado por Nepomuceno, registra de 1928 a 1931 um total de 18.972 obras (cf. Braga, 1973). Ao longo de sua vida em Salvador, reuniu preciosa coleção de manuscritos e edições impressas de modinhas, lundus e música de salão. Comentando o fato, o especialista conterrâneo afirma:

Ao transferir-se para o Rio de Janeiro, em 1928, Guilherme Theodoro Pereira de Mello (1867-1932), o menino pobre que estudara música em sua cidade natal, Salvador, e que conquistara prestígio em sua época, levava para a biblioteca do Instituto Nacional de Música toda a sua preciosa coleção de modinhas. (Veiga, 2000)

O livro nº 4 (1906-1916) relaciona as obras doadas por ele ao Instituto Nacional de Música que veio a constituir mais tarde a Coleção Guilherme de Mello, estão presentes na coleção peças de autores consagrados como Gabriel Fernandes da



Trindade, Xisto Bahia e Carlos Gomes, assim como uma série de outras de autores anônimos que retratam a diversidade da música popular brasileira da época.

O acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno retrata parte da história da música do Brasil. A Coleção formada ao longo dos 170 anos de existência da Escola de Música da UFRJ forma um conjunto de documentos, unidos e interligados como uma única coleção, cuja unidade foi preservada pela própria história da Escola e sua atuação de grande relevância na música brasileira.

Neste contexto, foi fundamental o papel desempenhado pelos seus ex-diretores e bibliotecários que desde o início da formação do acervo atuaram com seriedade, de forma abnegada e criteriosa. Destaca-se os nomes de Leopoldo Miguéz, Alberto Nepomuceno, Guilherme de Mello, Alfredo Fertin de Vasconcellos, Baptista Siqueira, Luiz Heitor Correa de Azevedo, e mais recentemente, Mary Hugo Braga, Mercedes Reis Pequeno, que colaborou durante muitas décadas na organização da Biblioteca, André Cardoso, em sua gestão como diretor, e Maria Luisa Nery de Carvalho, bibliotecária durante mais de 30 anos, responsável pela catalogação do acervo de partituras manuscritas.

Deixo aqui registrado o meu agradecimento à Valéria Peixoto, querida amiga, pela revisão e a troca de informações na elaboração desta pesquisa. Este trabalho é dedicado à D. Mercedes Reis Pequeno que, ao partir em 2015, deixou seu legado na documentação musical do Brasil e nos corações daqueles que a amam e respeitam o seu trabalho.



REFERÊNCIAS

- Azevedo, Luís Heitor Corrêa de. *150 anos de música no Brasil (1800-1950)*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1956. 423p. (Coleção Documentos Brasileiros, v. 87).
- Braga, Mary Hugo Pinto. *A Biblioteca Alberto Nepomuceno*. Rio de Janeiro, 1973. Documento datilografado.
- Brandão, Dolores Castorino; Carvalho, Maria Luisa Nery. “Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ: do raro ao virtual”. *Revista Brasileira de Música*, v. 22, p. 68-75, 2002.
- Brandão, Dolores Castorino. *Representação documentária de instrumentos musicais: contribuição para a organização do Museu Instrumental Delgado de Carvalho da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)*. 2013. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Políticas de Informação e Organização do Conhecimento). Faculdade de Administração e Ciências Contábeis, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, Rio de Janeiro, 2013. Disponível em <http://objdig.ufrj.br/26/monograf/796553.pdf>. Acesso em 14 jun. 2013.
- Brandão, Dolores Castorino. “A organização do Museu Instrumental Delgado de Carvalho da Escola de Música da UFRJ a partir da representação documentária de instrumentos musicais”. *Revista Brasileira de Música*, v. 27, n. 1, p. 113-144, 2014.
- Cardoso, André. *A música na corte de D. João VI*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2008.
- De Paola, Andrely Quintella; Gonzales, Helenita Bueno. *Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro: história & arquitetura*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.
- Gossett, Philip. “Coleções de manuscritos de ópera italiana nos diversos países e o acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno da EM-UFRJ”. *Revista Brasileira de Música*, v. 28, n. 2, p. 247-263, jul-dez 2015.
- Mattos, Cleofe Person de. *Catálogo temático das obras do Padre José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: MEC, Conselho Federal de Cultura, 1970.
- Pereira, Avelino Romero. *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a república musical*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.
- Siqueira, João Baptista. *Do Conservatório à Escola de Música: ensaio histórico*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1972.
- Universidade Federal do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes. Regimento da Escola de Música. Boletim da Escola de Música. *Suplemento*. Rio de Janeiro, n. 5, 1º fev. 1973.



Veiga, Manuel. *Impressão musical na Bahia: um ensaio introdutório*. Salvador, 2000. Apresentado como relatório do projeto ao CNPq. Disponível em http://www.nemus.ufba.br/artigos/imb.htm#_ftn1.

Vidal, João. *Formação germânica de Alberto Nepomuceno*. Rio de Janeiro: Escola de Música da UFRJ, 2014.

Volpe, Maria Alice. “José Rodrigues Barbosa: questões identitárias na crítica musical”. *Brasíliana* – Revista da Academia Brasileira de Música (Rio de Janeiro), v. 25, p. 3-9, 2007.

Fontes históricas

Brasil. Decreto nº 143, de 12 de janeiro de 1890. *Decretos do Governo Provisório da República dos Estados Unidos do Brasil*. Rio de Janeiro, 1890. Fasc. 1. Extingue o Conservatório de Música e cria o Instituto Nacional de Música.

Brasil. Ministério da Justiça e Negócios Interiores. *Notícia histórica dos serviços, instituições e estabelecimentos pertencentes a esta instituição*: elaborada por ordem do respectivo ministro Dr. Amaro Cavalcanti. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1898.

Instituto Nacional de Música. *Livro de inventário das obras*. 1890-1895.

Instituto Nacional de Música. *Livro de registro das obras*. 1891.

Instituto Nacional de Música. *Livros de inventários de obras*. Rio de Janeiro, [1906-1916?].

Instituto Nacional de Música. *Livro de inventário de obras*. Rio de Janeiro, 1908.

Instituto Nacional de Música. *Livro de registro de doações*. Rio de Janeiro, 1923.

DOLORES CASTORINO BRANDÃO foi chefe da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, no período de 1988 a 2016, responsável pela organização do acervo de partituras manuscritas do maestro José Siqueira, BAN. Bibliotecária responsável pela Biblioteca Mercedes Reis Pequeno da Academia Brasileira de Música. Especialista em Políticas de Informação e Organização do Conhecimento (Convênio FACC, UFRJ e Arquivo Nacional, 2013), bacharel em Biblioteconomia e Documentação (1989). Publicações mais importantes: “Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ: do raro ao virtual”. *Revista Brasileira de Música*, v. 22, p. 68-75, 2002; “Acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ como fonte de informação para pesquisadores e estudantes de pós-graduação”. *Revista Interfaces*, v. 14, p. 89-95, 2008; “A organização do Museu Instrumental Delgado de Carvalho da Escola de Música da UFRJ a partir da representação documentária de instrumentos musicais”. *Revista Brasileira de Música*, v. 27, n. 1, p. 113-144, 2014.



Concertos sinfônicos na Escola de Música da UFRJ – Parte I Do Conservatório ao Instituto Nacional de Música: a criação da Orquestra do INM

*André Cardoso**

Resumo

A Orquestra Sinfônica da UFRJ é a mais antiga em atividade no Rio de Janeiro. Fundada em 1924 como conjunto oficial do Instituto Nacional de Música, foi antecedida por grupos organizados para a participação em eventos ou para a realização de ciclos de concertos. O presente artigo investiga as atividades sinfônicas que antecederam a criação da orquestra, desde a fundação do Conservatório de Música em 1848 até a Revolução de 1930. Aborda não só os concertos realizados e o repertório executado como também as atividades pedagógicas, os espaços e os principais agentes que possibilitaram o desenvolvimento da prática orquestral no Instituto Nacional de Música.

Palavras-chave

História institucional – orquestra sinfônica – Conservatório de Música – Instituto Nacional de Música – Brasil – século XIX – início do século XX.

Abstract

The UFRJ Symphony Orchestra is the oldest in activity in Rio de Janeiro. Founded in 1924 as an official group of the National Institute of Music, it was preceded by groups organized for participation in events or concert cycles. The present article investigates the symphonic activities that preceded the creation of the orchestra, from the foundation of the Conservatory of Music in 1848 until the Revolution of 1930. It addresses not only its concerts and repertoire but also its pedagogical activities, spaces, and main agents that enabled the development of orchestral practice at the National Institute of Music.

Keywords

Institutional history – symphonic orchestra – Conservatory of Music – National Institute of Music – Brazil – 19th century – early 20th century.

*Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: andrecardoso@musica.ufrj.br.



Antecedentes

A história da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro tem como marco inicial de sua fundação a solenidade ocorrida no então Museu Nacional¹ no dia 13 de agosto de 1848. Na ocasião, após os discursos de praxe, foi realizado um concerto no qual constou, entre outras obras de câmara vocais e instrumentais, a execução da Abertura da Tempestade² “feita para imitar a natureza” do padre José Maurício Nunes Garcia (Siqueira, 1972, p. 22). O conjunto reunido para o evento foi, provavelmente, formado por músicos arregimentados entre os profissionais atuantes na cidade, membros da Sociedade de Música, instituição presidida por Francisco Manoel da Silva (1795-1865) que encaminhou ao Governo Imperial, em 1841, a proposta de criação do Conservatório. As atividades orquestrais na Escola de Música estão presentes, portanto, desde sua fundação.

Se vamos aqui abordar a criação da Orquestra do Instituto Nacional de Música, não podemos deixar de mencionar os concertos realizados e os conjuntos organizados para representarem a instituição antes de 1924. Podemos considerar que a execução da obra de Nunes Garcia na solenidade de fundação do Conservatório foi fato absolutamente isolado. Em todo seu período de existência, entre 1848 e 1889, o Conservatório de Música enfrentou muitas dificuldades e funcionou de forma relativamente precária, seja pela falta de professores, de uma sede própria ou de recursos que garantissem seu pleno funcionamento. A formação de uma orquestra regular, seja formada por alunos ou mesmo arregimentada, deve ter sido inviabilizada pela falta de equipamentos, de um local adequado para ensaios e de recursos para a contratação de músicos.

O primeiro artigo do decreto de fundação diz claramente que o objetivo do Conservatório de Música era “formar artistas que possam satisfazer às exigências do Culto e do Teatro” (Siqueira, 1972, p. 16). As principais atividades musicais no Rio de Janeiro em meados do século XIX se concentravam nas igrejas e nos palcos. A Capela Imperial mantinha, desde 1808, um coro e uma orquestra para a execução do repertório sacro católico (Cardoso, 2008, p. 79). O Teatro São Pedro de Alcântara, fundado em 1813 como Teatro São João, organizava sua orquestra contratando os músicos necessários para as temporadas líricas anuais. Os concertos sinfônicos, entretanto, eram esporádicos e realizados eventualmente nos dias em que não houvesse récitas de óperas. As poucas oportunidades de ouvir música sinfônica ocorriam, por exemplo, no intervalo entre os atos de uma ópera, momento no qual, muitas vezes em meio à indiferença da plateia, eram executadas peças instrumentais. Apesar de iniciativas pioneiras de associações como a Sociedade Filarmônica (1835), os

¹ O Museu Nacional ocupava um prédio na atual Praça da República (Campo de Santana), na região central do Rio de Janeiro, que abrigou também o Arquivo Nacional.

² Conhecida como Abertura “Zemira” CPM 231.



concertos só se tornaram mais frequentes na vida musical carioca na segunda metade do século XIX, com a criação de organismos como o Club Mozart (1867), a Philharmonica Fluminense (1870) e o Club Beethoven (1882). Segundo Luiz Heitor “a primeira série de concertos sinfônicos públicos organizada no Rio de Janeiro realizou-se em 1887”, com os *Concertos Populares* dirigidos pelo maestro Carlos de Mesquita (Azevedo, 1956, p. 97).

No Conservatório de Música não havia docentes especialistas para todos os instrumentos sinfônicos. Alguns professores ministravam aulas de um instrumento principal e “outros instrumentos a seu alcance” (Siqueira, 1972, p. 43). Inexistiam disciplinas como conjunto instrumental ou prática de orquestra, o que inviabilizava a formação de uma orquestra regular. Em 1875, ou seja, 27 anos após a fundação do Conservatório, uma nota na coluna “Theatros e Concertos” do periódico *A Ephoca* lamentava: “Se ao menos o nosso Conservatório de Música desse-nos uma orchestra! Mas há dous alumnos de rabeça; e um e meio de clarineta; o meio é o que vae um dia sim, outro não” (*A Ephoca*, 14 nov. 1875, p. 16).

Mas há registros de apresentações esporádicas de uma orquestra do Conservatório de Música, formada por alunos, professores e músicos convidados. Na “festa do aniversário da reorganização do conservatório de música”, noticiada em 15 de julho de 1861, os alunos foram “dirigidos pelo seu distinto mestre o Sr. F. Manoel da Silva e coadjuvados pelos outros professores”. Na ocasião foram executadas várias obras, destacando-se uma abertura de Henrique Alves de Mesquita, fantasias para clarineta e violino sobre temas das óperas *La Sonnambula* e *Il Pirata* de Bellini e uma cantata de Domingos José Ferreira (*O Periódico da Juventude*, v. I, nº 6 de 15 jul. 1861, p. 6 e 7).

A entrega de prêmios aos alunos era outra ocasião ideal para a organização de uma orquestra, pois a cerimônia contava regularmente com a presença do Imperador D. Pedro II e da Imperatriz Tereza Cristina. Temos pela imprensa da época o relato da longa cerimônia de 15 de julho de 1866, ocasião na qual, além de várias obras de câmara com acompanhamento de piano, foram executadas com acompanhamento de orquestra o *Chant d’adieu*, Noturno op. 35 para violoncelo de Johann Valentin Hamm (1811-1874), tendo o aluno Manuel Joaquim Maria da Costa Ferreira como solista, a abertura de *Il zampognaro napoletano* de Saverio Mercadante (1795-1870), uma *Ave Maria* de Francesco Florimo (1800-1888), trechos do oratório *Cristo no Monte das Oliveiras* de Beethoven e o Hino ao Papa Pio IX, também de Mercadante (*Correio Mercantil*, 14 jul. 1866, p. 2). Dois anos depois, em 27 de agosto de 1868, a mesma cerimônia terminou

[...] com lindíssimos trechos de música vocal e instrumental, executados por muitos discípulos do Conservatório de Música e por uma



numerosa orquestra composta de professores, sob a direção do insigne mestre Archangelo Fiorito, que nesse dia fez ouvir duas inspiradas composições suas. Era a primeira um Kyrie em contraponto rigoroso, finalizando por uma fuga tonal, verdadeiro primor de arte. A segunda, um grande galoppe marcial-jocoso de belíssimo efeito. (*A Vida Fluminense*, ano 1, nº 39, 26 set. 1868, p. 466)

Em 1870, o concerto de aniversário do Conservatório de Música foi novamente dirigido por Archangelo Fiorito (1813-1887) e contou com a participação como solista do professor Joaquim Antônio da Silva Callado (1848-1880) executando na flauta uma Fantasia de concerto sobre motivos da ópera *Norma* de Bellini. Fiorito mais uma vez apresentou uma composição de sua autoria, uma “symphonia característica intitulada *La paratta militare alla festa di l’iedigrotte di Napoli*”, terminando o concerto com a Missa Solene de Rossini (*Jornal da Tarde*, 27 set. 1870, p. 1).

Já em 1880 podemos observar na edição de 25 de dezembro da *Revista Musical e de Belas Artes* (p. 306) que o concerto da cerimônia de entrega de prêmios aos alunos do Conservatório começou com a execução do Hino Nacional, do Hino às Artes e da Abertura *A Profecia* de Mesquita.³ Após a apresentação de obras de câmara foi executada ainda de Carlos Gomes (1836-1896) a “Canção dos Aymorés na ópera *Guarany* pela orquestra”.

Os alunos do Conservatório se reuniram também por ocasião da missa de trigésimo dia do professor Joaquim da Silva Callado, que havia falecido em 20 de março de 1880. No dia 21 de abril, a *Gazeta de Notícias* informou que “a orquestra, formada só por alumnos do conservatório, sob a regência do sr. Luiz Pedrosa, executou uma marcha fúnebre de Haydn e *Sequencia*, composição do referido alumno-regente” (*Gazeta de Notícias*, 21 abr. 1880, p. 1).

Outro fator que certamente dificultou a formação de uma orquestra regular no Conservatório de Música foi a falta de uma sala de concertos. Em 1853, a pedido do Imperador D. Pedro II, o escritor, pintor e arquiteto Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879) elaborou um plano de reestruturação do ensino artístico da Academia Imperial de Belas Artes, para a qual foi nomeado diretor em 1854. Em 1855, o Conservatório de Música foi incorporado à estrutura da Academia. Em texto intitulado “Apontamentos sobre a Academia das Belas Artes do Rio de Janeiro e sobre a criação de um Teatro Nacional de Ópera”, o Barão de Sant’Angelo revelou seus planos para a criação de uma sala de concertos: “Na planta do novo edifício para o Conservatório, tracei uma sala para concertos e representações musicas dos alumnos. Desejava principiar por algumas tragédias com córos, para depois passar às Óperas de canto” (Silva, 2007, p. 97).



Porto Alegre deixou a direção da Academia em 3 de outubro de 1857, sem conseguir viabilizar a construção da sede própria para a instituição de ensino musical do Império. Enquanto esteve sediado na Academia de Belas Artes, o Conservatório realizou seus concertos improvisadamente na Sala da Pinacoteca, considerada um “acanhado espaço” com os “espectadores indistinctamente sentados ou em pé, sem ordem nem socego, fazendo reinar um constante sussurro” (*O Periódico da Juventude*, v. I, nº 6 de 15 jul. 1861, p. 6).

Apenas em 1872 o Conservatório de Música passou a contar com sede própria, em prédio localizado na rua da Lampadosa nº 52, atual rua Luís de Camões, na área da Praça Tiradentes, onde está instalado hoje o Centro de Arte Hélio Oiticica. Na noite de inauguração do novo edifício, houve um concerto variado, com peças de câmara e sinfônicas, tendo sido executada, entre outras obras, uma Abertura composta pelo professor Archangelo Fioritto (Siqueira, 1972, p. 50).

A sala de concertos, em “forma elíptica”, se localizava no segundo pavimento e possuía um “pequeno palco, que o hábil engenheiro o Sr. Bethencurt da Silva fez construir, com o fim de nelle exhibirem os alumnos” (*Correio do Brazil*, 16 jan. 1872, p. 2). O palco, no entanto, não tinha as dimensões para comportar uma orquestra muito grande. Identificamos nos periódicos do Rio de Janeiro no século XIX algumas matérias onde são criticadas as condições da sala. Uma delas, de 1890, dá a entender que àquela altura já não vinha sendo usada até mesmo para concertos de câmara. O crítico de música de nome D. Torres, ao comentar um concerto do violoncelista Frederico Nascimento realizado na sala da Casa Bevilacqua, indagava:

Que fim levou o salão do Conservatório de Música? Antigamente, ainda às vezes se podia ir ali ouvir música, quando os concertistas realizavam os seus torneios artísticos. Agora, porém, já três ou quatro ensejos se deram para a gente ir deliciar os ouvidos naquella local soffrivelmente decente, sem que tenhamos logrado o prazer de dar com os ossos naquella casa de aspecto severo. Ora não é lá porque damos ao salão do Conservatório a honra de o considerar a “última palavra” sobre um salão próprio para concertos que lhe sentimos a falta; mas sim, porque, riscado elle do número dos locaes apropriados, fica-nos somente isto: cousa nenhuma. (*Revista Illustrada*, 31 jul. 1890)

Com a transformação do Conservatório em Instituto Nacional de Música em janeiro de 1890 uma profunda mudança se operou na mais antiga instituição de ensino musical do Brasil. O edifício do Conservatório foi considerado insuficiente por Leopoldo Miguéz (1850-1902), compositor nomeado diretor do INM, e já em 1890 dois decretos foram publicados autorizando obras no prédio e a construção de uma nova sala de



concertos a partir da desapropriação de dois prédios vizinhos (Siqueira, 1972, p. 66). A ampliação das instalações permitiu a criação de novos cursos e a organização de concertos regulares. A nova sala contava com cerca de 800 lugares na plateia e palco grande o suficiente para comportar uma orquestra. Podemos ter uma visão parcial da plateia da nova sala de concertos do INM no velho prédio da rua Luís de Camões em foto publicada em *O Malho*:

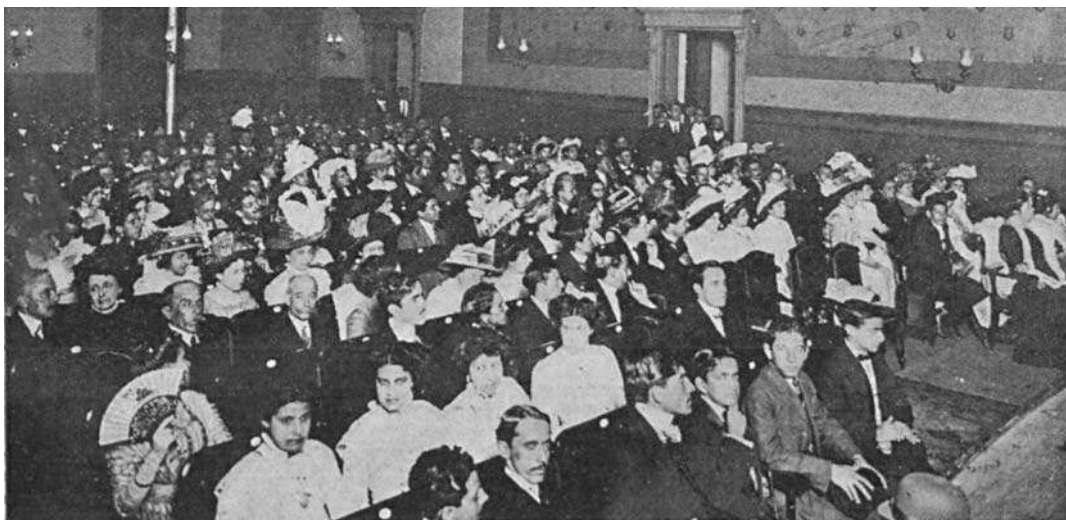


Imagem 1. Sala de concertos do Instituto Nacional de Música. *O Malho*, 2 out. 1909, p. 11.

Por outro ângulo (Imagem 2) podemos ver que o palco era grande o suficiente para comportar não só uma orquestra de maiores dimensões como também um órgão de tubos da marca Sauer, que foi adquirido por Leopoldo Miguéz com o prêmio que recebeu pela vitória no concurso que elegeu uma composição de sua autoria o Hino da República.

Com uma sala mais adequada, os concertos sinfônicos começaram a se fazer frequentes. É o momento no qual podemos identificar as apresentações de uma orquestra diretamente relacionada ao INM. Uma consulta ao setor de documentos históricos da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ (BAN) nos revelou alguns dos programas de concertos sinfônicos realizados pelo INM na última década do século XIX e nas duas primeiras do século XX.

Data de 1893 o encaminhamento por parte de Leopoldo Miguéz das “Instruções para os Concertos do Instituto Nacional de Música”. O musicólogo Avelino Romero informa que, além de propor a organização de concertos “pela necessidade de colocar o povo em contato com a arte [...] Miguéz demonstrara ainda a necessidade de se possuir um pessoal completo de orquestra e coros”. Diz ainda que o idealizador



Imagem 2. Sala de concertos do Instituto Nacional de Música.
Ilustração Brasileira, 1º jan. 1910, p. 273.

do INM “propunha, assim, a criação de um corpo estável, formado por professores e alunos, além de antigos artistas laureados pelo Instituto” (Pereira, 2007, p. 196).

Em 1897 foi organizada a orquestra para a realização de um “Ciclo Miguéz” com quatro concertos entre os dias 20 de junho e 14 de julho. Dentre as muitas peças apresentadas de autoria de Leopoldo Miguéz constavam suas principais obras sinfônicas como a *Suite Antiga* op. 25, os poemas-sinfônicos *Parisina* op. 15, *Ave Libertas* op. 18 e *Prometeus* op. 21 e dois movimentos da *Sinfonia em Si bemol* op. 6. No programa dos concertos aparecem relacionados os nomes dos alunos que participaram da orquestra. São listados, entretanto, apenas os naipes de violino, violoncelo, flauta, oboé, clarineta e harpa. Como as obras executadas necessitam de um efetivo muito maior, inclusive de instrumentos não listados, acredito que a orquestra tenha sido completada com músicos profissionais especialmente contratados para o ciclo. Consta também no programa a informação de que o ciclo se destinava “à caixa beneficente dos professores”, ao estabelecimento de prêmios para os alunos das classes de trompa, fagote, oboé e contrabaixo e “à aquisição de obras musicas e instrumentos para o Instituto” (BAN – Documentos históricos – ADEM/AS/PC/EM–



P1D12). Percebemos em tal iniciativa uma ação deliberada para incentivar o estudo de instrumentos menos procurados e que pudessem garantir a formação dos naipes para uma futura orquestra estável no INM.

Já nas duas primeiras décadas do século XX temos outros bons exemplos de atividades orquestrais no INM pela iniciativa do compositor e então diretor Alberto Nepomuceno (1864-1920). Em 27 de agosto de 1906, foi realizado no salão do INM um “Concerto Symphonico – Audição de obras de Alberto Nepomuceno” onde constavam a *Sinfonia em Sol menor*, as *Valsas Humorísticas* para piano e orquestra com Walborg Bang, esposa do compositor, como solista, trechos da ópera *Abul*, a *Suite Brasileira*, canções com acompanhamento de orquestra e, por fim, o prelúdio de *O Garatuja* (BAN – Documentos históricos – ADEM/AS/PC/EM–P2D4).



Imagem 3. Programa do “Concerto Symphonico” de 27 ago. 1906.
Acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno da EM–UFRJ.



Não foram poucas as dificuldades enfrentadas, especialmente por Nepomuceno, para viabilizar a realização de concertos sinfônicos. É o que nos revela a coluna “Pela Música” de José Oiticica no jornal *A Tribuna*, de 17 de novembro de 1926: “Lembra-me que, na antiga sala do Instituto, ouvi audições de orchestra e coros creados por Nepomuceno, com applausos geraes. Um ministro, avesso ao maestro, para melindral-o, prohibiu tal cousa, não autorizada pelo regulamento” (Vasconcellos, 1929, p. 18).

Com a abertura do Theatro Municipal em 1909 os concertos sinfônicos do INM ganharam um novo palco. Identificamos então a realização de uma série de concertos sob a regência de Nepomuceno em 18 de dezembro de 1910, 19 e 26 de novembro de 1911, 24 de dezembro de 1912 e 29 de novembro de 1913 (Chaves Jr., 1971 p. 427-430).

Foram fundamentais os esforços de Leopoldo Miguéz e Alberto Nepomuceno no incremento das atividades sinfônicas no INM nas primeiras décadas da República, ainda que sem uma regularidade que permita antecipar o momento de criação de uma orquestra oficial. O musicólogo Avelino Romero Pereira destacou o papel desempenhado pelos dois compositores não só na consolidação do INM como uma moderna e eficiente instituição de ensino musical em termos administrativos e acadêmicos, mas também no desenvolvimento das atividades artísticas. Ele nos diz que ambos, enquanto diretores do INM

Tocaram em problemas pertinentes a diversos setores da produção musical, como a educação dos músicos, a organização de orquestras e a formação de plateias. Assim fazendo, agiram diretamente sobre os espaços, os agentes produtores, os instrumentos de produção, o financiamento e o público consumidor. Tal o papel das iniciativas de Miguéz e Nepomuceno e dos que lhes apoiaram, para dotar o Instituto de uma administração eficiente, capaz de dar conta dos desafios da necessidade de melhorar a qualidade do ensino e desenvolver uma infraestrutura para a atividade musical. A primeira seria garantida pela seleção do corpo docente e pela elaboração dos programas de ensino. Já a segunda transparece nos próprios prédios que serviram de sede à instituição, mas também e principalmente nas preocupações com a biblioteca, com os cursos noturnos e com a manutenção de uma orquestra e de um coro estáveis. (Pereira, 2007, p. 200)

Ainda no palco do Theatro Municipal o INM realizou outros importantes concertos sinfônicos. Em 15 de novembro de 1917 o maestro Francisco Braga (1868-1945) regiu a orquestra no 28º aniversário da República na presença do presidente Venceslau



Brás (1868-1966), dos ministros e do corpo diplomático. O programa foi composto pelos hinos Nacional e da República, a Abertura *Il Guarany* de Carlos Gomes, o *Concerto para piano* op. 10 de Henrique Oswald, tendo como solista o pianista e compositor J. Otaviano (1892-1962), a *Suíte Brasileira* de Nepomuceno e a *Oração pela Pátria* de autoria do próprio Francisco Braga (Chaves Jr., 1971, p. 435).

Em julho de 1919 uma orquestra composta por alunos e professores do INM se reuniu por ordem do então presidente da República Delfim Moreira (1868-1920) para apresentar um programa com obras especialmente compostas por Heitor Villa-Lobos (1887-1959), J. Octaviano e Francisco Braga “em homenagem ao nosso embaixador à Conferência da Paz, S. Exa. o Dr. Epitácio Pessoa” (1865-1942), que tomaria posse como presidente da República em 28 de julho daquele ano. Na coluna “Artes e Artistas” de *O Paiz* o diretor do INM “convida todos os alumnos das classes de solfejo e de outros instrumentos” para o ensaio geral às 9 horas no dia do concerto, realizado em 30 de julho no Theatro Municipal. Na ocasião, houve a estreia da obra *A Guerra* de Villa-Lobos, então identificada como um poema-sinfônico. As três partes correspondem ao primeiro (A vida e o labor), o segundo (Intrigas e cochichos) e o quarto (A batalha) movimentos da obra que, com a inclusão posterior do terceiro movimento (Sofrimento), se transformou na *Sinfonia nº 3 “A Guerra”* (*O Paiz*, 30 jul. 1919, p. 5).⁴

Já em 30 de setembro de 1920, foi organizado um concerto no Theatro Municipal em homenagem aos reis belgas, Alberto I e Elizabeth, com a presença do presidente Epitácio Pessoa, onde a orquestra do INM executou um programa curioso sob a batuta de diferentes maestros. O concerto teve início com a execução do Hino Nacional Brasileiro e do Hino Nacional Belga em orquestração do compositor brasileiro Elpídio Pereira (1872-1961). Em seguida foi executada a *Oração pela Pátria* de Francisco Braga e o Intermédio do 3º ato da ópera *Calabar* de Elpídio Pereira sob a regência do compositor. Sob a regência de Francisco Braga foi executado *Bebé S’Endort* de Henrique Oswald e o primeiro movimento do *Concerto para piano* de Grieg, tendo como solista a aluna Maria do Carmo Monteiro da Silva. J. Otaviano se responsabilizou pela regência de *Dois Danças* de sua autoria e, finalizando o programa. Villa-Lobos dirigiu novamente *A Guerra* e também *A Vitória*, executada em primeira audição (Chaves Jr., 1971, p. 441). Assim como no concerto de 30 de setembro de 1919 as obras de Villa-Lobos foram, provavelmente, movimentos daquelas que viriam a ser suas sinfonias nºs 3 e 4. Na imprensa as obras são igualmente identificadas como poemas-sinfônicos (*O Paiz*, 30 set. 1920, p. 4).⁵

⁴ O catálogo de obras do compositor (“Villa-Lobos, sua obra”) informa ter sido o concerto realizado no dia 31 jul. 1919 e terem sido executados apenas os dois primeiros movimentos. Não informa a participação da Orquestra do Instituto Nacional de Música (p. 62).

⁵ O catálogo de Villa-Lobos não informa o dia do concerto e omite a participação da Orquestra do Instituto Nacional de Música (p. 63).



Em 1913, o INM se transferiu para sua nova sede na rua do Passeio 98, local onde está até hoje. Apenas em 9 de novembro de 1922 foi inaugurada a nova sala de concertos, atualmente denominada Salão Leopoldo Miguéz. A cerimônia de inauguração contou com a presença de autoridades do governo e com uma programação musical onde a orquestra do INM foi dirigida pelo maestro Francisco Braga. Um flagrante do momento da inauguração foi publicado na revista *Fon-Fon* e podemos ver claramente a orquestra e coro postados logo atrás das autoridades.

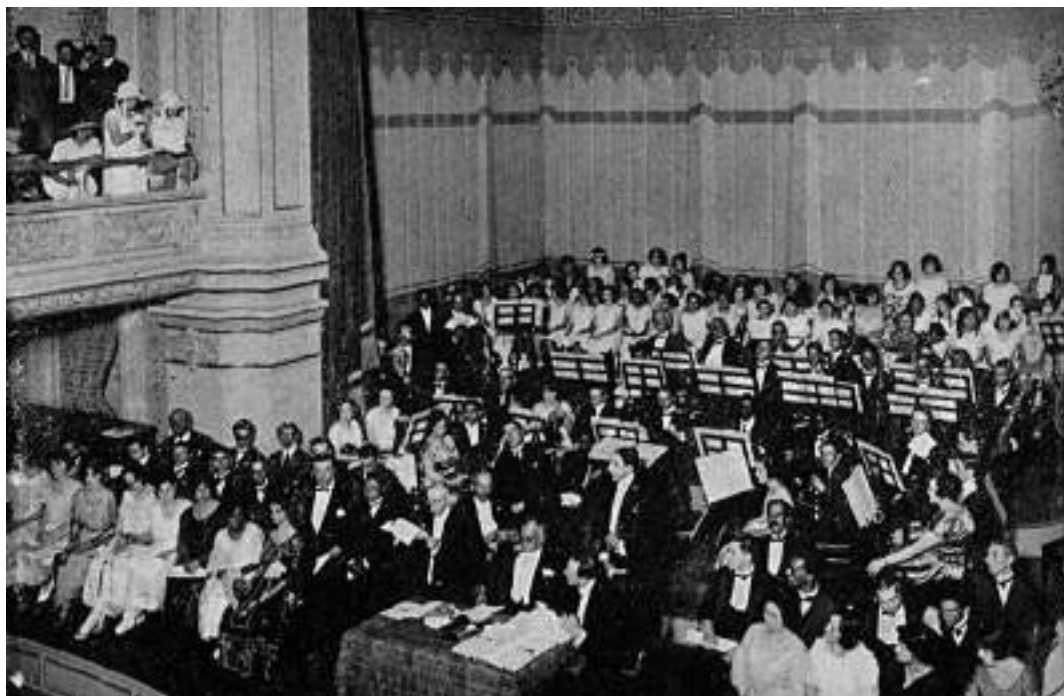


Imagem 4. Inauguração da sala de concertos do Instituto Nacional de Música.
Fon-Fon, 18 nov. 1922, p. 28.

Após a execução do Hino Nacional foram ouvidos também, entremeados aos discursos do ministro da Justiça e Negócios Interiores, Joaquim Ferreira Chaves (1852-1937) e do diretor do INM, Abdon Milanez (1858-1927), os hinos “Invocação à Arte” de Henrique Oswald e da Independência. A orquestra voltou a se apresentar após a entrega de medalhas e diplomas aos alunos laureados executando árias das óperas *Condor* e *Lo Schiavo* de Carlos Gomes, movimentos de concertos de Anton Rubinstein (para piano nº 4), Mozart (para violino nº 5) e Hans Sitt (op. 64 para viola), concluindo com a *Fantasia Húngara* para piano e orquestra de Liszt. Todos os

107



solistas foram alunos laureados do INM (BAN – Documentos históricos – ADEM/AS/PC/EM–P1D12).

No programa de inauguração do salão de concertos foram relacionados os docentes do Instituto Nacional de Música. Em 1922 eram quatro professores efetivos de violino e viola (violeta, como era chamado o instrumento): Ernesto Ronchini (1863-1931), Francisco Chiaffitelli (1881-1954), Humberto Milano (1878-1933) e Paulina D’Ambrósio (1890-1976). Os professores de violoncelo eram Alfredo Gomes (1888-1977) e Eurico de Araújo Costa. O de contrabaixo Ricardo Roveda. Nos sopros encontramos Pedro de Assis (1873-1947) como professor de flauta, Agostinho Luiz de Gouvêa de oboé e fagote, Francisco Nunes Júnior de clarineta, Rodolpho Pfefferkorn de trompa, Alvirbar Nelson de Vasconcelos de trompete e Ismael Guarischi de trombone. Havia ainda a professora de harpa Jandyra Costa. O INM contava também com um grande quadro de professores substitutos onde se incluíam nomes como Orlando Frederico (violino e viola) e Elpídio Christini (fagote).

Com uma nova sala de concertos e um bom quadro de professores para praticamente todos os instrumentos sinfônicos o INM contava, no início da década de 1920, com as condições para, finalmente, criar uma orquestra própria, tendo por base os alunos dos cursos de instrumentos.

A Orquestra do Instituto Nacional de Música

O primeiro conjunto sinfônico oficial do Instituto Nacional de Música foi criado em 1924, durante a gestão do professor Alfredo Fertin de Vasconcellos (1862-1934). O diretor do INM justificou sua iniciativa dizendo que seus objetivos eram “ministrar ao público o conhecimento das melhores obras dos mestres clássicos e dos compositores modernos mais dignos de nota, desenvolvendo nos alunos o gosto artístico, familiarizando-os com o público e dando-lhes, por esta forma, todo o incentivo para que se tornem artistas completos” (Vasconcellos, 1929, p. 3). A primeira apresentação se deu no dia 25 de setembro de 1924 na sala de concertos do INM, atual Salão Leopoldo Miguéz, com um total de 33 alunos dirigidos pelo professor Ernesto Ronchini, durante solenidade de entrega de prêmios aos alunos laureados, na presença do presidente da República Arthur Bernardes (1875-1955). Dentre os alunos alguns nomes que se tornariam grandes instrumentistas de sua geração como o violoncelista Iberê Gomes Grosso (1905-1983), o violista George Marinuzzi e os violinistas Oscar Borgerth (1906-1992), Yolanda Peixoto e Mariuccia Iacovino (1912-2008). No programa, constaram apenas obras para orquestra de cordas como *Tetéia* (Pequena Valsa) e *Polônia* (Mazurka), dois números da série *Esboços – Cenas Pitorescas* op. 39 de Leopoldo Miguéz e *Berceuse* e *Gavota* de autoria do próprio maestro Ronchini (BAN – Documentos históricos – ADEM/AS/PC/EM–P11).



Imagem 5. Ernesto Ronchini e a Orquestra do Instituto Nacional de Música em 1924. Acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno da EM-UFRJ.

Nos primeiros anos de existência seu principal regente foi o maestro Francisco Braga, como fica explícito no programa do concerto de 29 de agosto de 1930: “Regência do maestro Francisco Braga, professor de contraponto e fuga, instrumentação e composição e principal regente da orquestra do Instituto Nacional de Música”. Além de Ronchini e Braga a Orquestra do INM foi dirigida eventualmente também pelo professor Humberto Milano.

No segundo concerto, realizado em 15 de novembro de 1924, os três maestros se revezaram na direção da orquestra com repertório exclusivo de autores brasileiros. O desempenho foi elogiado pelo crítico Arthur Imbasshy (1856-1947), do *Jornal do Brasil*, que disse que “não se notava naquela orquestra, composta em quase sua totalidade de alunos do Instituto, o mais ligeiro deslize [...] a afinação era absoluta; a obediência à batuta dirigente, sem discrepâncias” (Vasconcellos, 1929, p. 6).

Na temporada seguinte a orquestra ganharia novo impulso com a participação de alguns professores e ex-alunos e a inclusão mais frequente dos instrumentos de sopro e percussão. O primeiro concerto da temporada de 1925, dirigido por Humberto Milano, foi realizado em 16 de agosto. Pelo programa podemos perceber a opção



por um repertório centrado nas cordas e com peças curtas como uma *Marcha* de Kreutzer, *Le Déluge* de Saint-Saëns, *Ária* de Bach, “*Meditation*” da *Thais* de Massenet e um *Minueto* de Bolzoni.

Já no concerto realizado em 17 de novembro de 1925, também regido por Milano, constatamos obras de maior envergadura como a *Sinfonia n.º 41 “Júpiter”* de Mozart, o *Concerto para piano em ré menor* de Bach, tendo como solista a aluna Ilara Gomes Grosso, o *Tango Caprichoso* para violino e orquestra de Francisco Braga, tendo como solista a aluna Yolanda Peixoto, e a primeira audição da *Suíte Sinfônica* op. 33 do então jovem compositor Oscar Lorenzo Fernandez (1897-1948), ex-aluno de composição e recém-nomeado professor do INM.⁶ Essas se tornariam, a partir de então, duas das mais importantes funções da orquestra: a apresentação de alunos solistas e estreia de obras de compositores brasileiros jovens ou já consagrados. Nos anos seguintes Lorenzo Fernandez teve outras obras executadas pela Orquestra do INM, como o *Crepúsculo Sertanejo* para cordas (7 nov. 1926) e o poema ameríndio *Imbapara* (2 set. 1929). Em pouco mais de dois anos de sua criação a Orquestra do INM já enfrentava repertórios de maior brilho instrumental. Destacamos o programa de 14 de dezembro de 1926, em homenagem ao presidente Washington Luís, quando foram executadas as *Danças Polovtsianas* de Borodin e a rapsódia *Espanha* de Chabrier.

Analisando os programas dos primeiros concertos da Orquestra do INM podemos identificar claramente as diferenças de repertório entre Ronchini e Braga. O primeiro era professor de violino do INM e trabalhava mais o repertório específico para o desenvolvimento dos naipes de cordas, privilegiando os movimentos de obras barrocas e clássicas de autores como Bach, Händel, Bocherini, Gluck, Gossec, Mozart e Beethoven. Autores italianos eram constantes, como Attilio Ariosti, Giovanni Battista Grazioli, Michele Mascitti, Francesco Rossi e Marco Enrico Bossi, além de peças de sua própria autoria e de contemporâneos como Edgardo Guerra, Rossini de Freitas e Lorenzo Fernandez. Já Francisco Braga, também titular da orquestra da Sociedade de Concertos Sinfônicos do Rio de Janeiro e da Orquestra do Theatro Municipal, optava por obras de maior vulto, incluindo sinfonias, concertos e poemas sinfônicos do repertório consagrado, com ênfase em obras de autores franceses (Massenet, Saint-Saëns, Debussy, Chabrier e Rabaud) e austros-germânicos (Beethoven, Schubert, Mendelssohn e Wagner). As obras com solistas aparecem também mais frequentemente nos programas dirigidos por Francisco Braga. Nas primeiras temporadas tivemos a participação do professor Alfredo Gomes como solista da *Prière* para violoncelo e orquestra de Francisco Braga (14 nov. 1926), de Nair Paiva Cruz como solista do *Concerto para piano n.º 4* de Beethoven (29 out.

⁶ Sérgio Nepomuceno Alvim Corrêa em “Lorenzo Fernandez: catálogo geral” informa que a estreia da obra foi feita pela Orquestra da Sociedade de Concertos Sinfônicos sob a regência de Ernesto Ronchini, o que parece ser um equívoco (1992, p. 53).



Imagem 6. Programa do “Concerto Symphonico em Homenagem ao Exmo. Senhor Dr. Washington Luis Pereira de Souza” em 14 dez. 1926. Acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno da EM–UFRJ.

1927) e do professor Paulino Chaves (1893-1948) como solista do *Concerto para piano nº 1* de Liszt (11 ago. 1928).

Um importante concerto regido por Francisco Braga foi o de 25 de abril de 1930 e repetido dois dias depois. O órgão de tubos da marca alemã *Sauer*, que havia sido desmontado e retirado da antiga sala de concertos do INM na rua da Lampadosa, foi finalmente instalado no novo salão da rua do Passeio. Na ocasião, o professor Arnaud Gouveia (1865-1942) tocou algumas peças para órgão solo e atuou como solista da *Sinfonia nº 3* op. 78 de Saint-Saëns. O evento contou com a presença do presidente da República, Washington Luís, e mereceu uma elogiosa matéria na revista *Fon-Fon*:

Merece especial menção o concerto symphonico realizado no Instituto Nacional de Música em a noite da penúltima venedia, sexta-feira, 25 de abril. Merece-a não só porque a orchestra era composta quase toda de alumnos ou ex-alumnos daquela casa de arte, como também porque assistimos à realização do sonho de Leopoldo Miguéz, a inauguração do órgão que doára ao Instituto, quando, ha mais ou menos trinta annos, cedeu, para a aquisição do magestoso instrumento, o



premio de 25 contos que lhe coubera num concurso de hymnos. Revestiu-se a solennidade de notavel imponência. Sob a sábia batuta do maestro Francisco Braga, a orchestra do Instituto deu esplendido relevo à “Gruta de Fingal” de Mendelsohn e à “3ª Symphonia” de Saint-Saens; desta assignalamos especialmente o “Allegro”, o “Maestoso” e o “Fugati Coral” da 2ª parte, que varias vezes nos produziu a ilusão de haver vozes nos violinos e violoncellos das graciosas maestrinas, que formavam quase todas a esplendida orchestra... [...] Agradecendo as palmas e bravos com que o brindaram o público, os alumnos e professores do Instituto, disse, comovido, algumas palavras, o constructor do órgão, Giuseppe Petillo. [...] Repetido em a tarde de domingo o concerto do Instituto, o foi com mais primor. O solo de órgão “Tocata e Fuga”, de Bach, e a “3ª Symphonia”, de Saint-Saens, deram nos mais viva e enthusiastica emoção. Feriu-nos ainda mais a atenção, infundiu-nos maior admiração a unidade da orchestra; arrebatou-nos mesmo a das cordas, a dos violinos e violoncelos, que pareciam formar um só instrumento. Ao maestro Francisco Braga e ao professor Fertin de Vasconcellos, diretor do Instituto, cabe particular destaque pelo inestimável concurso prestado ao grande êxito da festa. Felizmente o publico correspondeu plenamente aos esforços dos artistas. Saudou com repetidos e calorosos applausos as duas memoráveis audições [...]. (*Fon-Fon*, 3 mai. 1930)

Na mesma matéria encontramos ainda uma foto do evento, que mostra o maestro Francisco Braga e a Orquestra do Instituto Nacional de Música, com o órgão Sauer ao fundo. Curioso ressaltar, assim como mencionado na crítica aqui transcrita, a composição dos naipes de cordas, especialmente dos violinos, majoritariamente feminina.

Outro concerto importante da temporada de 1930 foi o de 29 de agosto, quando se deu a estreia de uma nova obra sinfônica de Lorenzo Fernandez, a suíte *Reizado do Pastoreio*, cujo último movimento, intitulado “Batuque”, se tornou uma das peças orquestrais mais executadas de autor brasileiro, tanto no Brasil quanto no exterior. Ao anunciar o concerto, o jornal *O Paiz* destacou que a obra de Lorenzo Fernandez seria executada em primeira audição e que a Orquestra do INM vinha “alcançando nos seus concertos anteriores franco sucesso e também grande êxito nos dois primeiros do corrente anno” (*O Paiz*, 23 ago. 1930, p. 5).⁷ Um dos ensaios para o

⁷ Retificamos também a informação prestada por Sérgio Nepomuceno Alvim Corrêa, que apresenta a Orquestra da Sociedade dos Concertos Sinfônicos como responsável pela estreia da obra (1992, p. 54).



concerto foi fotografado. Podemos perceber na constituição da orquestra a predominância feminina nas cordas e masculina nos sopros, com a presença de músicos militares ensaiando de uniforme.



Imagem 7. Orquestra do Instituto Nacional de Música e Francisco Braga.
Fon-Fon, 3 mai. 1930, p. 45.



Imagem 8. Ensaio da Orquestra do Instituto Nacional de Música com Francisco Braga.
Ilustração Musical, ano I, nº 3, 3 out. 1930, p. 90.



A reforma de 1931

Fertin de Vasconcellos encerrou seu mandato em 1930 e foi sucedido por Luciano Gallet (1893-1931), cuja gestão à frente do INM foi curta e conturbada. Em outubro ocorreu o movimento conhecido como Revolução de 1930. Seu líder, Getúlio Dornelles Vargas (1881-1954), assumiu a Presidência do Brasil após depor o presidente Washington Luís e impedir a posse do presidente eleito Júlio de Castilhos. O viés autoritário do novo governo, que se confirmaria com a instalação da ditadura do Estado Novo em 1937, refletiu no INM com a imposição do nome de Gallet como diretor, nomeado em 17 de dezembro de 1930, e na elaboração de um projeto de reforma do ensino sem a participação do corpo docente. Uma leitura da Ata da 2ª sessão da Congregação, realizada no dia 18 de junho de 1931, revela a insatisfação do corpo docente do INM com a forma como Gallet foi nomeado. O professor Barrozo Netto (1881-1941) interpelou incisivamente o diretor “sobre os motivos por que não cumpre o disposto no art. 27 do Estatuto das Universidades Brasileiras que estabelece o processo de escolha do diretor”, ou seja, a partir da elaboração de uma lista tríplice por parte da Congregação (BAN – Documentos históricos – ADEM/ Atas do INM 1926-1934).

A historiografia musical brasileira consagrou a versão de que Gallet foi vítima do corpo docente do INM, “em grande parte rotineiro e conservador” (Azevedo, 1956, p. 289). Dulce Lamas, por exemplo, menciona uma “luta insana” travada “nos bastidores e por meios escusos” através da qual alguns professores pretendiam “destruir a reforma de Gallet” (Lamas, 1989, p. 17). José Maria Neves, por sua vez, chegou a afirmar que Luciano Gallet lutou “contra o comodismo dos velhos professores” e que foi “incompreendido por todos” (Neves, 2008, p. 90 e 91). São afirmações que forjaram uma versão que hoje precisa ser revista. Pela leitura das atas da Congregação podemos concluir que o clima de conflito se instalou não por conta do conteúdo da reforma, mas em consequência do desrespeito aos procedimentos legais de escolha do diretor. Luciano Gallet simplesmente se prestou a desempenhar o papel de interventor no INM. Não dialogou com os “velhos professores” e impôs uma reforma curricular elaborada em gabinete, sem discussão com o corpo docente. O próprio Luiz Heitor reconheceu que Gallet foi “inábil”, que administrou o INM “desprezando os embates de opinião” e os “princípios liberais”, tendo elaborado o projeto de reforma “isoladamente, sem o conhecimento do corpo docente do estabelecimento” (Azevedo, 1950, p. 290-291). O pesquisador Marcelo Alves Brum, que empreendeu a mais minuciosa investigação sobre o assunto para sua dissertação de mestrado, revelou que a nomeação de Gallet se deu, muito provavelmente, por conta das relações pessoais do compositor com membros do Club dos Bandeirantes, “um tipo de associação de cavalheiros da elite que agiam em nome do interesse por tudo que estivesse relacionado à questão nacional”. Um dos integrantes do Club era o



próprio Getúlio Vargas. Marcelo Brum conclui que “Gallet foi colocado neste posto como um interventor do primeiro governo de Getúlio – a partir da indicação de Francisco Campos, o que nitidamente predispõe algum tipo de contato ou vínculo entre Gallet e representantes do Governo” (Brum, 2008, p. 94).

Apesar das muitas virtudes da reforma proposta, elaborada com a colaboração de nomes de inegável valor, como Mário de Andrade (1893-1945) e Antônio Sá Pereira (1888-1966), o alijamento do corpo docente do INM do processo gerou conflitos que culminaram com a renúncia de Gallet em 24 de junho de 1931. Sua morte, poucos meses depois, em 29 de outubro do mesmo ano, reforçou as teorias de que teria sido vítima das reações conservadoras do corpo docente do INM. O próprio Mário de Andrade, como que a tentar justificar sua participação na autoritária reforma, a chamou de uma “aspiração de araras” e uma “criação quase lunática”, responsabilizando o corpo docente INM, que qualificava “com algumas poucas exceções” como um “viveiro de espectros velhos ou prematuramente envelhecidos”, por seu resultado “desastroso” e “nulo” (Andrade, 1991, p. 28). São certamente frases de impacto, típicas do combativo escritor paulista, mas que desviam a responsabilidade do diretor interventor e seus colaboradores para o corpo docente.

A reforma pode ter sido encaminhada de forma desastrosa pelo dinâmico jovem diretor, mas seus resultados não foram nulos. Muito pelo contrário. Mário de Andrade pôde testemunhar a implantação de muitas iniciativas que tiveram origem na reforma de 1931, como a criação do curso de Regência, da cadeira de Folclore Musical, do Centro de Pesquisas Folclóricas e da *Revista Brasileira de Música*, da qual foi um dos principais articulistas.

A efetiva implantação do novo currículo proposto por Gallet mostra que boa parte do corpo docente do INM não foi refratária à reforma. Muito pelo contrário. Vários docentes eram adeptos das propostas modernistas, que tinham em Mário de Andrade o seu mais importante teórico. Alguns companheiros muito próximos a Gallet, entretanto, foram críticos da reforma. Luiz Heitor foi um deles. O primeiro professor da recém-criada cadeira de Folclore Musical afirmaria categoricamente: “Não quero discutir os méritos da reforma do Instituto Nacional de Música porque dela discordo em princípio” (Azevedo, 1950, p. 291). Será que Luiz Heitor poderia ser considerado um membro do “viveiro de espectros velhos” simplesmente por discordar dos princípios da reforma de Gallet? Certamente não. Entre os docentes do INM encontravam-se também artistas que participaram da Semana de Arte Moderna de 1922, organizada por, entre outros, Mário de Andrade, interpretando obras de Villa-Lobos, como Paulina D’Ambrósio, Orlando Frederico, Alfredo Gomes e Antão Soares (Wisnik, 1977, p. 67-70). Guilherme Fontainha e Antônio Sá Pereira foram os sucessores de Gallet e com eles a reforma foi implantada sem maiores resistências. Luiz Heitor afirmou



que Guilherme Fontainha “nunca pôs em dúvida a superioridade da nova estrutura” curricular, que vigorou por décadas (Azevedo, 1956, p. 290).

A reforma de Gallet foi decorrente do Decreto nº 19.852 de 11 de abril de 1931 do novo governo, que tratava da organização da Universidade do Rio de Janeiro, à qual o Instituto Nacional de Música foi incorporado. O decreto impunha uma mudança no perfil da orquestra criada em 1924, abrindo, não sem conflitos, uma nova fase na história do conjunto, que será abordada em um próximo artigo.



REFERÊNCIAS

- Andrade, Mário. *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1991.
- Augusto, Antonio José. “A civilização como missão: o Conservatório de Música no Império do Brasil”. *Revista Brasileira de Música*. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós-graduação, v. 23/1, abr. 2010, p. 67 - 91.
- Augusto, Antonio José. *Henrique Alves de Mesquita: da pérola mais luminosa à poeira do esquecimento*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2014.
- Azevedo, Luiz Heitor Corrêa de. *Música e músicos do Brasil*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1950.
- Azevedo, Luiz Heitor Corrêa de. *150 anos de música no Brasil (1800-1950)*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1956.
- Brum, Marcelo Alves. *Luciano Gallet e a reforma do Instituto Nacional de Música*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.
- Cardoso, André. *A música na Corte de D. João VI*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- Chaves Jr., Edgar de Brito. *Memórias e glórias de um teatro: sessenta anos de história do Theatro Municipal do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, 1971.
- Corrêa, Sérgio Nepomuceno Alvim. *Alberto Nepomuceno: catálogo geral*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.
- Corrêa, Sérgio Nepomuceno Alvim. *Lorenzo Fernandez: catálogo geral*. Rio de Janeiro: Rioarte, 1992.
- Corrêa, Sérgio Nepomuceno Alvim. *Leopoldo Miguéz: catálogo de obras*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2005.
- Corrêa, Sérgio Nepomuceno Alvim. *Francisco Braga: catálogo de obras*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2005.
- Lamas, Dulce Martins. “Luciano Gallet e a Escola de Música da UFRJ”. *Revista Brasileira de Música*. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós-graduação, v. 18, 1989, p. 14-19.
- Museu Villa-Lobos. *Villa-Lobos, sua obra*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1989.
- Neves, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2008.



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

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

Siqueira, João Baptista. *Do Conservatório à Escola de Música: ensaio histórico*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1972.

Vasconcellos, Alfredo Fertin de. *A orchestra do Instituto Nacional de Música: histórico de sua formação e desenvolvimento nos anos de 1924 a 1928*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1929.

Wisnik, José Miguel. *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ – Arquivo de Documentos Históricos

Programas de concertos, 1890-1935

Livro de Atas do INM, 1926-1934

Periódicos

A Éphoca

A Tribuna

A Vida Fluminense

Correio do Brazil

Correio Mercantil

Fon-Fon

Gazeta de Notícias

Ilustração Musical

Jornal da Tarde

Jornal do Brasil

O Malho

O Paíz

O Periódico da Juventude



Revista Ilustrada

Revista Musical e de Belas Artes

ANDRÉ LUIZ DE CAMPELLO DUARTE CARDOSO é violista e regente graduado pela Escola de Música da UFRJ, com Mestrado e Doutorado em Musicologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio, 2001). Estudou regência com os maestros Roberto Duarte e David Machado. Recebeu, durante três anos, bolsa da Fundação Vitae para curso de aperfeiçoamento na Argentina com o maestro Guillermo Scarabino, na Universidade de Cuyo (Mendoza) e no Teatro Colón de Buenos Aires. Em 1994 foi o vencedor do Concurso Nacional de Regência da Orquestra Sinfônica Nacional, passando a atuar à frente de conjuntos como a Orquestra Sinfônica da Paraíba, Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, Orquestra Filarmônica do Espírito Santo, Orquestra Sinfônica de Campinas, Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional de Brasília, Orquestra Sinfônica Brasileira, Orquestra Petrobrás Sinfônica e Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Foi maestro assistente da Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro entre 2000 e 2007. Atua, também, como produtor fonográfico, tendo recebido o Prêmio Sharp e o Prêmio APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte) pela gravação da ópera *Colombo* de Carlos Gomes. Como pesquisador dedica-se ao estudo da música brasileira dos séculos XVIII e XIX, tendo publicado inúmeros artigos e o livro *A música na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro*, editado pela Academia Brasileira de Música em 2005. Em 2008 lançou seu segundo livro, *A música na Corte de D. João*, pela Editora Martins de São Paulo. É professor de regência e prática de orquestra da Escola de Música da UFRJ, instituição da qual foi diretor por dois mandatos consecutivos, entre 2007 e 2015. Foi diretor artístico do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (2015-2017). É membro da Academia Brasileira de Música, do qual foi também presidente por dois mandatos consecutivos entre 2013 e 2018.



“...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.



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 euritmia 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 S. Vincenza Martiri 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).



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 lembrar 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 “*Conclusion*” 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 bizarrias 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



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).



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:¹ 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

¹ 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 Guanabarro, *O Paiz*, 1º mai. 1892)

O autor era Oscar Guanabarro, 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.²

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-

² 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 entreviesse 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 Guanabarro, 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 angustiada 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.³ Tampouco o que em 1933 condenará o princípio wagneriano da “melodia infinita”, isto é, do fluxo musical contínuo, ao qual chamaria de “enfado 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

³ 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).⁴

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.⁵ 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 Guanabarinio. 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.⁶

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”,

⁴ 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 Guanabarinio, que há alguns anos também não percebia nem gostava, e hoje pela-se pela música do grande reformador.” Como se pode ver, Guanabarinio parece ter oscilado e muito a respeito de Wagner, no decorrer de sua longa carreira como crítico de música e teatro.

⁵ 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).

⁶ 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,⁷ 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.⁸ 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-

⁷ 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).

⁸ 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.⁹

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

⁹ 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*



Brasil, 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*.¹⁰ 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

¹⁰ 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, lembrando 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.¹¹ 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.

¹¹ 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.



A recepção do Embaixador da Paz: um concerto de gala para Epitácio Pessoa (1919)

Luciana Pessanha Fagundes*

Resumo

Este artigo tem como objetivo analisar o Concerto de Gala organizado pelo Instituto Nacional de Música em homenagem ao recém-eleito presidente da República, Epitácio Pessoa. O concerto ocorreu em julho de 1919 e contou com a participação dos músicos Heitor Villa-Lobos, Octaviano Gonçalves e Francisco Braga. Tendo como base os poemas “A guerra”, “A paz” e “A vitória”, de Escragnolle Dória, os músicos compuseram três peças que foram muito elogiadas pela crítica da época, especialmente a composição *A guerra*, do jovem Villa-Lobos. A partir desse evento, as obras do músico ganham significativa notoriedade, sendo ele convidado para participar de outro evento oficial de grande vulto: o concerto de gala em honra aos reis belgas, realizado em setembro de 1920. Assim, ao analisar o imediato pós-Primeira Guerra, com foco no contexto musical carioca, procuramos perceber a profundidade dos impactos culturais da guerra no país, relacionando-os com o crescente movimento nacionalista perceptível nesse momento.

Palavras-chave

Primeira Guerra Mundial – Música – Nacionalismo – Brasil.

Abstract

This article aims to analyze the Gala Concert organized by the National Institute of Music in honor of the newly elected President of the Republic, Epitácio Pessoa. The concert took place in July 1919 and was attended by musicians Heitor Villa-Lobos, Octaviano Gonçalves and Francisco Braga. Based on the poems “The War”, “Peace”, and “Victory” of Escragnolle Dória, the musicians composed three pieces that were highly praised by the critics of the time, especially the composition *The War*, by the young Villa-Lobos. From this event, the works of the musician gain significant notoriety, so he was being invited to participate in another official event of great size: the gala concert in honor of the Belgian kings, held in September 1920. Thus, analyzing the immediate post- First War, through the Carioca musical context, we tried to perceive the depth of the cultural impacts of the war in the country, relating them to the growing nationalist movement perceptible at that moment.

Keywords

World War I – Music – Nationalism – Brazil.

Musicians, in their most idealistic moments, argue that their art is an international language.

But when nationalism is asserted, music is rarely far behind.

— Allan Kozinn, *The New York Times*, 23 dez. 1997. (apud Watkins, 2003, p. 1)

Em dezembro de 1914, o renomado músico francês, Camille Saint-Saëns, escreveu uma série de artigos denunciando a influência germânica e austríaca na música

* Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: lucianapfagundes@gmail.com.



francesa. Os artigos, publicados no jornal *L’Echo de Paris*, sugeriam também a exclusão desse repertório estrangeiro das apresentações realizadas na França, sob o argumento de que a arte não era universal, mas tinha sim uma pátria. O acirrado combate à cultura germânica e austríaca, simbolizada em sua produção musical, é explicado pelo contexto da guerra que assolava as nações europeias nesse momento: a Primeira Guerra Mundial (1914-1918). Saint-Saëns pode ser incluído numa miríade de artistas e intelectuais franceses que se mobilizaram durante guerra e tiveram um papel importante e útil, na defesa contra a propaganda germânica. Figuras proeminentes na literatura, no mundo científico e na academia juntaram suas vozes e canetas nesse esforço de guerra, ressalta Michael Nolan (2014), em seu estudo sobre imprensa e propaganda francesas nos primeiros meses da guerra. Não por acaso, os artigos de Saint-Saëns acabaram virando um panfleto antigermânico, publicado em 1916 (Fulcher, 2005, p. 30).

A compreensão da guerra cultural materializada no controle de informação e na propaganda, deflagrada por trás do chamamento às armas, somente recentemente tem capturado a atenção dos estudiosos. Mas quais seriam os impactos dessa propaganda nos países neutros? Esse artigo integra a pesquisa de pós-doutorado intitulada “Impactos da Primeira Guerra Mundial no cenário musical carioca”, cujo objetivo era justamente investigar os impactos culturais da Primeira Guerra Mundial no Brasil, especificamente, em seu mais importante cenário musical, localizado na capital federal, à época, a cidade do Rio de Janeiro.¹ Assim, focamos algumas instituições e personagens que muito auxiliaram a propaganda aliada no Brasil: a Liga Brasileira pelos Aliados (LBA), que promoveu uma série de concertos e eventos literário-musicais; e a estadia do jovem músico francês, Darius Milhaud, no Brasil, entre 1917 e 1918.² Como secretário particular do novo representante francês – o poeta e diplomata, Paul Claudel – Milhaud teve uma atuação marcante, tanto na organização de uma série de eventos beneficentes, como nas relações que construiu, circulando entre os músicos brasileiros mais importantes do período. Nossas conclusões, acerca dessa primeira parte do projeto, são de que a LBA e a ação do músico francês fertilizam uma opinião pública pró-aliada – aprofundando a clivagem entre uma cultura latina (aliada) e outra germânica (inimiga). Prosseguindo nossa pesquisa, chegamos no imediato pós-guerra, em que abordamos um evento extremamente significativo para nosso estudo e que será objeto deste artigo: o concerto de gala realizado no Theatro Municipal do Rio de Janeiro em homenagem ao representante brasileiro na Conferência da Paz em Versalhes, Epitácio Pessoa. O político e jurista

¹ A pesquisa foi realizada na Fundação Casa de Rui Barbosa sob coordenação do pesquisador Marcos Veneu, entre 2015 e 2017.

² Um artigo analisando a atuação da Liga Brasileira pelos Aliados e estadia de Darius Milhaud foi publicado na *Revista Brasileira de História*, ver Fagundes, 2017.



paraibano alcançou notoriedade por sua atuação no Congresso e também pelo fato inusitado de ter sido eleito presidente da República enquanto atuava como representante brasileiro na Conferência da Paz. Apesar da pequena participação, o Brasil foi o único país da América do Sul a entrar na Primeira Guerra Mundial,³ o que garantiu sua presença na Conferência.

Em seu trabalho clássico, *A questão nacional na Primeira República* (1990), Lúcia Lippi ressaltou a importância da Primeira Guerra Mundial na “revisão dos padrões intelectuais brasileiros”, pois, nos anos que sucederam sua eclosão, reavivou-se a necessidade de pensar o Brasil “do ponto de vista brasileiro” (1990, p. 146), trazendo a questão nacional para a pauta dos debates, e alterando inclusive o significado do nacionalismo⁴ em prática até o momento, de tipo ufanista.⁵ O momento era de crítica, ponto perceptível nos programas de diferentes movimentos nacionalistas que se organizaram durante e após a Primeira Guerra.

Outro trabalho clássico que aborda a questão é o de Marly Motta, *A nação faz 100 anos: a questão nacional no Centenário da Independência*, de 1992. A autora destaca o forte impacto que a Primeira Guerra teve na intelectualidade, trazendo à tona a urgência de se pensar os problemas do país. Afinal, a guerra demandou uma definição por parte da sociedade, tornou obrigatório repensar identidades, valores, representações e tradições, na procura das razões para se manter neutro ou apoiar um dos lados do conflito. Assim, os posicionamentos em prol de uma causa ou de outra, não seriam apenas de cunho político ou econômico, mas também cultural. Envolveriam conceitos como civilização, nacionalismo, barbárie e raça; presentes nos discursos acusatórios que os países combatentes lançavam uns contra os outros, com a intenção de denegrir ao máximo a imagem do inimigo, acusando-o do crime maior de alavancar a derrocada da civilização moderna e assim angariar apoio da opinião pública (Pires, 2013). Um debate que ganhou força, especialmente no final da década de 1910, acompanhando o acirramento e a expansão da conflagração pelo mundo. Apenas recentemente podemos contar com trabalhos que exploraram

³ A revogação da neutralidade brasileira em favor da França, Rússia, Grã-Bretanha, Japão, Portugal e Itália foi decretada em junho de 1917 e apontou como justificava a reincidência de ataques de submarinos alemães a vapores brasileiros. O reconhecimento do estado de guerra com o Império Alemão se deu após o torpedeamento do vapor brasileiro *Macau* e do aprisionamento de seu comandante. A lei de guerra foi sancionada em 16 de novembro de 1917. A participação brasileira na Primeira Guerra, ao lado das forças aliadas, consistiu no envio de uma divisão naval. Contudo, devido a dificuldades técnicas, apenas parte da esquadra conseguiu seguir viagem e chegar ao seu destino, o porto de Gibraltar, o que ocorreu um dia antes do armistício, em 11 de novembro de 1918, que finalizou a Primeira Guerra Mundial (Fagundes, 2013b).

⁴ Considerando a gama de trabalhos sobre o conceito, escolhemos sintetizá-lo, utilizando como base o estudo do antropólogo e sociólogo britânico, Anthony Smith (2006). Segundo Smith (2006, p. 17), o nacionalismo pode ser compreendido como um movimento sociopolítico, com relevante papel na gestação e representação cultural. Sua construção envolve a total “imersão na cultura da nação”, com o objetivo de redescobrir sua história, revitalizar sua língua vernácula, através da educação, literatura, teatro, renovação das artes e, é claro, da produção musical.

⁵ A obra de Affonso Celso, *Porque me ufano do meu país*, escrita para as comemorações do IV Centenário do Descobrimento, em 1900, serviu de base para esse tipo de nacionalismo cujas características essenciais eram a maximização das qualidades da natureza e do homem brasileiro (Oliveira, 1990, p. 149).



mais a fundo tais questões, como a dissertação de Livia Claro Pires (2013) sobre a Liga Brasileira pelos Aliados e os estudos do historiador francês Olivier Compagnon, sobre os impactos culturais da guerra na América Latina, especialmente Brasil e Argentina. Segundo Compagnon, a Primeira Guerra Mundial constituiu um momento particular na história do século XX latino-americano, ao contribuir para o questionamento da cultura cosmopolita vinculada até então, e assim, para o aprofundamento de uma reflexão duradoura acerca de uma nova identidade nacional, independente dos “modelos europeus”, considerados inadequados à realidade latino-americana. Enfim, a guerra teve importância considerável nessa “crise de identidade”, sendo “uma das matrizes da renovação dos debates sobre a construção nacional no outro lado do Atlântico” (Compagnon, 2014, p. 19).

Se, no início, a perspectiva sobre a conflagração, a princípio definida como “europeia”, foi marcada por um distanciamento e pelo posicionamento da diplomacia brasileira em torno da neutralidade, a longa duração do conflito, a propaganda aliada e a noção de que estava em jogo também o embate entre culturas (francesa e alemã), promoveram a mobilização da sociedade brasileira, apesar da distância. Uma atuação que pode ser inserida, explica Compagnon (2014, p. 284), numa “belligerância global cujas fronteiras ultrapassam a geografia europeia dos campos de batalha”. Assim, ao longo do conflito e nos anos que o sucederam, a ideia dominante nesses “embates culturais”, segundo a qual o conflito representaria o enfrentamento entre a civilização francesa e a barbárie alemã, é aos poucos substituída pela imagem de um desmoronamento da civilização europeia e, conseqüentemente, “dos modelos segundo os quais foram construídas as modernidades latino-americanas a partir das Independências”, afirma Compagnon (2014, p. 291). A desilusão com a civilização da *belle époque* anuncia o declínio da cultura europeia e a aurora do novo mundo representado pela América. Mudanças significativas estavam em curso. Nessa busca por novos horizontes, a América vinha para primeiro plano, representada como o espaço da nova civilização e do futuro, desbancado a Europa velha e decadente.

Aspectos que se tornam evidentes na repercussão da eleição de Epiácio à Presidência e em suas visitas pelas nações europeias, arrasadas pela guerra e em busca de parceiros e facilidades comerciais. A eleição como presidente lhe deu destaque no cenário internacional e, sem dúvida, soube aproveitar tal situação. Suas viagens pela Europa começaram em 8 de maio de 1919, com sua ida para Bélgica, e se prolongaram por mais de dois meses, ao longo dos quais Epiácio visitou a Itália, Inglaterra, Portugal e Estados Unidos, chegando ao Brasil apenas em 21 de julho.

Outro exemplo interessante desse nacionalismo e patriotismo exacerbados pela guerra ocorreu no Teatro Municipal, durante a encenação da ópera *Herodiade*, do compositor francês Jules Massenet. Entre o terceiro e o quarto atos, chegou a notícia ao teatro de que os impérios centrais haviam pedido o armistício, a empolgação da



plateia foi imediata e a orquestra começou a tocar os hinos das nações aliadas. Primeiro o hino francês, seguida do hino inglês e italiano; esperava-se, é claro, o hino brasileiro. Porém, a orquestra do maestro Falconi, formada por estrangeiros, não sabia a partitura de cor. O hino brasileiro acabou sendo executado pelo corpo de fanfarras de cena, composta por músicos brasileiros, provenientes da banda do corpo de bombeiros, que trabalhava na ópera, atrás do pano de boca. Ao som da obra de Francisco Manoel, executada atrás das cortinas, a plateia rompeu em palmas e aclamações. Uma das descrições mais apaixonantes sobre o evento veio do crítico musical Benjamin Costallat,⁶ publicada em sua coluna “Crônica Musical”:

O público entusiasmado ouvia de pé; a orquestra atônita olhava bes-tificadamente. O “velarium” subiu. Os sons surgiram fortes, im-pe-riosos e imponentes. A “charanga” de cena, na consciência admirável de sua missão, era sublime no seu ritmo guerreiro e patriótico. Atrás do “velarium” felizmente, no meio caótico e internacional, de guarda-roupa, cenários, coristas, maestros, maquinistas, eletricitas, contrar-regras, cantores, barbas postiças, narizes de papelão, tintas, “maquia-gens”, costureiras, criadas, pó de arroz, pomadas; atrás do “velarium”, fe-lizmente, repito – ainda existiam brasileiros... (*O Imparcial*, 6 out. 1918)

O “incidente dos hinos”, como ficou conhecido, traz à tona algumas questões importantes nesse momento. Afinal de contas, o Brasil havia se engajado na guerra, mas não conheceu os campos de batalha; atuou, na medida do possível, enviando uma missão médica e outra naval. Mesmo diminuta, essa atuação ao lado das forças aliadas teve um importante valor simbólico e o país também merecia comemorar a vitória, porém, a orquestra que se apresentava em um de seus palcos mais impor-tantes, quiçá o mais importante, era composta de estrangeiros que não sabiam o hino nacional.⁷ O incômodo pelo fato de ser uma empresa estrangeira a administrar o teatro, cujas obras apresentadas também eram estrangeiras, aparece nas crônicas de Costallat inúmeras vezes:

⁶ Benjamim Delgado de Carvalho Costallat nasceu no Rio de Janeiro, em 1897. Viveu alguns anos em Paris, onde aprendeu a tocar violino, voltou para o Brasil no início dos anos 1910; em meados de 1916 publicou suas primeiras críticas musicais, na coluna *Teatros* do jornal *O Imparcial*, assinando simplesmente B.C., em abril de 1918, estreou sua coluna *Crônica Musical*, publicada na quarta página do jornal, e que cobria todos os principais eventos musicais da cidade, além da temporada do Theatro Municipal. Do sucesso da coluna derivou a publicação de um livro, no ano seguinte (1919), intitulado *Da Letra F nº 2*, uma referência à cadeira que Costallat ocupava no Theatro Municipal. Enfim, foi através da música que Costallat fez sua estreia no mundo das letras. Nos anos 1920, Costallat publicou seu romance *Mademoiselle Cinema*, impresso em 1923, maior sucesso editorial da Primeira República, e a série de 13 reportagens, *Mistérios do Rio*, publicada no *Jornal do Brasil*, em 1924. Costallat também se aventurou no ramo editorial e, em 1923, criou a Costallat & Miccolis, no Rio de Janeiro (Portolomeos, 2003).

⁷ As temporadas do Municipal eram uma concessão dada à Companhia Lírica, pertencente ao empresário teatral Walter Mocchi (1870-1955), que organizava, desde 1910, grandes temporadas líricas.



Temos o direito e o dever de constituir um meio nosso, no qual consigamos seguir a formação de uma existência que seja nossa, de uma vida que seja a nossa vida. Um dia existirá a arte lírica nacional. Um dia o heroísmo e os desesperos dos Henriques Oswaldos, dos Delgados de Carvalho, dos Franciscos Bragas, dos Villas Lobos serão largamente reparados. As partituras, arrancadas violenta e esplendidamente das estantes, empoeiradas pelo abandono e pelo desânimo, readquirirão existência, retomarão o colorido e expressão. E daqueles corpos inertes e desesperados serão traduzidos, em cena e na orquestra, os mais possantes acordes, as mais sublimes harmonias, as mais inesperadas belezas, a inspiração de toda uma vida... Então, não necessitaremos da arte alheia, da arte de todos... Possuiremos a nossa. (Costallat, 1919, p. 99)

A maioria dos nomes citados por Costallat – Henrique Oswald, Delgado de Carvalho, Francisco Braga – pertenciam ao Instituto Nacional de Música, que assumiu o lugar do Conservatório Imperial, quando da proclamação da República em 1889. A produção do Instituto deixou de lado a escola italiana, que tanto influenciou os compositores brasileiros do Conservatório, como Carlos Gomes, voltando-se para a tradição musical germânica. Porém, observa a musicóloga Maria Alice Volpe (2001), a difusão da música do alemão Richard Wagner entre os compositores brasileiros ocorreu por intermédio da França, expandindo-se em um ambiente predominantemente francófilo. Nesse projeto de música brasileira que se construía, a música popular só era considerada como fonte de inspiração para as composições do “artista-intelectual-erudito”, negando a ela qualquer tipo de valoração como arte civilizada e digna de ser apresentada como nacional (Pereira, 2007, p. 118). Uma perspectiva que também marcou presença nos textos publicados semanalmente pelo famoso e influente crítico musical, Oscar Guanabarro.⁸

Isso não impediu incursões no âmbito da música popular por parte de artistas conceituados do Instituto, como Alberto Nepomuceno, árduo defensor do canto em língua portuguesa. Seus esforços nesse sentido lhe valeram o epíteto de “precursor” da música nacional, exemplificada por composições como *Batuque* ou *Galhofeira*, mas que, observa Avelino Pereira, constituem momentos esparsos na totalidade de sua obra (Pereira, 2007, p. 299). Além disso, esse material temático folclórico ou popular era submetido às formas e cânones da música europeia. Uma apropriação que, mesmo fugindo aos padrões estabelecidos pelos modernistas a partir de 1922,

⁸ Oscar Guanabarro de Sousa e Silva (1851-1937) consolidou-se como um dos principais autores de crítica de arte periódica das últimas décadas do século XIX, até a década de 1930, atuando em periódicos importantes, como *O Paiz* e *Jornal do Commercio* (Grangeia, 2004).



pode ser considerada como um aspecto diferente de nacionalismo, como aponta Cleida Lourenço da Silva (2005), que tinha como objetivo justamente colocar o Brasil em “pé de igualdade” com as nações civilizadas, utilizando para tanto, um “elemento particular, uma linguagem ou marca que pudessem ser universalmente reconhecidas”, como por exemplo, nas composições de outro músico importante do período: Alexandre Levy, onde podemos perceber essa interação entre linguagens composicionais europeias e brasileiras (Silva, 2005). Linguagens estas que caminhariam juntas, de forma muito mais intensa, nas obras de compositores posteriores, como Heitor Villa-Lobos, alimentados pelos ideais modernistas e nacionalistas, cuja expressão maior foi a Semana de Arte de Moderna, realizada na cidade de São Paulo, em 1922.

Percebe-se então que o “nacional” era a música feita por brasileiros, mas nos padrões das modernas escolas europeias (Augusto, 2010, p. 258). Parece ser essa a referência de Costallat quando ele ressalta a contribuição de músicos como Henrique Oswald e Villa-Lobos (pensados em conjunto) para a arte nacional. Não predominava ainda a ideia modernista do singular, da valorização da cultura popular, que iria desqualificar a produção de músicos como Henrique Oswald por seu “estranheirismo” e elevar Villa-Lobos a ícone da música erudita de caráter nacionalista.⁹

Assim, compreende-se porque um dos aspectos mais louvados pela crítica no concerto organizado para Epiácio Pessoa foi justamente a escolha dos músicos e das composições, compondo um concerto integralmente nacional. Nada mais adequado para receber o eminente embaixador da Paz, cujo sucesso no exterior havia sido motivo de orgulho para o país!

A imprensa carioca acompanhou atentamente as viagens do presidente eleito,¹⁰ através dos boletins das agências de notícias internacionais, como a Agência Americana e a United Press. As homenagens recebidas por Epiácio, em cada um dos países visitados, também foram alvo de comentários elogiosos por parte imprensa carioca, advindas especialmente do jornal *O Paiz*, que publicou um editorial afirmando como Epiácio Pessoa estava se mostrando tão capaz quanto Rui Barbosa, para atuar como representante brasileiro no cenário internacional (*O Paiz*, 20 mai. 1919). O sucesso de Epiácio é perceptível na apoteótica recepção de quando chega ao Brasil, especialmente na capital federal, em 21 de julho. A edição dessa data, do jornal *O Paiz*, fazia questão de lembrar as previsões pessimistas advindas da

⁹ Assim, o desinteresse pelos músicos da Primeira República, especialmente os ligados ao INM, pode ser compreendido, segundo Arnaldo Daraya Contier (1998), pela ampla influência do pensamento modernista, especialmente dos escritos de Mário de Andrade, de caráter evolucionista, que desvinculou do contexto sociocultural as particularidades das práticas artísticas e seu emaranhado de relações sociais, gerando certo “preconceito” e “rejeição” para com a música do período, produzida fora do cânone modernista. Fundando assim, uma tradição musicológica no Brasil que supervalorizou o modernismo musical de cunho nacionalista de Villa-Lobos, Luciano Gallet, Lorenzo Fernandez e Francisco Mignone. Sobre tal processo ver também os trabalhos de Pereira (2007), Augusto (2010) e Lago (2010).

¹⁰ Sobre as viagens de Epiácio ver Fagundes, 2013a.



recusa de Rui Barbosa de representar o Brasil em Versalhes: “[...] O sr. Rui era insubstituível [...] o prestígio internacional do Brasil dependia da presença do sr. Rui na Conferência”. Isto porque a Europa considerava o senador baiano um “núcleo brilhante e isolado de cultura, no meio da tenebrosa ignorância brasileira”. Segundo o jornal, os aliados consideravam Rui “a única força política sinceramente dedicada à causa antigermânica; a sua ida a Versalhes nos aureolaria com o prestígio da vitória”, enquanto sua ausência “envolveria o rebaixamento do Brasil ao plano dos povos suspeitos de traição à causa comum”. Exageros à parte, é sabido o prestígio internacional de Rui Barbosa, adquirido muito antes de guerra, como representante brasileiro na Conferência de Haia. Contudo, o jornal chegava inclusive a revelar uma suposta “pressão”, exercida nos bastidores internacionais, para que nosso representante fosse definitivamente Rui Barbosa, colocando o governo brasileiro no seguinte dilema: “Rui ou excomunhão do círculo dos aliados” (*O Paiz*, 21 jul. 1919). Não é nosso objetivo verificar a existência de tal “pressão” a favor de Rui, porém, é possível, dada a proeminência de Rui no cenário de internacional, que a escolha de Epitácio tenha sido acompanhada de certa desconfiança. Apesar de ser um jurista renomado, tendo participado inclusive da reformulação do Código Civil brasileiro, pairavam dúvidas se estaria à altura da tarefa tão importante que deveria cumprir. Porém, ao retornar ao Brasil, envolto em estrondoso sucesso, o paraibano provou-se “insubstituível”, considerava o jornal, pois foi capaz de elevar a nação a “um plano, em que ela nunca havia figurado no convívio das grandes nações”. Enfim, sua “atividade discreta e sóbria” angariou prestígio com os estadistas das grandes potências; limitando-se a intervir “discretamente”, afirmava o jornal, o delegado procurou encarar as questões “sob o ponto de vista do seu governo e do seu país, sem pretensões a dar as regras ao mundo”, abstendo-se de intervir em assuntos que não envolviam o Brasil, foi coroado “do mais completo êxito, tendo sido os resultados obtidos os mais úteis e mais fecundos, sob o ponto de vista dos interesses nacionais”¹¹ (*O Paiz*, 21 jul. 1919).

Assim, segundo o historiador Francisco Doratioto, foi durante o governo de Epitácio, que “o Brasil atingiu o ponto máximo de sua trajetória ascendente no mundo”. Trajetória que se iniciou com as vitórias de Rio Branco na delimitação das fronteiras, continuou com o crescimento econômico e populacional, especialmente no Sudeste; e com o estreitamento das relações com os Estados Unidos; para finalmente ter seu

¹¹ Tais assuntos eram: o pagamento pela Alemanha de depósitos relativos à venda de café do Estado de São Paulo, realizada no início da guerra, e a propriedade dos navios alemães apreendidos em portos brasileiros durante o conflito. Sobre o café de São Paulo, a questão foi resolvida em artigo que constou do Tratado de Paz, que determinou a restituição com juros da importância referente à venda do café. Quantos aos navios alemães, foram considerados nacionais e incorporados ao Lloyd Brasileiro. Por fim, um último ponto reivindicado pelo Brasil era sua indicação como membro temporário do Conselho da Liga das Nações, o que foi conseguido, sendo eleito junto com a Bélgica, Grécia e Espanha (Fagundes, 2013c).



apogeu com a presença do Brasil na criação da Liga das Nações, com direito inclusive a ocupar a posição de membro provisório de seu Conselho (Doratioto, 2012, p.164-165).

Compreende-se então, a “empolgação” da imprensa. Voltando para as páginas de *O Paiz*, a grande vitória diplomática de Eptácio era justamente a inclusão do Brasil no Conselho da Liga das Nações. Afinal, desde o Congresso de Viena, quando se estabeleceu a hierarquia internacional, esclarecia o jornal, o Brasil figurava como uma nação de terceira ordem; a inclusão no Conselho significava a promoção do país “a um plano superior”, associado “às grandes potências mundiais” (*O Paiz*, 21 jul. 1919).

O entusiasmo para receber condignamente o presidente eleito teria provocado inclusive uma “disputa” para organização do evento em sua homenagem. Conforme noticiado pelo jornal *O Imparcial*, de 12 de julho de 1919, a organização do concerto coube ao ministro da Justiça e Negócios Interiores, Urbano dos Santos, que encarregou o diretor do Instituto Nacional de Música, Abdon Milanez, de promover um festival de gala, em honra a Eptácio. Segundo o jornal, Urbano dos Santos guardou sigilo sobre a organização do concerto, inclusive do Congresso Nacional. Ao saber da homenagem, o senador Antonio Azeredo tratou de preparar a reação, propôs um banquete no Club dos Diários. Porém, o ministro da Justiça impugnou a ideia do senador Azeredo, alegando que era contrária ao protocolo.

Enfim, ficou assim organizado o concerto: seriam redigidos três poemas sinfônicos sobre a guerra, que seriam musicados por proeminentes compositores nacionais. Para a composição dos poemas, foi convidado Escragnolle Dória, diretor do Arquivo Nacional e homem relevante no cenário intelectual da Primeira República.¹² Dória escreveu três poemas: “A guerra”, “A vitória” e “A paz”, que foram musicados respectivamente por Heitor Villa-Lobos, José Octaviano Gonçalves e Francisco Braga.

Pode causar estranhamento o jovem Villa-Lobos, ainda em início de carreira, figurar nessa lista, e, segundo Avelino Pereira, ele não foi o primeiro a ser cogitado para a tarefa, a primeira escolha teria recaído sobre Alberto Nepomuceno, músico de renome, ex-diretor do INM, mas que, devido às discordâncias que tinha com Abdon Milanez,¹³ recusou o convite. A entrada de Abdon Milanez como diretor do INM em 1916, no lugar de Alberto Nepomuceno,¹⁴ levantou muitas polêmicas. Mi-

¹² Dória foi professor emérito do Colégio Pedro II, onde ingressou em 1906, na cadeira de História Universal; esteve entre 1909-10 e 1911-12 na Europa, a serviço do governo brasileiro para pesquisar e recolher nos arquivos europeus documentos que pudessem interessar à história do Brasil, também era sócio do IHGB (Lourenço, 2014).

¹³ Indicado por Carlos Maximiliano, mesmo responsável pela anulação do concurso de solfejo, que resultou na demissão de Nepomuceno (Pereira, 2007, p. 305).

¹⁴ Com o falecimento de Miguéz em 1902, assumiu a direção do INM, Alberto Nepomuceno. Essa seria sua primeira atuação frente à instituição, que, por conta de divergências internas, durou pouco mais de um ano. O retorno à direção do INM deu-se em 1906, e estendeu-se até 1916. Já Milanez ficou na direção do INM até 1922, quando se aposentou.



lanez era compositor de operetas e outros gêneros de “música ligeira”, tendo alcançado sucesso como colaborador de Artur Azevedo, importante autor e produtor do teatro de revista carioca (Pereira, 2007, p. 304-307). Sua qualificação era um misto de engenheiro, político, diplomata e músico de conhecimentos limitados, cuja carreira ascendeu junto ao teatro musicado, com composições de sucesso como tangos, valsas, jongsos e polcas. Ou seja, faltava a Milanez uma formação rebuscada e pesava sua atuação marcante junto ao mundo da música popular (Augusto, 2010, p. 267-269).

Assim, devido às disputas internas do INM, Villa-Lobos, que começava a se destacar no meio musical carioca, teve a oportunidade de se apresentar, pela primeira vez, em um concerto oficial organizado pelo INM. Segundo Paulo Guérios (2003), Villa-Lobos não teve uma formação musical “rigorosa”, o músico chegou a se inscrever no INM, para ter aulas de violoncelo, em um curso noturno, porém, com a extinção do mesmo pelo diretor da época, Henrique Oswald, acabou desistindo. Teve muito contato com a música popular urbana carioca, onde conviveu com os chorões. Tocava de dia na Confeitaria Colombo e à noite no Restaurante Assírio, anexo ao Theatro Municipal, e também em uma pequena orquestra, em um dos cinemas recém-inaugurados da avenida Rio Branco. Por volta de 1915, conseguiu uma posição na Sociedade de Concertos Sinfônicos, tocando violoncelo, paralelamente, começou a apresentar composições de sua autoria em pequenos concertos pela cidade. De acordo com Guérios (2003), tais composições foram muito influenciadas pela música do francês Claude Debussy, diferente de Alberto Nepomuceno e Henrique Oswald – formados na Europa, no período de auge da influência de Wagner. Portanto, na década de 1910, Villa-Lobos era um dos jovens vanguardistas que compunham músicas “modernas” inspiradas em Debussy. Foi a partir desse concerto para Epitácio, que as obras de Villa-Lobos passaram a ser mais executadas em outros concertos (Guérios, 2003, p. 115). Exemplo dessa notoriedade é o convite para participar do concerto em honra aos reis belgas, realizado em 1920,¹⁵ como veremos a seguir.

O outro músico convidado era João Octaviano Gonçalves, proveniente do INM, onde foi aluno de Henrique Oswald e Francisco Braga; concluindo o curso de piano em 1913, obteve o primeiro prêmio e medalha de ouro. Aluno laureado do INM, gozava de grande prestígio no meio musical, não por acaso, recebeu uma viagem para Europa, como prêmio por sua ópera *Poema da Vida*. Sucedeu a Francisco Braga, em 1938, como professor na Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, o antigo INM.



Por último, Francisco Braga, um dos maiores nomes da música erudita na Primeira República, junto com Alberto Nepomuceno e Henrique Oswald. Braga era professor de fuga, contraponto e composição do Instituto Nacional de Música, e também regente de sua orquestra. Desempenhou atividades múltiplas em prol da música, destacando-se a composição de diversos hinos, dentre eles o Hino da Bandeira (Oliveira, 2008). Em 1912, junto com Francisco Nunes, fundou a Sociedade de Concertos Sinfônicos, que atuou até a década de 1930, promovendo grandes concertos para o público carioca.

Enfim, voltando para a homenagem a Eritácio Pessoa, analisaremos primeiramente os poemas de Dória. Para tanto, é interessante pensarmos também o rumo das artes na Europa do pós-guerra. Os impactos da Primeira Guerra não se limitaram às perdas humanas, às destruições materiais, ou à assinatura do armistício, pelo contrário, a violência da guerra ainda marcaria por algum tempo diversas nações. Não é possível, como bem colocou Stéphane Audoin-Rouzeau, se “desembaraçar” da guerra com a simples assinatura de um tratado de paz. Assim, uma das possibilidades de renovação dessas sociedades se dava justamente através das artes (Watkins, 2003, p. 357) e a música iria refletir esse quadro de forma pungente. O famoso compositor Maurice Ravel, que durante a guerra se recusou a apoiar o boicote aos compositores germânicos proposto por Saint-Saëns, compôs *La valse* (1919-1920) – em referência à desorientação que floresceu no pós-guerra e à dissolução do império austro-húngaro (Watkins, 2003, p. 392). O mesmo Ravel compôs também uma peça dedicada aos soldados mutilados, intitulada “Piano Concerto para mão esquerda”, inspirada inclusive no jazz americano, que no pós-guerra seria reconhecido como uma influência importante (Watkins, 2003, p. 420). Segundo Watkins (2003), a guerra impactou e modificou a ideia de modernismo como progresso e invenção, sendo retomado no pós-guerra o neoclassicismo europeu, numa espécie de fachada “retrô”, acompanhada do jazz americano.

No caso brasileiro, a recepção de Eritácio, estudada através do concerto de gala, conforma elementos importantes para percebemos diferenças com relação ao imediato pós-guerra no Brasil, afinal, não tivemos o regresso de soldados mutilados, nem cidades destruídas. Não obstante, como já colocamos anteriormente, tivemos os impactos consideráveis da propaganda cultural aliada, bem como o florescimento de diferentes movimentos nacionalistas.

Enfim, Dória começa seu primeiro poema, “A guerra”, representando o mundo em paz:

Grande rumor de trabalho cobre o mundo. O arado corta os campos;
as estradas de ferro rodam imensas e surdas; as fábricas roncam em
máquinas. Os homens ajudam-se; as nações entendem-se; a huma-



nidade caminha. Tudo é trabalho, tudo é esperança; tudo é paz. (*Jornal do Commercio*, 31 jul. 1919)

Contudo, enquanto o mundo trabalhava em paz, produziam-se, paralelamente, armas e navios, “e nos ruídos do trabalho, nas horas de esperança, no anseio da paz ouve-se retinir de armas, sons de clarins” (*Jornal do Commercio*, 31 jul. 1919). A corrida armamentista, que marcou o final do século XIX e o início do XX, era o sinal da guerra que se aproximava:

É a guerra, a velha companheira humana, a gigante brutal avermelhada, cujo sonho é sentar-se nos escombros do universo. A guerra eterna... A guerra na idade antiga, ao arrancar das catapultas, nos sítios, ao patear dos elefantes nas batalhas. A guerra medieval no choque das armaduras e das lanças. A guerra conduzindo a Revolução Francesa pela Europa e Napoleão ao rochedo de Santa Helena. (*Jornal do Commercio*, 31 jul. 1919)

Dória compreende a Primeira Guerra como uma espécie de “repetição” de guerras passadas, como uma “guerra adormecida”, que, de tempos em tempos, despertava e assombrava a humanidade. Contudo, ao contrário das outras guerras, a Primeira Guerra ou a “Grande Guerra” provou-se um tipo de guerra até então inédita na história da humanidade, com o uso de armamentos poderosos, inclusive armas químicas, elevando drasticamente a mortandade e envolvendo a sociedade como um todo em seus esforços bélicos. Voltando para poema, a preocupação de Dória é descrever as ações que levaram à guerra, então temos, além da corrida armamentista, o expansionismo e as alianças entre as nações, representadas como “cochichos pelos recantos da Europa”, “o murmúrio das intrigas, o vozear das reivindicações, o segredar das combinações”. Chega-se, enfim, à guerra, com seus inúmeros mortos, “cidades em chamas; gemidos e ais; soluçar intérmino de mães; gritos e imprecações; irmãos contra irmãos; raiva, desespero, aniquilamento. É a guerra, a guerra eterna...” (*Jornal do Commercio*, 31 jul. 1919).

No segundo poema, “A vitória”, Dória começa a utilizar metáforas mais dramáticas para representar a guerra, que toma dimensões mundiais: “Ainda a guerra, ainda a convulsão do planeta convertido em matadouro de povos. [...] O homem da Índia vem morrer ao lado do homem da Austrália, o africano sepulta-se junto do canadense” (*Jornal do Commercio*, 31 jul. 1919). A guerra que engloba a todos tem, porém, um vencedor: os aliados, cuja força vem das “notas da Marselhesa” (*Jornal do Commercio*, 31 jul. 1919); que não poderiam se perder. Com a vitória viria o sossego dos homens, a volta ao trabalho, dando a impressão, para o público, que tudo voltara ao



que era antes da guerra. O que definitivamente não ocorreu. Nesse sentido, no poema de Dória a guerra não deixou marcas, não foi um evento traumático:

É a vitória, a prometer aos homens honras de sossego, meses de labor, anos de prosperidade, enquanto o arado soque os campos, as estradas de ferro rodem e as fábricas ronquem. É a vitória asseverando que o sangue secará, que os campos de batalha se cobrirão de flores, que os rios correrão tranquilos para o mar, retalhado de quilhas úteis. (*Jornal do Commercio*, 31 jul. 1919)

Por fim, “A paz” se inicia com a ideia de um tempo cíclico: “De novo cobre o mundo grande rumor de trabalho. O arado, outra vez, corta os campos; rodam as estradas de ferro; as máquinas das fábricas roncam” (*Jornal do Commercio*, 31 jul. 1919). O término do conflito é representado como um pesadelo, do qual as pessoas acordam, assim, segue-se em uma contínua celebração da vitória e da paz, em trechos executados por coros:

A paz rutila, grandiosa e pura. Tem a terra aos pés, tem os olhos no céu. Subindo-os a Deus, baixa-os, cheios d’Ele, sobre o gênero humano, abençoando-o. (*Jornal do Commercio*, 31 jul. 1919)

Apesar das referências à destruição maciça e ao fato ter envolvido diversas nações, a guerra representada por Dória não é dotada de ineditismo, mas sim compreende-se como mais uma guerra, nas inúmeras guerras provocadas pela sociedade ocidental. Longe de ser unânime, a imagem do conflito produzida por Dória difere muito de outras realizadas pela intelectualidade brasileira, ainda durante o conflito; como a coletânea de poemas de Mário de Andrade, *Há uma gota de sangue em cada poema* (1917), que retratava a Europa ferida pela guerra e o grande abalo provocado nas relações com a América Latina. Além de Mário de Andrade, outros intelectuais como João do Rio e Júlio Mesquita já ressaltavam a incrível devastação provocada pelo conflito, o que contribuía para o seu ineditismo e para o fato de que nada seria como antes após o seu término (Compagnon, 2014, p. 170).

O concerto foi realizado em 31 de julho de 1919, dividido em 4 partes:

Primeira Parte – *Hino Nacional Brasileiro*, regência de Francisco Braga, cantado pelas alunas do INM. Segunda Parte – *A guerra* – Poema sinfônico, em três partes, letra de Escragnolle Dória, música de Heitor Villa-Lobos. Regência do autor. Terceira Parte – *A vitória*, letra de Es-



cragnole Dória, música de Octaviano Gonçalves. Regência do autor.
Quarta Parte – *A paz*, letra de Escragnole Dória, música de Francisco Braga. Regência do autor.

As críticas sobre o evento foram extremamente positivas e praticamente todas destacaram a composição do jovem e promissor Heitor Villa-Lobos. Segundo Oscar Guanabara, foi uma “festa musical brasileira, bem brasileira, no seu programa” e já durante os ensaios espalharam-se muitas notícias elogiosas sobre *A guerra* (*Jornal do Commercio*, 31 jul. 1919). Segundo o crítico, a composição possuía suas dificuldades, pois não se tratava apenas de abordar “onomatopaicamente” a guerra, havia também o período do trabalho, com a agitação das indústrias, como vimos nos poemas de Dória.

Ouvem-se cochichos e murmúrios; os instrumentos falam em segredo, agitam-se e as vozes alteram-se até o momento da gritaria infernal e os ímpetos das forças que marcham ao som dos tambores. As baterias entram em ação e a *Marselhesa* eletriza o auditório, no meio de alaridos e embate de armas, num crescendo que atinge o máximo da sonoridade e que termina na explosão de entusiasmo do público. (*Jornal do Commercio*, 31 jul. 1919)

Para Guanabara, Villa-Lobos era um artista de futuro promissor, cujo trabalho merecia ser aplaudido. Sobre a segunda parte, *A vitória*, afirmou que era “uma bela página orquestral, predominando os instrumentos de arco”, e que o autor, Octaviano Gonçalves, foi muito aplaudido. Por fim, *A paz* de Francisco Braga impressionou pelo uso dos coros (*Jornal do Commercio*, 31 jul. 1919).

A crítica do *Correio da Manhã* dedica inúmeras linhas à composição de Villa-Lobos, fato reconhecido pelo jornal, que a justifica pelo maior interesse que despertava o compositor, estreante no mundo dos grandes concertos, como também pela própria composição, louvada pelo público:

O trabalho de Heitor Villa-Lobos, cheio de vida, rico de ideias, enérgico, movimentado, com caráter descritivo dos horrores e das sangueiras que enlutaram a humanidade durante cinco anos provocou indescritível entusiasmo no auditório, que fez estrondosa ovação ao inspirado compositor, que foi chamado cinco vezes à ribalta. (*Correio da Manhã*, 31 jul. 1919)



Já a peça de Octaviano Gonçalves é descrita como “mais calma, mais ponderada”, com uma melodia contínua no quarteto de cordas, o músico não rebuscou nos efeitos orquestrais. Mesmo assim, foi muito aplaudido. Já a composição de Francisco Braga, teve êxito completo, já perceptível em suas primeiras notas, pois contava com a inspiração do músico consagrado:

[...] aos primeiros compassos denota a mão do mestre que conhece a paleta orquestral e sabe atiladamente valorizar lhe as cores. O êxito foi completo, e salvas de palmas reboaram pelo recinto, sendo o maestro Braga demoradamente aclamado. (*Correio da Manhã*, 31 jul. 1919)

Acrescenta ainda o jornal que os compositores foram convidados ao camarote de Epitácio Pessoa, que agradeceu as composições, essas “três páginas musicais que horam [...] a arte brasileira” (*Correio da Manhã*, 31 jul. 1919).

A crítica mais detalhada sobre o concerto foi a de Benjamin Costallat. Das três composições, Costallat destacou que a de Villa Lobos era, sem dúvida, a mais completa, por sua concepção e originalidade. Dividida em três tempos, obedecendo ao poema, apresentava:

[...] na sua extraordinária coloração sinfônica, toda a felicidade de uma paz feliz e ativa. É o ruído das locomotivas, do trabalho, do progresso em andamento... O compositor, em perfeita posse de todas as cores de sua orquestra, de todas as curiosidades e recursos de seus timbres, de todo o seu jogo instrumental, dá com a mesma facilidade o ambiente campestre, na sua linda e expressiva pastoral de oboé, como o trabalho das oficinas, o murmúrio das fábricas... (*O Imparcial*, 31 jul. 1919)

Para representar o segundo tempo, marcado pela atmosfera das intrigas que preparam a guerra, Villa-Lobos havia encontrado uma fórmula genial: “Todos os instrumentos de corda em rápidas *sautillés*, perfeitamente se agitam nervosa e mesquinamente...”, causavam uma sensação perfeita, afirmou Costallat (*O Imparcial*, 31 jul. 1919). Mas é o terceiro tempo da composição, sobre a guerra, que mais impressiona Costallat:

Raramente vi orquestra alcançar tamanha força de vibração. Toda ela, nesse terceiro tempo, agita-se sublime e nervosa nos formidáveis nervos de seus instrumentos, que, cada vez mais incansáveis e febris



– mais se entregam, mais se fazem sonoros, mais elementos fornecem para chegar à uma grandiosa realização de horror e de heroísmo... É a batalha! Sangrenta, vermelha, apavorante... (*O Imparcial*, 31 jul. 1919)

Em meio a esse turbilhão de sons, continua Costallat, aparecem os vários hinos das nacionalidades enredadas na guerra:

Tudo canta! Tudo hurra! Tudo sofre! Mas, todos os hinos, todas as nacionalidades, todas as aspirações tornam-se e concretizam-se em um só! E a Marselhesa, imponente, surge... É um grito forte e suave, heroico e generoso, na continuação da batalha... E com a Marselhesa em feliz contraponto, o Brasil, na sua pequena e nobre contribuição, entra em ornamentos, nos violinos, modestos e sonoros, com o seu Hino, para a Vitória... E no admirável terror da batalha, termina o formidável trabalho do maestro Villa-Lobos. (*O Imparcial*, 31 jul. 1919)

O interessante nessa leitura de Costallat, sobre a composição de Villa-Lobos, está na referência ao hino brasileiro, que aparece proporcional à sua participação na guerra, algo que não está presente no poema de Dória. Enfim, sua avaliação geral sobre a obra de Villa-Lobos é extremamente laudatória: “É grandioso! É único! É sublime! A sinfonia a Guerra, do sr. Villa Lobos será eternamente no Brasil, uma honra da música” (*O Imparcial*, 31 jul. 1919).

Já a obra de Octaviano Gonçalves não escapou de ser comparada à composição do novato Villa-Lobos, para Costallat, não tinha mesma originalidade, o mesmo “nervo vibrante”, e admite que esperava mais de Gonçalves, compositor já conhecido no meio musical carioca, cuja composição, apesar “de bem equilibrada e sua frase romântica feliz”, era “muito repetida”; o melhor era o final, “bem preparado pela fanfarras e mais de acordo do que o resto com a ideia dominante da sinfonia – a Vitória”. Sobre o maestro Francisco Braga, Costallat ressalta a continuidade que marcava a obra do músico: “sempre o mesmo delicado compositor de fácil e espontânea inspiração, profundo conhecedor da orquestra e sua complicada técnica. Deu, pois, forçosamente uma obra bonita, delicada emotiva e elevada” (*O Imparcial*, 31 jul. 1919). Costallat conclui que foi “feliz” a homenagem que o “Brasil musical prestou ao seu embaixador de ontem, e ao seu presidente de hoje”. Porém, complementa que, infelizmente, “o rapaz cheio de vida e talento, que ele ontem viu como compositor e como regente”, trabalhava tocando violoncelo em um “cabarets”. Costallat fazia referência a Villa-Lobos, cujo momento de “delírio e de recompensa”, experimentado no concerto, não se repetiria no dia seguinte, pois o músico voltaria para sua realidade de se apresentar em locais mais populares, voltando a ser “o artista que se



nega e que se despreza...” (*O Imparcial*, 31 jul. 1919). Felizmente, Costallat estava equivocado.

Ainda no ano de 1919, Villa-Lobos compôs a sinfonia *A vitória* e, no ano seguinte, *A paz*, completando o conjunto. Também em 1919, Nininha Velloso-Guerra dedica um concerto inteiro às obras de Villa-Lobos (*O Paiz*, 12 nov. 1919). Vale destacar que Nininha, junto com seu pai, Godofredo Leão-Velloso, teve relações estreitas com o músico francês Darius Milhaud, sendo possível afirmar, como também coloca Manoel Correa do Lago (2010, p. 83), que foram importantes meios de “atualização” de Villa-Lobos em relação à música moderna francesa, especialmente as composições de Claude Debussy. Consagrado como uma nova promessa da música nacional, Villa-Lobos foi convidado a participar do Concerto de Gala, realizado no Theatro Municipal, em honra aos reis da Bélgica, que visitaram o Brasil entre setembro e outubro de 1920.¹⁶ Iria apresentar suas duas sinfonias: *A guerra* e *A vitória*. Nessa ocasião, deu uma entrevista ao jornal *A Noite*, na qual falou um pouco sobre suas inspirações para compor as peças:

Uma cuidadosa obra que me obrigou assiduamente a rever livros de histórias, particularizando nos assuntos das guerras das vitórias e das pazes, de todos os termos, em confronto com a civilização contemporânea. Busquei os temas melódicos autênticos, segundo Lavignac, Combarieu e tantos outros historiadores musicólogos. (*A Noite*, 30 set. 1920)

Os musicólogos citados são Albert Lavignac, editor da *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, obra pela qual ficaria muito conhecido, e Jules Combarieu, estudioso da história da música e um dos principais nomes da musicologia francesa. Sobre a produção da sinfonia *A guerra*, Villa-Lobos disse o seguinte:

Na sinfonia *A guerra*, por exemplo (que dividi em três partes) servi-me dos trechos musicais que usavam os batalhadores selvagens das margens do Reno, nas eras dos Hunos. Desenvolvi este motivo musical, sob um ambiente impressionista, num prisma inteiramente moderno. Uma longa frase, revestida de um modo quase bárbaro, pintei simbolicamente um hino de guerra, que como uma lembrança velada do passado, surge em todas as três partes. (*A Noite*, 30 set. 1920)

¹⁶ Para uma análise da programação musical organizada para a visita belga, ver Fagundes; Verzoni, 2013.



Quando perguntado sobre o que esperava do público ao ouvir sua produção, Villa-Lobos se mostrou otimista, tomando como exemplo o sucesso que obteve com a execução de *A guerra*, no ano anterior. Porém, não foi isso que ocorreu. O rei belga Alberto I não ouviu o concerto até o final, resolveu ir embora antes, uma atitude que afetou consideravelmente o sucesso do evento. Segundo o *Jornal do Commercio*, após a saída do rei, o público também começou a deixar o teatro, provocando o encerramento prematuro do evento, prejudicando seu programa, pois deixou de ser executado o poema sinfônico *A vitória*, de Villa-Lobos (*Jornal do Commercio*, 1º out. 1920). Em sua coluna semanal, Oscar Guanabara caracterizou o concerto como um dos mais desastrosos organizados pelo INM, distribuindo a responsabilidade pela catástrofe por seus funcionários e professores, ao comporem um programa de baixa qualidade, sem menções à música de Villa-Lobos.¹⁷ Contudo, as composições do jovem músico também foram culpadas pela “fuga” do rei,¹⁸ é o caso da crítica bem-humorada de Bastos Tigre,¹⁹ publicada no *Correio da Manhã*:

O maestro Villa-Lobos fizera ouvir várias sinfonias futuristas, de arrançar o couro às caixas e aos bombos: havia dentro da música, orquestrados à maneira do século XXII p.C. [...] todos os rumores da selva tropical: córregos, urros de feras, [...] silvos de cobras, [...] nada faltava para dar ao auditório a impressão exata e precisa de uma floresta super-wagneriana. O rei ouviu com toda a atenção protocolar o sinfônico barulho e, ao chegar aos penúltimos acordes, voltou-se para o dr. Pessoa de Queiroz e indagou:

- Tem V. aí a sua baratinha?
- Tenho, majestade.
- Pois então vamos à Tijuca... ouvir música.

E lá se foi sua majestade ouvir a sinfonia autêntica da Cascatinha, dos grilos, e era já madrugada quando se recolheu ao Guanabara, a dormir, sem pesadelos musicais. (*Correio da Manhã*, 7 out. 1920)

Não nos interessa aqui esclarecer o porquê da saída prematura do rei (nem seria possível), mas sim o impacto que tal ato teve no evento, levando ao absoluto naufrágio, com a debandada da plateia e seu encerramento precoce. Na contabilidade

¹⁷ Infelizmente, o crítico Benjamim Costallat havia parado de escrever sua coluna “Crônica Musical” no jornal *O Imparcial*, assim, não foi possível conhecer a opinião do crítico sobre o evento.

¹⁸ O jornal *A Noite* considerou a música de Villa-Lobos um “barulho infernal”, sendo ela a culpada pela debandada geral, do rei e do público (*A Noite*, 1º out. 1920). Infelizmente, o jornal não publicou nenhuma crítica sobre o concerto de 1919, no qual Villa-Lobos apresentou essa mesma composição.

¹⁹ Manoel de Bastos Tigre consagrou-se como um dos grandes nomes da literatura humorística e teatral carioca na Primeira República. Sobre sua atuação ver Balaban, 2016.



do desastre, a culpa do INM ficou patente para o ferenho crítico Oscar Guanabario, contudo, também sobraria parte dessa culpa para a música de Villa-Lobos. A mesma música que pouco mais de um ano atrás recebeu os mais calorosos eleogios...

Aspectos conclusivos

Em seu poema *Devastação*, Mário de Andrade afirmava o retorno do homem ao seu “estado primitivo”, que “blasfema, odeia, trai, e sepulta-se vivo em trincheiras, sinistras como covas...”.²⁰ O poema faz parte da coletânea já citada, publicada em 1917, e dedicada à guerra. Apesar de não ter sido muito divulgada, afirma Olivier Compagnon (2014), procurou expressar toda a desilusão com a Europa, que afundava em um mar de destruição. O contraste com os poemas de Dória é patente. Na celebração oficial, em homenagem ao embaixador brasileiro, as marcas da guerra foram apagadas pela vitória e pela paz, afinal, os campos recobriram-se de flores, os rios voltaram a correr tranquilamente para o mar... A “Grande Guerra” é inserida em um tempo cíclico bélico, como mais uma, dentre muitas outras guerras pelas quais passou a humanidade, seu grande símbolo é o hino francês, baluarte da cultura ocidental pelo qual se deveria lutar. Referências ao Brasil nem a sua participação na guerra, não aparecem. Contudo, estariam presentes na composição de Villa-Lobos, o jovem compositor, sob influência da moderna música francesa de Debussy, que inova e agrada a crítica musical da capital. O contentamento de um concerto composto integralmente por composições de brasileiros é geral, ansiava-se por essa produção, algo expresso, por exemplo, nas palavras de Costallat em defesa da arte nacional. Porém, o reconhecimento dessa produção encontrava limites na avaliação externa, no caso aqui citado, está representada pelo rei belga que deixa o teatro antes do fim do espetáculo, e acaba levando com ele todo o público... brasileiro.

Misturando ansiedade e orgulho, a sociedade brasileira se regozija pela atuação de seu representante em Versalhes, a ação discreta, contida, sem grandes pretensões de Eptácio, foi um sucesso. Afinal, as conquistas do paraibano foram significativas. É possível identificar uma gama de contrastes nesse contexto de imediato pós-guerra, ao mesmo tempo em que se almeja uma independência cultural, pauta-se a qualidade da produção pelo olhar do outro (estrangeiro), controem-se narrativas amenas sobre a guerra, porém, musicadas com uma ousadia que surpreende e agrada de forma geral a crítica musical da época. E assim como o “incidente dos hinos” ocorrido no Theatro Municipal, uma produção nacionalista era gestada atrás do pano de boca, aguardando o momento em que ocuparia definitivamente o palco principal.

²⁰ Disponível em <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=36883>, acessado em 25 fev. 2018.



REFERÊNCIAS

- Andrade, Clarissa Bonfim Lapolla. *A Gazeta Musical: positivismo e missão civilizadora nos primeiros anos da República no Brasil*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.
- Audoin-Rouzeau, Stéphane; Becker, Annette. *14-18, retrouver la Guerre*. Paris: Gallimard, 2000.
- Augusto, Antonio José. *A questão Cavalier: música e sociedade no Império e na República*. Rio de Janeiro: Folha Seca, Funarte, 2010.
- Balaban, Marcelo. *Estilo moderno: humor, literatura e publicidade em Bastos Tigre*. Campinas: Editora Unicamp, 2016 (Coleção História Ilustrada).
- Benedetti, Danieli Verônica Longo. *Obras de guerra: a produção musical francesa durante os anos da Primeira Guerra Mundial*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2013.
- Buch, Esteban. “‘Les Allemands et les Boches’: la musique allemande à Paris pendant la Première Guerre mondiale”. *Le Mouvement Social*, a. 3, n. 208, p. 45-69, 2004.
- Compagnon, Olivier. *O adeus à Europa: a América Latina e a Grande Guerra*. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2014.
- Contier, Arnaldo Daraya. “Música e História”. *Revista de História*, n. 119. São Paulo, 1998.
- Correia, Silvia Adriana Barbosa. “Cem anos de historiografia da Primeira Guerra Mundial: entre história transnacional e política nacional”. *Topoi*, v. 15, n. 29, p. 650-673, jul.-dez. 2014. Disponível em www.revistatopoi.org. Acesso em 15 jul. 2015.
- Daróz, Carlos. *O Brasil na Primeira Guerra Mundial: a longa travessia*. São Paulo: Contexto, 2016.
- Doratioto, Francisco. “O Brasil no mundo”. In: Schwarcz, Lília. *A abertura para o mundo: 1889-1930*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012 (História do Brasil nação 1808-2010; v. 3).
- Dehne, Phillip. “How important was Latin America to the First World War?” *Iberoamericana*, XIV, n. 53, p. 151-164, 2014.
- Fagundes, Luciana Pessanha. *Uma República em festa: a visita dos reis da Bélgica ao Brasil (1920)*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação em História Social, UFRJ. Rio de Janeiro, 2007.
- Fagundes, Luciana Pessanha. “Rituais de hospitalidade e encenações da História: visitas de chefes de Estado no governo de Epitácio Pessoa (1919-1922)”. In: *Epitácio Pessoa e a Codificação do Direito Internacional*, p. 271-306. Porto Alegre: Sergio Antonio Fabris ed., 2013a.



Fagundes, Luciana Pessanha. “Participação brasileira na Primeira Guerra Mundial”. *Dicionário histórico-biográfico da Primeira República*, verbete, 2013b. Disponível em <http://cpdoc.fgv.br/dicionario-primeira-republica>. Acesso em 19 jul. 2015.

Fagundes, Luciana Pessanha. “Participação brasileira na Conferência de Paz de Versalhes”. *Dicionário histórico-biográfico da Primeira República*, verbete, 2013c. Disponível em <http://cpdoc.fgv.br/dicionario-primeira-republica>, acesso em 19 jul. 2015.

Fagundes, Luciana Pessanha; Verzoni, Marcelo. “Apresentando à realeza um Brasil sonoro: música e identidade nacional na visita da realeza belga ao Brasil (1920)”. In: *Anais da VIII Semana de História Política, V Seminário Nacional de História: Política, Cultura & Sociedade*, v. 2, p. 612-626. Rio de Janeiro, 2013.

Fagundes, Luciana Pessanha. “Música e guerra: impactos da Primeira Guerra Mundial no cenário musical carioca”. *Revista Brasileira de História*, v. 37, p. 23-44, 2017. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_issuetoc&pid=0102-018820170003&lng=en&nrm=iso. Acesso em 26 fev. 2018.

Fulcher, Jane F. *French Cultural, Politics & Music. From the Dreyfus Affair to the First World War*. Nova York, Oxford: Oxford University Press, 1999.

Fulcher, Jane F. *The composer as intellectual. Music and Ideology in France 1914-1940*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

Garambone, Sidney. *A Primeira Guerra Mundial e a imprensa brasileira*. Rio de Janeiro: Mauad, 2003.

Grangeia, Fabiana de Araújo Guerra. “Oscar Guanabario e a crítica de arte periódica no Brasil”. In: *Anais do XXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*, p. 187-194. Rio de Janeiro: CBHA, 2004. Disponível em <http://www.unicamp.br/chaa/eventospast.php>. Acesso em 20 jul. 2014.

Guérios, Paulo. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

Jiménez, Patricia Veja. “La guerra como espectáculo mediático. La prensa centroamericana en la Gran Guerra (1917)”. *Historia y Comunicación Social*, v. 18, p. 43-61, 2013.

Kiefer, Bruno. *Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira*. 2ª ed. Porto Alegre: Movimento; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1986.

Lago, Manoel Aranha Corrêa do. *O círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil: modernismo musical no Rio de Janeiro antes da Semana*. Rio de Janeiro: Reler, 2010.

Lago, Manoel Aranha Corrêa do. (org.). *O boi no telhado: Darius Milhaud e música brasileira no modernismo francês*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.



- Lourenço, Mariana Simões. *Do acervo ao livro: as publicações do Arquivo Nacional (1886-1922)*. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2014.
- Milhaud, Darius. *Notes without music: an autobiography*. Nova York: Alfred A. Knopf, 1953.
- Motta, Marly. *A nação faz 100 anos: a questão nacional no Centenário da Independência*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1992.
- Nolan, Michael. "The Eagle Soars over the Nightingale": Press and Propaganda in France in the Opening Months of the Great War. In: Paddock, Troy. *A Call to arms. Propaganda, Public Opinion, Newspapers in the Great War*, p. 51-90. Westport, CT: Praeger, 2004.
- Noronha, Lina Maria Ribeiro de. *Darius Milhaud: o nacionalismo francês e a conexão com o Brasil*. Tese (Doutorado). Programa de Pós-graduação em Música. Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (Unesp). São Paulo, 2012.
- Oliveira, Jane Gonçalves de. *Francisco Braga e suas obras para piano solo*. Dissertação (Mestrado), Programa de Pós-graduação em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2008.
- Oliveira, Lucia Lippi. *A questão nacional na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- Oliveira, Lucia Lippi. "Cultura e identidade nacional no Brasil do século XX". In: Gomes, Angela de Castro; Pandolfi, Dulce; Alberti, Verena. *A República no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Cpdoc, 2002.
- Oliveira, Thiago. *A Liga da Defesa Nacional: um projeto de modernização para o Brasil*. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Filosofia e Ciências. Marília, 2012.
- Paddock, Troy. *World War I and Propaganda*. Leiden, Boston: Brill, 2014.
- Pereira, Avelino Romero. *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República Musical*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.
- Perrin, René Saint-Marie. "Correspondance Claudel-Ruy Barbosa". In: *Bulletin de la Société Paul Claudel. Claudel et le Brésil*, Paris, n. 195, 3º trim., p. 5-12, set. 2009.
- Pires, Lívia Claro. *Intelectuais nas trincheiras: a Liga Brasileira pelos Aliados e o debate sobre a Primeira Guerra Mundial (1914-1919)*. Dissertação (Mestrado). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Rio de Janeiro, 2013.
- Roshwald, Aviel; Stites, Richard. *European culture in the Great War. The arts, entertainment, and propaganda, 1914-1918*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.



Schmid, Marion. “À bas Wagner! The French Press Campaign against Wagner during World War I”. In: Kelly, Barbara L. (org.). *French music, culture and national identity, 1870-1939*, p. 77-91. Rochester: University of Rochester Press, 2008.

Silva, Cleida Lourenço. *Ernesto Nazareth em suas relações com seus contemporâneos nacionalistas*. Programa de Pós-graduação em Música. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2005.

Smith, Anthony. *Nacionalismo: teoria, ideologia, história*. Lisboa: Teorema, 2006.

Spitz, Clarice. “Paul Claudel: le diplomate, la guerre et le Brésil”. *Bulletin de la Société Paul Claudel. Claudel et le Brésil*. Paris, n. 195, 3^o trim., p. 12-23, set. 2009.

Siskind, Mariano. “The spectacle of War at a distance: Latin American Modernists in World War I”. *MLN*, v. 1, n. 2, (Hispanic Issue), p. 234-255, mar. 2015.

Stites, Richard. “Days and nights in wartime Russia: cultural life, 1914-1917”. In: Roshwald, Aviel; Stites, Richard. *European culture in the Great War. The arts, entertainment, and propaganda, 1914-1918*, p. 8-31. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

Tato, María Inés. “Nacionalismo e internacionalismo em la Argentina durante la Gran Guerra”. *Projeto História*, n. 36, p. 49-62, São Paulo, jun. 2008.

Tato, María Inés. “Luring neutrals. Allied and German Propaganda in Argentina during the First World War”. In: Paddock, Troy. *World War I and Propaganda*, p. 322-351. Leiden, Boston: Brill, 2014.

Vinhosa, Francisco Luiz Teixeira. *O Brasil e primeira guerra mundial: a diplomacia brasileira e as grandes potências*. Rio de Janeiro: IHGB, 1990.

Volpe, Maria Alice. *Indianismo and Landscape in the Brazilian Age of Progress: Art Music from Carlos Gomes to Villa-Lobos, 1870s-1930s*. Tese (Doutorado, PhD in Musicology / Ethnomusicology). The University of Texas at Austin, 2001.

Watkins, Glenn. *Proof through the night. Music and the Great War*. Berkeley: University of California Press, 2003.

Fontes históricas

Fundação Casa de Rui Barbosa – Biblioteca Plínio Doyle

Costallat, Benjamim. *Da letra F, nº 2...”. O Municipal em 1918. Pavlowa. Rubinstein. Brulé. Temporada Lírica*. Rio de Janeiro: N. Viggiani, Editor, 1919.

Fundação Biblioteca Nacional (Brasil), Hemeroteca Digital. Disponível em <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>

O Imparcial



Jornal do Commercio

A Noite

O Paiz

LUCIANA PESSANHA FAGUNDES, formada em História pela UFRJ, fez mestrado em História Social na mesma instituição, e doutorado em História, Política e Bens Culturais, realizado no Centro de Pesquisa e Documentação em História Contemporânea do Brasil (Cpdoc-FGV). Pós-doutorado em História da Música na Primeira República, realizado na Escola de Música da UFRJ, segundo pós-doutorado realizado na Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB). Atuou como docente na Escola de Ciências Sociais da FGV, e como professora convidada no Programa de Pós-graduação em Música da Escola de Música (UFRJ). Atualmente é professora de História do Brasil Republicano na Universidade Federal Fluminense (UFF).



Nos salões do Instituto: o violão de Catulo, Olga Pragner e a canção popular

Marcia E. Taborda*

Resumo

Espaço cultural identificado à prática e fomento da música de concerto brasileira, o Instituto Nacional de Música nas primeiras décadas do século XX, abrigou excepcionalmente em sua agenda recitais em que foram apresentadas obras e artistas de destaque no ambiente da música popular urbana. A legitimação da presença da “canção típica” acompanhada ao violão, deveu-se ao engajamento desses músicos na principal discussão que fomentou a cultura do período, qual seja, a valorização de uma arte “verdadeiramente” brasileira. Neste artigo, procuramos evidenciar as estratégias subjacentes à difusão deste repertório, através do olhar para a atuação de importantes intelectuais e ainda para as apresentações realizadas por tres grandes artistas nos salões do Instituto: Catulo Cearense, Ernesto Nazareth e Olga Pragner Coelho.

Palavras-chave

Instituto Nacional de Música – música popular brasileira – nacionalismo – mulheres musicistas – Catulo Cearense – Ernesto Nazareth – Olga Pragner Coelho.

Abstract

The *Instituto Nacional da Música* (National Music Institute), a cultural venue well-known for the practice and promotion of Brazilian concert music, exceptionally held recitals in the first decades of the 20th century, presenting the works of artists identified with popular urban music. The legitimation of the presence of the “typical song”, usually accompanied by the guitar, was due to the involvement of these musicians in the main discussion that fomented culture in that period: the valuing of a “genuinely” Brazilian art. We try, in this article, to highlight the strategies that underlie the diffusion of this repertoire, through the observation of the performance of important intellectuals and the presentations made in the institute’s salons by three illustrious artists: Catulo Cearense, Ernesto Nazareth and Olga Pragner Coelho.

Keywords

Brazilian National Institute of Music – Brazilian popular music – nationalism – women musicians – Catulo Cearense – Ernesto Nazareth – Olga Pragner Coelho.

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



Lugar por excelência da música de concerto brasileira, o Instituto Nacional de Música nas primeiras décadas do século XX abrigou em seus salões, ainda que excepcionalmente, recitais dedicados ao repertório popular. Em pesquisa realizada no acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno, que abriga entre tantos documentos, programas de concerto e relatórios de atividades administrativas, pouco foi possível apurar; no entanto a busca em outras fontes, notadamente hemerográficas, permitiu conhecer momentos marcantes da história da instituição nos quais a produção popular se fez presente, sobretudo aquela engajada ao principal mote da cultura do período, a valorização do que é nosso, destacadamente a “canção típica” brasileira.

Tema de inúmeros debates, artigos de jornais, palestras ilustradas e contemplada em uma produção musical considerável, a canção típica encontrava seu suporte musical mais característico no acompanhamento do violão, instrumento que se difundiu no Brasil desde princípios do século XIX. A canção e suas características identificadoras do Brasil brasileiro já de muito vinham sendo tratadas por intelectuais dentre os quais Amadeu Amaral que, no livro *Poesia da Viola: folclore paulista*, publicado em 1921 pela Tipografia Soc. Editora Olegário Ribeiro, dedicou-se a identificar a natureza poética característica das diferentes manifestações da canção: “A nossa poesia, como já ficou dito, é a moda. A moda é a brasileirinha filha e neta de brasileiros, harmônica, integrada na paisagem; a trova é a menina lusitana de arrecadas e tamanquinhos, ou a mestiça ainda muito saída ao pai” (Amaral, 1921, p. 38). Na análise das duas modalidades, Amaral vai focalizar aspectos fundamentais da conexão das formas poéticas à estrutura social, mais especificamente a relação entre o cancionero da cidade e o da roça: uma (modalidade) abre-se às influências, enquanto a outra fecha-se em si mesma, renovando-se principalmente através e dentro da tradição.¹

A persistência das composições fica garantida pela incorporação das mesmas ao “patrimônio comum”, em que se abastecem mesmo os cantadores de fama. Há muitos aspectos que merecem desenvolvimento nesse trecho de Amaral; por ora, chamamos atenção para a organologia que identifica os cancioneros, remetendo ao violão a voz essencialmente urbana, impregnada de influências, e à viola o som e a simplicidade da alma interiorana, plenas de originalidade.

Cabe lembrar que esse processo – a substituição da viola pelo violão no ambiente urbano, não se deu (e não se dá) de forma excludente, caracterizando-se pela superposição das vozes ao longo do tempo. As festas urbanas realizadas até a primeira

¹ “Antes de tudo, guardemo-nos de confundir o cancionero popular da cidade com o cancionero popular da roça. O da cidade anda muito impregnado de literatura, sofre sobretudo a influência do teatro e das *infinitas coletâneas que os livreiros, de longa data, impingem aos cantores*; imprime-se, frequentemente, em livritos de cordel, e tem suas pretensões. É a poesia dos trovadores de esquina, dos palhaços-trovadores, dos músicos-poetas cujo talento se abre ao calor das tocatas por tabernas de bairro e bailaricos de arrabalde. É a poesia do violão. O cancionero do campo é muito mais singelo e mais original” (Amaral, 1921, p. 18, grifo nosso).



metade do século XIX tinham, em sua maioria, a viola como instrumento acompanhador; com a chegada do violão, inúmeros relatos documentam a convivência entre os instrumentos até princípios do século XX, quando a viola desaparece dos centros urbanos. O que se torna importante na observação do autor é a imagem que se manterá ao longo do tempo, a identificação da viola ao ambiente rural e à paisagem sonora do interior. Também a destacar, a ampla difusão das letras do cancionero urbano nas “infinitas coletâneas que os livreiros, de longa data, impingem aos cantores”, fato comum e atestado desde o século XIX.

Como comentaremos adiante, um aspecto que marcou o que ora denominamos folclorização do popular, observada ao longo dos anos de 1920, foi a difusão nos meios de divulgação da época, de canções cujas temáticas remetiam ao interior do país, ao sertão, ao falar do caipira, apresentando gêneros regionais e paisagens visuais e sonoras dos confins brasileiros. Expressão máxima desta síntese será encontrada na obra de Catulo Cearense.² Ainda ligado ao estudo do cancionero popular de São Paulo, Amadeu Amaral aborda as relações entre “arte erudita” e a “arte popular” no Brasil. Como aponta Florestan Fernandes, Amaral concebia tais relações em termos de ação recíproca e reversível: em um momento, determinados elementos da literatura erudita, como as “tensões” ou os provérbios, passam para a literatura popular; em outro, entretanto, é a literatura popular que revitaliza a literatura erudita, como acontece em muitos países europeus, fornecendo-lhes fontes de inspiração e de robustecimento (*O Estado de São Paulo*, 19 dez. 1948). Segundo Amaral, o restabelecimento parcial das conexões se efetuou através de um processo de desenvolvimento interno, que parte dos centros urbanos, da poesia popular semi-literária e cultivada das cidades, e atinge, graças ao “prestígio” que marca as coisas urbanas nas zonas rurais, o cancionero popular caipira. Como a poesia popular urbana está sob influxo constante da literatura erudita, as influências da literatura erudita são assim transferidas para a poesia popular das zonas rurais. Por isso afirma que o trovador vai elaborando nos centros urbanos uma arte popular brasileira que propende a ser uma síntese de todas essas correntes e a tornar-se por sua vez um fator de caldeamento psicológico.

No entanto, como afirma Florestan Fernandes, “o próprio autor da teoria se mostra cético quanto à intensidade e o alcance do processo, admitindo que a arte erudita consegue, desse modo, instilar ‘bem pouco na memória do roceiro’ e que ‘esse pouco só demoradamente penetra’” (*O Estado de São Paulo*, 19 dez. 1948).

As relações culturais entre cidade e campo são de fato muito mais profundas abrangentes e significativas para o contexto da cultura brasileira dos anos de 1920.

² Chegou ao Rio de Janeiro aos 17 anos de idade, depois de conviver com poetas e cantadores do interior. Estudioso, aprendeu francês, dedicou-se com afinco ao domínio da língua portuguesa, assumindo em pouco tempo a condição de professor de português dos filhos do Conselheiro Silveira Martins, que o abrigou em sua residência na Gávea.



Percebe-se que o estudo de Amadeu Amaral encontra-se bastante afinado ao sentimento nacionalista identificado ao período. Lembremos que, em 1916, foi fundada a “Revista do Brasil” dirigida por L. P. Barreto, Júlio Mesquita e Alfredo Pujol, que em nome do nacionalismo seria, sob “diversos avatares, um dos dogmas mais imperiosos do modernismo e da vida brasileira de então para o futuro” como pontuou Wilson Martins (1987, p. 14).

Toda essa movimentação, que desembocaria na afirmação da identidade regional como ingrediente fundamental da representação da *verdadeira alma brasileira*, já vinha de fato sendo forjada desde a década anterior por autores como Afonso Arinos, que iniciou sua produção literária em 1898 com a publicação de “Pelo Sertão”, constituído de histórias e quadros sertanejos.³ Alfredo Bosi destaca as habilidades descritivas do autor, especialmente ao contar causos do sertão mineiro, “sabendo comunicar com exatidão e contido sentimento a vida agreste dos tropeiros, campeiros e capatazes, pintando-lhes os hábitos, os abusões, o fundo moral a um tempo ingênuo e violento” (Bosi, 1985, p. 235). No seu discurso de posse à cadeira de número 40 da Academia Brasileira de Letras, Arinos ressaltou o americanismo como o “reconhecimento do estado de elaboração, de fermentação, ou melhor de fusão de elementos, de concorrência, enfim, de fatores, para que se desenhe o nosso tipo nacional”. Proclamou ainda a defesa dos elementos nacionais já evidenciados e nesse sentido dedicou papel de destaque à exaltação da música popular.

Foi exatamente esse o tema do artigo que publicou na revista *Kosmos* em 1905, no qual lançou algumas opiniões que, como vimos, foram revalidadas por A. Amaral. Confere à viola o *status* de instrumento popular por excelência “é do campo, da roça, dos batuques e dos ranchos da estrada. Parece-me que esta fica mais em contato com a natureza, casa-se melhor às vozes misteriosas das solidões ou com os queixumes dos corações dos simples”; o violão “também muito brasileiro, porém menos popular”, seria o instrumento dos trovadores das cidades, instrumento das modinhas “que sabem mais à origem europeia e se adaptam muitas vezes às melodias italianas”. A ligação da viola ao interior justifica-se, sobretudo, pela ambientação e paisagem “afinam-se com ela o sussurro do vento no bosque próximo, os pios das aves notívagas, o murmúrio do arroio. Esta é para mim a expressão mais funda e ao mesmo tempo mais larga da música popular” (*Kosmos*, ano 2, n. 4, 1905). Seu firme propósito, não apenas nesse artigo, mas no conjunto das atividades que promoveu, seria o de despertar “o amor pelos cantares brasileiros, por bem amardes e melhor conhecerdes o Brasil”. E prossegue, ressaltando os aspectos mestiços da música popular brasileira através da contribuição “das trovas e das lendas portuguesas, antigas como a Europa, de outro lado o tributo à poesia mística



e sutil, ou bárbara e fatalista, do africano, quer indiretamente, pelos mouros que entraram na composição do português, quer diretamente, pelos africanos importados no Brasil”. Como era comum à época, ao caldeirão da música popular adiciona pitadas de manifestações regionais da nação como reisados, bailes pastoris, as xácaras saudosas, a marujada, a barcarola Nau Catarineta, ao lado do bumba meu boi e dos lundus.

Aliás, importante lembrar que a confusão de nomenclatura para denominar a então música da cidade e a música do campo é patente nos textos fundamentais dedicados à música brasileira. Renato Almeida na *História da Música Brasileira* (1926) dedica o primeiro capítulo à música popular, mais especificamente às vozes humanas do Brasil, quais sejam, o canto do índio, do português e do negro; ao lado do estudo das questões musicais baseadas na constituição racial, o autor trata das modinhas, lundus e maxixes que se criaram ao longo do passado musical, desde a corte de D. Maria I à produção de Carlos Gomes, Xisto Bahia e Ernesto Nazareth, para citar alguns autores. Não deixa de mencionar o choro e o samba, reconhecendo neste gênero “uma das maiores realizações do temperamento artístico brasileiro, inconfundível e humano” (Almeida, 1942, p. 53). O traço de unidade, denominador comum ao discurso do capítulo será a construção de uma genealogia dos gêneros relacionada à contribuição das diferentes raças para a elaboração do discurso musical. Mário de Andrade alterna a denominação “música popular” para referir-se ao mesmo ambiente, seja urbano ou rural, mas em alguns momentos, refere-se à música da cidade como “popularesca”. Alguns anos mais tarde, percebe-se que a confusão ainda não está resolvida. Oneyda Alvarenga lançou em 1947 o livro *Música popular brasileira* observando no prefácio “o texto, vai com seu título inicial, embora trate predominantemente de música folclórica”. Em mais de trezentas páginas dedica aproximadamente vinte à música urbana, tratando da modinha, maxixe e samba, choro e marcha-frevo.

A necessidade ancestral de encontrar os elementos nacionais na expressão artística brasileira, determinou um olhar agudo e atento às manifestações regionais a serem digeridas e transformadas pelo olhar da intelectualidade. Em contrapartida, esses mesmos elementos serviram de trampolim para a enorme difusão da música urbana com pitadas de regionalismo nos meios de difusão da época.

Um caso exemplar: em 1913, “Caboca de Caxangá”, cantiga de João Pernambuco e Catulo Cearense, alcançou enorme circulação a partir da publicação no volume *Lira dos salões*, uma edição da Livraria Quaresma. Foi gravada em disco para a Casa Edison por Eduardo das Neves (e companheiros) identificada em dois diferentes registros como batuque sertanejo e cateretê, num dos quais assinala-se no acompanhamento a execução do grupo Passos no Choro, dos mais representativos e competentes conjuntos de música instrumental do período. A estrutura da obra obedece ao esquema pergunta-resposta, estilo improvisativo, em que o cantor faz



os versos em solo e o refrão é entoado por um conjunto de vozes. Curioso mesmo é o acompanhamento em que se ouve um violão que executa acordes preenchidos por inúmeros baixos e um bom piano “sertanejo” completando a harmonia. A “Caboca de Caxangá” abriu as portas para que outras, foram muitas, viessem para a cidade grande, como as cabocas apaixonada, a bonita, a cherosa, a flô do sertão, a ruim, a marvada, a serrana, a do arraiá, belezas que tiveram como par os cabocos bom, do mato, brasileiro, ciumento, de raça, valentão, mentiroso, enciumado, caboco urso, violeiro e do zóio grande, entre tantos outros que a criatividade popular permite imaginar. Temos assim a realização máxima da criatividade interessada: composta no Rio de Janeiro, executada por músicos populares entre os quais um pianista, gravada em disco e prometendo lucros, a cabocla tornou-se figura emblemática do Brasil em pleno sertão carioca. O tema da “Caboca de Caxangá” foi um dos reproduzidos na obra-colagem *Le Bouef sur le toit*, escrita em Paris (1919) por Darius Milhaud que viveu no Rio de Janeiro nos anos de 1917 e 1918. Intelectual que mergulhou na vida e no cotidiano da cidade, estabeleceu contato muito próximo com compositores tanto da tradição de concerto quanto da produção popular. Em vários momentos de sua autobiografia ressaltou a qualidade da música urbana que conheceu na cidade, uma produção cheia de vida, marcada pela riqueza rítmica e pela invenção melódica “originada de uma imaginação prodigiosa” (*apud* Corrêa do Lago, 2012, p. 72). Na cola do sucesso de “Cabocla de Caxangá”, arregimentado por João Pernambuco, constituiu-se o Grupo do Caxangá. Os integrantes trajavam vestimentas típicas, apresentando nas abas dobradas dos chapéus, nomes de guerra como Guajurema (João Pernambuco), Zé Vicente (Donga), Mané do Riachão (Caninha), Zeca Lima (Jacó Palmieri), etc. Desde a criação, o grupo fez grande sucesso no carnaval carioca. Lançaram com grande êxito cocos, emboladas e canções como “Luar do sertão”, também composta por Catulo Cearense e João Pernambuco.

A atenção para o tema da brasilidade através da promoção de palestras nas principais instituições brasileiras, permitiu a chegada do violão ao Instituto Nacional de Música, iniciativa endossada por uma administração afinada a esses valores, que só poderia ter sido encampada, claro, por Alberto Nepomuceno: “continuava a defender Nepomuceno o canto erudito em língua vernácula, com ênfase, compondo canções belíssimas brasileiras, podendo ser considerado o criador do *lied* nacional” (De Paola, 1998, p. 53).

A façanha de apresentar o violão nos salões do Instituto coube à Catulo da Paixão Cearense⁴ o grande trovador urbano e maior promotor da poesia e da canção típica

⁴ Buscando preservar e resguardar seu ofício de trovador da possível identificação com a música dos boêmios de esquina, Catulo saiu a campo e inventou a figura do serenateiro. A seu grupo de tocadores, composto de funcionários públicos, homens com família constituída, de reputação ilibada, e muitos deles com diplomas do Instituto Nacional de Música, Catulo denominava serenateiros buscando distingui-los dos capadócios, seresteiros e vadios de indefinida categoria social.



brasileira: “A mesma pauta onde aprendemos o piano, a harpa, o violino, o violoncelo, tem de ser aquela que servirá para o ensino do violão. Ele tem de entrar nos programas do Instituto” (Maul, 1971, p. 67).

Essa apresentação foi fruto de uma intensa campanha. Até 1908, o Rio de Janeiro conhecia o violão sobretudo executado por músicos populares. Cerca de dez anos mais tarde, a partir da visita de artistas estrangeiros, teve início a difusão do instrumento como veículo de obras compostas a partir das técnicas preconizadas pelos mestres europeus. Era esse o repertório abrigado nas salas de concerto – especialmente as do Instituto, templo maior da tradição e do conhecimento. Catulo encontrou em Alberto Nepomuceno um aliado, embora reticente, segundo depoimento do trovador:

Resolvi em 1908 dar uma audição no Instituto Nacional de Música à Rua Luís de Camões. Isso foi no dia 5 de julho daquele ano. Parecia impossível obter o salão do Instituto por não ser um instrumento oficial. Pois bem. O maestro Alberto Nepomuceno, seu diretor, levou muito tempo a vacilar com medo da crítica burguesa, que eu nunca temi. Mas acabou cedendo. O Instituto ficou cheio dos personagens mais ilustres desta capital. Músicos, literatos, médicos, jornalistas, advogados, engenheiros, professores, pintores, o escol da nossa sociedade; diplomatas, como o conde de Prozor, então ministro plenipotenciário do Rússia, tudo, se encontrava ali no meio da massa popular! Inúmeras pessoas ficaram de pé por não haver mais lugar. Os aplausos eram tão retumbantes que se ouviam da rua. O crítico musical Oscar Guanabarro, que havia escrito um artigo atacando o maestro Nepomuceno, por haver permitido que eu introduzisse o violão naquele templo, onde só pisavam celebridades, depois do meu triunfo confessou a sua falta, saudando-me com palmas delirantes. (Cearense, 1972, p. 18)

O relato é muito vivo e nos dá a perceber o calor do evento. Catulo conta ainda que por temer a crítica, Nepomuceno não compareceu ao recital, mas amiúde telefonava para ter informações sobre o evento. Para a realização do concerto Catulo contou com a participação de outros músicos, alguns dos quais membros reconhecidos no universo violonístico carioca como Joaquim dos Santos (Quincas Laranjeiras) e José Rebello, pai da jovem violonista Ivonne Rebello, que anos mais tarde viria a receber o prêmio Quincas Laranjeiras, respectivo ao segundo lugar no famoso concurso “Pelo que é nosso” promovido pelo jornal *Correio da Manhã* em 1926.

Cumpramos observar que o repertório de Catulo era vasto. Desde 1901, o poeta vinha organizando coletâneas de modinhas que foram impressas pela Livraria Quaresma



dentre as quais o *Cancioneiro popular* em que “reuniu pacientemente as mais belas poesias populares que se prestam para o canto (modinhas), emendou-as de modo que combinassem as palavras e a música” (*O Malho*, 1905), e como era de praxe, indicou as músicas com que deveriam ser cantadas. Publicou ainda a *Lira dos salões* e a *Lira Brasileira*, divulgadas como edições volumosas e luxuosas.

Como memória desta apresentação, a Escola de Música guarda o busto dedicado a Catulo Cearense, bardo popular que teve a acolhida anos mais tarde supostamente negada a Ernesto Nazareth.

Sobre a presença de Nazareth, que já faz parte do folclore da história do Instituto, é sabido que no sábado 16 de dezembro de 1922, o compositor Luciano Gallet, à época professor de piano e às vésperas de se tornar o novo diretor da instituição, organizou uma audição intitulada “30 compositores brasileiros” extraídos de uma lista de 100 autores dos quais faria publicar um catálogo.

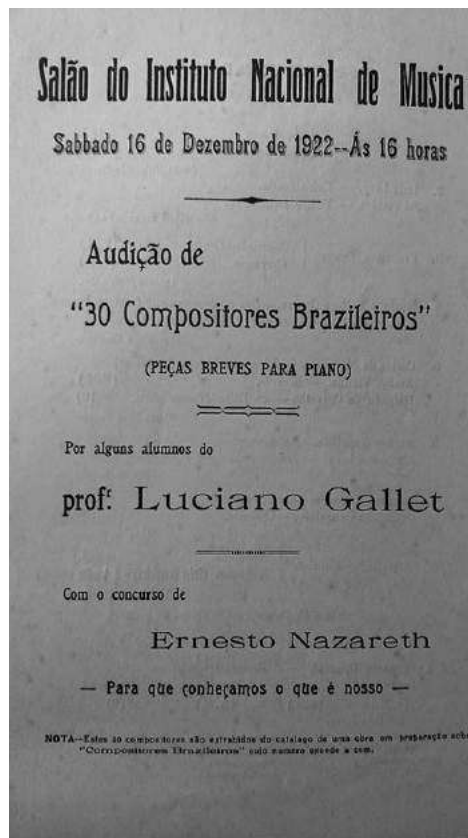


Figura 1. Capa do programa organizado por Luciano Gallet. Acervo: Biblioteca Alberto Nepomuceno.



As obras selecionadas, peças breves para piano, foram executadas por seus alunos e como destaque da apresentação, Gallet convidou Ernesto Nazareth para interpretar quatro tangos de sua autoria: “Brejeiro”, “Nenê”, “Bambino” e “Turuna”. A iniciativa de Gallet, estava absolutamente afinada às questões acerca da brasilidade que como vimos, permeavam o ambiente cultural da década; na capa do programa junto ao nome de Nazareth constava a frase, “para que conheçamos o que é nosso”. Importante ressaltar que a acepção do que é nosso, estava estreitamente vinculada à produção musical urbana, ao reconhecimento da música popular enquanto representativa do que deveria ser “mais tipicamente” brasileiro, pois os programas organizados pelo Instituto não raras vezes dedicavam espaço aos mais importantes compositores brasileiros. Sobre essa apresentação, sobrevive na bibliografia brasileira a narrativa de que o concerto teve que ser interrompido pela indignação do público, sendo necessária a presença da polícia para garantia da ordem e da segurança. Essa versão foi corroborada por vários musicólogos encabeçados pelo grande Mário de Andrade.⁵

Na obra *O enigma do homem célebre*, Cacá Machado também endossa esta versão responsabilizando “um determinado grupo daquela mesma elite arrivista, profundamente enraizado no espírito da nossa frágil, conservadora e contraditória *belle époque*” pelos protestos contra a presença de Nazareth (Machado, 2007, p. 97). A despeito dessas afirmações, complementadas por relatos de que a censura ao concerto teria vindo da pena de Oscar Guanabara, após consulta a inúmeros jornais, foi possível constatar que o programa, além de ter sido amplamente divulgado, e sempre de forma positiva, recebeu uma única crítica por sinal, bastante elogiosa: Na coluna “Cronica musical” publicada no periódico *O Jornal* na terça-feira, dia 19 de dezembro (“retirada do número de domingo por absoluta falta de espaço”), o articulista RB inicia seu texto comentando as inúmeras iniciativas de Gallet e seu especial envolvimento com a pesquisa em arquivos, coleções, visando a divulgação do patrimônio nacional da composição. A seguir tece comentários que merecem ser aqui reproduzidos:

Nesse programa figuraram 40 números, dos quais apenas quatro, foram interpretados pelo próprio autor, o sr. Ernesto Nazareth, o mais representativo dos nossos compositores sob o aspecto da poética musical popular, na sua expressão mais genuína. Com efeito o sr. Ernesto Nazareth tocou quatro dos seus tangos de tão exquisto sabor

⁵ “Esta homenagem prestada a Ernesto Nazareth pela Cultura Artística de São Paulo me parece que é sintomática de tempos mais úteis. Além de ser justíssima. E é um gosto a gente constatar que não se carece aqui de garantia da polícia, como sucedeu no Instituto Nacional de Música em 1922, quando num concerto organizado por Luciano Gallet, aí se executou o ‘Brejeiro’, o ‘Nenê’, o ‘Bambino’ e o ‘Turuna.’” (Andrade, 1976, p. 130)



nacional. Em cada um desses tangos o sr. *Ernesto Nazareth foi prolon-
gadamente aplaudido e depois chamado à cena*, no salão do Instituto
Nacional de Música, onde se realizou, ontem o concerto, às 16 horas,
ante um público numerosíssimo e seletos. Uma senhora de fino espírito,
junto de quem tinha a honra de sentar-se o rabiscador destas linhas,
ao ouvir as primeiras frases do tango “Brejeiro”, não pode esconder a
emoção que lhe umedeceu os grandes olhos negros. – Que deliciosa
evocação dos meus primeiros anos de mocidade! Tinha razão a nossa
interlocutora na sua fina observação psicológica; *os tangos do sr. Er-
nesto Nazareth, mais que qualquer outra produção de fina trama ar-
tística, impressionaram emotivamente o auditório que vibrou numa
expansão irrimediável.* (*O Jornal*, 19 dez. 1922, grifos nossos)

O autor encerra o artigo lamentando a falta de tempo e espaço para comentar
detidamente o conjunto das obras e autores apresentados. Vimos assim que, ao
contrário do que se tem proclamado, a presença de Nazareth foi festejadíssima e
que o repertório talvez ainda “exótico” para a elite “arrivista” suscitou todo tipo de
emoções no sentido mais positivo e pessoal que poderiam evocar. Alguns anos
mais tarde, Nazareth retornou novamente com grande sucesso, ao salão do Instituto
Nacional de Música, numa apresentação realizada em 7 de fevereiro de 1929. Notícia
publicada na revista *O violão*, informa:

Estão se repetindo as noites de música ligeira, mais divulgadas pelos
seus característicos nacionais. Ainda na noite de sete do corrente
tivemos ocasião de assistir a um desses recitais, realizado no salão
do INM, organizado pelo sr. Anibal d’Oliveira. Nele tomaram parte,
além do organizador, os professores Josué de Barros, José Marçal,
Antônio Neves, o maestro Ernesto Nazareth, além de muitos amado-
res, dos quais faziam parte senhoras, senhoritas e cavalheiros da
nossa melhor sociedade. Foi uma noite encantadora, na qual se ouviu
o violão com prazer, quer nos solos quer nos acompanhamentos das
nossas deliciosas canções. O clou do recital, porém, foi constituído
pelo aparecimento de Ernesto Nazareth, há cerca de uma década,
afastado do nosso público. Por nímia gentileza deu seu valoroso con-
curso ao programa e executou uma série dos seus encantadores tan-
gos ao piano, empolgando a assistência.

196 O que essa nota no entanto não revela, é que uma dessas violonistas amadoras,
seria a senhorita Maria do Carmo Miranda da Cunha, que no ano seguinte entraria



definitivamente para a história da música brasileira ao gravar, por sugestão de seu professor de violão, o baiano Josué de Barros, a música “Pra voce gostar de mim”, nacionalmente conhecida pelo nome de “Taí!”. No registro fotográfico do evento, divulgado na revista *O violão*, vê-se sentada a jovem Carmen Miranda à época com vinte anos de idade.



Figura 2. Música ligeira no Instituto: em pé segundo à esquerda Josué de Barros, ao centro Ernesto Nazareth, sentada segunda à esquerda Carmen Miranda. Foto publicada na revista *O violão*, 1929.

Na trajetória da canção acompanhada ao violão, os salões do Instituto abriram-se para receber aquela que teria sido a mais talentosa, influente e ambiciosa senhora, a “Embaixatriz do Folclore brasileiro”, Olga Prager, cuja exuberante carreira artística está ainda por ser contada.



Do Instituto para os salões da elite mundial

The Brazilian Government established precedent when it decreed Olga Coelho a duly authorized exponent of its best in folk music. She has made two trans-Atlantic flights on her concert tours and is now winning North American hearts as she interprets South America's soul.⁶

“Por brinquedo, sem a preocupação de fazer arte”, assim teria se iniciado segundo Olga Pragner Coelho, uma das mais coerentes carreiras da música brasileira, trajetória que analisada ao longo do tempo demonstra em nenhum aspecto ter sido casual. Olga nasceu em 1909, viveu até a adolescência no Amazonas e posteriormente em Salvador, transferindo-se para o Rio de Janeiro nos primeiros anos da década de 1920. Na cidade teve seu primeiro contato com o violão: “comecei a tocar violão porque vi a Gilda Rabello que começou a estudar com Patrício, professor de moças de toda a sociedade; ficou na moda de repente; papai dizia de jeito nenhum... mas ele tinha aprendido e ninguém sabia” (depoimento pessoal); sua formação musical, no entanto, não se deu apenas ao violão; Olga estudou piano por aproximadamente oito anos. Em entrevista ao jornal paulista *Diário da Noite* contou sobre o início de seu aprendizado.⁷

No mesmo período matriculou-se no Conservatório de Música, onde obteve o diploma de teoria e solfejo e teve aulas com o compositor Lorenzo Fernandez; posteriormente tornou-se aluna do Instituto Nacional de Música, diplomando-se em canto.

Estes primeiros anos da década de vinte foram marcados pelo surgimento do rádio, que em poucos anos de estabelecimento proporcionaria incalculável difusão à música popular brasileira. Em anúncios publicados quase que diariamente nos periódicos cariocas, o Rádio Clube relacionava não só os detalhes da programação, mas mantinha contato com o público informando, por exemplo, que a audições dos concertos e das óperas cantadas no Theatro Municipal, se daria por meio dos alto-falantes instalados em sua sede (3º andar de *O Globo*) e no cinema Rialto. As irradiações começaram a se tornar mais variadas, contando com a participação constante de músicos vinculados ao Instituto Nacional de Música, que transmitia os recitais ali realizados numa programação marcada pela presença do repertório brasileiro de concerto, com obras de compositores como Carlos Gomes, Francisco Braga e Henrique Oswald. Iniciou-se assim a trajetória artística de Olga Pragner

⁶ “O governo brasileiro estabeleceu um precedente quando decretou Olga Coelho um expoente devidamente autorizado de seu melhor em música folclórica. Ela fez dois vôos transatlânticos em suas turnês e agora está conquistando corações norte-americanos ao interpretar a alma da América do Sul.” (*Winter Park*, Florida, 1 Fev. 1946, p. 6, tradução minha).

⁷ “Aprendi violão, a princípio, com Patrício Teixeira, e as suas aulas e o seu estímulo ficarão sempre lembrados com vivo carinho na minha memória. Patrício Teixeira é o melhor e mais espontâneo trovador que conheço em todo o Brasil [...]. Estudei ainda com Eustáquio Alves, ex-aluno da grande Josefina Robledo, que me transmitiu, gentilmente, muitos dos seus vastos conhecimentos sobre o violão e sobre a moderna escola de Tárrega, hoje adotada em toda a Espanha, por ser a maneira de tocar que dá maior rendimento de sonoridade.” (*Diário da Noite*, 6 fev. 1936).



Coelho que foi levada ao rádio Clube por seu professor de violão, Patrício Teixeira. Em entrevista ao jornal baiano *O Imparcial* (11 dez. 1935) contou: “comecei a tomar parte, com umas amiguinhas, nos programas de amadores do Radio C1ub [sic] que era quase a única estação naquela época. Tomei gosto pelo microfone. O micro, como a Bahia, tem feitiço”.

Dessa maneira começou a exercer o ofício e a constituir a base de sua formação com a prática cotidiana do rádio, enquanto participava intensamente de festas de caridade chegando a contabilizar 40 apresentações em um único mês. Recebeu por isso o apelido de “coqueluche da sociedade carioca” dado pelo jornalista Bastos Tigre.

Os anos de 1927 e 1928 foram dedicados às participações em programas de rádio e eventos sociais; o conjunto dessas atividades funcionou como preparação para seu batismo de fogo na sociedade carioca, realizado em 16 de dezembro de 1928, data de seu “primeiro recital” apresentado no Instituto Nacional de Música.⁸



Figura 3. A jovem Olga Prager em cena, foto publicada na revista *O Violão*, 1929.

⁸ “O salão nobre do INM, regorgitou, ontem, da seleta assistência ávida de assistir ao recital de canções ao violão da senhorinha Olga Prager que pela primeira vez tomara contato com o nosso público. Viam-se ali representante do sr. presidente da República, o sr. Embaixador, além de grande número de representantes da nossa alta sociedade. [...] sua voz é bastante límpida maleável e sonora, dicção clara e expressiva. Senhora absoluta do instrumento, o violão em suas mãos é maravilhoso.” (*Gazeta de Notícias*).



Na noite de estreia foram estabelecidos os fundamentos de sua carreira, que analisada hoje, em perspectiva, demonstra terem sido mantidos ao longo de sua prática artística; entre eles, a escolha do repertório, em geral pouco conhecido e incomum, constando de peças da tradição oral e popular de diferentes países como canções argentinas, uruguaias, espanholas, mexicanas e peruanas, todas apresentadas no idioma original, o que revela sua capacidade de pesquisa assim como de arranjos. Suas apresentações, foram frequentadas por pessoas da elite política e social, e receberam críticas de um grande número de periódicos, tanto no Brasil quanto no exterior, em geral sempre favoráveis. A seguir o programa da apresentação no Instituto:

I parte

Sob um pessegueiro — Modinha paulista.

Que entalção — Toada sertaneja, 1ª audição.

Bem-te-vi — Poesia de Mello Moraes Filho.

No nosso tempo de colégio — Poesia de Luiz Peixoto, música de Hekel Tavares.

E nada mais... — Versos de Ademar Tavares, música de Hekel Tavares.

Minha Terra — Versos de Luiz Peixoto, música de Hekel Tavares.

II parte

Linda provinciana — Canção argentina.

Margarida Punzo — Canção uruguaya, (Margarida Vermelha), 1ª audição.

Princesita — Canção espanhola.

El decolote — Canção popular mexicana, (Um pássaro), 1ª audição.

Despierta, vidalina — Canção popular mexicana.

Huayco — Canção popular do Peru, 1ª audição.

III parte

Sonhos de Carrilhão — Solo de João Pernambuco.

Canção — Versos de Alphonsus Guimarães, música de M. Tupinambá.

Trovas — Versos de Ademar Tavares, música de M. Tupinambá.

Toada p'ra você — Versos de M. Andrade, música de L. Fernandes.

Matutando — Versos de Olegário Mariano, música de Jayme Ovalle.

A parte brasileira do programa se compõe da produção de autores de grande representatividade naquele momento, como Hekel Tavares, Marcelo Tupinambá e Luiz Peixoto, que estavam envolvidos na criação de obras que trouxeram para o ambiente urbano a referência do Brasil regional. São desse período músicas como “Suçarana” e “Casa de Caboclo” (parcerias de Hekel Tavares com Luiz Peixoto), lançadas em 1927. Olga apresentou também João Pernambuco, que havia se estabelecido no



Rio de Janeiro como um fiel representante do sertão nordestino, criando uma obra calcada nos ritmos regionais como cocos, cateretês e emboladas; uma obra ainda hoje atual e representativa da produção violonística popular. Marcelo Tupinambá, por sua vez, mereceu o olhar crítico de Mário de Andrade, que reivindicou ter sido o primeiro a falar publicamente do valor de sua obra, ressaltando a riqueza de sua invenção melódica e chegando mesmo a considerar sua música mais representativa da nacionalidade daquele momento do que a produção de Ernesto Nazareth.

Percebe-se que a escolha do repertório não tinha nada de gratuita e, desde o princípio, demonstrou o engajamento da artista em prol de uma arte brasileira, como declarou à revista *O violão*: “Por que haveremos de desprezar o que é nosso, as nossas canções tão plangentes, tão variadas, tão cheias de inédito ainda... pelos já tão batidos trechos de óperas velhíssimas, pelas ‘romanzas’ que nada exprimem de nossa alma”.

Enquanto mantinha-se atuante nos programas de rádio, o ano de 1929 trouxe uma novidade para a carreira de Olga, o início de suas excursões artísticas, que iriam abranger não só estados brasileiros, mas uma ampla agenda internacional. No dia 13 de abril, à bordo do vapor Itanagé, partiu para Salvador onde permaneceu por dois meses e meio, e aproveitou o período para dar aulas de violão contando com sete alunas, Diva Gonçalves, Carmen Machado, Clarice Machado, Jacy Machado, Estella Gamboa, Stella Coch e Adelaide Rosenvald, moças “da melhor sociedade, o que prova bem o termo de velhos e tolos preconceitos e um entusiasmo sincero pelo violão”. Contou ainda ter ouvido violonistas que dominavam o instrumento com rara facilidade, como Maria Angélica Pedreira (ex-aluna de Oswaldo Soares) e Heddy Cajueiro.

É de se assinalar que Heddy Cajueiro tornou-se uma figura importante para o desenvolvimento do violão na Bahia, tendo sido responsável pela introdução do instrumento nos Seminários da Universidade Federal, nos quais formou muitas personalidades do meio musical baiano. Em fins de 1929, Heddy Cajueiro realizou recital no Rio de Janeiro, apresentando programa em que demonstrou o domínio do repertório de obras de concerto, constando de transcrições como o “Andante” de Haydn, “Momento Musical” de Schubert, “Noturno nº 2” de Chopin e peças originais como “Capricho Árabe”, “Maria”, “Minueto” e “Prelúdio nº 5” de Tárrega, o “Choros nº 1” de Villa-Lobos, e o arranjo de “Brejeiro” de Ernesto Nazareth, entre outras obras. Terá sido, provavelmente, a segunda audição do “Choros nº 1” de Villa-Lobos, cuja estreia fora realizada pelo violonista espanhol Regino Sainz de La Maza quando de sua visita ao Rio de Janeiro nesse mesmo ano.

Em dezembro de 1929 Olga realizou suas primeiras gravações; registrou o motivo popular “A mosca na moça”, embolada cuja letra, um verdadeiro quebra-queixo, relata a epopeia de animais e insetos que se manifestavam para interromper o



namoro da moça, e “Sá querida”, de sua aluna Celeste Leal Borges, que, embora registrada como samba, apresenta acompanhamento com características rítmicas de milonga. Nesses primeiros registros Olga não fazia os acompanhamentos, mas contava com a participação dos violonistas Rogério Guimarães e Patrício Teixeira para a execução da harmonia.

Em princípios dos anos de 1930, a atuação de Olga dividia-se entre a participação em programas de rádio, apresentações musicais em residências particulares, eventos beneficentes e grandes espetáculos promovidos para a comemoração de datas marcantes como o dia da imprensa, festa em que a parte musical ficou a cargo de diversos artistas. Em setembro deste mesmo ano, Olga casou-se com o poeta e tradutor Gaspar Luis Coelho, estabelecendo uma união que durou aproximadamente 14 anos, e que foi vivida com amizade e companheirismo que permaneceram por toda a vida.⁹

Este momento marcou um período conturbado da vida política brasileira, em que uma revolução levou Getúlio Vargas ao poder, apoiado pelos militares. Uma das medidas identificadas ao Governo foi o estabelecimento de novas práticas de controle da opinião pública, através da criação de um órgão que detinha ampla margem de ação, abrangendo desde a propaganda oficial do país, a radiodifusão, a censura cinematográfica, às manifestações artísticas e os esportes. Em 10 de julho de 1934 foi publicado o Decreto nº 24.651, que teve por objeto a criação do Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC), vinculado ao Ministério da Justiça, assumindo funções que estavam até então relacionadas ao Ministério da Educação.

Seu primeiro diretor geral foi Francisco Antonio Rodrigues de Salles Filho que, exonerado a pedido, em maio de 1935, foi substituído por Lourival Fontes. O novo diretor convocou os cronistas de rádio para uma reunião realizada no Palácio das Festas, com o objetivo de expor o mecanismo de funcionamento do DPDC. Explicou, sobretudo, a nova feição que pretendia dar ao antigo “programa nacional” que passou a ser irradiado das 18:45h às 19:30h, em ondas longas e curtas, sob a denominação de “Hora do Brasil”.¹⁰

O serviço oficial em sua nova fase foi inaugurado na segunda-feira, dia 22 de julho, apresentando na primeira audição o seguinte programa: Concerto de piano pelo prof. Arnaldo Rebello.

⁹ Passaram a lua de mel em Paquetá; quando o casal voltou pra casa, foram recebidos por uma polifônica serenata, considerando-se que na época Olga tinha 48 alunas de violão! A família morava na Rua das Laranjeiras e o pai deu-lhe uma das casas que tinha construído nos fundos da residência principal.

¹⁰ “Essas transmissões, além de sua finalidade cultural e informativa, terão também aspecto recreativo, organizado de maneira a despertar o interesse do público. Para este fim está combinado que todas as estações contribuem para a feitura artística dos programas com os elementos mais destacados dos seus casts. Os presentes aplaudiram os planos delineados pelo Sr. Lourival Fontes com o auxílio valioso da Sra Ilka Labarte, chefe da seção de rádio do Departamento.” (A Noite, 18 jul. 1935).



1. Dia do Brasil
2. Alberto Nepomuceno — Noturno
3. Atualidades: a língua brasileira
4. Villa-Lobos — Farrapos
5. A confederação brasileira de rádio pelo Dr. Agenor Miranda (presidente da CBR)
6. Chopin — Valsa
7. Noticiário
8. Debussy — La plus que lente
9. Crônica científica, por Roquete Pinto
10. Miguéz — Allegro apassionato

Das 19:30 às 19:45, somente em ondas curtas.

Nota explicativa sobre o programa musical a ser irradiado

1. Villa-Lobos — Quarteto de cordas
2. Noticiário
3. Villa-Lobos — Saudade das selvas brasileiras
4. Através do Brasil
5. Villa-Lobos — Momoprecoce

Integradas à ideologia que nutriu as ações do DPDC, estavam programações que tinham por fim a exaltação à unidade nacional, refletida nas atividades organizadas especialmente para comemorar datas cívicas como a Independência do Brasil, evento para o qual foi organizada na “Hora do Brasil”, irradiada diariamente, uma série de conferências de caráter patriótico. A propósito da iniciativa declarou o Sr. Lourival Fontes, “Não é função do DPDC apenas revelar o Brasil à curiosidade estrangeira. É sua alta finalidade criar o orgulho cívico, o amor às coisas brasileiras, a veneração, o respeito, o culto às grandes figuras e aos fatos da sua tradição e do seu passado” (*A Noite*, 4 set. 1935). Dentro dessas linhas gerais, o DPDC preparou uma série de programas divulgados por todo o país tendo por tema “A unidade nacional e a formação brasileira”, conferências feitas por Tristão de Athaíde, Roquete Pinto, Oliveira Viana e pelo ministro Otávio Tarquínio de Souza.

A música também serviu à ideologia do governo, seja pelas atividades que tiveram à frente o compositor Heitor Villa-Lobos, seja através da difusão de textos de canções que se afinavam às novas diretrizes; destaca-se neste contexto a figura de Getúlio Vargas, então simpática ao meio artístico. Depoimento de Mário Lago retrata essas relações com precisão: “O Getúlio tinha a admiração dos artistas por uma razão muito simples. Foi o autor da lei que praticamente regulamentou a profissão; [...].



Todo o 31 de dezembro, havia uma serenata no jardim do Palácio Guanabara e o pessoal ia voluntariamente” (*apud* Haussen, 1997, p. 33).

Foi nesse contexto, que Olga Pragner Coelho deu os primeiros passos para uma carreira internacional, atividade intensa, marcada por sua presença nos mais respeitadas palcos internacionais. Curiosamente, embora em depoimentos Olga declarasse que Getúlio Vargas não gostava dela, foi em nome desse governo e das políticas de difusão cultural por ele empreendidas que a artista partiu para divulgar o folclore brasileiro em terras estrangeiras, tendo como primeira escala a capital Argentina.¹¹

Vários periódicos da época noticiaram a atuação de Olga Pragner Coelho na Argentina, cantora “que o governo resolveu nomear como representante do Brasil junto ao Congresso Internacional de Folclore”. O Departamento Oficial de Publicidade, encarregava-se de enviar aos periódicos brasileiros notícias dos acontecimentos argentinos: “Olga Pragner Coelho está atualmente em Buenos Aires, realizando uma obra admirável de divulgação do nosso “folk-lore”. Nessa missão tem atuado em várias difusoras portenhas e em vários programas oficiais da Sociedade Brasileira de Radio Difusão, irradiados por toda a América, por ocasião da visita do presidente Getúlio Vargas ao Prata” (*Diário de Notícias*, 10 jul. 1935).

Nessa temporada, Olga realizou três recitais na Argentina, um em La Plata e outros dois em Montevidéu. Em seu segundo concerto em Buenos Aires, atuou no espetáculo de gala oferecido pela Embaixada Brasileira às nações que colaboraram para a pacificação do Chaco, com a presença de todos os representantes dos países sul-americanos e das mais altas autoridades do governo Argentino.

Outro sucesso foi a apresentação de Olga na festa em que o sr. Sebastião Sampaio homenageou os membros do Congresso Pan-Americano. Sua estada em Buenos Aires foi fartamente noticiada, com matérias nas principais revistas locais e foto de capa da revista *Sintonia*. De volta ao Brasil, comentou seu recente sucesso: “prefiro encarar os aplausos dos argentinos, como uma prova insofismável da enorme amizade que os liga a nós. Vitoriando-me, homenageavam o Brasil. De minha parte esforcei-me para não deslustrar em Buenos Aires a cultura artística do nosso país” (*A Noite*, 9 set. 1935).

Percebe-se claramente o quanto seu discurso estava afinado aos ideais de americanismo e à valorização das raízes culturais brasileiras, os mesmos postulados que direcionaram a política cultural do governo Vargas. No dia 13 de setembro, Olga Pragner Coelho realizou recital na “Hora do Brasil”, em agradecimento às referências feitas pela imprensa brasileira durante sua atuação no Prata. Setembro foi, aliás,

¹¹ O desafeto de Vargas deve-se, segundo Olga, ao fato de ter sido convidada a dar aulas de violão à Jandira, filha do presidente e de ter se negado a lecionar no Palácio do Catete exigindo que a aluna fosse à sua casa. Some-se ao fato, o estreito vínculo que a unia à Otávio Mangabeira, inimigo político de Getúlio.



um mês muito especial para sua carreira. No dia 15 foi inaugurada a rádio Tupy, o *Cacique do ar*: “O Brasil e sem exagero a América do Sul podem se orgulhar de ter a maior e a mais moderna das transmissoras” (*Gazeta de Notícias*, 15 set. 1935).

O ano de 1936 foi marcado pelo estreitamento das relações entre Olga e os setores de divulgação cultural do governo Vargas. Nesse período o Departamento Nacional de Propaganda entrou em entendimentos com o “Ente Italiano per la audizioni radiofoniche” a fim de estabelecer uma troca mensal de programas musicais entre o Brasil e a Itália. No dia 2 de março foi recebida, dentro do horário habitual da “Hora do Brasil”, a primeira transmissão de um programa especial de músicas italianas, organizado por aquela entidade. Como retribuição, o Departamento Nacional de Propaganda transmitiu um programa que foi recebido e retransmitido oficialmente por toda a Itália, efetivando-se assim as diretrizes de propaganda da música brasileira. A organização foi confiada à Secretaria de Educação e Cultura do Distrito Federal, e o programa constou de dois poemas sinfônicos – *Imbapara* de Lorenzo Fernandez e *Uirapuru* de Villa-Lobos. A regência ficou a cargo de Villa-Lobos superintendente da Educação Musical e Artística. Em março de 1936 foi noticiada a solicitação de vários países ao Departamento de Propaganda e Difusão Cultural para a irradiação de programas especiais a eles destinados. O DPDC pela “Hora do Brasil” procurou atender a esses pedidos “que sobremaneira nos sensibilizam”. Assim sendo, no dia 25 foi transmitido um programa para Berlim, retransmitido para toda a Europa, apenas de música do nosso folclore. Para cumprir a tarefa artística foram designados os cantores Olga Prager Coelho e Jorge Fernandes, com o acompanhamento de Olga, Lentine, Ney Orestes, Carolina Cardoso de Meneses todos artistas exclusivos da rádio Tupi (*Diário de Notícias*, 18 mar. 1936).

A grande novidade para a carreira artística de Olga foi divulgada nos principais jornais da Capital Federal e publicada no Diário Oficial de 8 de maio (Decreto de 27 de abril) informando que: “foi designada a cantora Olga Prager Coelho, para em missão do Departamento de Propaganda e Difusão Cultural e, sem ônus para o Tesouro Nacional, promover, nos diversos países da Europa que visitar, a divulgação do folk-lore brasileiro”, fato noticiado pelo jornal de notícias diárias: “O governo brasileiro designou a senhora Olga Prager Coelho para representar o Brasil no Congresso Internacional de folclore a se realizar em Berlim. Olga Prager decididamente tem sido a grande embaixatriz da música patricia no continente” (*Diário Carioca*, 21 abr. 1936).

Nos diversos depoimentos que prestou, Olga gostava de comentar esse fato, ressaltando sempre ter empreendido a viagem “sem ônus para o tesouro nacional”. Na verdade tratou-se de uma operação que contou com o empenho do então ministro das Relações Exteriores, José Carlos de Macedo Soares, que concedeu à Olga e Gaspar os bilhetes aéreos para a viagem e de Otávio Mangabeira, ministro das Re-



lações Exteriores do governo de Washington Luís (destituído do cargo em outubro de 1930), eleito em 1934 deputado federal pela Bahia que conseguiu junto aos parlamentares uma ajuda de custo de 10 contos de réis para subsidiar os gastos do casal.

Olga partiu para Berlim em missão do Departamento de Propaganda e Difusão Cultural, como representante oficial do Brasil no Congresso Internacional de Folclore, passando desde então a ser denominada a “Embaixatriz do folclore brasileiro”. Nos meses seguintes continuou seu trabalho de divulgação da música brasileira pela Europa; em março em Viena, na Legação do Brasil, deliciou os convidados do ministro Souza Leão com primorosa execução de alguns trechos de música brasileira. Voltou à sala Bechstein de Berlim de onde seguiu para Hungria onde apresentou-se na Academia de Música; no dia primeiro de junho, o embaixador do Brasil em Bruxelas Pereira e Souza ofereceu, no parque da embaixada, brilhante *garden party* a que compareceram sua Majestade o rei Leopoldo III, a Corte e a fina sociedade belga, bem como o corpo diplomático acreditado em Bruxelas. O fato foi noticiado em matéria publicada pelo jornal *A Noite*, sob o título “A festa oferecida ao rei Leopoldo III, da Bélgica – Música regional num ambiente cheio de encanto e pitoresco” (*A Noite*, 10 jun. 1937).

Naturalmente não será possível nesse contexto mapear e documentar a brilhante carreira internacional empreendida por Olga Pragner Coelho. Entre os anos de 1937 e 1939, percorreu a Europa, esteve em Paris como convidada das comemorações de 14 de julho, atuando ao lado de artistas como Marlene Dietrich, Marta Eggerth e Maurice Chevalier; em Londres apresentou-se para a Rainha Mary e tornou-se a primeira sul-americana a tomar parte num programa musical de televisão; ainda em 1939 apresentou-se em Portugal, Austrália, Nova Zelândia, e em 1940 e 1941 foi a Cuba e à África do Sul.

O repertório de Olga, cada vez mais internacionalizado, manteve-se sempre na eleição de temas na linha do chamado folclore, cantos da tradição oral que apreendia e percebia de maneira peculiar. Importante ressaltar a presença de compositores de intensa representatividade no universo da música de concerto, como Chopin e Tedesco, uma tendência que viria a se consolidar nos programas posteriores, e não menos interessante a presença do repertório contemporâneo que refletia sua fina percepção demonstrada pela incorporação de obras de autores como Lorenzo Fernandez Francisco Mignone e Villa-Lobos e do popularíssimo Heckel Tavares, prestigiado representante do então chamado “popularesco”.

Finalmente, nos anos de 1940, Olga foi pela primeira vez aos Estados Unidos, ocasião em que conheceu o maior violonista do período, Andrés Segovia com quem veio a estabelecer um relacionamento que duraria cerca de 20 anos. Ao lado de Segovia, Olga frequentou a elite da arte mundial, estando ao lado dos mais im-



portantes intérpretes e compositores do século XX, alguns dos quais lhe dedicaram obras. Importante ressaltar, no entanto, a propriedade e autonomia com que desenvolveu sua carreira, aspectos marcantes de sua personalidade artística.

Em seu longo percurso do Instituto Nacional de Música aos salões do mundo, Olga Prager Coelho deixou a marca de sua inteligência, de seu espírito vivo e sobretudo, de sua comprovada competência artística.

Considerações finais

A visão da crítica instituída nas primeiras décadas do período republicano fez por determinar o lugar social das manifestações populares estabelecendo limites para o cultivo destas práticas nos espaços identificados à difusão da arte culta, como (e sobretudo) os salões do Instituto Nacional de Música.

Se a música urbana esteve quase de todo ausente da programação ali estabelecida, sua pouca presença veio a se tornar marcante e emblemática na medida em que deu voz e representação a músicos como Catulo Cearense, Ernesto Nazareth e Olga Prager Coelho, artistas comprometidos com a mais latente discussão que marcou o período, o reconhecimento e valorização de uma arte representativa do “verdadeiramente” nacional. Engajaram-se nessa batalha valendo-se criativamente de um forte artifício, ao qual denominamos a folclorização do popular, artimanha que esteve presente na agenda de importantes intelectuais, em momentos paradigmáticos como a dedicação de Afonso Arinos e Amadeu Amaral, o empenho de Arnaldo Guinle e o mergulho de Darius Milhaud renovado posteriormente com a chegada ao Brasil do poeta Blaise Cendrars.

É neste período que se identifica uma sensível mudança, qual seja, uma manifestação até então associada à ilegitimidade por ser um caldeirão de influências – a música popular urbana, então chamada “popularesca”, passa a ser compreendida e positivada como forte elemento da expressão nacional. Identificamos assim o sucesso da empreitada antropofágica, quando autores de grande atuação no emergente mercado da música levaram à cena o repertório, o linguajar e as vestimentas do sertanejo.

A produção de Catulo da Paixão Cearense deu farta contribuição a esse processo que atingiu seu esplendor em fins dos anos 20, momento peculiar em que conviveram a expansão dos meios tecnológicos, o aprimoramento do processo de gravação, a difusão das emissoras de rádio e em contraponto a valorização da tradição como uma reação às transformações impostas pelo presente. Mário de Andrade sempre astuto, apontou criticamente para a imagem difundida de Catulo como o cantor popular, rapsodo brasileiro, enxergando-o como um fenômeno da civilização e da cultura. Para ele, o sertão e o sertanejo nordestinos seriam absolutamente exóticos à Catulo cuja formação se dera no contexto urbano; tal fato, em contrapartida, fez



engrandecer a capacidade criativa do trovador, percebida em suas imagens e metáforas e nas descrições absolutamente falsas porém comoventes da paisagem e do vocabulário do matuto do interior brasileiro.

Fora das salas de trabalho, a cultura musical explodia sob as mil influências da tecnologia e como microrganismos reproduzindo-se à velocidade estonteante, a chamada música “popularesca” tomou o fio condutor e construiu o arcabouço do que viria a se tornar o elemento de difusão da identidade do Brasil para o mundo. Confluíram expressão e mercado. É também nesse contexto, que a cidade até então percebida como o lugar de deturpação da pureza da manifestação popular, torna-se um ambiente privilegiado às influências que recebe, mistura, traduz e renova sob o olhar da tradição.



REFERÊNCIAS

Almeida, Renato. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: Briguiet e Comp., 1942.

Alvarenga, Oneyda. *Música popular brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1982.

Amaral, Amadeu. *Poesia da Viola: folclore paulista*. São Paulo: Tipografia Soc. Editora Olegário Ribeiro, 1921.

Andrade, Mário. *Música, doce música*. São Paulo: Martins, 1976.

Bosi, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1977.

Cearense, Catulo da Paixão. *Modinhas*. São Paulo: Fermata, 1972.

De Paola, Andrely Quintella; Gonzalez, Helenita. *Escola de Música da UFRJ: História e Arquitetura*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.

Haussen, Dóris Fagundes. *Rádio e política: tempos de Vargas e Perón*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1997.

Lago, Manuel Aranha Corrêa do (org). *O boi no telhado: Darius Milhaud e a música brasileira no modernismo francês*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

Machado, Cacá. *O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007.

Maul, Carlos. *Catullo, sua vida, sua obra, seu romance*. Rio de Janeiro: Editora e impressora de jornais e revistas S.A, 1972.

Martins, Wilson. *História da inteligência brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix, 1977.

Periódicos

Diário Carioca

Diário da Noite

Diário de Notícias

O Estado de São Paulo

Gazeta de Notícias

O Imparcial

O Jornal

O Malho

A Noite

Revista Kosmos



Revista O violão
Winter Park

MÁRCIA ERMELINDO TABORDA é professora da Escola de Música da UFRJ. Violonista, Doutora em História Social (UFRJ), realizou Pós-doutorado vinculado à Universidade Nova de Lisboa. Ganhadora do edital Rio 450 anos da Faperj para realização do DVD *Viola e violão em terras de São Sebastião*, lançado em 2017. Pesquisadora Residente da Fundação Biblioteca Nacional (2016) com projeto sobre o Violão na corte imperial. Publicou pela Civilização Brasileira o livro *Violão e identidade nacional* (2011). Gravou para a Acari Records o CD *Choros de Paulinho da Viola* com a obra do compositor escrita para o violão e pela ABM Digital o CD *Musica Humana*, com obras do repertório contemporâneo brasileiro. É coordenadora do Núcleo de Estudos de Violão da UFRJ.



“Um escândalo artístico”: tensões e meritocracia em torno da nomeação de Paulina D’Ambrósio para o cargo de professora de violino do Instituto Nacional de Música (1917)*

Thadeu de Moraes Almeida**

Resumo

Paulina D’Ambrósio foi um dos grandes nomes da música de concerto brasileira. Este artigo tem como objeto o concurso realizado em 1917 que marcou o início de suas atividades como professora no então Instituto Nacional de Música; evento cercado pelos embates travados entre os diversos grupos que tentavam exercer suas influências na instituição. Foram levantadas e confrontadas diversas fontes históricas, entre as quais periódicos de época, documentos oficiais e registros internos do INM, possibilitando o entendimento das tensões que marcaram esse período e que, no entanto, não vieram a macular a atuação de uma das maiores violinistas do nosso país.

Palavras-chave

História institucional – Paulina D’Ambrósio – Abdon Milanez – Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro – Concurso público docente.

Abstract

Paulina D’Ambrosio was one of the most famous in Brazilian concert music. This essay has as object the competition realized in 1917 that marked the beginning of her activities as professor at the *Instituto Nacional de Música*. This event was surrounded by the disputes between the various groups that tried to exert their influence in the institution. For its accomplishment were used sources of diverse types, like periodicals, official documents and internal registers of the INM. The diversity of this material makes possible the understanding of the tensions that marked this period, but did not tarnish the successful career of one of Brazil’s greatest violinists.

Keywords

Institutional history – Paulina D’Ambrosio – Abdon Milanez – Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro – Professor Job Search.

*Artigo elaborado com base no terceiro capítulo da dissertação de mestrado, intitulada “Os concursos do Instituto Nacional de Música: tensões, meritocracia e cultura na República Velha (1890 a 1917)”, apresentada por Thadeu de Moraes de Almeida ao Programa de Pós-graduação em Música da UFRJ, em 2017, para obtenção do título de Mestre em Música/ Musicologia, sob orientação da Profa. Dra. Maria Alice Volpe.

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



Em 19 de junho de 1917, o jornal *Gazeta de Notícias* publicou uma matéria intitulada “Um escândalo artístico”, com referência ao concurso para o provimento do cargo de professor de violino do Instituto Nacional de Música. O periódico estava em defesa do candidato Frederico Carneiro de Campos e Almeida, que pela desistência dos demais candidatos à vaga, foi o único a concorrer com a candidata D’Ambrósio. O concurso foi anunciado em 11 de julho de 1916, ainda sob a direção de Alberto Nepomuceno, mas só seria concluído em 7 de julho de 1917, com a nomeação da jovem violinista Paulina D’Ambrósio, que ocupou este cargo por mais de 40 anos. Bem como o concurso de solfejo, não foram poucas as polêmicas que se desenrolaram no seu decorrer.

A violinista predileta de Heitor Villa-Lobos nasceu em São Paulo no dia 19 de março de 1890 e faleceu no Rio de Janeiro, aos 86 anos, em 10 de agosto de 1976. Iniciou seus estudos musicais em São Paulo e aos 15 anos foi matriculada no Real Conservatório de Bruxelas, na Bélgica, sob a orientação de César Thompson (Marcondes, 1977, p. 221). Seu retorno ao Brasil ocorreu em 1907 e fez carreira como concertista e camerista realizando a estreia de diversas obras de compositores brasileiros de seu tempo, ao mesmo tempo em que se dedicou ao magistério. De acordo com Bosísio (1996), “formou mais gerações de bons violinistas que qualquer outro professor do instrumento no Brasil [...] implantando de forma definitiva a escola franco-belga no país”.

O concurso para professor de violino ocorreu no ano seguinte da demissão de Alberto Nepomuceno do cargo de diretor do INM em decorrência de outro polêmico concurso, o de solfejo, em 1916.¹ Com a saída de Nepomuceno, a nomeação de Abdon Milanez para o cargo máximo do INM, ocorrida em 11 de novembro de 1916, representa uma ruptura com o grupo de compositores que vinha dirigindo o INM desde sua criação em 1890. Milanez ocupou o cargo até o ano de 1922, e não integrava o corpo docente do INM, formou-se engenheiro civil e não possuía curso regular de música; porém, tornou-se conhecido compositor de operetas, mágicas, polcas e valsas... Era a primeira vez que um músico diretamente vinculado a práticas musicais distantes da produção da “música séria” assumia um cargo de importância na rígida hierarquia arquitetada pelos artistas ligados à ordem republicana.

Uma de suas primeiras atuações no INM foi a de presidir a banca do segundo concurso regulamentado pelo Decreto nº 11.748 (Brasil, 13 out. 1915), que reorganizou o Instituto e regulamentou os concursos para os cargos de professores. Em cujo capítulo V, “*Do provimento dos cargos docentes*”, indicava que, com o surgimento da vaga para professor, o diretor deveria mandar publicar no *Diário*



Oficial da União o edital para o concurso com o prazo de 120 dias para as inscrições dos candidatos,² que deveria acontecer em dias úteis, de 11 às 15 horas, na Secretaria do Instituto Nacional de Música. Uma cópia do edital deveria ser remetida ao Ministério do Interior para ser enviada aos outros estados, com a finalidade de ser publicada nos diários oficiais estaduais. O edital deveria ser republicado em várias edições até a última semana das inscrições. Caso o prazo expirasse durante as férias, as inscrições seriam mantidas abertas durante três dias úteis seguintes, até seu término.

O candidato deveria ser brasileiro e gozar de seus direitos civis e políticos, ou estrangeiro, mas que falasse português. Para realizar a inscrição o candidato deveria enviar um requerimento ao diretor anexando sua “folha corrida”,³ e se fosse estrangeiro, enviar documento equivalente, devidamente legalizado. A inscrição no concurso poderia ser feita também por procuração. Além dessa documentação, os candidatos poderiam enviar quaisquer outros documentos oportunos, como títulos de idoneidade ou comprovação de serviços prestados à arte e ao Estado.

De acordo com o Artigo 51, haveria provas teóricas e práticas segundo a natureza da matéria abordada, podendo ser prestadas oralmente, por escrito ou no instrumento, observando o programa próprio de cada concurso.

Inscreveram-se para o preenchimento da vaga deixada após o falecimento do professor Ricardo Tatti quatro candidatos: Paulina d’Ambrósio (que desde o dia 9 de agosto de 1916, ocupava o cargo de professora interina de violino no INM), Leonor Granjo, Guido dal Camino e Frederico Carneiro de Campos e Almeida. De acordo com o *Livro de inscrição em concurso de magistério e livre docência do INM*, o encerramento das inscrições ocorreu em 13 de novembro de 1916, já na administração do novo diretor. Nesse dia ocorreu a inscrição dos três últimos candidatos acima listados, tendo Paulina se inscrito dois dias antes.

Após meses de espera, foi anunciado aos candidatos que as provas teriam início no dia 12 de junho, às 10 horas, no INM e que a primeira prova a ser realizada seria a de número 4 do programa: realização de um canto ou baixo dado a quatro partes. O *Diário Oficial* anunciou que a comissão julgadora seria formada por Elpídio Pereira, Oscar Guanabara, Francisco Chiaffitelli; e pelos professores Humberto Milano, Francisco Braga e Agnello Gonçalves Vianna França, sendo o presidente da banca o diretor Abdon Milanez (Brasil. *Diário Oficial*, 7 jun. 1917 p. 56). De acordo com as atas do concurso, o jurado Francisco Chiaffitelli foi substituído por Joaquim de Barros

² “Se, terminado o prazo, ninguém se houver inscrito, o diretor deverá prorrogá-lo por igual tempo, e assim sucessivamente, até que se verifique a inscrição, continuando a reger, interinamente, a cadeira vaga, até o seu provimento, o docente que, para tal fim, tiver sido designado ou nomeado”. Art. 49. Decreto nº 11.748.

³ A *Folha Corrida* é um documento que comprova que, até a data de sua emissão, o cidadão que o requereu não possui condenações criminais transitadas em julgado cujo cumprimento ainda esteja em andamento.



Ferreira da Silva, com respaldo do parágrafo segundo do Artigo 52 do Decreto de 1915.⁴ Podemos destacar que no concurso de 1916, ainda contávamos com a forte presença de Rodrigues Barbosa, crítico musical e interlocutor essencial com o primeiro governo republicano. Nesse segundo, realizado em 1917, surge a figura do crítico Oscar Guanabario que durante anos, por meio de sua coluna no *Jornal do Commercio* atacou com virulência Leopoldo Miguéz e a trajetória do INM.

O regulamento previa um total de seis provas, sendo duas facultativas; a mesma sequência de provas também era aplicada nos concursos para o cargo de professor de piano e para os demais instrumentos.

Prova 1 - Execução de uma peça de dificuldade transcendental, indicada um mês antes da realização do concurso;

Prova 2 - Execução de uma ou mais peças escolhidas pela comissão em um repertório de seis composições, que o candidato apresentará no ato do concurso;

Prova 3 - Leitura completa, à primeira vista, de uma peça (manuscrita) escrita especialmente para o ato pelo diretor ou por pessoa por ele designada e apresentada ao candidato 15 minutos antes da prova. Transposição da mesma em um tom dado. (Para os professores de instrumentos de arco e de sopro), facultativa para os professores de piano e de piano e teclado;

Prova 4 - Realização de um canto ou baixo dado a quatro partes;

Prova 5 - Explicar a alunos a construção de um tempo de concerto ou de sonata, escolhido pela comissão dentro seis apresentados pelo candidato, observando as particularidades arquiteturas da obra, ilustrando, se preciso for, de exemplos, analisando as frases, motivos e ritmos e apreciando o sentimento geral da obra sobre o ponto de vista estético (facultativa);

Prova 6 - Conhecimentos de teoria física e fisiológica da música (facultativa). (Brasil, Decreto nº 11.748, 13 out. 1915)

A primeira reunião da comissão ocorreu em 8 de junho, na biblioteca do INM, sem o professor Francisco Braga. O diretor relatou que motivo da reunião seria analisar as instruções divulgadas em janeiro, sendo essas passíveis de quaisquer modificações para a plena realização do concurso.

O crítico musical Oscar Guanabario realizou algumas considerações quanto ao calendário das provas. Propôs que as provas de número 3 a 6 fossem realizadas nas



dependências do INM no dia 12; e as de número 1 e 2 no Teatro Phenix, dois dias depois. Também sugeriu que a prova de número 4 fosse realizada sobre um baixo dado a quatro partes e sorteada dentre os variados modelos apresentados pela comissão no ato do concurso. Suas propostas, depois de discutidas e votadas, foram aprovadas por unanimidade. Não teve igual aceitação a proposta que Elpídio Pereira ao notar que o candidato Frederico Almeida era o único que apresentou um trabalho sobre o ponto de número 6. Sendo esta facultativa, propôs que o candidato fosse dispensado da arguição (INM/BAN, Atas, 8 jun. 1917).

Dos quatro candidatos que se inscreveram, apenas Paulina e Frederico compareceram para o primeiro dia de provas. A candidata Leonor enviou um telegrama dizendo que não poderia comparecer ao “concurso para a cadeira do estimado professor Ricardo Tatti”. Guido não justificou sua ausência e também não concorreu à vaga de professor de violino.

Fechada ao público, a prova teve início com a apresentação de dois esboços para realização do baixo dado, um do professor Francisco Braga e o outro de Agnello França. Após ter sido realizado o sorteio que designava qual ponto caberia a cada candidato, às 10:45 da manhã, iniciaram a realização da prova de número 4, cabendo o esboço do professor Agnello ao candidato Frederico Almeida e o do professor Braga à candidata Paulina. Duas horas depois foram entregues para julgamento e devidamente lacradas.

Em seguida foi realizada a prova de número 3, uma leitura à primeira vista de um trecho musical escrito especialmente pelo professor Francisco Braga por ordem do diretor. Conforme o edital, cada candidato teria 15 minutos para se preparar para a leitura que deveria ser feita de forma individual. A primeira que apresentou a leitura foi Paulina, sendo Frederico afastado do local da prova. Logo após, este foi convocado para realizar a idêntica prova. Em seguida, Frederico, apresentou sua tese, referente à prova de número 6 (facultativa), sob o tema “Teoria do som; ruído e som musical; propagação do som, fenômenos representantes da existência de dois ou mais sons; produção dos sons nos instrumentos musicais”, com arguição do jurado Guanabarino (INM/BAN, Atas, 12 jun. 1917). Paulina não realizou a prova de número 6, nem a de número 5 no que foi seguida pelo outro candidato.

Após o término das provas desse dia, as pessoas que assistiam às apresentações dos trabalhos foram convidadas a deixar a sala para que ocorresse o julgamento. Julgadas as provas por todos os membros da banca, foram devidamente lacradas e mantidas em posse do diretor. Restavam ainda as provas de números 1 e 2 que ocorreram no dia 14 de junho, às 13h, no Teatro Phenix (INM/BAN, Atas, 12 jun. 1917).

Dentre os que assistiram às provas finais do concurso, estava o ministro Carlos Maximiliano Pereira dos Santos, o mesmo que havia anulado o concurso de solfejo



do ano anterior e que gerou o pedido de demissão de Nepomuceno. O desfecho desse concurso poderá nos fazer entender que, a despeito da moralização pretendida pelo governo na elaboração de um concurso público, não seria impossível que manipulações e controles de resultados pudessem ainda fazer parte do processo.

Para a prova de número 1, ambos os candidatos executaram a “Chaccona em Ré menor”, da *Sonata n. 4*, de J. S. Bach. Em seguida, correspondendo à prova de número 2, os candidatos deveriam apresentar uma ou mais peças de uma lista de seis composições. A comissão pediu que Paulina executasse o primeiro tempo (“Allegro non troppo”) e a cadência do *Concerto em Ré Maior*, de J. Brahms; e ao candidato Frederico Ihe foram atribuídos os três movimentos do *Concerto em Ré Maior, Op. 35*, de P. Tchaikowsky, “Allegro moderato”, “Cansonetta” e “Allegro vivacíssimo”.

Em seguida, foram eleitos Oscar Guanabarro, Humberto Milano e Francisco Braga para elaboração do relatório que, de acordo com o Art. 61 do Regulamento, conteria o desempenho e a competência alcançados nas provas e os títulos que os candidatos apresentaram no ato da inscrição. E deveria ser entregue 24 horas após a finalização das provas, conforme o que determinava o Artigo 64 do Regulamento, mais precisamente, às 15 horas do dia 15 de junho no Instituto Nacional de Música (INM/BAN, Atas, 14 jun. 1917).

A quarta ata, que registra esse concurso possui algumas contradições. A primeira delas é que o secretário parece ter antecipado o cabeçalho e inserido o nome do Sr. Joaquim de Barros Ferreira da Silva, enquanto ele não estava presente. Quando percebeu sua falha, registrou que mesmo tendo faltado à reunião o jurado havia enviado sua justificativa de voto, que foi lida após a ordem do diretor. Seu voto, porém, não foi disposto nessa ata.⁵

O segundo ponto que chama atenção é que o diretor disse ter recebido o relatório do concurso e que o relator deveria proceder sua leitura e em seguida a abertura dos envoltórios em que se achavam as provas do dia 12, que até aquele momento se mantinham lacrados. Com as provas já expostas, o diretor pediu que o secretário Arthur Tolentino da Costa fizesse a leitura de uma carta enviada por um senador do estado do Pará:

⁵ Exmo. Sr. Dr. Abdon Milanez, d. d. Diretor do Instituto Nacional de Música, o Presidente da Comissão Julgadora do Concurso. – Impossibilitado, á ultima hora, de comparecer ás 3 horas, á reunião da Comissão Julgadora do Concurso para o provimento da cadeira de violino deste Instituto de que V. Ex. é digníssimo Diretor e não desejando, por forma alguma, prejudicar o andamento dos trabalhos da referida comissão, junto remeto a V. Exa. O meu voto por escrito, justificando, para os devidos efeitos. Se, entretanto, a juízo de V. Exa. for absolutamente indispensável a minha presença, que só amanhã poderei efetuar, será suficiente que V. Exa., que qualquer modo, me o faça saber, pois que terei hoje e sempre o máximo empenho em demonstrar a V. Exa. toda a minha simpatia e consideração. Aproveito o ensejo para rogar a V. Exa. a fineza de transmitir aos demais membros da comissão os meus agradecimentos por todas as gentilezas que me dispensaram e os meus protestos de consideração, protestos que mais uma vez reitero a V. Exa. acenando-lhe toda a minha estima. De V. Excia muito at... Joaquim de Barros Ferreira da Silva. INM/BAN, Atas, 15 jun. 1917.



Arthur Lemos, Senador Federal pelo Estado do Pará, Lente Catedrático da Faculdade de Direito do Pará, etc. – Declaro que há alguns anos me foi entregue por Mlle. Paulina d’Ambrósio um diploma a ela conferido pelo Conservatório Real de Bruxelas, de aluna laureada de violino, em menção do prêmio que lhe foi dado, nestes termos: “Primeiro prêmio, com a mais alta distinção.” – Esse documento, que se destinava a justificar no Senado Federal, um projeto de pensão à sua possuidora para aperfeiçoar-se em uma especialidade na Europa – encontra-se ainda em meu poder, mas de envolta com outros papéis, circunstância que não permite restituí-lo no momento, a Mlle. Paulina d’Ambrósio. – Para que, porém, essa passageira impossibilidade não prejudique, de alguma forma, exma. solicita, no concurso a que acaba de submeter-se para professora do Instituto Nacional de Música, faço a presente declaração e comprometo-me, perante quem de direito, a exhibir o referido documento num prazo razoável que me seja marcado. Arthur Lemos. – Rio de Janeiro, 15 de junho 1917. (INM/BAN, Atas, 15 jun. 1917)

Com a ausência do professor Joaquim e tendo o relator, Oscar Guanabarin, declarado que não foi possível concluir o relatório no prazo de 24 horas, solicitou ao diretor mais um dia para lhe apresentar. Com fundamento no Art. 64 do Regulamento, que versava sobre o prazo para entrega do relatório, podendo chegar até o adiamento de 48 horas, o diretor lhe concedeu o tempo solicitado ao considerar “a grande responsabilidade que pesa sobre o júri, cuja competência e alto espírito de justiça enaltece, declara que está pronto a atender a qualquer reclame dos seus membros” (INM/BAN, Atas, 15 jun. 1917).

A quinta e última sessão da comissão julgadora desse concurso ocorreu no dia 16 de junho, na sala da Biblioteca do INM, com todo o júri presente. O secretário realizou a leitura do relatório apresentado por Guanabarin no qual ficou exposto que a candidata Paulina d’Ambrósio havia alcançado nas provas teóricas o primeiro lugar e Frederico de Almeida o segundo. O diretor, então, consultou os votos do júri em relação às provas práticas, que também confirmaram o primeiro lugar por unanimidade para a candidata Paulina. Frederico foi indicado para segundo pela maioria dos votos, pois Ferreira da Silva votou pela desclassificação do candidato. O diretor, então, agradeceu a todos os membros da comissão pela “cooperação em prol da arte e do bom nome da instituição” e encerrou o primeiro concurso para professor realizado sob sua gestão no Instituto (INM/BAN, Atas 16 jun. 1917).

O resultado do concurso foi noticiado em pelo menos dois periódicos cariocas, *O Paiz* e *A Noite*. Ambos publicaram o mesmo conteúdo sob o mesmo título, sendo



que o *A Noite* fez um destaque à “senhorita” que havia conquistado o primeiro lugar.

Esteve reunida à tarde, na biblioteca do Instituto Nacional de Música, a mesa julgadora do concurso à cadeira de violino daquele estabelecimento, vaga com a morte do professor Ricardo Tatti, a fim de dar parecer sobre o relatório da comissão composta pelos professores F. Braga, H. Milano e Oscar Guanabara, relativo ao mesmo concurso. Os concorrentes julgados foram somente a senhorita Paulina d’Ambrósio e o Sr. Frederico de Almeida, os únicos candidatos que fizeram todas as provas exigidas para o mesmo concurso. Lido e discutido, afinal, o relatório, classificou a mesa, por unanimidade de votos a senhorita Paulina d’Ambrósio, e em segundo lugar, também por unanimidade de votos, o candidato Sr. Frederico de Almeida. (*O Paiz*, 17 jun. 1917, p. 4; *A Noite*, 17 jun. 1917)

Como se não bastasse toda a discussão travada entre os jornais no anterior concurso para professor do INM, a instituição mais uma vez iria ser envolvida em um forte debate entre os jornais *Gazeta de Notícias* e *O Paiz*. O primeiro estava em defesa do candidato Frederico de Almeida e Oscar Guanabara se utilizou do jornal no qual desempenhava a função de crítico musical para defender o resultado do concurso.

Sob o título “*Um escândalo artístico: o concurso do Instituto Nacional de Música – O protesto do concorrente sr. Frederico de Almeida*”, a *Gazeta de Notícias* publicou um extenso documento e o requerimento que o próprio candidato havia enviado ao ministro da Justiça solicitando que o concurso fosse anulado por ter sido violada a “condição essencial da prova mais importante”:

O Sr. Frederico de Almeida, que, não obstante a sua pouca idade, já se tem revelado um “virtuoso” e é um dos mais aplicados e talentosos violinistas patrióticos, tendo já demonstrado, em concertos públicos, qualidades exuberantes do seu valor artístico, pleiteou com justa razão a cadeira vaga do Instituto, apresentando-se no referido concurso com um contingente muito apreciável de estudos, que mais uma vez impressionaram o público que assistiu a última prova instrumental, realizada no dia 15 do corrente, no Theatro Phenix. Basta ver o repertório das composições que o inteligente jovem submeteu à escolha da mesa julgadora, para se aquilatar do valor do seu preparo e da sua técnica, que se acentuam num vigor sempre crescente, à proporção



que os seus estudos adquiram um círculo mais vasto e complexo de ação. (*Gazeta de Notícias*, 19 jun. 1917, p. 3)

A *Gazeta de Notícias* protestou que o grupo que compôs a mesa julgadora – formada em sua maioria por professores estranhos à cadeira de violino, críticos de jornais e pessoas desconhecidas do meio artístico –, havia colocado em segundo lugar um candidato que apresentou “superioridade e segurança de técnica” na execução da “Chaccone”, de Bach, e do concerto de Tchaikovsky tocado integralmente.

E parece incrível que tenha havido na mesa julgadora quem entendesse desclassificar o sr. Frederico de Almeida, naturalmente por não compreender as sutilezas e dificuldades vencidas pelo jovem executante. Não é nosso intuito neste momento fazer a crítica e o confronto do trabalho apresentado pelos dois concorrentes, mas sempre que vemos cometida uma injustiça não podemos calar o nosso sentimento, e é por isso que pedimos para o caso desse concurso a atenção do Exmo. Sr. ministro da Justiça. (*Gazeta de Notícias*, 19 jun. 1917, p. 3)

Dentro do prazo estabelecido pelo regulamento, até 10 dias depois de concluído o concurso, Frederico recorreu da deliberação do Conselho para o ministro, enviando um requerimento ao diretor Abdon Milanez, no dia 18 de junho de 1917. O requerimento pedindo a anulação do concurso foi publicado na íntegra pela *Gazeta de Notícias*.

Inicialmente, disse que na prova mais importante foi “transgredida a condição essencial” visto que a peça de dificuldade transcendental da primeira prova não foi divulgada com um mês de antecedência, como previa o regulamento, mas quase três meses antes. A peça foi indicada em 26 de março e o concurso só foi realizado em 14 de junho. Frederico entendia que o intuito da lei era delimitar um tempo de preparação para a prova e que a ampliação deste prazo prejudicaria o reconhecimento da competência exigida pelo regulamento. De acordo com o *Livro de inscrição em concursos* do INM, o termo de encerramento das inscrições ocorreu em 13 de novembro de 1916. Como o regulamento não estabelecia uma data limite para a realização das provas, estas só vieram a ser realizadas em junho de 1917.

O candidato alegou também que, ao inquirir sobre o porquê do adiamento das provas, o diretor alegou ser pelo fato de que Paulina “sofria alguma moléstia”. Para Frederico, era evidente o favorecimento à “concorrente escolhida”, e mesmo não tendo sido alterada a peça obrigatória, disse que a candidata classificada em primeiro lugar enfrentou problemas técnicos, que se evidenciaram na “falta de



segurança” e pelos “rallentandos aplicados sem cabimento nos trechos mais difíceis, denotou carecer de tempo ainda mais dilatado”.

Outro ponto que Frederico contestou foi a respeito da formação da mesa julgadora, que em sua maior parte não apresentava profissionais “conhecedores das minúcias e sutileza do mais difícil dos instrumentos” e que assim pudessem distinguir os méritos dos concorrentes. Milanez, presidente da mesa julgadora, acompanhou todo o processo do concurso ao lado do professor de violino, Humberto Milano; dos professores de harmonia, estavam presentes Francisco Braga e Agnello França. Os demais não eram professores do INM, sendo eles Oscar Guanabara, que foi um crítico musical; Elpídio Pereira, compositor brasileiro que teve seu nome imortalizado no conjunto de compositores brasileiros executados pela Sociedade de Concertos Sinfônicos (*A Noite*, 9 abr. 1925, p. 7); e Joaquim de Barros Ferreira da Silva, que naquela época exercia a função de secretário do Consulado Português no Rio de Janeiro (*O Paiz*, 1º jun 1917, p. 7), chegando depois ao posto de cônsul-geral de Portugal no Brasil (*O Paiz*, 15 out. 1921, p. 7). Foi este o jurado que votou pela desqualificação de Frederico.

Por não ter a comissão escolhido uma obra comum, dentre as que foram selecionadas pelos candidatos para a realização da prova de número 2, Frederico entendeu que a “mesa não nutria desejos de proferir decisão justa”, e que a opção pela escolha de diferentes peças, fez com que se dispersasse o juízo do público assistente. Por informações colhidas no decorrer do concurso, Frederico ficou sabendo qual foi o programa proposto por Paulina e apresentou no seu requerimento como forma de confronto para não ser posto em plano inferior ao da candidata vencedora. As Tabelas 1 e 2 a seguir, carecem de informações sobre qual foi a obra específica proposta pelos candidatos. Por exemplo, não nos foi possível detectar qual dos três concertos para violino de Max Bruch foi sugerido pelos candidatos. Porém, o que se destaca é que a candidata Paulina não ofereceu a execução completa de três obras indicadas, diferentemente de Frederico que sugeria a execução completa das obras.

Para Frederico, não havia dúvida de que a vaga seria ocupada por Paulina. Dias antes de iniciar o concurso, ouviu de um dos professores que fez parte da banca examinadora que independente das provas exibidas a cadeira pertenceria a quem por fim designaram, em vão foi a sua queixa ao diretor...

Disse que vários professores recusaram formalmente o convite para compor a mesa “com receio de serem envolvidos no plano assentado”. Isso confirmaria a suspeita de que a decisão final não viria das provas aplicadas, mas de “causas e considerações alheias ao mérito e à competência dos candidatos”. O fato das duas candidatas terem desistido de realizar as provas reforça a ideia de que qualquer esforço



para o cumprimento das provas não seria apreciado diante da preferência previamente estabelecida.

| Paulina D'Ambrósio | |
|--------------------------|----------------------|
| Max Bruch | Concerto (completo) |
| Giuseppe Tartini | Sonata (completa) |
| Johann Sebastian Bach | Concerto (completo) |
| Johannes Brahms | 1º tempo do Concerto |
| Ludwig van Beethoven | 1º tempo do Concerto |
| Piotr Ilitch Tchaikovsky | 1º tempo do Concerto |

| Frederico de Almeida | |
|--------------------------|---------------------|
| Max Bruch | Concerto (completo) |
| Giuseppe Tartini | Sonata (completa) |
| Johann Sebastian Bach | Sonata (completa) |
| Ludwig van Beethoven | Concerto (completo) |
| Piotr Ilitch Tchaikovsky | Concerto (completo) |
| Heinrich Wilhelm Ernst | Concerto (completo) |

Tabelas 1 e 2

Mesmo diante disso, Frederico se apresentou para concorrer à vaga de professor de violino do INM. Concluiu seu requerimento sentindo-se vítima das injustiças sofridas no decorrer desse concurso e do maquiado esforço que até mesmo os assistentes das provas práticas fizeram em favor de Paulina.

Assim, a discussão entre os jornais *Gazeta de Notícias* e *O Paiz* aumentava. Por quase uma semana debateram sobre os inúmeros detalhes que poderiam ocasionar a nulidade do “escandaloso” concurso, e assim, tornaram públicas as informações peculiares inerentes ao INM, ao júri, aos candidatos e suas provas...

Nada faltou para a consumação do conchavo nem mesmo os fervorosos aplausos antecipados que, além de constrangerem o juízo dos que ouvem predisõem favoravelmente a quem deles é alvo e constituem um escolho a vencer por aquele que não é favorecido com semelhantes manifestações, não prometidas judiciosamente em tempos idos, mesmo nos exercícios práticos dos alunos do Instituto. (*Gazeta de Notícias*, 19 jun. 1917, p. 3)

Em 20 de junho, *O Paiz* rebateu esta publicação acusando a *Gazeta de Notícias* de imprudente por ter publicado o protesto de Frederico de Almeida, que foi feito de forma escandalosa. Esse artigo contrapôs as acusações quanto à escolha dos pro-



fessores, trouxe a informação de que o prof. Ronchini não poderia compor a mesa por ter sido professor do candidato e que o prof. Chiafitelli alegou justos motivos para não compor o júri.

Com a impossibilidade desses professores de compor a mesa, foram convidados outros três violinistas, Milano, Elpídio e Ferreira da Silva, o jurado que votou a favor da desqualificação de Frederico Almeida. O antigo secretário do Consulado Português que estudou no Conservatório de Leipzig, na Alemanha, sob a orientação do prof. Houssla⁶ escreveu um “bem fundamentado” parecer que trazia o motivo para tal desqualificação, podendo até mesmo ser publicado para amplo conhecimento, continuou o articulista.

Continuando a defesa a respeito da formação da banca julgadora, *O Paiz* justificou a presença dos professores Braga e França para correção da prova de harmonia, pois “forçosamente” deveria haver pelo menos um professor desta matéria e de acordo com esta publicação, a prova de harmonia de Frederico Almeida estava errada, “com erro grave em matéria de resolução”. Ao professor Braga teria também ficado o encargo de compor um trecho para a leitura à primeira vista.

Porém, o que nos chamou mais a atenção foi a justificativa da participação de Oscar Guanabario, que lá esteve para julgar com exclusividade a prova sobre acústica, a prova facultativa que Frederico Almeida se comprometeu em apresentar. A “autoridade incontestável na matéria” deu nota igual a zero após questionar o candidato em dez questões da dissertação apresentada, o que o fez pensar ser um trabalho “mal copiado ou feito por pessoa estranha ao concurso”.

Reconhecido como professor de piano, notável crítico musical do período do Império e da República brasileira, mestre de coros de companhias líricas, regente de orquestra, autor de peças teatrais e timpanista (cf. Passamae, 2014), Guanabario assumiu uma posição que poderia ter sido ocupada pelo professor Frederico do Nascimento, fundador do gabinete de acústica do INM inventor do *Melophonometro*, um aparelho de acústica musical (cf. Carvalho, 1905). Porém, como Nascimento esteve envolvido no “malfadado” concurso de solfejo, dificilmente ocuparia uma posição de jurado nesse concurso.

A figura de Guanabario é exaltada pelo articulista quando, naquele período, era “o único dos nossos músicos que regeu, em público e na presença de Carlos Gomes, a célebre orquestra do maestro Bassi, nos belos tempos do Ferrari” (Silva, 2009)⁷. Como crítico musical, escreveu sobre diversos violinistas, dentre eles: Wolff, Thomson, White, Sarasate, Vecksey e Kubelick, sempre alcançando os aplausos do público pelo seu julgamento.

⁶ Não conseguimos encontrar nenhuma referência a respeito desse professor.

⁷ Ângelo Ferrari foi um empresário dono de uma companhia italiana que fez representar *Os Puritanos* de Vincenzo Bellini em julho de 1885, no teatro Pedro II, no Rio de Janeiro. Ver Silva, 2009.



O articulista do jornal *O Paiz* vaticinava que o jovem Frederico não era digno de vencer o concurso por ser um violinista “imperfeito”, que havia “gaguejado” na prova de transposição e tinha defeitos graves de arco e na mão direita, assim como problemas na posição do violino. Dessa forma, não poderia ocupar um cargo tão honrado e que “toda a gente sabia, previamente e por mil motivos, que o primeiro lugar caberia à senhorita D’Ambrósio” (*O Paiz*, 20 jun. 1917, p. 3).

A *Gazeta de Notícias* contestou em sua publicação de 21 de junho, que não pretendia “estabelecer polêmicas nem discussões” com a publicação do pedido de anulação do concurso por Frederico de Almeida. Mesmo assim, reforçou que a mesa julgadora não agiu com justiça na classificação dos candidatos diante das provas apresentadas. Em especial, a acusação de que na prova de harmonia do jovem violinista continha erro de resolução.

Nas palavras publicadas no jornal o que havia era uma excepcional resolução de uma nota dissonante, que seguia a regra “toda nota dissonante tende a descer” um semitom. O caso em questão se tratava de uma modulação do tom de Dó Maior para o de Fá Maior com a resolução da dissonância subindo uma terceira. Para exemplificar seu parecer, o jornal utilizou exemplos de resoluções excepcionais de notas dissonantes dos *Estudos de Harmonia*, do compositor francês François-Clément Théodore Dubois:

Um deles é o seguinte: um acorde de 7ª dominante do tom de dó maior na 1ª inversão encadeado a um acorde de 7ª da dominante do tom de fá maior na 3ª inversão. A nota dissonante nesse exemplo resolve excepcionalmente, subindo de uma 2ª maior. Em outro exemplo dado pelo mesmo autor, a dissonância resolve descendo de uma 4ª justa. (*Gazeta de Notícias*, 21 jun. 1917, p. 4)

A publicação da *Gazeta de Notícias* considerou a “má resolução” como um “*aspecto de vulgaridade pouco comum e de importância mínima*” e por isso não esperava que os professores desconsiderassem por completo a prova de Frederico, que estava respaldada pelo tratado de Dubois. E sobre os três violinistas que compuseram o júri, apenas reconheciam como tal o Humberto Milano, pois nunca tinham ouvido falar de Elpídio Pereira e de Ferreira da Silva como violinistas, chegando a desafiarlos que provassem que o eram de fato.

O periódico afirmou que as únicas informações que possuíam sobre Ferreira da Silva eram as que ele seria um empregado de um consulado no Rio de Janeiro e que havia feito um catálogo “*bem deficiente*” de músicas para violino. Lamentava que sua modéstia impedisse o ex-aluno do Conservatório de Leipzig de fazer uma demonstração pública da “*preciosa bagagem que lá houvera adquirido*” e que não entendia



por que somente neste evento seus “comparsas” o “fizeram conhecer” (*Gazeta de Notícias*, 21 de jun. 1917, p. 4).

Podemos perceber que as divergências iam além do discurso do que ocorreu no INM, Guanabarino era a figura a ser combatida. Percebe-se que o discurso do periódico ia além dos fatos do concurso, mas tomava um cunho de ataque pessoal. Segundo a *Gazeta de Notícias*, a presença de Guanabarino era dispensável, pois a prova que Frederico apresentou sobre acústica era facultativa e não deveria determinar o julgamento do concurso, mesmo porque a oponente não apresentou prova equivalente. Assim, surpresos com a nomeação de Guanabarino como autoridade “incontestável na matéria”, não entendiam por que ele preferia manter-se no “esta-fante expediente de uma repartição postal de segunda ordem” ao invés de se candidatar à docência de uma cadeira de física de qualquer estabelecimento de ensino.

Alegavam que a prova de física de Frederico não continha erros e que mesmo não sendo uma brilhante dissertação, afirmavam que seu intuito era oferecer ao INM uma demonstração da sua aplicação nos estudos musicais. E que fossem averiguar os erros de posições do violino, do arco e da mão direita do candidato, talvez deveriam atentar para os aspectos de posturas de um dos exímios pianistas daquele período.

Sua prova de transposição foi considerada pela comissão como incorreta, “gaguejada”, por conta de alteração no andamento, o que foi contestado pelo candidato. Porém, passada a realização da prova, não foi possível comprovar se realmente as tais falhas existiram. Diante da parcialidade da comissão, houve ainda o questionamento de que Paulina D’Ambrósio poderia ter sido beneficiada com o “conhecimento prévio” do trecho musical a ser transportado...

Para fundamentar seu argumento de maneira mais ampla e fugir do aspecto de uma simples defesa de Frederico, a *Gazeta de Notícias* tentou ampliar seu protesto a toda e qualquer forma de privilégios que se mantinha no INM, que transformavam a “instituição perfeita e acabada”, em um monopólio que conduzia a seu gosto que conhecimentos musicais seriam disseminados na instituição.

Desse modo, mesmo antes do concurso, o candidato Frederico de Almeida estava em desvantagem diante do favoritismo da candidata Paulina d’Ambrósio e, para melhor aplicar o conchavo, foram necessários muitos ataques ao seu conhecimento exposto nas provas desse concurso. Esperavam que o ministro da Justiça interviesse no caso para conter os “arranjos e apadrinhamento” associados no INM, e que lá se restabelecesse a justiça, “indispensável como prêmio aos que se esforçam e trabalham, contando exclusivamente com o seu próprio mérito” (*Gazeta de Notícias*, 21 de jun. 1917, p. 4). Acusando a *Gazeta de Notícias* de reincidir na imprudente defesa de Frederico e que este certamente teria dado as diretrizes e coordenadas da sua última publicação, Oscar Guanabarino, solicitou a autorização do candidato para



que se publicasse uma análise de sua dissertação sobre acústica em *O Paiz*. Assim, poderia provar publicamente que a tese não só continha erros, mas “tolices” imperdoáveis a um músico. Ainda nas palavras de Guanabarino, mesmo facultativa, essa prova poderia ter dado ao candidato certa vantagem, já que sua oponente declinou de realizá-la, o que poderia representar um motivo para pedir anulação do concurso. Porém, como sua prova foi desclassificada pelos diversos erros observados, esse argumento não se demonstrava plausível de ser usado. O único ponto que Guanabarino entendeu como procedente foi a prorrogação do prazo de estudo para a peça de confronto. Porém, argumentou que o único a levar vantagem nesse quesito foi o próprio candidato, que dois anos antes havia executado em concerto público a “Chaconne”, de Bach (*O Paiz*, 22 jun. 1917, p. 2).

A aspereza de Guanabarino com Frederico pode ser mais claramente percebida quando afirma que era um fato incontestável e inegável que Paulina seria classificada em primeiro lugar, e que mais certo era que se as outras duas candidatas tivessem concorrido, ele seria classificado em quarto lugar... “e mais longínquo seria seu lugar se outros candidatos tivessem concorrido à vaga”. Isso porque a candidata Paulina era uma violinista e o “Sr. Almeida não o é, nem nunca o será, sendo, apesar do seu talento, negação decidida para aquela virtuosidade” (*O Paiz*, 22 jun. 1917, p. 2). Continuou dizendo que se surpreendia por não existir no INM a aplicação rigorosa de regras relativas à jubilação, questionando o porquê de Frederico, mesmo apresentando provas de incapacidade durante seu curso, ter alcançado seu diploma de conclusão. Concluiu dizendo que aguardaria a autorização para fazer pública sua análise da dissertação de acústica e que quanto à prova de harmonia, essa foi julgada pelos competentes professores, Braga e França. Percebemos que o processo de avaliação desse concurso comparado com o anterior (de solfejo) foi muito diferente. Naquele, todos os jurados avaliaram cada uma das provas dando notas para primeiro, segundo e terceiro lugares. Neste o que vemos é que para cada conjunto de prova foi designado um, dois ou três jurados competentes.

Cabe ressaltar que, aos 18 anos, Frederico alcançou a “Medalha de Prata” em uma prova realizada no próprio INM, em 29 de dezembro de 1914, no Salão do *Jornal do Commercio* na presença dos jurados Arnaud Duarte de Gouvêa,⁸ Francisco Alfredo Bevilacqua, Ricardo Tatti, Francisco Braga, Francisco Chiaffitelli e do livre docente Alfredo Gomes, com a presidência do diretor Alberto Nepomuceno. O regulamento vigente em 1914 era o Decreto nº 9.056, de 1911, e o seu Art. 117 nos diz que apenas teriam direito de concorrer aos prêmios – medalha de ouro, prata ou menção honrosa –, os alunos que tivessem concluído o último ano do seu curso

⁸ O professor Arnaud Gouvea substituiu de última hora o professor extraordinário honorário Arthur Napoleão dos Santos, que por justo motivo não pôde estar presente.



obtendo os graus de “distinção ou “plenamente” (Brasil. Decreto nº 9.056, 18 out. 1911). O único candidato que concorreu ao prêmio de violino daquele ano foi o jovem Frederico Carlos de Almeida, da classe do professor Ernesto Ronchini. Frederico alcançou por maioria de votos o segundo prêmio contra o voto do livre docente de violoncelo, Alfredo Gomes,⁹ que optava por lhe conceder o primeiro prêmio (INM/BAN, Atas, 1894-1918).

A última publicação de a *Gazeta de Notícias* a respeito desse caso observa que as críticas de Guanabarino às provas de Frederico denotam uma enorme injustiça contra um dos mais aplicados alunos do INM, “meio onde talvez não se encontrem muitos exemplares da sua têmpera e da sua forma de vontade”. Sobre a análise da dissertação, não demonstraram nenhum interesse, pois não lhes importavam as “teorias extravagantes do Sr. Guanabarino sobre o som”. Avaliavam que mesmo que fosse um péssimo trabalho, de forma nenhuma deveria influir na avaliação justa das demais provas.

Quanto à suposta vantagem de Frederico em relação à prova de confronto, afirmavam que, na verdade, quem mais vantagens teve com a escolha da “Chaconne” foi Paulina, que por mais de 10 anos vinha se consagrando como uma virtuosidade no violino, enquanto Frederico, 7 anos mais novo, havia iniciado sua carreira de concertista apenas dois anos antes. Para o jornal, os “*rallentandos*” e a supressão dos dois últimos movimentos do concerto de Brahms era algo imperdoável para uma artista do seu valor. Assim, a *Gazeta* encerrava sua defesa ao jovem violinista, e aguardava o pronunciamento do ministro da Justiça na busca de promover justiça ao candidato recorrente (*Gazeta de Notícias*, 23 jun. 1917, p. 2).

A decisão da *Gazeta* de encerrar o caso foi considerada “prudente” por Guanabarino, caso contrário, a imagem de Frederico poderia ficar ainda pior se seu trabalho “eivado de erros e sem merecimento algum” fosse exposto ao público. Afinal, este seria o verdadeiro “escândalo artístico” produzido pelo concurso: assistir a “prova de defesa sem defesa”. Disse ainda que no relatório não foi aceita a interpretação da “Chaconne” realizada por nenhum dos dois candidatos e que as provas de transposição foram igualmente reprovadas, restando a eles o desempenho nas provas de harmonia e virtuosidade (prova de número 2).

Guanabarino informou ter sido favorável a Frederico ao sugerir no relatório que a prova de leitura e transposição fosse posta de parte, pois nessas o seu desempenho havia sido inferior ao de Paulina. Mas não se conteve em mais uma vez afirmar que sua prova de harmonia estava errada, como errada era a citação de “coisas impossíveis e imperdoáveis” em Dubois. O professor Agnello França fez conhecer seu



parecer por uma carta enviada a Guanabarino dizendo que possuía o hábito de manter os seus atos, pois são sempre praticados com justiça e que mantinha seu voto intacto na referida prova (*O Paiz*, 25 jun. 1917, p. 3).

Dias depois, o ministro da Justiça realizou o despacho do requerimento de Frederico, negando provimento ao recurso pelas seguintes razões:

o recurso era desnecessário, visto que os dois candidatos entraram em lista para ser submetida à escolha por parte do chefe de Estado. Bastaria um memorial, em que o sr. Almeida provasse merecer o primeiro lugar ou, ao menos, a colocação do seu nome com o de Paulina d'Ambrósio. Não o tentou. A superioridade da sua competidora parece indiscutível, apesar de haver sido feita justiça aos méritos do recorrente. A comissão examinadora era competente e agiu com desasombro. O próprio julgador, que o candidato classifica de "desconhecido", apresentou um relatório de profissional competente no assunto e elogiado pelos mestres. (*A Noite*, 10 jul. 1917)

No ano seguinte, em 11 de maio de 1918, Frederico conseguiu uma vaga de livre docente de violino no INM; e em 28 de abril de 1921, foi nomeado professor substituto de violino e violeta durante o impedimento da professora Maria Millone Vaz. Millone Vaz fazia parte do quadro de professores adjuntos do INM desde 16 de novembro de 1913, na classe do professor Phillipe Messina, que ministrava aulas no curso noturno desde 30 de outubro de 1911. Anos depois, em 30 de outubro de 1914, foi transferida para trabalhar com o professor Francisco Chiaffitelli, que passou a integrar o quadro de professor de violino em 18 de outubro de 1911, ao lado dos professores Ricardo Tatti, Ernesto Ronchini e Humberto Milano. Encerrado o prazo de três anos, como ela havia apresentado bom desempenho nas suas funções, revelando grande aptidão para o magistério, o ministro Carlos Maximiliano a reconduziu ao lugar de adjunta de violino, em 8 de abril de 1918 (INM/BAN, Livro 1903-1940).

Quando ocorria um impedimento ou licença de um professor, fosse professor ou adjunto, o diretor deveria providenciar seu substituto. A preferência era que outro professor se ocuparia da substituição ou mesmo o adjunto do mesmo curso. Caso nenhum desses pudesse se ocupar da tarefa, um livre docente da cadeira poderia ocupar a vaga interinamente. Foi o que fez Frederico de Almeida, certamente na tentativa de demonstrar seu conhecimento e aptidão para o ensino do violino (Brasil, Decreto nº 11.748, 13 out. 1915).

Na falta de um livre docente, o diretor poderia indicar ao ministro da Justiça uma pessoa estranha ao quadro de docentes do INM, com notória competência, para que fosse nomeado substituto; vemos, assim, que ocorreu uma descentralização do



poder do diretor ao eleger um professor. Enquanto nos anos da gestão de Miguéz, os decretos firmavam que bastasse a indicação do diretor para que o ministro nomeasse um novo professor, o Decreto de 1915, possui em seu escopo todo aparato para que não mais fosse possível esta prática. E muitas deveriam ser as artimanhas para que se conseguisse chegar ao objetivo de integrar quem bem quisessem ao Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro. Podemos observar que a questão da meritocracia, tão cara aos nossos primeiros republicanos, não foi um conceito facilmente absorvido pelos líderes musicais responsáveis pela formalização do Instituto Nacional de Música. O cientificismo e outras facetas do discurso positivista, como ordem e progresso, que se encontravam em questões distantes da organização e divisão de poder, pareciam mais palatáveis que a garantia de acesso ao seletivo grupo por meio de concursos públicos.

Entretanto, a atuação de Paulina D’Ambrósio transcendeu as disputas internas e as tensões criadas pelas tentativas de qualificar o seu acesso ao INM como um “escândalo artístico”. Na verdade, a violista seria não apenas uma grande intérprete de seu tempo, como também deixou um legado que até hoje ecoa na prática violinista do nosso país. É sem dúvida um dos grandes nomes do panteão dos professores da Escola de Música em seus 170 anos de existência.



REFERÊNCIAS

Almeida, Thadeu de Moraes. *Os concursos do Instituto Nacional de Música: tensões, meritocracia e cultura na República Velha (1890 a 1917)*. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-graduação em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2017.

Bosísio, Paulo. *Paulina D'Ambrósio e a modernidade violinística no Brasil*. Dissertação (Mestrado) Unirio. Rio de Janeiro, 1996.

Carvalho, Delgado de. *O Gabinete de Acústica no Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1905.

Marcondes, M. A. *Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica e popular*. Verbete "D'Ambrósio, Paulina". São Paulo: Editora Art, 1977.

Passamae, Maria Aparecida dos Reis Valiatti. "O professor de piano: o método de Oscar Guanabarrino." In: *Anais do XIV Seminário Nacional de Pesquisa em Música da UFG – SEMPEM*, Goiânia 2014, p. 71-79. Disponível em https://mestrado.emac.ufg.br/up/270/o/14%C2%BA_SEMPEM.pdf.

Silva, Esequiel Gomes da. "A crítica teatral de Arthur Azevedo no *Diário de Notícias*". *Anais do Silel*, v. 1. Uberlândia: EDUFU, 2009.

Documentos legislativos e administrativos

Brasil. *Das substituições*. Decreto nº 11.748, 13 out. 1915.

Brasil. *Diário Oficial*. Instituto Nacional de Música. "Concurso para provimento de uma cadeira de violino, seção 1, 7 jun. 1917, p. 56.

Brasil. *Dos concursos aos prêmios*, art. s/n. 116-123. Decreto nº 9.056, 18 out. 1911.

Brasil. Ministério da Justiça e Negócios Interiores. Decreto nº 11.748, 13 out. 1915 – Reorganiza o Instituto Nacional de Música. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1915.

Instituto Nacional de Música. Ata da 1ª sessão da comissão julgadora do concurso para provimento de uma cadeira de violino, realizada no dia 8 de junho de 1917. *Atas de Concurso da Carreira do Magistério EM/UFRJ*, v. 1, 1916-1935. BAN. Acervo de Documentos Históricos. Arquivo Institucional. Registro 4021/2013, nº sist. 799875. ADEM AI/EM/UFRJ Atas v. 22.

Instituto Nacional de Música. Ata da 2ª sessão da comissão julgadora do concurso para provimento de uma cadeira de violino, realizada no dia 12 de junho de 1917. *Atas de Concurso da Carreira do Magistério EM/UFRJ*, v. 1, 1916-1935. BAN. Acervo



de Documentos Históricos. Arquivo Institucional. Registro 4021/2013, nº sist. 799875. ADEM AI/EM/UFRJ Atas v. 22.

Instituto Nacional de Música. Ata da 3ª sessão da comissão julgadora do concurso para provimento de uma cadeira de violino, realizada no dia 14 de junho de 1917. BAN. Acervo de Documentos Históricos. Arquivo Institucional.

Instituto Nacional de Música. Ata da 4ª sessão da comissão julgadora do concurso para provimento de uma cadeira de violino, realizada no dia 15 de junho de 1917. BAN. Acervo de Documentos Históricos. Arquivo Institucional.

Instituto Nacional de Música. Ata da 5ª sessão da comissão julgadora do concurso para provimento de uma cadeira de violino, realizada no dia 16 de junho de 1917. BAN. Acervo de Documentos Históricos. Arquivo Institucional.

Instituto Nacional de Música. *Concursos aos prêmios de violino*, realizado em 29 de dezembro de 1914, nº 52. BAN. Atas de Concursos e prêmios da Escola de Música, mapa v. 1, 1894-1918.

Instituto Nacional de Música. BAN. Livro de registro de título de pessoal, v. 1, 1903-1940.

Periódicos

A Noite. “Ultima Hora”, “O concurso de violino do INM; a senhorita Paulina d’Ambrózio classificada em primeiro lugar”. Rio de Janeiro, 17 jun. 1917.

A Noite. “Ultima hora”. “O último concurso de violino do I. N. de Música”. Rio de Janeiro, 10 jul. 1917.

A Noite. “Nossa música executada por artistas brasileiros”. “Reorganizada em grandes bases a Sociedade de Concertos Symphonicos”. Rio de Janeiro, 9 abr. 1925, p. 7.

Gazeta de Notícias. “Um escândalo artístico: o concurso do Instituto Nacional de Música”. O protesto do concorrente Sr. Frederico de Almeida”. Rio de Janeiro, 19 jun. 1917, p. 3.

Gazeta de Notícias. “Um escândalo artístico: o concurso de violino do Instituto de Música”. Rio de Janeiro, 21 jun. 1917, p. 4 e 23 jun. 1917, p. 2.

O Paiz. “Artes e artistas”. “Um escândalo artístico”. Rio de Janeiro, 20 jun. 1917, p. 3; 22 jun. 1917, p. 2 e 25 jun. 1917, p. 3.

O Paiz. “O concurso de violino do Instituto Nacional de Música”. Rio de Janeiro, 17 jun. 1917, p. 4.

O Paiz. “Secção Portuguesa”. A assistência aos portugueses desamparados. Rio de Janeiro, 15 out. 1921, p. 7.



O Paiz. “Secção Portuguesa”. Uma nova repartição do consulado. Rio de Janeiro, 1º jun 1917, p. 7.

THADEU DE MORAES ALMEIDA é mestre em Música e bacharel em Piano pela Escola de Música da UFRJ. Atua como pianista de câmara e professor.

231



“Os escândalos no Instituto Nacional de Música”: Camilla da Conceição e as mulheres no INM (1919)

*Aline da Paz**

Resumo

A análise de três matérias publicadas em periódicos de outubro de 1919, relatando problemas que envolveram a professora de canto do Instituto Nacional de Música (Rio de Janeiro, Brasil) Camilla da Conceição, o professor Fertin de Vasconcellos e o então diretor do estabelecimento Abdon Milanez, nos permitem traçar um panorama do que era ser mulher, solteira, negra, católica e professora da principal instituição de educação musical da República no início do século XX. A carta de Camilla, última das três matérias a ser publicada, traz informações expressivas para a compreensão das relações no contexto do INM. A partir da resignificação dos conceitos de experiência e expectativa (Koselleck, 2007), os conceitos de expectativas tácitas e explícitas, aqui propostos, permitem compreender as divergências do que se esperava dessas mulheres e daqueles discentes e docentes que frequentavam a instituição que veio a se tornar a Escola de Música da UFRJ.

Palavras-chave

Mulheres na música – estudos de gênero – relações de poder – escola de música – Instituto Nacional de Música.

Abstract

The analysis of three articles published in October 1919, reporting problems that involved the singing teacher of the National Institute of Music (Rio de Janeiro, Brazil) Camilla da Conceição, the professor Fertin de Vasconcellos, and the director of that establishment Abdon Milanez, allow us to draw a picture of what it was to be a woman, single, black, catholic and teacher of the principal institution of musical education of the Brazilian Republic in the early twentieth century. Camilla's letter, the last of the three articles to be published, provides expressive information for the understanding of relations in the context of INM. From the re-signification of the concepts of experience and expectation (Koselleck, 2007), the concepts, proposed here, of tacit and explicit expectations allow us to understand the divergences of what was expected from these women, and those students and teachers who attended the institution that came to be the School of Music from UFRJ.

Keywords

Women in music – gender studies – power relations – music school – Brazilian National Institute of Music.

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



Camilla da Conceição (1873-1936), apesar de ser mulher, negra e filha adotiva, contrariou todas as expectativas e teve uma carreira de destaque nos palcos cariocas como cantora e professora. Traçou sua trajetória profissional como discente e posteriormente como docente nas cadeiras do Instituto Nacional de Música. Lá frequentou as aulas a partir de sua fundação em 1890, apenas dois anos após a abolição da escravatura, e foi nesse mesmo ambiente que se tornou professora efetiva da cadeira de Canto em 1904, função em que permaneceu até 1936, ano de sua morte.



Figura 1. Foto de Camilla em notícia sobre sua morte em 1936.
Diário de Notícias, 7 mar. 1936, p. 9.

234 Em estudo pioneiro sobre as cantoras líricas negras brasileiras, Bittencourt (2008) destaca que no final do século XIX e início do século XX Camilla fez enorme sucesso como cantora nos palcos cariocas. Sobre sua infância relata que foi filha de criação



de “Julietta Laet, irmã do eminente filólogo, professor e jornalista Carlos de Laet” (Bittencourt, 2008, p. 57), a responsável por seus primeiros passos na música. Em 1891, seu primeiro ano no curso de canto, foi aprovada com distinção, obtendo 12 pontos como nota final. A segunda melhor aluna foi Georgina Calvet que obteve 11,20 pontos. Essa notícia foi destaque nos periódicos *Arte Musical* e *Gazeta Musical* (Bittencourt, 2008, p. 59). Em todo o percurso de formação no INM, Camilla sempre se destacou.

Em 1919, já sendo por 15 anos professora efetiva do INM, Camilla envolve-se naquilo que o periódico *A Noite* de 21 de outubro de 1919 descreveu como um dos “Escândalos do Instituto Nacional de Música”, que ocupou outras edições desse e de outros periódicos do período por alguns dias. O embate teve como centro o nome de Camilla da Conceição e o Instituto Nacional de Música. Nele estariam envolvidos o então diretor do Instituto, Abdon Milanez (1858-1927), o professor Fertin de Vasconcellos (1862-1934) e algumas alunas da instituição. O incidente foi narrado em três matérias de jornal: na primeira, no *A Noite*, em 2 de outubro de 1919, Fertin de Vasconcellos, professor e colega de trabalho de Camilla, apresenta sua versão dos fatos; na segunda, veiculada na *Gazeta de Notícias* de 15 de outubro de 1919, Abdon Milanez, então diretor do INM, descreve outra visão; a vítima foi a última a se pronunciar na imprensa, na última matéria, Camilla, em uma carta-entrevista nos traz sua versão dos fatos.

Os relatos de Camilla e Fertin foram dados ao *A noite*. Fundado por Irineu Marinho em 1911, é considerado um dos primeiros periódicos populares do Rio de Janeiro. De grande circulação e foco nas informações sobre o cotidiano da cidade, fornecia, inclusive, os resultados do jogo do bicho (Brasil, 2014). Já a *Gazeta de Notícias*, onde a matéria com a versão de Abdon foi publicada, era um periódico mais tradicional da elite da Capital Federal. Fundado em 1875 teve em sua história colonistas como Machado de Assis e “nomes respeitáveis da literatura e do meio cultural nacional [que] desejavam ardentemente as páginas da *Gazeta de Notícias*, realizaram esse desejo Coelho Neto, Aluísio Azevedo, Pardal Mallet e José do Patrocínio, dentre outros” (Miguel, 2006, p. 48).

A carta de Camilla apresenta o relato de uma mulher inconformada com os limites do papel feminino naquela sociedade. Em interação com as considerações feitas pela professora buscaremos inicialmente contrapor seus argumentos com as matérias que trazem as versões de Fertin e de Abdon sobre os fatos. A entrevista de Abdon teve uma notoriedade na imprensa visivelmente mais relevante que a dos professores. Além de ter sido veiculada num periódico tradicional da elite, a matéria ocupou toda a metade direita da primeira página da edição. Com direito a foto e enunciado em destaque, a grande riqueza de detalhes nos apontou novos dados sobre o episódio, sobre os quais nos ateremos na segunda parte.



A partir da reflexão dos conceitos de espaço de experiência e horizonte de expectativa de Koselleck (2006), e de sua apropriação e ressignificação, há como premissa nesta pesquisa o entendimento de que há expectativas sociais em relação a tudo, sejam objetos, pessoas, espaços, conteúdos etc; a esses, sobre os quais são postas as expectativas, chamamos substantivos. Muitas dessas expectativas podem estar explícitas, descritas em documentos oficiais como tratados, manuais, leis e regimentos. Os Regimentos do INM entre 1890 e 1916 trazem informações sobre os pré-requisitos de acesso aos docentes e discentes, entre eles estava, em primeiro lugar, a necessidade de atestar a moralidade; que seria uma expectativa explícita, ou seja, uma regra oficial aparentemente partilhada e acatada por cada pessoa que desejasse se vincular ao Instituto. Entende-se que os documentos oficiais trazem determinações claras da forma de ação dos sujeitos e dos conceitos que se relacionam com os substantivos.

Muitas dessas expectativas são tácitas, esperadas, mas não explícitas; são elas que estão descritas nas entrelinhas dos discursos dos sujeitos. As expectativas tácitas podem ser apresentadas de diversas formas, entre elas a comportamental, a verbal ou a escrita. Nesse caso, qualquer informação presente nos relatos dos sujeitos que demonstrem formas esperadas, contudo não oficiais, de agir dos substantivos. Estão presentes nas relações cotidianas, na ação dos sujeitos e historicamente podem ser encontradas em fontes documentais não oficiais, tais como ilustrações, fotografias, periódicos, panfletos e informes, entre outros. São nessas entrelinhas que muitas vezes estão presentes as concepções reais acerca daquilo que se espera dos substantivos. Na musicologia essas expectativas podem ser utilizadas, inclusive, em relação ao que se espera de um gênero musical, um instrumento, um compositor ou uma instituição educacional, por exemplo.

Apesar de poder ser aplicada também em objetos e conceitos, as expectativas explícitas e as tácitas só podem ser transformadas nas negociações entre os sujeitos. As modificações ocorridas tacitamente podem levar às transformações explícitas, e é na negociação que decorre a quebra ou mudança dos conceitos e preconceitos. É por meio da aceitação ou não de um atributo pela maioria dos sujeitos que ocorre a ressignificação desse lugar social.

Ao examinarmos a carta de Camilla da Conceição e seu diálogo com os artigos que deram voz a Abdon Milanez e Fertin de Vasconcellos, além de alguns documentos oficiais do INM, pudemos identificar indícios que nos levem a traçar um caminho a respeito do que se esperava de ser mulher, professora e musicista na sociedade do início do século XX, com nosso olhar voltado para o ambiente do INM, constatamos que havia várias expectativas tácitas e explícitas em relação a esse papel. Concluímos, no entanto, que nem sempre há convergência das expectativas tácitas a respeito de um mesmo substantivo, entendemos que essas expectativas influem



diretamente no resultado das expectativas pessoais (o que o sujeito espera de si mesmo) e das expectativas coletivas (o que um grupo espera do substantivo).

O escândalo e suas versões dos fatos: um caminho pelo relato de Camilla

A carta de Camilla e a entrevista de Fertin trazem como situação geradora do incidente um convite do diretor Abdon Milanez para que a professora comparecesse ao seu gabinete, convite que ela acata, mas se nega ir à presença do diretor sozinha, convidando para a missão o seu colega de trabalho, o professor Fertin de Vasconcellos. A discordância de Abdon à presença de Fertin faz com que o diretor suspenda o professor por 15 dias, ato disciplinar assumido em solidariedade também por Camilla. Alguns dias depois, no dia 14 de outubro, durante uma reunião da Congregação, com a presença da maioria dos docentes, inclusive de Camilla e Fertin, o diretor propõe uma trégua mediante o cancelamento das penas impostas aos dois professores. Sua atitude tem efeito totalmente contrário e, de acordo com Abdon, instaura-se a desordem, desdobrando-se em desacatos a sua pessoa por parte dos professores. O incidente se desdobra em atitudes de reprovação por parte dos docentes e discentes do Instituto.

O primeiro artigo sobre o assunto é publicado alguns dias após o primeiro incidente que originou a suspensão dos professores. Nele, o professor Fertin de Vasconcellos descreve a sua versão dos fatos no periódico *A noite*, de 2 de outubro de 1919. Na entrevista de Fertin, o articulista faz referência à tentativa de obter informações por parte da própria Camilla, o que não teria sido possível devido ao seu estado de saúde, fato que ela própria justifica, 17 dias depois, em carta enviada à redação do periódico e publicada em forma de artigo.

OS ESCÂNDALOS NO INSTITUTO NACIONAL DE MÚSICA / O que nos escreve a professora Camilla da Conceição / A Sra. D. Camilla da Conceição, professora do Instituto Nacional de Música, cujo nome se viu envolvido nas ocorrências que ali se desenrolaram, dirigiu-nos a seguinte carta: / “19 de outubro de 1919 – Sr. Redator. Saudações. Recorro ao vosso jornal, que tão criteriosamente se tem manifestado sobre os acontecimentos do estabelecimento onde, há longos anos leciono canto para que minhas amigas, senhoras honestíssimas, fiquem tranquilas, pois mostraram-se apreensivas com o meu silêncio, conhecedoras como são do caso que me envolve numa questão que não é de “limpeza pública”. (*A Noite*, 21 out. 1919, p. 2)

Em 1919 Camilla já era professora efetiva da instituição há 15 anos, tendo prestado serviços anteriormente como professora auxiliar da mesma disciplina. Pereira



(2007) ao escrever sobre a criação do Instituto, que ocorreu dois meses após a proclamação da República em 12 de janeiro de 1890, descreve que, desde o cargo de diretor, assumido por Leopoldo Miguéz (1850-1902), até a designação dos professores, foram integrados ao estabelecimento aqueles a quem se considerava “os melhores elementos de que dispunha o nosso meio artístico naquela ocasião” (Relatório de Miguéz, 1897). Leopoldo Miguéz manteve-se na direção do Instituto de 1890 a 1902, depois dele a Direção do Instituto foi assumida por outros professores que faziam parte do corpo docente da casa: Alberto Nepomuceno (1902-1903 e 1906-1916) e Henrique Oswald (1903-1906).

A trajetória profissional de Abdon até a Direção do Instituto demonstra expressiva atuação na vida pública. Engenheiro de formação, foi deputado federal pela Paraíba, seu estado natal, além de ter atuado de forma significativa na Embaixada Brasileira na Suíça (Pereira, 2008, p. 304). Músico e compositor de gêneros mais populares como as operetas e as revistas, era desconsiderado pelos professores do Instituto, inclusive por ser amigo de Oscar Guanabarro, o que Pereira (2008, p. 304) afirma ser o “o mais inadmissível para muitos”. Guanabarro era um crítico ferrenho do Instituto e de seus professores, chegando a destilar em seus textos pareceres envolvendo inclusive a própria Camilla da Conceição e suas alunas, quando estas fizeram um concerto beneficente em prol da saúde da professora em 1917.

O fato de Abdon ter uma carreira política e de administração pública anterior, até então desvinculada de qualquer instituição de ensino, e sobretudo não pertencer ao corpo docente, além de ser compositor de gêneros “menores”, concorreram para as divergências relacionadas a sua aceitação no cargo máximo, por parte dos alunos e professores do Instituto. Ao descrever no final do parágrafo inicial de sua carta que a questão que a envolvia não se referia a uma questão de “limpeza pública”, Camilla está fazendo referência ao cargo exercido anteriormente por Abdon Milanez, que teria sido gestor da empresa de limpeza pública da cidade. Essa informação consta no relato do próprio Abdon no artigo vinculado em 15 de outubro de 1819, na *Gazeta de Notícias*. Na fala, o diretor aparenta demonstrar pouco abalo em relação às divergências no caso do INM. De acordo com o articulista, ele afirma sorrindo que se acha habilitado para lidar com questões disciplinares à frente do instituto mediante sua atuação no cargo anterior, em que sua inflexibilidade teria resolvido o problema.

Não cederei uma linha da norma que me [ilegível] / Olhe, meu amigo, acrescentou o Dr. Abdon, sorrindo; em questões de greves não sou um noviço. *Quando dirigi a limpeza pública* há muitos anos, vi-me a braços com um sério movimento paredista. Não me amedrontaram. Mantive-me inflexível e venci. / E o pseudo levante de agora encontra-



se na mesma disposição. (*Gazeta de Notícias*, 15 out. 1919, p. 1, grifo nosso)

Na carta enviada por Camilla, a cantora enumera algumas causas possíveis para o que considerava ser uma perseguição sofrida por seu superior. Entre os motivos estaria como principal o fato de “não ter a ‘felicidade’ de ser branca”.

Dirijo-me, pois, aos leitores do vosso apreciado jornal, às minhas patricias, às mães de família e às senhoras católicas. / — Recaem sobre mim grandes acusações e recriminações! Por quê? 1º porque não tenho a “felicidade” de ser branca; 2º porque tenho cumprido com minhas obrigações de funcionária pública, há quase 25 anos; 3º por não ter morrido; 4º por ser católica convicta. / Quanto ao primeiro caso, deixemo-lo passar, pois, si fosse necessário atirar ao fundo do mar todas as pessoas que o vulgo chama “gente de cor”, oh! Meu Deus! Então a grandiosa baía do nosso amado Rio de Janeiro transformar-se-ia um alguns segundos numa imensa vala comum! No segundo caso: ser censurada por não merecer censura no cumprimento de meus deveres. No terceiro caso, por não ter morrido, quando os eminentes professores Drs. Julio Xavier e Jorge de Gouvêa resolveram a imediata e melindrosa operação de extração de um rim. Quem das minhas relações ignora que muito concorreu para que minha saúde seriamente se abalasse, a muita fadiga e excesso de trabalho, quando no dia 27 de agosto de 1917, apresentei discípulas de minha classe no Municipal? E por que não me recusei a dar alunas para tal exercício prático? / Assustava-me, respondo, a fisionomia de quem eu não conhecia como conheço agora e faltou-me a coragem para lhe dizer o estado precário de minha saúde; mas, dias depois, eu estava sobre uma mesa de operações, à mercê da ciência dos homens e confiante na bondade suprema! (*A Noite*, 21 out. 1919, p. 2)

Outro motivo para a retaliação seria a doença de que foi acometida dois anos antes quando teve que retirar um dos rins. Diversas notícias na imprensa sobre sua enfermidade davam conta de missas realizadas em agradecimento pelo seu reestabelecimento e um concerto beneficente realizado pelas alunas de Camilla, para levantamento de recursos a atender suas despesas médicas. Inicialmente os anúncios se referiam somente a um concerto em sua homenagem, mas as críticas negativas levaram uma de suas alunas, Carolina Romms, a enviar ao periódico *A Noite*,



um pedido de complacência pelo ato nobre dos envolvidos. No texto a aluna descreve a causa real do concerto.



Figura 2. Pedido de consideração de uma das alunas de Camilla com as críticas severas ao concerto oferecido em benefício da professora. *A Noite*, 13 nov. 1917, p. 3.

Carolina diz que o único propósito da apresentação teria sido o de angariar fundos para ajudar a professora “que tendo estado gravemente enferma e sendo pobre carecia da generosidade de suas discípulas”. A aluna alega que o objetivo não era o artístico e que por delicadeza não teriam se referido ao evento como um evento beneficente, e afirma: “de mais, tratando-se de artistas quando se diz ‘em homenagem’ toda gente já sabe que isso significa ‘em benefício’. E concertos ‘em benefício’ quase nunca se criticam”.



Camilla em 1917, ano da cirurgia, já era professora efetiva do Instituto havia mais de 13 anos. Professora de canto particular, é citada por Bittencourt (2008, p. 84) como uma das mais requisitadas da capital devido ao “seu elevado nível de ensino e suprema dedicação aos discípulos”. Além disso, levantamos notícias que tratam de sua atuação na mesma função em outras instituições particulares como a Escola Livre de Música. São comuns as notas sobre suas apresentações como cantora em diversos teatros e casamentos da sociedade. Camilla tinha tanta relevância no cenário musical que chegou a cantar em 1901, mesmo antes de ser professora efetiva do INM, a *Ave-Maria* de Gounod na missa de dez anos da morte de D. Pedro II, realizada na Igreja da Candelária (*Jornal do Brasil*, 5 dez. 1901, p. 1). Mesmo antes de se tornar professora, Camilla, durante seus anos de formação, teve efetiva atuação como cantora; são comuns nos periódicos os relatos de suas inúmeras participações nos palcos do Instituto e de outros espaços musicais, inclusive como pianista; e críticas positivas sobre sua atuação são parte de todas as notas dadas pela imprensa.

Apesar de ter relevância no cenário musical carioca, a situação financeira de Camilla não era confortável. Mesmo após a cirurgia encontramos indícios de que ainda necessitava de ajuda financeira. D. Emilia Eugênia de Laet, falecida em 1930, provavelmente parente de sua mãe de criação, Julia de Laet, aparece em homenagens póstumas citada pelos alunos da professora como sua benfeitora.



Figura 3. Anúncio da missa *post mortem* da benfeitora de Camilla da Conceição. *A Noite*, 24 nov. 1930, p. 4.

Ao que tudo indica, apesar de seu salário como professora e de suas apresentações, Camilla ainda necessitava da ajuda para se manter. O caso de Camilla, nos leva a considerar que mesmo àquelas mulheres musicistas que conseguiam se destacar profissionalmente no período não integravam sucesso financeiro ao sucesso profissional. Essa informação nos apresenta um panorama aparentemente incomum, se vinculado à popularidade da cantora.



O último motivo considerado por Camilla para seu embate com Abdon seria o fato de ser “católica convicta”. Não encontramos referências sobre a religião do diretor, contudo, a afirmação da professora nos leva a concluir que sua opção religiosa seria um problema dentro da atual administração. Outras notícias apresentam uma mulher realmente engajada na sua fé. Ela foi presidente por alguns anos da Associação das Damas de Santa Cecília, irmandade que promoveu ao longo do período diversos concertos beneficentes, inclusive com apresentações da cantora. A associação chegou a ter uma escola, de mesmo nome, cujo propósito era o ensino regular assistencialista, onde a professora lecionava. Camilla é citada em diversos eventos beneficentes e em celebrações religiosas. Bittencourt (2008, p. 74) destaca que um dos aspectos marcantes de sua personalidade “era a pronta disposição em atuar em eventos de cunho altruísta”.

Após enumerar os fatores que para ela eram a causa da perseguição sofrida por seu superior, Camilla cita outro incidente, Abdon teria indicado uma de suas alunas para que cantasse a música *Miragens*, de autoria do diretor. A negação de Camilla não teria sido bem aceita. Durante o texto a professora expõe o impedimento de saúde da aluna e a intransigência do diretor.

Durante muito tempo, andei receosa da perseguição e dos escândalos, que aliás, não se fizeram esperar, com a recusa de uma aluna, não porque eu sinta o estado precário de minha saúde, mas porque a senhorita indicada para cantar *Miragens* rolara longa escadaria de pedra e, bastante abalada ainda, poderia vir a sofrer as conseqüências que o compositor das *Miragens* não queria compreender. (*A Noite*, 21 out. 1919, p. 2)

Informações adicionais de tal situação conflituosa são expostas na entrevista de Fertin de Vasconcellos no artigo vinculado na primeira página do mesmo periódico em 2 de outubro de 1919, em que dá sua versão sobre o fato.

Logo, o motivo do desentendimento entre eles não é o alegado pelo diretor. Há pouco tempo, porém, em dezembro, o dr. Abdon procurou a professora, em classe, e, presenteando-a com uma de suas composições, pediu-lhe que a fizesse cantar por uma aluna. Por motivos que não me cabe apurar, a professora deixou de atender a esse pedido, ou ordem. Começaram, então, as constantes visitas do diretor à classe de d. Camilla, a quem, ora pedia, ora impunha que no próximo exercício fizesse cantar uma aluna do seu curso. Diante disso, a professora informou a Diretoria, a princípio verbalmente e, depois, por escrito, que não poderia satisfazer o pedido. Explodiram então, contra ela, a má



vontade e a perseguição do diretor, chegando ao ponto de, no sábado, 20 de setembro, na portaria do estabelecimento, perante o porteiro e outros empregados, o sr. Milanez censurar asperamente a professora [...]. (*A Noite*, 2 out. 1919, p. 1)

De acordo com Fertin, a aparente recusa de Camilla em solicitar uma aluna cantasse a canção composta por Abdon teria trazido consequências institucionais. O diretor, não concordando com a atitude da professora, passou a expor a profissional a situações vexatórias em seu ambiente de trabalho se valendo de sua posição superior.

Apesar do tempo que nos separa de Camilla, e do que entendemos hoje como assédio moral¹ não ser premente naquele momento, veremos que ela não se deixa intimidar diante das investidas de seu superior e dá voz à injustiça convidando as mulheres para irem contra esse tipo de situação e a assumirem seu lugar como cidadãs.

Quanta coisa deixo de dizer aqui, para não fazer chorar as senhoras que lerem estas linhas, mas se devem preparar suas filhas para se defenderem, para que um dia não sejam acusadas de forjarem fantasias, quando perseguidas pela insensatez humana! (*A Noite*, 21 out. 1919, p. 2)

Camilla começa, então, a listar as acusações contra Abdon, entre elas a de tentar colocar outra mulher em seu lugar como professora de canto no período em que esteve licenciada devido a sua saúde.

Agora, é claro que, estando eu licenciada, alguém me substituiria. Mas quem foi? Santo Deus! / Em absoluto não concorri para que minhas alunas adocessem durante o tempo em que sofri, entre as quatro paredes de uma casa de saúde, e, para completa infelicidade da rainha substituída, voltei aos meus trabalhos mês e meio depois de operada, justamente quando os “interessados” esperavam a minha morte! (*A Noite*, 21 out. 1919, p. 2)

¹ Forma de violência no trabalho que consiste na exposição prolongada e repetitiva dos trabalhadores a situações vexatórias, constrangedoras e humilhantes, praticadas por uma ou mais pessoas. Ocorre por meio de comportamentos com o objetivo de humilhar, ofender, ridicularizar, inferiorizar, culpabilizar, amedrontar, punir ou desestabilizar emocionalmente os trabalhadores, colocando em risco sua saúde física e psicológica, além de afetar o seu desempenho e o próprio ambiente de trabalho. O assédio pode assumir tanto a forma de ações diretas (acusações, insultos, gritos, humilhações públicas) quanto indiretas (propagação de boatos, isolamento, recusa na comunicação, fofocas e exclusão social). Porém, para que sejam caracterizadas como assédio, essas ações devem ser um processo frequente e prolongado (cf. UFSC, ver http://www.assediomoral.ufsc.br/?page_id=416; acesso em 20 fev. 2018).



O Sr. ministro do interior nomeou hontem Elisa de Agostini Braga para exercer o logar de professora de canto do Instituto Nacional de Musica. durante o impedimento da effectiva. Camilla da Conceição.

Figura 4. Nota sobre a nomeação de Elisa Agostini Braga para o lugar de Camilla. *O Paiz*, 25 set. 1917, p. 2.

Uma nota no Jornal *O Paiz* (Figura 4) traz informações sobre a nomeação de Elisa Agostini Braga. Nela, mediante assinatura do ministro do Interior, Elisa passaria a ocupar o lugar de Camilla no INM por esta estar impossibilitada.

A forma como a professora refere-se a Elisa nos permite algumas suposições. Pode ser que houvesse algum tipo de tratamento especial por parte do diretor, tratada com certa nobreza irônica, mesmo que extraoficialmente, e até mesmo que a substituta não tivesse capacidade técnica para substituir Camilla. De qualquer forma, podemos concluir que havia para a professora uma discordância na substituição.

O texto dá continuidade com outro apelo às mães, em que Camilla pede que preparem com “carinho e zelo, o espírito de [suas] filhas, ensinando-lhes a fechar o livro de oração, quando forem obrigadas a defender-se dos monstros humanos” (*A Noite*, 21 out. 1919, p. 2). Koseleck em *Futuro e passado* (2006) ao referir-se ao conceito de progresso, surgido no final do século XVIII, considera que a quebra com as experiências dos séculos anteriores, quando a subserviência à Coroa e à Igreja eram indiscutíveis, faz com que haja uma nova perspectiva em que “o progresso estava voltado para uma transformação ativa deste mundo, e não do além” (Koselleck, 2006, p. 318). Essa mudança de paradigmas contribuiu para dar às pessoas mais efetividade e perspicácia nas circunstâncias da vida. A declaração da professora deixa claro que a religião e a fé deveriam ser postas de lado, em detrimento de uma defesa incisiva e eficaz das incongruências vividas no mundo real.

Ela mais uma vez apela às mães e as estimula a que, mesmo quando estivessem cansadas, procurassem a ajuda de um homem que “não [tivesse] motivos para corar diante de uma mulher”. No caso dela, o homem a quem foi solicitada ajuda teria sido o professor Fertin de Vasconcellos, que acabou suspenso por Abdon por aceitar tal missão.

Que elas não se intimidem, mesmo quando “ameaçadas” de uma perseguição, venha esta de onde vier; e quando enfraquecidas pelo muito lutar, forem obrigadas a pedir [ilegível] procurem sempre a proteção de um cavalheiro, que não tenha motivos para corar diante de uma mulher honesta. Razão esta que me levou a pedir ao digno profes-



sor sr. Fertin de Vasconcellos que me acompanhasse, num dos mais tormentosos momentos de minha vida passados no Instituto Nacional de Música! / Ensinaí ainda as vossas filhas: quando agraciadas pelas “amabilidades” de um astuto, seja superior ou não, a saber rejeitá-las, desde que se afastam do dever e da honra. / Ensinaí-lhes também que sempre se façam acompanhar, todas as vezes que forem solicitadas para “secretas conferências”. (*A Noite*, 21 out. 1919, p. 2)

A professora se diz agraciada por certas “amabilidades” de seu superior, e que tinha dúvidas das suas intenções ao chamá-la para “secretas conferências”. Essas informações permitem considerar que Camilla supunha que além do assédio moral estaria sofrendo assédio sexual. E destaca a necessidade das mulheres se afastarem dessas situações, no intuito de manter-se no “dever e na honra”. A atribuição de honra era fundamental às mulheres do final do século XIX e início do século XX. Abreu (1989) em *Meninas perdidas: os populares e o cotidiano do amor no Rio de Janeiro da Belle Époque*, descreve os padrões de comportamento considerados honestos e destaca que eram vinculados à conduta. Não ter uma conduta moral condizente com os padrões era tão grave que condenava mulheres vítimas de estupro a serem ignoradas pela justiça, pois, a inadequação ou quebra de normas morais e sociais por parte delas determinava a absolvição ou condenação do réu.

Ao referir-se à necessidade de estar acompanhada como respaldo para as atitudes femininas, Camilla não está considerando apenas uma questão de resguardo pessoal e momentâneo, essa era também uma necessidade social que devia ser implementada, inclusive, no acesso feminino às ruas. De acordo com Abreu (1989), as mulheres defloradas que tinham em seu histórico o costume de sair às ruas sozinhas, tinham esse dado como argumento contrário a elas, “Ou as pretensas ofendidas se comportavam como mulheres honestas [...] dentro dos padrões estabelecidos (saindo pouco, e só o fazendo acompanhadas) ou se caracterizavam como prostitutas” (Abreu, 1989, p. 52).

Como podemos observar a seguir, Fertin, em sua entrevista, ao narrar o fatídico dia, nos revela que a necessidade em atender a um pedido de companhia a uma mulher era normatizado, pois, mediante a solicitação de Camilla o professor, numa espécie de justificativa ao aceite do convite, afirma: “Tratava-se de uma senhora: acompanhei-a”.

Eis o fato. No sábado, 27 de setembro, estava eu na aula, quando fui procurado na própria classe, por minha colega, a professora Camilla, que trêmula e visivelmente indisposta, me disse: — Professor, acabo de ser chamada, pelo diretor, ao seu gabinete, e não me sinto com



coragem de comparecer só. Venho, pois, pedir-lhe que me acompanhe. Tratava-se de uma senhora: acompanhei-a. (*A Noite*, 2 out. 1919, p. 1)

Essa normatização parecia fazer parte do cotidiano das mulheres, inclusive dentro do próprio instituto. Numa “Modificação e Aditamento ao Regimento Interno” do INM, de 22 de março de 1897, realizado durante a gestão Miguéz, podemos constatar essa necessidade de um maior cuidado ou vigilância.

Art. 26. Compete especialmente ao inspetor de alunos: / 1 – Exigir dos alunos observância rigorosa da disciplina. 2 – Verificar diariamente, antes da abertura das aulas e depois de findos os trabalhos de cada classe, se tudo está em ordem, e, no caso de reconhecer qualquer dano nos móveis e nos instrumentos, procurar saber qual o delinquente fazendo imediatamente a devida comunicação ao diretor. 3 – Auxiliar durante toda a época das férias todo e qualquer serviço de expediente. 4 – Fazer a chamada de alunos nas classes cuja frequência for de número limitado, tomando nota dos ausentes das respectivas listas. / Art. 27 – Compete especialmente às inspetoras e ajudantes de inspetora: / 1 – Receber as alunas das pessoas que as acompanharem ao Instituto e velar pelas mesmas alunas durante a sua permanência no estabelecimento. / 2 – Assistir as classes que lhes designar o diretor.²

Há várias informações nestes dois trechos do Aditamento que nos permitem observar as diferenças de tratamento dado aos homens e às mulheres, tanto no que tange aos discentes quanto aos funcionários. Em relação aos inspetores podemos observar que havia “inspetores”, “inspetoras e ajudantes de inspetora”, o desdobramento na função das inspetoras nos permite considerar que havia mais inspetoras do que inspetores, visto que elas – as inspetoras – tinham necessidade de ajudantes para dar conta do serviço. Quanto às atividades funcionais há diferenças entre os pares. Enquanto aos inspetores caberia a “observância da rigorosa disciplina”, a manutenção da ordem, o auxílio nos períodos em que não houvesse aulas e controle de presença dos discentes, as inspetoras tinham suas atribuições restritas a duas funções: receber as alunas velando pelas mesmas e assistir as classes que designasse o diretor. As inspetoras, aparentemente, poderiam permanecer dentro das salas de aula, enquanto aos inspetores somente caberia à aferição de presença, ou seja, um movimento transitório pelos ambientes onde permaneciam as alunas.



Aos inspetores caberia a manutenção da disciplina e a denúncia dos delinquentes – que deveria ser feita de forma imediata ao diretor – ambas, funções de autoridade, ao contrário da função primordial das inspetoras que serviam, aparentemente todo o tempo, de acompanhantes.

Quanto ao Artigo 27, parágrafo 1º, há duas informações a destacar: a primeira refere-se ao deslocamento das alunas até o instituto. De acordo com o documento podemos observar que caberia às inspetoras receber as alunas dos seus responsáveis, ou seja, muitas delas, se não a maioria, não vinham sozinhas ao instituto. A segunda informação era a necessidade de “velar” por elas enquanto estivessem no estabelecimento. Velar nos dá a ideia de permanecer de sentinela, observar, guardar. A interpretação desse texto denota o quanto essas meninas e mulheres precisavam estar sob cuidados, sob vigilância.

Até 1916 as normas de acesso à instituição, tanto para docentes quanto para discentes, tinham como primeiro requisito o Atestado Moral, e a não apresentação do documento era requisito eliminatório. Um exemplo consta na ata da congregação de 18 de dezembro de 1889: uma aluna, “Marina Kieffer”, por não entregar a “ficha corrida” e o “atestado de bons costumes” teve sua matrícula negada.

O ideal moral era parte da vida das mulheres. Camilla ao longo do texto reitera algumas vezes a necessidade das mães cristãs em tomarem providências no ensino das suas filhas, não lhes permitindo ceder a favores que lhes desviassem do caminho da honra e que na religião não haveria “o servilismo, a baixeza, a intriga, a mentira para a conquista de amizades, de elogios, de favores e colocações de favor” (*A Noite*, 21 out. 1919, p. 2).

Sobre a reunião da Congregação em que Abdon propõe o esquecimento da suspensão dos professores, Camilla aproveita e reitera sua posição:

Satisfaço assim as pessoas que se admiraram com meu silêncio nessa questão, em que se sente a vaidade de um homem sem coração. / Respondo aos que se admiram de minha falta de humildade, quando em “último lugar”, tomei a palavra na “reunião” do Instituto N. de Música, para declarar com desconhecida energia: não aceitar favores nem o perdão de faltas inventadas pelos que me perseguem. / Senhoras! Vossas filhas poderão ser vítimas da perfídia humana; acompanhem-nas sempre, e tereis o grande pesar de perceber o número, embora diminuto, dos que enxovalham suas próprias progenitoras, falando deste modo! São os únicos corajosos e capazes, a título de experimentar a virtude de vossas filhas, de persegui-las, ora prometendo proteção, ora procurando desmoralizá-las. (*A Noite*, 21 out. 1919, p. 2)



A posição assumida por Abdon e por muitos homens “enxovalham suas progenitoras”, sendo que o mínimo que deveriam fazer era enxergar as mulheres com o mesmo olhar de respeito. Estes, ao oferecerem promessas de uma falsa proteção, acabavam por desmoralizá-las. A atitude vinculada ao aceite feminino desses agrados generalizava as concepções sobre a mulher desabonando-as. Essa ideia distorcida sobre as mulheres permeava o imaginário de muitos, de acordo com Camilla. Ela mesma descreve na carta ter ouvido um relato como esse dentro de sua própria casa.

Torna-se urgente uma reação! Um estrangeiro que veio a minha residência, para tratar uma lição de canto, declarou que em presença de algumas senhoras, que sempre fizera um triste juízo da brasileira, mas que, naquele momento, se sentia na obrigação de modificar publicamente o seu triste conceito. (*A Noite*, 21 out. 1919, p. 2)

Tendo como premissa as festas populares, Priore (2011, p. 147) relata que os estrangeiros sempre olharam com preconceito o comportamento feminino brasileiro. As referências às mulatas e negras sedutoras, sempre permeou o imaginário, “em especial quando as mulheres se mostravam fora do comportamento pudico exigido na época: braços para o alto, pernas e bocas abertas”. Mulheres sedutoras e exageradas passavam longe das expectativas sociais esperadas às mulheres de outros países. Referências às permissividades femininas não eram vinculadas somente no imaginário dos estrangeiros, são encontradas inclusive nos periódicos do próprio Rio de Janeiro. A revista *Fon-fon* que circulou em fevereiro 1936, ano da morte de Camilla, traz uma notícia de página inteira em que, entre outras considerações, o articulista relata que “meninas pudicas que não fumam, não bebem, não vão sequer sozinhas ao cinema, nos dias de carnaval, entram num café barato como qualquer homem, bebem com um simples desconhecido, praticam toda espécie de loucura, satisfazem a todos os desejos de liberdade” (*Fon-fon*, 22 fev. 1936, p. 59).

Camilla encerra sua carta, convocando as mulheres a desprezar o que dizem sobre elas e a se defender; a mostrar que “o tempo da autocracia” havia terminado e que a justiça deveria ser para todos.

Vejam, patricias minhas, vençam esta timidez significativa na mulher brasileira, desprezem os insultos que um ou outro que tem a facilidade de dispor das colunas de um jornal, atiram sobre a mulher que se defende, embora em “altas vozes e gesticulando”, mas que assim fazendo mostra que o tempo da autocracia terminou e que o direito, a justiça, a verdade tanto se deve ao homem como à mulher ultrajada pela for-



ça máscula! / Vossa admra. – Camilla da Conceição. (*A Noite*, 21 out. 1919, p. 2)

Em seu discurso a professora não desconsidera a recorrente injustiça contra as mulheres, e apresenta uma realidade em que era tão comum, que bastava que uma mãe acompanhasse suas filhas para constatá-la. Camilla reitera ao final que mães deveriam assumir o comando da situação na criação de suas filhas para que não sofressem mais com tais investidas. E convida todas a tomarem uma posição proeminente na sociedade a partir da honra.

Nos documentos levantados sobre a professora não foi possível constatar informações sobre seu matrimônio. Camilla faleceu em 5 de março de 1936, aos 63 anos. As notas sobre seu falecimento e as homenagens póstumas prestadas dão conta somente de um irmão, uma sobrinha e suas próprias alunas. Em sua realidade de musicista, cantora e solteira, que precisava defender a sua honra, Camilla apresenta a essas mulheres uma nova realidade em que o casamento não era a única saída para sobreviver socialmente.



Figura 5. Alunas do INM, participantes da insurreição, fugindo as lentes dos fotógrafos. *Gazeta de Notícias*, 15 out. 1919, p. 1.



O relato de Abdon e suas considerações à *Gazeta de Notícias*

Nos artigos que abordavam os relatos de Camilla e Fertin pudemos observar que possui similaridades o assunto que permeia a ambos. Mantendo-se no episódio do gabinete e da música *Miragens*, os professores, descrevem aquilo que vivenciaram no Instituto de forma muito parecida. Mesmo em suas divergências podemos concluir que se tratava de um mesmo episódio. O relato de Abdon, como veremos, tem como ponto de partida a fatídica reunião em que propôs o cancelamento da pena imposta aos professores. Em momento algum o diretor esclarece o que teria originado tal circunstância ou cita a música de sua autoria. Outra característica que diferencia o artigo de Abdon dos outros é o espaço ocupado pela notícia. Apesar de no caso de Fertin sua entrevista ocupar também a primeira página, o destaque editorial ao relato do diretor é bem mais relevante; há foto, título em destaque e maior volume de texto, em nada assemelhado aos outros artigos.

Apesar da disparidade, a notoriedade dada pode ter sido somente uma questão de diagramação do periódico, visto que, as entrevistas sobre Camilla e Fertin foram vinculadas no *A Noite*, enquanto a de Abdon na *Gazeta de Notícias*. O artigo dos professores foi notícia no periódico *A Noite* de 2 e 21 de outubro, sendo o primeiro de Fertin Vasconcellos. A *Gazeta de Notícias* publicou a entrevista do diretor no dia 15 do mesmo mês. Pereira (2007) descreve que a reunião teria ocorrido no dia 13, ou seja, a situação no gabinete havia se dado no final de setembro e relatado ao *A noite* no início de outubro por Fertin. No dia 13 teria ocorrido a reunião que levaria o diretor aos jornais. Camilla só publicaria sua carta seis dias depois da publicação de Abdon. A falta de informação da *Gazeta de Notícias* sobre o fato ocorrido no gabinete e o destaque dado à reunião da Congregação, apresenta uma parcialidade que beneficiava a figura do diretor. A falta de citação dos principais envolvidos nos faz supor que a *Gazeta de Notícias* não queria apresentar outra versão que não fosse aquela da primeira página de sua edição em 15 de outubro de 1919.

Barbosa (2010) destaca que nesse período havia uma troca de interesses políticos e financeiros entre os periódicos, os governos e os grupos dominantes.

Assim, enquanto o *Correio da Manhã*, segundo denúncias, recebe subvenções dos governos baiano e mineiro, o *Jornal do Commercio* fica com mais de 50% da quantias pagas por Campos Sales à imprensa do Rio de Janeiro. Isso sem falar nos valores recebido por *O Paiz* ou mesmo pela *Gazeta de Notícias*. (Barbosa, 2010, p. 125, grifo nosso)

O artigo da *Gazeta de Notícias* traz inicialmente um pequeno panorama da situação política do diretor do Instituto e, na sequência, a entrevista de Abdon Milanez com sua versão do ocorrido.



Como toda casa de ensino público que se presa, o Instituto Nacional de Música conta entre os seus professores alguns que nutrem contra o diretor uma certa animosidade. / Felizmente há sempre outros, e às vezes são em maioria, que discordam daqueles seus colegas, e por isso ordinariamente, defendem o chefe do estabelecimento, quando francamente hostilizados pelos desafetos. (*Gazeta de Notícias*, 15 out. 1919, p. 1)

O argumento do articulista considerando que “em toda casa de ensino público” havia “entre seus professores alguns que nutr[iam] contra o diretor certa animosidade”, mas que eram minoria, é contestado pelos estudos de Pereira (2007). O autor descreve que os conflitos com Abdon já vinham se dando desde o início de sua gestão e que o acolhimento das reuniões da congregação pela maioria dos professores só se deu naquelas em que houve um movimento de contrariedade aos atos do diretor.

A análise das atas das sessões e da frequência dos professores revela o desenvolvimento progressivo do conflito entre uma parte expressiva do corpo docente e a direção. Durante o período mais agressivo da guerra no Instituto, isto é, de novembro de 1916 até o inquérito de 1919, o Conselho reuniu-se sete vezes: em 14 de maio de 1917, na primeira sessão solene, para a distribuição de prêmios, com 22 presentes e 22 ausentes; em 17 de novembro de 1917, na 12ª sessão [...] com 22 presentes e 22 ausentes; [...] em 10 de abril de 1918 na 13ª sessão [...] em terceira e última convocação, contando com menos da metade do corpo docente, isto é, 17 professores; em 13 de setembro de 1918, na 14ª sessão [...], realizada novamente em terceira convocação e com apenas 11 presentes; em 22 de maio de 1919, na 15ª sessão realizada com 23 presentes, a qual se encerrou sob protestos, diante da negativa do diretor em permitir que um professor lesse uma representação de um livre-docente; e finalmente, em 13 de outubro de 1919, na 16ª sessão, com 30 presentes, convocada por requerimento de 23 professores, para conceder o título de professor honorário do Instituto Nacional de Música à célebre pianista Guiomar Novaes (1894-1979). Essa última sessão foi a mais concorrida de toda a administração Milanez, foi suspensa, segundo consta da respectiva ata, em “tumulto”, “algazarra” e “confusão”. (Pereira, 2007, p. 308)

Abdon em sua entrevista descreve os motivos da convocação e o que havia ocorrido na reunião da Congregação. Sem citar a situação geradora, priva-se em dizer



que desejoso da paz “em vez de provocar um movimento unânime de simpatia”, o seu gesto teria sido mal acolhido por alguns professores e que estes “interpretaram como uma ofensa humilhante um ato de nobreza que não tinha outro intuito a não ser congraçar o corpo docente do Instituto”.

E, como os senhores noticiaram, depois de aprovada a proposta que conferia o título de professora honorária a Guiomar Novaes, dirigi a palavra aos presentes, congratulando-me com a congregação pela formosa homenagem, que tanto a dignificava, e que importava num justo reconhecimento do extraordinário mérito da artista patrícia. Aproveitei-me do ensejo para formular um voto sincero pelo reestabelecimento da cordialidade entre todos os que trabalham no Instituto, que de paz necessita para se tornar um elemento propulsor da vida artística nacional. E ao finalizar, declarei que, como prova do meu desejo de ver reestabelecida a harmonia do estabelecimento, tornava sem efeito todas as penas disciplinares impostas durante a minha administração. / — Como foi recebida a declaração? / — Ah! Meu amigo. Em vez de provocar um movimento unânime de simpatia, o meu gesto foi acolhido por alguns professores, como um grito de guerra. O sr. Frederico do Nascimento gesticulava como um possesso. Eram berros, insultos, invectivas grosserices. Mas honra seja feita à Congregação: apenas seis professores promoviam todo o escândalo. Interpretavam como uma ofensa humilhante um ato de nobreza que não tinha outro intuito que congraçar o corpo docente do Instituto. Diante da estrondosa bulha, que devia eu fazer? Suspende, como fiz, imediatamente a reunião. (*Gazeta de Notícias*, 15 out. 1919, p. 1)

A confusão gerou a instauração de um inquérito administrativo apresentado ao ministro Alfredo Pinto que, mais tarde, no andamento do processo, diminuiu a pena dos envolvidos de 15 dias para cinco dias, informação vinculada posteriormente na edição de 28 de dezembro de 1919 da *Gazeta de Notícias* (p. 4), mesmo depois do cumprimento da pena.

Apesar de algumas alegações de que os contrários à gestão de Abdon seriam minoria, o próprio artigo faz referência às divergências não só com o corpo docente, mas também com o corpo discente, mais especificamente com “grande número de alunas” do instituto. Há referências à grande quantidade de moças a caminho do INM na manhã seguinte à reunião, inclusive sobre um movimento promovido, além de um motim contra o diretor articulado pelas discentes.



Hoje pela manhã, nas primeiras aulas, começaram a afluir no Instituto de Música, como é de costume, bandos [ilegível] de moças, sem denotarem nenhuma intenção de revolta. E até pouco depois das 11 horas, quando o diretor foi almoçar, tudo corria de mil maravilhas, sem transparecer nada de anormal. Mas, logo que notaram a ausência do diretor, *grande número de moças*, com uns dois ou três rapazes à frente, resolveram sublevar-se, abandonando intempestivamente as aulas e invadindo, numa algazarra infernal, as aulas de outras colegas, que foram obrigadas, pela ameaça, a também deixar os estudos. As alunas tinham-se preparado para vaiar estrondosamente o diretor. (*Gazeta de Notícias*, 15 out. 1919, p. 1, grifo nosso)

A algazarra promovida pelas discentes teria sido tamanha que chamou atenção nas ruas, levando a notícia até as redações dos jornais, que deslocaram equipes de reportagem até o Instituto para compreender o que estava acontecendo. Vale destacar que as mulheres desde de 1890, sempre foram maioria nas cadeiras no estabelecimento, chegando a superar o número de homens em mais de 80%.

O caso, que então chegou ao conhecimento das redações dos jornais, atraiu logo para o local os repórteres, acompanhados de fotógrafos. Ao sabermos da vaia em perspectiva, ficamos perplexos... Era para nós novidade uma manifestação de desagrado feita por moças gentis a um velho respeitável, cumpridor do seu dever. (*Gazeta de Notícias*, 15 out. 1919, p. 1)

A atitude das alunas aparenta ter causado grande surpresa, afinal, não era de esperar que “moças gentis” pudessem desacatar um senhor “cumpridor do seu dever”. Havia expectativas em relação às mulheres não somente em relação à moral, mas também em relação à educação. Louro (1987) descreve que havia uma ideologia que denotava às mulheres um perfil “dócil, submisso e obediente”. A normatização da mulher com as características de cordialidade contrapunha a atitude das alunas do Instituto, o que foi motivo de admiração por parte do articulista. A insurreição das alunas não parou por aí, há referências a presença delas nos portões e corredores na manhã seguinte durante a chegada de Abdon e que teria sido possível ouvir uma delas dizer que, apesar de tudo, não temia o gestor.

No portão havia grupos de guapas raparigas discutindo o caso. No saguão, nos corredores e em alguns compartimentos comentavam-se os acontecimentos. [...] Afinal chegou o diretor em companhia de



dois filhos seus, sendo logo acercado pelos representantes da imprensa, que lhe queriam falar sobre o caso. O Dr. Abdon caminhava cabisbaixo, porém a passos firmes. Passamos, nós, o diretor e comitiva, por entre as moças e nenhuma delas fez o menor gesto de hostilidade, nem mesmo palavra alguma proferiu contra quem quer que fosse. Simplesmente ouvimos uma dizer, timidamente, e escondendo-se por detrás das outras. — Pensa que a gente tem medo dele! Ninguém tem medo, não! (*Gazeta de Notícias*, 15 out. 1919, p. 1)

O articulista parece se surpreender com fatos aparentemente incongruentes nas atitudes das discentes. Uma aluna que, mesmo timidamente, assume não retroceder diante de uma autoridade que, se quisesse poderia expulsá-la da instituição, não representa um papel cuja docilidade, obediência e submissão eram esperadas. Tanto no caso da carta de Camilla, quanto nas atitudes das alunas, podemos perceber que há uma quebra nos paradigmas a respeito das expectativas relacionadas a “moças gentis” com relação a um “velho respeitável”.

A gestão de Milanez durou até 1922. De acordo com Pereira (2007) suas divergências com professores e alunos se manteve, fazendo com que o diretor sobrevivesse politicamente com oposição feroz durante todos os anos de gestão. Vale destacar que o embate entre Abdon e Camilla foi somente um dos muitos episódios que terminaram em situações constrangedoras dentro do Instituto.

As expectativas em torno das mulheres do INM

Podemos afirmar que nenhum documento do Instituto traz em suas normas restrição de acesso de discentes e docentes por cor, gênero ou religião. Observamos que as questões relacionadas à moralidade estavam presentes em todos os regimentos até 1916 e eram pertinentes a todos os que acessavam o Instituto. Como constatamos, os documentos demonstram que o controle a ser exercido sobre as mulheres, principalmente discentes, era mais rigoroso. As expectativas explícitas nos regimentos do INM não apresentam nenhuma discriminação no acesso das mulheres, contudo, os documentos sobre as diferentes atribuições de inspetoras e inspetores e a forma de lidar com as alunas apresentam um desdobramento do que a sociedade entendia como necessário. A preservação feminina era mais rigorosa, e tinha como pano de fundo um panorama em que a guarda da honra dessas mulheres era fundamental. Ao observarmos o discurso de Camilla e suas considerações sobre os preconceitos vividos, podemos afirmar que nenhum de seus argumentos sobre o papel da mulher foram encontrados nos documentos considerados por esta pesquisa como fonte das expectativas explícitas. Entre os fatores citados pela professora como causadores da celeuma estavam o fato dela ser negra e católica. Não há em momento



algum, na entrevista de Abdon nem na de Fertin, citação ao seu tom de pele. Ao considerar que ambos (negros e católicos) estavam sujeitos a discriminação e perseguição, podemos supor que poderiam ser expectativas tácitas da própria Camilla em relação a sua cor e opção religiosa.

Não podemos afirmar que as expectativas tácitas da professora em relação à postura recomendada às mulheres era partilhada, ou se outras tinham a mesma impressão que Camilla. A bibliografia corrobora os argumentos da necessidade de moralidade, honra e de acompanhamento nas ruas como expectativas imputadas às mulheres do período. Como vimos nos casos de estupro, estas expectativas eram tácitas, mas se tornaram explícitas a partir do momento que, por não possuírem uma delas, as mulheres perdiam o direito de defesa.

Muitos estudos sobre o período referem-se à função das mães como responsáveis diretas pela criação dos filhos e da necessidade de seu auxílio para a uma nação higiênica e moral. Consideramos que o conclave feito repetidamente pela professora às mães também era uma expectativa tácita pertencente àquela sociedade, contudo, essa expectativa pode ter se tornado explícita em outros documentos não examinados por esta pesquisa. A visão dos estrangeiros sobre as mulheres, a fácil constatação de injustiça por parte das mães que acompanhassem suas filhas e o entendimento de que “moças gentis” não deveriam desacatar um senhor idoso, são outras expectativas tácitas presentes nos relatos dos sujeitos envolvidos no escândalo do Instituto Nacional de Música.

Neste estudo sobre as expectativas tácitas e explícitas, consideramos que há algumas lacunas a serem preenchidas de modo a obtermos um conceito que corrobore de forma significativa para possíveis estudos musicológicos.

A carta de Camilla nos apresenta uma mulher que, apesar de submetida à humilhação e ao assédio moral e possivelmente sexual, não recuou diante das circunstâncias. Ao contrário, se utilizou dos mesmos meios para transpor e dar voz às injustiças que considerava estar sofrendo. Ao convocar as mulheres a uma nova conduta diante das investidas masculinas, fossem de cunho sexual, psicológico ou por preconceito, a professora apresenta uma atitude divergente das expectativas muitas vezes imputadas a elas por alguns periódicos e por parte da bibliografia especializada. O clamor de Camilla buscava romper padrões no âmbito das expectativas tácitas de outros sujeitos em relação às mulheres.



REFERÊNCIAS

Abreu, Martha. *Meninas perdidas: os populares e o cotidiano do amor no Rio de Janeiro da Belle Époque*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

Asperti, Clara Miguel. “A vida cotidiana nos jornais: *Gazeta de Notícias* e a defesa da crônica”. *Contemporânea*, nº 7. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2006.

Barbosa, Marialva. *História cultural da Imprensa: Brasil, 1800-1900*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2010.

Bittencourt, Sérgio. *Negras líricas: duas intérpretes negras brasileiras de concerto (séc. XVIII-XX)*. Rio de Janeiro: 7letras, 2010.

Brasil, Bruno. *A Noite*. Hemeroteca Digital. Biblioteca Nacional. Disponível em <https://bdigital.bn.gov.br/artigos/a-noite>. Acesso em 20 mar. 2018.

Koselleck, Reinhart. *Futuro e passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Editora PUC Rio, 2006.

Louro, Guacira Lopes. *Prendas e antiprendas: uma escola de mulheres*. Rio Grande do Sul: Editora da UFRGS, 1987.

Miguéz, Leopoldo. *Organização dos Conservatórios de Música na Europa. Relatório apresentado ao ministro da Justiça e Negócios Interiores por Leopoldo Miguéz, diretor do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, em desempenho da comissão de que foi encarregado em aviso do mesmo Ministério de 16 de março de 1895*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1897.

Paz, Aline da. *Atuação feminina no cenário musical do Rio de Janeiro (1890-1910)*. Dissertação (Mestrado). Rio de Janeiro: UFRJ, 2013.

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

Priore, Mary Del (org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2000.

Priore, Mary Del. *Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil*. São Paulo: Planeta, 2011.

Periódicos

A Noite

Diário de Notícias

Fon-Fon



Gazeta de Notícias

O Paiz

ALINE SANTOS DA PAZ DE SOUZA é doutoranda e mestre em Musicologia e licenciada em Música pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professora da Rede Municipal de Ensino do Rio de Janeiro e coordenadora do Projeto Orquestra nas Escolas.



Africanias na obra de canto e piano de Luciano Gallet

Andréa Albuquerque Adour da Camara*

Resumo

Este artigo apresenta o resultado de investigação a respeito da presença de africanias na obra para canto e piano de Luciano Gallet, catalogadas e publicadas postumamente na obra *Estudos de folclore*, por Mário de Andrade, em 1934. Foram realizadas comparações entre os textos das canções e as pesquisas a respeito das africanias no português brasileiro propostas pela etnolinguista Yeda Pessoa de Castro na publicação *Falares africanos na Bahia*. O presente trabalho é uma das ações do grupo de pesquisa Africanias UFRJ e contribui para a construção do *Vocabulário de Africanias na Música Vocal Brasileira*.

Palavras chaves

Luciano Gallet – africanias – canto e piano – canção brasileira – etnolinguística – vocabulário.

Abstract

This article presents the results of the inquiry on the presence of Africanities in the works for voice and piano by Luciano Gallet, cataloged and published posthumously in the book *Estudos de Folclore* by Mário de Andrade in 1934. Comparisons were made between the texts of the songs and the researches on Africanias in Brazilian Portuguese proposed by ethno-linguist Yeda Pessoa de Castro in the publication *Falares Africanos na Bahia*. The present work is one of the actions of the research group Africanias UFRJ, and contributes to the construction of the Vocabulary of Africanias in Brazilian Vocal Music.

Keywords

Luciano Gallet – Africanias – voice and piano – Brazilian lied – Ethnolinguistics – vocabulary.

Nesta edição comemorativa dos 170 anos de existência da Escola de Música (EM) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), é importante destacar a contribuição fundamental de Luciano Gallet,¹ pesquisador, folclorista, compositor, intérprete e gestor, entre outras inúmeras funções, com suas diferentes ações, que se tornou pedra basilar para a música brasileira, na pesquisa musicológica, na

*Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: andreaadour@musica.ufrj.br.

Artigo recebido em 31 de março de 2018 e aprovado em 4 de abril de 2018.

¹ Nasceu no Rio de Janeiro em 28 de junho de 1893, faleceu na mesma cidade, em 29 de outubro de 1931.



pedagogia, bem como no campo das atuação como intérprete e compositor. É possível compreender sua trajetória a partir da rica coleção doada pela família à Associação Brasileira de Música² e posteriormente à Biblioteca Alberto Nepomuceno (BAN). Em entrevista a respeito deste acervo, a bibliotecária documentalista Dolores Brandão³ informou que em 1935 foi assinado o termo de doação que possuía uma cláusula informando que o espólio era de natureza confidencial e de alto valor biográfico, mas a leitura desse acervo só poderia ser feita após um prazo não inferior a 70 anos. Dessa forma, a biblioteca respeitou integralmente o desejo de Luísa Gallet, viúva do compositor e somente em 2005 a pasta foi aberta. Na pasta de número 29, foram encontrados documentos que retratam boa parte da vida do compositor, desde sua infância, memorandos e ofícios de seu período como diretor do Instituto Nacional de Música, uma extensa correspondência de Gallet com o escritor Mário de Andrade (1893-1945), a correspondência de Adelina Alambary (mãe do compositor Glauco Velásquez), as cartas de sua mãe, Henriette Gallet e documentos pertinentes a outras instituições de música por ele fundadas ou dirigidas.

No acervo encontra-se o *Relatório da Comissão de Reforma*, documento utilizado por Luciano Gallet para promover uma importante mudança no Instituto Nacional de Música⁴ em 1931, durante o curto período em que foi diretor. Estavam previstas nessa reforma, a criação e inclusão de cadeiras que buscassem a ampliação do universo dos estudantes, tais como História da Música e Folclore Nacional. No relatório, Luciano Gallet justificava a implementação:

Não é possível supor-se um conhecimento sério de Música sem o estudo histórico-crítico dos fatos musicais [...] Torna pois, o Músico apto a melhor compreender a sua função nacional, liberta-o da prisão a um determinado período musical [...] e ao mesmo tempo que liberta o Músico do tempo, o estudo crítico da Música, torna-o atual, pois que lhe fornece dados suficientes para compreender o quanto a música histórica foi sempre atual, e o quanto a música da atualidade repete em suas constâncias fenômenos históricos anteriores, apenas fundindo-se em complexos novos que espelham musicalmente as condições da vida e do homem contemporâneo. (Brum, 2008, p. 120)

² Na edição de março de 1934, da *Revista Brasileira de Música*, p. 88, a RBM noticiava a incorporação do acervo à Associação Brasileira de Música: “tendo entrado em posse de importantes documentos e relíquias pertencentes ao seu fundador, a Associação Brasileira de Música inaugurou em março, em sua sede, um pequeno Archivo e Museu Luciano Gallet”.

³ Dolores Brandão é ex-chefe da BAN e atualmente responsável pela catalogação das partituras manuscritas do maestro José Siqueira. A entrevista foi realizada na EM da UFRJ em março de 2018, cujo conteúdo transcrito foi revisado pela própria informante.

⁴ O Instituto Nacional de Música é hoje intitulado, após o Decreto nº 4.759 de 1965, Escola de Música da UFRJ.



Tal inclusão em 1931, já apresentava importantes resultados em 1934: na *Revista Brasileira de Música* (1934), Luiz Heitor destacou a importância destes feitos de Gallet para a música brasileira:

Falei em novo Brasil musical. Nós sentimos que ele vai existir, vemos que está surgindo [...] No Rio, porém, os pontos de referência são evidentes: Burle Marx e a renovação da Música Sinfônica, Luciano Gallet e a criação das cadeiras destinadas ao cultivo intelectual no Instituto Nacional de Música [...] E que melhor atestado poderíamos obter da utilidade das novas cadeiras incorporadas aos cursos do Instituto Nacional de Música, do que a frequência à Biblioteca desse estabelecimento, que aumentou na proporção fantástica de 3.600% no primeiro ano de aplicação parcial da Reforma? (Azevedo, 1934, p. 175)

As ações da Reforma refletiam o pensamento de Gallet a respeito da música brasileira, que podemos constatar na obra *Estudos de folclore*, publicada postumamente por Mário de Andrade. A publicação datada de 1934 e editada pela Carlos Wehrs, traz dois volumes escritos por Gallet a respeito da música indígena e outro sobre a africana no Brasil. Na publicação, Mário de Andrade juntou os dois volumes e redigiu importante prefácio, ao qual chamou de introdução, em que há importantes considerações a respeito de Gallet, construídas a partir das cartas trocadas entre os dois, ilustrando com aspectos biográficos e com aspectos relacionados aos processos criativos de Gallet. A publicação é subdividida da seguinte maneira: a) Introdução (por Mário de Andrade), b) O índio na música brasileira (1ª Memória) c) O negro na música brasileira (2ª Memória) e d) Catálogo de obras de Luciano Gallet. O ano de 1917 recebe destaque por Mário de Andrade que aponta a aproximação de Gallet de uma música mais brasileira e menos universal através da obra “Caxinguelê”. Em 1918, retorna a este caminho com “Tango-Batuque”, escrita inicialmente para piano e orquestrada em 1919. Para Mário de Andrade, 1921 é o ano em que Gallet inicia as harmonizações das canções populares brasileiras, sendo este o ponto inicial em que a obra de Gallet começa a se distanciar da música universalista, calcada na tradição europeia. Em 1926 já havia conseguido coletar e harmonizar o conteúdo para os três cadernos de canções populares. A partir de então, Gallet passa à pesquisa e ao uso de diferentes elementos, muitos extraídos das coletas em suas composições e harmonizações. Desse conteúdo, interessa-nos o repertório de canto e piano que serão neste artigo analisados a partir da presença do legado africano. No catálogo de obras de Gallet organizado por Mário de Andrade, constam 31 peças para canto e piano, incluindo harmonizações de temas populares e composições próprias.



Sobre Luciano Gallet, há diversas publicações, e podemos conhecer sua trajetória tanto a partir de seus contemporâneos, quanto por novos pesquisadores. Duas publicações de Marcelo Alves Brum, devem ser destacadas: *Luciano Gallet e a Reforma do Instituto Nacional de Música* (2008) e *Entre música interior e música brasileira: o catálogo de obras de Luciano Gallet* (2017), em que a partir do título, com referência à carta de Gallet a Mário de Andrade, citada no prefácio de *Estudos de folclore* e contenedora de interessantes informações a respeito das obras para canto e piano (incluindo as harmonizações). Esses trabalhos serão utilizados como norteadores da investigação da presença de africanias na obra de Gallet para canto e piano.

Africanias na música vocal brasileira

O grupo de pesquisa Africanias UFRJ investiga a presença do legado africano na música vocal brasileira de concerto. Os estudos a esse respeito foram negligenciados, havendo numericamente mais pesquisas a respeito das influências europeias nesse campo da música. A expressão “música de concerto” designa aqui o universo de músicas criadas com o aporte da escrita, utilizando diversas formações instrumentais que surgiram na tradição europeia, a partir da qual as academias de música e os conservatórios instituíram como princípio educacional a formação dos compositores, cantores e instrumentistas. Na formação de um cantor lírico há evidente prioridade nas obras em textos em línguas estrangeiras, voltados para a emissão da voz aplicada ao repertório letrado europeu. Muitos compositores, sobretudo a partir do início do século XX, movidos pelo movimento nacionalista, buscaram temas e textos populares que posteriormente se transformaram em peças musicais letradas voltadas para os espaços líricos. O repertório de canções para canto e piano em língua portuguesa recebem influência de um dos aspectos motivadores desta pesquisa: as africanias no português brasileiro. Diversos povos africanos provenientes de diferentes etnias, línguas e culturas, que aqui se encontraram, entoaram seus cantos e construíram seus instrumentos, manifestando sua presença em sons no novo mundo. Desde o século XVI há documentos e relatos que apontam o encantamento provocado por essa cultura nos relatos dos viajantes. O encontro entre tais saberes e a música de origem europeia foi campo de interesse de diversos compositores, em diferentes gêneros e estilos musicais e possibilitou a composição de amplo repertório em que podemos perceber o eco da presença africana. Entretanto, esse repertório é muitas vezes mal compreendido em decorrência da dificuldade de compreensão do vocabulário e das tradições africanas que o cercam.

As línguas africanas foram classificadas por John Greenberg em 1963 a partir de quatro troncos: nigero-congolês, nilo-saariano, afro-asiático e *coissan*. Tanto as línguas do grupo banto quanto as sudanesas pertencem ao tronco nígero-conglolês. A palavra “banto” tem sido utilizada de formas diversas, seu significado é muitas



vezes divergente, e gerador de confusão. A ela é conferido o sentido de povo, etnia, entretanto, o termo foi cunhado pelo linguista novecentista, Wilhelm Heinrich Imanuel Bleek, para agrupar um conjunto de línguas encontradas na África sub-sariana, do tronco nígero-congolês, pelo critério de inteligibilidade mútua. Os ideais civilizatórios de acomodação social, política e cultural nos séculos XVIII, XIX, e XX acabaram por incentivar o desenvolvimento de uma unidade linguística nas diversas nações. A partir daí, em diferentes povos da Europa (França, Espanha, Inglaterra, Alemanha, Hungria), coletâneas de canções e antologias começam a ser reunidas, registrando a partir dos saberes populares, alicerces e significados com vistas a elaboração de uma simbologia cultural de aspecto nacionalista. Nas Américas, temos o exemplo brasileiro e o estadunidense. No Brasil, além dos viajantes, responsáveis pela recolha de diversos temas, no século XX temos a importância da ação do grupo de Missões Folclóricas, coordenado por Mário de Andrade, além das ações decorrentes, como o trabalho de Luiz Heitor Correa de Azevedo, entre outros. O material catalogado aqui no Brasil foi utilizado por diversos compositores, tanto em trabalhos de harmonização, quanto de composição; e possui um grande número de palavras provenientes de diferentes línguas que foram entoadas pelos descendentes de africanos escravizados.

A importância do legado africano na cultura brasileira vem sendo tratada por diversos autores. No final do século XVII foi escrito e publicado em Lisboa o primeiro glossário: *Arte da língua de Angola*, oferecida à Virgem Senhora Nossa do Rosário, Mãe e Senhora dos mesmos Pretos, escrito por Pedro Dias, da Companhia de Jesus e publicado em Lisboa no ano de 1697. Depois disso, o texto *Obra Nova de Língua geral de Mina*, por Luiz Silveira e traduzida ao nosso idioma, de 1731, por Costa Peixoto, produzido com fins a facilitar a comunicação entre os senhores e os africanos escravizados. Esse texto só foi publicado em 1945 e se refere à língua falada na região de mineração, sobretudo em Vila Rica, a atual Ouro Preto. Por esses dois primeiros documentos já podemos perceber que havia no Brasil a presença de falares diferentes: a língua de Mina (mina-jeje, do segundo documento de Costa Peixoto) e, possivelmente o kimbundo,⁵ umbundo e kikongo (faladas em Angola, identificadas por Pedro Dias). Entretanto, do século XX para cá, os estudos a respeito do legado africano na cultura brasileira vêm crescendo bastante, e desde Nina Rodrigues, vêm passando por diferentes abordagens.

Historicamente, a massiva presença de falantes de línguas banto⁶ no Brasil alterou a pronúncia, a gramática e a sintaxe do português falado no Brasil, distanciando-o da

⁵ A grafia da palavra kimbundo e kikongo foi mantida com a letra “k” por serem línguas ainda faladas em Angola, que por sua vez não assinou o acordo ortográfico da língua portuguesa, renunciando à grafia da palavra com “qu” (quimbundo).

⁶ W. H. I. Bleek (1827-1875) utilizou o termo banto para classificar um conjunto de línguas com traços em comum, presentes na África Subsaariana.



norma culta europeia. Posteriormente, os povos sudaneses da região do Golfo de Benim também para cá vieram trazendo uma grande quantidade de léxicos, sobretudo incorporados através dos rituais religiosos. Yeda Pessoa de Castro na publicação *Falares africanos na Bahia*, publicada pela Topbooks e pela Academia Brasileira de Letras em 2001,⁷ aponta os seguintes fatores determinantes para a afirmação:

Inicialmente, a densidade demográfica estimada em cinco a oito milhões de africanos introduzidos para substituir o trabalho escravo ameríndio, o que originou um contingente populacional de 75% de negros e mestiços em relação ao número de portugueses e outros europeus, conforme o censo oficial de 1823, um ano após a independência do Brasil. (Castro, 2005, p. 62)

O mapeamento da presença africana no Brasil, tem sido um grande desafio para os pesquisadores. Em 14 de dezembro de 1890, Rui Barbosa, então ministro da Fazenda, assinou um despacho que ordenava a queima de todos os documentos relativos à presença africana no Brasil: o jornal *Estado de S. Paulo* de 19 de dezembro do mesmo ano noticiava: “O *Diário Oficial* publicou ontem uma resolução do governo no sentido de fazer desaparecer os últimos vestígios da escravidão, representados pelos diversos documentos existentes nas repartições do Ministério da Fazenda”.⁸ Essa realização acabou por obnubilar a presença e a diversidade dos diversos povos. Diante desse desafio, o grupo Africanias UFRJ integrou-se às pesquisas desenvolvidas pela linguística, que busca o mapeamento dos povos a partir das palavras, expressões, contos e cantos.

Segundo Yeda Pessoa de Castro, “o termo *africania* designa o legado linguístico-cultural negroafricano nas Américas e no Caribe que se converteu em matrizes partícipes da construção de um novo sistema cultural e linguístico que, no Brasil, se identifica como brasileiro” (Castro, 2014, p. 1). Existe grande complexidade quanto ao estudo dessas africanias. A primeira delas é o fato relacionado ao desconhecimento da presença do legado africano na modificação do português cantado, até mesmo na inclusão de léxicos africanos. A observação de Vasco Mariz ao afirmar na publicação *Francisco Mignone, o homem e a obra* de 1997 que a peça para canto e piano intitulada *Cântico de Obaluayê* é uma obra de “grande efeito onomatopaico” (Mariz, 1997, p. 117), sem indicar que a obra está escrita inteiramente em iorubá, corrobora esse caminho de pensamento. Marcelo Brum menciona que Elsie Houston, havia informado – na obra *Chants Populaires du Brésil*, 1930 – que o título *Bambalêlê*,

⁷ Aqui será utilizada a 2ª edição, datada de 2005.

⁸ *O Estado de S. Paulo*, 19 dez. 1890, Disponível em <http://acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,a-destruicao-dos-documentos-sobre-a-escravidao,11840,0.htm>, acessado em 1º abr. 2018.



uma das canções de Gallet por ele investigadas, era uma onomatopeia derivada da palavra bamba.

A partir das pesquisas do grupo Africanias UFRJ, sugerimos a hipótese de que há aglutinação de duas palavras, como veremos abaixo nas análises, em acréscimo às informações de Brum e Houston (Brum, 2017, p. 156). Até pouco tempo atrás, era senso comum entre os músicos da academia, considerar que o repertório realizado a partir de recolha de materiais advindos de festividades populares e que não estivessem em língua vernácula, possuíam palavras inventadas ou seriam onomatopeias. Em segundo lugar, um mesmo texto pode apresentar diferentes línguas, uma vez que povos falantes de diferentes línguas foram estrategicamente misturados durante o período da escravidão e, por resistência, muitas vezes se uniram e ressignificaram seus rituais. Um terceiro ponto é o fato de que essas línguas se apresentam pela tradição oral, o que muitas vezes conduz a uma transcrição imprecisa da grafia da palavra ou, até mesmo, a aglutinação de palavras e troca ou supressão de consoantes. Soma-se a isso o fato de que tais línguas se distanciaram, aqui no Brasil, de seus idiomas originais, a exemplo do iorubá moderno. Muitas palavras em uso aqui caíram em desuso lá, uma vez que aqui a língua não possui competência linguística e sim simbólica. Um último problema está no fato de que, muitas palavras do próprio português europeu foram alteradas, e necessitam muitas vezes ser vocabularizadas.

Quanto a isso, é importante ressaltar a construção do vocabulário bilíngue de africanias na música vocal brasileira que está sendo elaborado pelo grupo de pesquisa. Além de palavras, o vocabulário inclui também palavras em português, mas que possuem africanias (na maioria das vezes relativas ao modo de falar rural ou decorrente de segregação social, onde a presença africana banto⁹ foi marcante (Castro, 2005, p. 116-117) a exemplo das palavras: nega (negra), veia (velha), falá (falar). A importância de inserir tais palavras no vocabulário se deve ao fato de que uma das funções do vocabulário é possibilitar ao intérprete estrangeiro o contato com o repertório brasileiro e tais modificações das palavras nem sempre estão presentes nos dicionários de língua portuguesa.

Os textos utilizados no cancionário brasileiro, podem ser provenientes de coleta ou podem ser criações ressignificadas ou não. De todas as formas, o grupo investiga a presença das africanias em ambas as manifestações, uma vez que essa é uma das formas possíveis para perceber a presença dos diversos povos africanos no Brasil e sua contribuição ao português brasileiro.

⁹ Quanto a esse fato, vale salientar que somente em 1878 foi permitida a matrícula de negros libertos nas escolas, o que impediu a escolarização até mesmo de alforriados, tomando como base a cor da pele. A Lei nº 1, de 1837, e o Decreto nº 15, de 1839, sobre Instrução Primária no Rio de Janeiro, até então, afirmava que são proibidas de frequentar as escolas públicas 1º as pessoas que padecem de moléstias contagiosas e 2º os escravos e pretos, ainda que livres ou libertos.



Levando em consideração esses aspectos, o Africanias desenvolveu um caminho de pesquisa a partir de metodologias mistas, que se baseiam nos modelos de investigação da musicologia histórica, bem como na etnografia. Por essa característica é transversal e abrange campos de conhecimento distintos que envolvem o texto, a performance e a música. A aproximação com a etnolinguística foi movimento essencial para o desenvolvimento da pesquisa, como apontamos anteriormente. Além disso, é importante a presença de informantes e colaboradores das diferentes manifestações culturais, integrados ao grupo de pesquisa, para que possamos nos aproximar dos significados e das simbologias das canções. Este artigo, visa contribuir na compilação das africanias na música vocal brasileira inserindo o acervo das peças para canto e piano de Luciano Gallet.

Africanias na obra de canto e piano de Luciano Gallet

A metodologia utilizada pelo grupo Africanias para investigação nos acervos, segue o seguinte processo de análise, 1) Traços linguísticos: a) verificação da presença de léxico; e b) verificação da presença de aportes (variações fonêmicas e sintáticas do português brasileiro, a partir do contato com línguas africanas) (cf. Castro, 2005, p. 116-117). 2) Traços discursivos: a) verificação da presença de temática (temas que apresentem a presença africana no Brasil, ainda que o texto esteja integralmente em português); e b) verificação de personagens ou lugares (incluindo decalques, tais como ialorixá, em português, mãe de santo). Assim como 3) Traços híbridos (ideofones e vocalizes) e 4) Traços musicais: a) presença de elementos rítmicos e melódicos e b) presença de gêneros performáticos relacionados aos povos africanos. Nesta investigação foi utilizado o *Catálogo de obras de Luciano Gallet*, inserido ao final da publicação póstuma *Estudos de folclore* (Tabela 1). Em sua proposta de catalogação, Mário de Andrade acrescentou, quando possível, data, lugar e os intérpretes responsáveis pelas estreias. Além disso, inseriu comentários a respeito das composições e harmonizações realizados por Luciano Gallet nas cartas trocadas por ambos.

Foi priorizado, como primeiro passo da pesquisa, o levantamento de traços linguísticos, discursivos e híbridos, a partir da investigação dos textos das canções. Foram excluídas do corpus dessa pesquisa as canções de roda, sendo elas: “Condessa”, “Marcha, Soldado” e as catalogadas em par por Mário de Andrade, “Bela Pastora” e “Atirei o pau no gato”, “Carneirinho, Carneirão” e “Castanha Ligeira”. Também foram excluídas as canções “Les Sonnets d’Arvers” e “Allanguissement”, por estarem em língua francesa. Dessa forma, foram investigadas 25 canções (ver Tabela 2, que apresenta os resultados obtidos a partir da observação da presença africana como descrita na metodologia). O resultado mostra 11 canções com pelo menos um dos traços observados e uma canção, “Pai do Mato”, em que há a presença



de traços indígenas, cuja investigação não está proposta neste artigo, mas merece destaque.

| | Título | Ano | Texto |
|----|--|------|----------------------|
| 1 | Les Sonnets d'Arvers | 1918 | D'Arvers |
| 2 | Allanguissement | 1918 | Roberto Gomes |
| 3 | Canção Dolente | 1918 | Alvaro Moreyra |
| 4 | Salomé | 1918 | Alvaro Moreyra |
| 5 | Quadras | 1918 | Fernando Caldeira |
| 6 | A Partida | 1919 | Silva Ramos |
| 7 | Surdina | 1919 | Paulo Godoy |
| 8 | Suspira, Coração Triste | 1921 | (foldore) |
| 9 | Morena, morena | 1921 | (foldore) |
| 10 | A Vida | 1922 | Ronald de Carvalho |
| 11 | Olhos Verdes | 1922 | Elyso de Carvalho |
| 12 | Ai que coração | 1924 | (foldore) |
| 13 | A perdiz piou no campo | 1924 | (foldore) |
| 14 | Fótotoróró | 1924 | (foldore) |
| 15 | Iaiá, você quer morrer | 1924 | (foldore) |
| 16 | Foi numa noite calma | 1925 | (foldore) |
| 17 | Maxixe | 1925 | Guilherme de Almeida |
| 18 | Bambalilé | 1925 | (foldore) |
| 19 | Taiéras | 1925 | (foldore) |
| 20 | Arzoar | 1925 | (foldore) |
| 21 | O destino das fadas | 1927 | Alvaro Moreyra |
| 22 | Tutu Marambá | 1927 | (foldore) |
| 23 | Condessa | 1927 | (foldore) |
| 24 | Marcha Soldado | 1927 | (foldore) |
| 25 | A casinha pequenina | 1927 | (foldore) |
| 26 | Infância brasileira (em forma de côco) | 1928 | Murillo Araujo |
| 27 | Bela pastora Atirei um pau no gato | 1928 | (foldore) |
| 28 | Carneirinho, carneirão Castanha ligeira | 1928 | (foldore) |
| 29 | Acorda, Donzela | 1928 | (foldore) |
| 30 | Pai do Mato | 1928 | Mário de Andrade |
| 31 | Xangô (deus do trovão) | 1928 | (foldore) |

Tabela 1. Catálogo de obras para canto e piano de Luciano Gallet, extraído da publicação *Estudos de folclore* (Gallet, 1934, p. 99-103 passim).



| | TÍTULO | Traços linguísticos | Traços híbridos | Traços discursivos |
|----|--|---------------------|-----------------|--------------------|
| 1 | Canção Dolente | X | X | X |
| 2 | Salomé | X | X | X |
| 3 | Quadras | X | X | X |
| 4 | A Partida | X | X | X |
| 5 | Surdina | X | X | X |
| 6 | Suspira, Coração Triste | X | X | X |
| 7 | Morena, morena | X | X | X |
| 8 | A Vida | X | X | X |
| 9 | Olhos Verdes | X | X | X |
| 10 | Ai, que coração | Sim | Sim | X |
| 11 | A perdiz piou no campo | Sim | Sim | X |
| 12 | Fótótóróró | Sim | Sim | X |
| 13 | Iaiá, você quer morrer | Sim | X | X |
| 14 | Foi numa noite calma | X | X | X |
| 15 | Maxixe | X | X | Sim |
| 16 | Bambalelé | Sim | X | X |
| 17 | Taiêras | Sim | X | Sim |
| 18 | Arrazoar | Sim | X | X |
| 19 | O Destino das fadas | X | X | X |
| 20 | Tutu Marambá | Sim | X | Sim |
| 21 | A casinha pequenina | X | X | X |
| 22 | Infância brasileira (em forma de côco) | Sim | X | X |
| 23 | Acorda, Donzela | X | X | X |
| 24 | Pai do Mato | Sim – indígena | X | X |
| 25 | Xangô (deus do trovão) | Sim | Sim | Sim |

Tabela 2. Relação das 24 canções investigadas a partir da presença de traços linguísticos, discursivos e híbridos advindos do legado africano.

É importante destacar que esta investigação é realizada em diversos passos. Os traços linguísticos, discursivos e híbridos são observados a partir das publicações de vocabulários e dicionários a respeito dos falares africanos no Brasil, bem como dicionários das línguas africanas. Para o reconhecimento e tradução dos traços linguísticos, discursivos e híbridos foi utilizada, neste artigo, a publicação de Yeda Pessoa de Castro, *Falares africanos na Bahia*, de 2005. Para detectar as palavras que sofreram aportes de línguas africanas, foi utilizado o terceiro capítulo da publicação, em que a autora investiga os níveis socioculturais da linguagem.

Os níveis de linguagem aqui propostos, representam elos de uma cadeia ininterrupta situada entre as línguas africanas que foram faladas no Brasil e o português europeu, arcaico e regional. O enfoque é sincrô-



nico e está centrado nos aspectos da integração dos aportes lexicais africanos através de diferentes contextos sociolinguísticos dos falares baianos, em sua direção ao português do Brasil. (Castro, 2005, p. 79)

Na canção “Ai, que coração”, foram encontrados os seguintes traços linguísticos: “abrandá”¹⁰ (abrandar), “maginá” (imaginar), “lugá” (lugar), “qué” (quer), “namorá” (namorar), “senti” (sentir), “chorá” (chorar) e “tê” (ter). Para explicar essa seleção, utilizamos a afirmação de Castro:

Em banto e em iorubá, ao contrário do português padrão, as sílabas são abertas, sempre terminam em vogal (V), e não existem consoantes contíguas (CC). Por isso mesmo, a tendência do falante brasileiro é omitir a consoante em final de sílaba e desfazer os grupos consonantais pela intromissão de uma vogal (CC – CVC), através de um processo de adaptação morfofonológica, comparável ao das importações do português pelas línguas banto. (Castro, 2005, p. 116)

Aparecem ainda as palavras “mardade” (maldade) e “orvaiada” (orvalhada), com a supressão do “l” em troca pelo “r” e a supressão do “lh” em troca pelo “i”. Neste último, a palatal lateral “lh” é desconhecida das línguas africanas. A substituição do “l” pelo “r”, não está listada na publicação de Castro, mas recebeu aqui destaque, pois se relaciona ao falante não letrado. Há ainda a palavra “sá”, contração de senhora, que pode, ou não, ser uma africania.

A canção “A perdiz piou no campo”, assim como a anterior, apresentou as seguintes palavras: “passá” (passar) e “chorá” (chorar). O caso da obra “Fótotoróró” ainda merece maior investigação. A palavra título pode ser uma onomatopeia ou a aglutinação de mais de uma palavra, ou ainda um ideofone. Além disso, aparece a palavra “passeá” (passear). Na obra “laiá quer morrer”, a palavra “laiá”, que intitula a peça, pode ser advinda das línguas banto, kimbundo e kikongo, (*yaaya*), e do iorubá (*iya*). O verbete “laiá”, na obra de Castro, indica para ambas as línguas o significado “forma respeitosa de tratamento para mulheres jovens” (Castro, 2005, p. 246).

“Maxixe” é outra canção, assim como “laiá quer morrer”, cuja presença de africania restringe-se ao título. A palavra “maxixe” tem origem banto, através das línguas kikongo e kimbundo (*mansiki*), significando balancear o corpo de lá para cá (Castro,

¹⁰ As palavras que sofrem variação da norma culta do português estão entre aspas apenas para lhes conferir destaque, uma vez que entendemos que tais alterações pertencem a norma do português popular, não podendo assim ser consideradas como erro. Segundo Lucchesi: “o contato entre línguas afetou diretamente a formação dos padrões coletivos de fala da maioria da população do país (o que se denomina aqui norma popular) e só indiretamente a fala das classes economicamente privilegiadas, tradicionalmente chamada de norma culta” (Lucchesi, 2009, p. 31).



2005, p. 280). A peça “Bambalelê” contém as palavras: “óia” (olha), “vorta” (volta) e “corrê” (correr), “varsa” (valsa) e “porka” (polka). Não foi encontrada, na literatura pesquisada, tradução para “bambalelê” e “bambaleio”. Encontramos a palavra “bamba”, do kimbundo e kikongo, (*kibamba*), significando campeão, herói corajoso (Castro, 2005, p. 166) e “lelê”, do kikongo e kimbundo (*kelelé*) e do fon, (*kilélé*) (Castro, 2005, p. 264 e 319), com significado de intriga, confusão. A palavra “lelêbambá” também não foi encontrada na forma exata. Contudo, levando em conta a possibilidade de desmembramento da palavra em duas, como fizemos anteriormente, encontramos a palavra “bambá”, indicada por Castro como “toda dança que termina em desordem” (Castro, 2005, p. 166), do kikongo e kimbundo (*mbanga*), confusão.

A peça “Tayêras” traz as palavras “indererê” – possivelmente refere-se à localidade na região de Mucugê, Bahia – e a palavra “garapa” que, no Brasil, significa caldo de cana, quando destinado à destilação: origina-se do kikongo e kimbundo (*ngwalavwa*), significando caldo espumante, refresco (Castro, 2005, p. 241). Além disso, aparece a palavra “cucumbi”, folguedo popular brasileiro, cuja origem advém do kikongo e kimbundo (*kukumbi*), rito de passagem (Castro, 2005, p. 214), e a palavra “tocá” (tocar). na canção “Arrazoar” aparece apenas a variação “sinhá”, uma simplificação da palavra senhora, atribuída aos modos de falar dos africanos e seus descendentes no Brasil. “Tutu Marambá” é outra canção que já no título aponta a presença do legado africano, com sentido de bicho-papão no Brasil (Castro, 2005, p. 346), a palavra tem origem no kikongo e kimbundo (*tutu malamba*), significando errante, sem família. Na canção aparece também a variante “matá” (matar).

A canção “Infância brasileira” foi destacada em decorrência da presença da palavra “pinguela”, que desconho ter origem em línguas africanas, mas que não consta no vocabulário proposto por Yeda Pessoa de Castro, devendo ser posteriormente analisada em outras literaturas. Por último, a canção “Xangô” aponta a presença africana tanto no título quanto no texto. Xangô é o orixá dos raios e trovão, do iorubá (*sangô*).¹¹ A palavra “gondilê” não foi encontrada e, possivelmente é Ogundelê, um dos nomes de Ogum, orixá do ferro e da forja, da guerra e das tecnologias, do iorubá (*Ògundélé*). Aparece ainda a palavra “umbanda”, religião afro-brasileira, originada a partir do kikongo, kimbundo e umbundo (*mbanda*), significando tabu, coisa sagrada (Castro, 2005, p. 347). Há ainda a presença do ideofone “olálá”, muito comum na música popular brasileira, um ideofone e interjeição de alegria, do kikongo, kimbundo e umbundo (Castro, 2005, 306). A palavra “olê” foi encontrada na publicação de Castro e possui significado de ladrão, entretanto, no contexto da canção, não parece fazer sentido. Possivelmente a palavra é uma redução de “olelê”, de

¹¹ Por falta de fonte específica, o “s” da palavra *sangô* não está grafado corretamente, em todo caso, tem som de chuí e é grafado com um ponto baixo na entrelinha.



significado semelhante à expressão ideofônica “olálá”. A palavra “gundilá” também não foi encontrada; possivelmente é uma variação de “ogundilê”, em favor da rima. A palavra “gon”, repetida três vezes na canção, também não consta com essa grafia, entretanto foi detectada a palavra “gum”, do fon (*gu*), com o mesmo significado de Ogum.

Considerações finais

Esperamos que esta análise contribua para uma inicial pesquisa a respeito das africanias em Luciano Gallet, auxiliando intérpretes através das propostas de tradução e ressignificação dos textos aqui apresentados. Todo este trabalho será posteriormente inserido na publicação *Vocabulário de africanias na música vocal brasileira*. É importante destacar que todas as obras consultadas foram obtidas na Biblioteca Alberto Nepomuceno da UFRJ, onde há um vasto acervo de canções brasileiras que aguardam investigação. Alguns pontos ainda merecem ser discutidos a respeito das africanias na música brasileira: um estudo profundo a respeito da transposição do aspecto tonal das línguas africanas no contato com o português europeu, a incorporação e uso dos ideofones, tanto no âmbito das palavras quanto na utilização das linhas-guia da percussão – que no caso da obra de canto e piano podem estar sugeridas em uma das vozes –, e um estudo das vocalidades advindas das diferentes tradições, com vista a sua incorporação no modo de cantar do intérprete de canção brasileira.

Nestes 170 anos da Escola de Música da UFRJ, observamos a importância do trabalho de Gallet na pesquisa a respeito da presença africana no Brasil, refletida em suas coletas e harmonizações, esperamos que o trabalho incentive intérpretes a conhecer o vasto trabalho de Gallet, introduzindo suas peças para canto e piano em seu repertório.



REFERÊNCIAS

- Azevedo, Luiz Heitor Correa. “Os Livros”. *Revista Brasileira de Música*, jun. 1934, Rio de Janeiro.
- Brum, Marcelo Alves. Luciano Gallet e a Reforma do Instituto Nacional de Música. Dissertação (Mestrado), Programa de Pós-graduação em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, 2008.
- Brum, Marcelo Alves. Entre música interior e música brasileira. Tese (Doutorado). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2017.
- Castro, Yeda Pessoa de. *Falares africanos na Bahia*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.
- Castro, Yeda Pessoa de. “Marcas de africanias nas Américas, o exemplo do Brasil”. *Africanias.com*, v. 6, 2014.
- Dias, Pedro. *Arte da língua de Angola*. Lisboa: Miguel Deslandes, 1697.
- Gallet, Luciano. *Estudos de folclore*. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs, 1934.
- Kagame, Alexis. “A percepção empírica do tempo e concepção da história no pensamento bantu”. In: *As culturas e o tempo: estudos reunidos pela Unesco por Paul Ricoeur e outros*. São Paulo: Editora da USP, 1975.
- Lucchesi, Dante; Baxter, Alan; e Ribeiro, Ilza (orgs.). *O Português afro-brasileiro*. Salvador: EDUFBA, 2009.
- Mariz, Vasco. *Francisco Mignone, o homem e a obra*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1997.
- Silveira, Luiz; e Peixoto, Antonio Costa. *Obra nova de língua geral de Mina*. Lisboa: Agência Geral das Colônias, 1944.
- Sitoe, B. *Dicionário Changana - Português*. Maputo: Instituto Nacional do Desenvolvimento da Educação (Inde), 1996.

ANDRÉA ALBUQUERQUE ADOUR DA CAMARA é professora adjunta da Escola de Música da UFRJ, desde 2013, sendo lotada no Departamento Vocal. Foi professora do Departamento de Música da UFOP, Minas Gerais. Foi professora substituta na UFRJ, UERJ e UFMG. É doutora em Educação pela Faculdade de Educação da UFMG onde defendeu em 2009 a tese intitulada “Vissungo: o cantar banto nas Américas”; em 2008, concluiu o mestrado em Música/Canto pela Escola de Música da UFRJ, defendendo a dissertação: “A dobra: o resgate da poética perdida no percurso histórico da música”. Em 1998, concluiu a Especialização em História da Arte e da Arquitetura no Brasil, a partir da defesa da monografia “Visões do Barroco” pela PUC-RJ, onde também concluiu o Bacharelado em Desenho Industrial. Como intérprete, privilegia o repertório camerístico dos séculos XX e XXI, sobretudo da música brasileira. Destaca-se seu trabalho, há 20 anos, com o Duo Adour. Como pesquisadora, investiga, desde 2004, a presença de africanias na música vocal brasileira. Atualmente, compõe o quadro de gestão da Escola de Música da UFRJ, ocupando a Vice-direção.





NORMAS EDITORIAIS



Publicação do Programa de Pós-graduação em Música Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro

A *REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA*, fundada em 1934, é o primeiro periódico acadêmico-científico sobre música no Brasil e tem como missão fomentar a produção e disseminação do conhecimento científico e artístico no âmbito da música, estimulando o diálogo com áreas afins, através da publicação de artigos, ensaios teóricos, pesquisas científicas, resenhas, partituras, comunicações, entrevistas e informes. A *RBM* apresenta pesquisas originais, refletindo o estado atual de conhecimento da área e atende a um perfil diversificado de leitores entre pesquisadores de música, músicos, educadores, historiadores, antropólogos, sociólogos e estudiosos da cultura. Publicação do Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, a *RBM* é periódico arbitrado e acolhe textos em português, inglês e espanhol. Em versão impressa e eletrônica de acesso gratuito, com periodicidade semestral, de circulação nacional e internacional, a *RBM* está indexada nas bases *RILM Abstracts of Music Literature*, *The Music Index-EBSCO* e *Bibliografia Musical Brasileira* da Academia Brasileira de Música.

O Conselho Editorial da *RBM* recebe e avalia continuamente os trabalhos enviados para publicação no sistema de avaliação anônima, com pareceristas externos, de modo que no encerramento de uma edição os trabalhos ainda em fase de avaliação já estejam sendo considerados para o número seguinte. A partir do aviso de recebimento do texto submetido, a editoria da *RBM* se compromete a comunicar ao autor o resultado da avaliação em 90 dias. Os trabalhos devem ser enviados para revista@musica.ufrj.br. Os textos submetidos ao Conselho da *RBM* devem atender às normas abaixo relacionadas e toda a padronização de conteúdo concernente a formatação, citação e referenciação aqui não incluída deve considerar as regras normativas da ABNT:

1. O texto deve ser inédito e focar questões relacionadas aos domínios supracitados. Eventualmente, a Editoria anunciará chamadas voltadas para temáticas específicas.

2. O texto pode ser apresentado em português, inglês ou espanhol e deve ser enviado em arquivo eletrônico (com até 5 MB), editorado em Microsoft Word 2003 ou mais recente (ou em documento RTF – Rich Text Format).

3. No topo da página inicial, deverá ser editorado o seguinte cabeçalho:

Submeto o artigo intitulado “...” para apreciação do Conselho Editorial da Revista Brasileira de Música. Em caso de aprovação, autorizo a Editoria da Revista a publicá-lo de forma impressa e/ou eletrônica (on-line) no sítio eletrônico da publicação.

Dados dos autores:

1º autor (nome em publicações): _____

Endereço completo: _____

Telefone:(____) _____ e-mail: _____

2º autor (nome em publicações): _____

Endereço completo: _____

Telefone:(____) _____ e-mail: _____



4. Em sequência ao cabeçalho, o(s) autor(es) deve(m) incluir uma sinopse de sua atuação profissional ou formação acadêmica, com até 100 palavras, na seguinte ordem: afiliação institucional, titulação (da mais alta para a mais baixa), outras informações sobre formação e atividades profissionais que considera relevantes, principais publicações, prêmios e títulos honoríficos.

5. Recomenda-se que o texto a ser publicado tenha entre 3 mil e 8 mil palavras (incluindo resumo, *abstract*, figuras, tabelas, notas e referências bibliográficas), não podendo ultrapassar 25 páginas de extensão, em formato A4, com margens de 2,5 cm e alinhamento justificado.

6. O texto deverá conter um resumo, no idioma em que é apresentado, com até 150 palavras e a indicação de três a seis palavras-chave editorados abaixo da sinopse sobre o autor, seguidos de título em inglês, *abstract* e *keywords* (para trabalhos em português e espanhol) – os trabalhos escritos em inglês devem apresentar resumo e palavras-chave em português, logo após *abstract* e *keywords*).

7. Elementos pré-textuais (cabeçalho, sinopse, resumo, palavras-chave, *abstract* e *keywords*), notas de rodapé e legendas de figuras devem ser editorados em fonte tipográfica Times New Roman, corpo 10, espaçamento entrelinhas simples e alinhamento justificado. O corpo do texto e as referências bibliográficas devem ser editorados com a mesma fonte, corpo 12, espaçamento 1,5 e alinhamento justificado.

8. As citações devem ser indicadas no texto pelo sistema autor-data, de acordo com o recomendado pelas normas da ABNT (NBR-10520), com a ressalva de que o(s) sobrenome(s) do(s) autor(es) citado(s) deve(m) aparecer sempre em caixa baixa.

9. As referências bibliográficas deverão ser apresentadas em ordem alfabética no final do texto, de acordo com as normas da ABNT (NBR-6023), com as seguintes ressalvas: títulos de livros, teses, dissertações, dicionários, periódicos e obras musicais devem figurar em itálico; títulos de artigos, capítulos, verbetes e movimentos de obras musicais devem figurar entre aspas; não utilizar travessão quando o autor ou título forem repetidos.

10. As notas de texto deverão ser inseridas como “notas de rodapé”.

11. Imagens, tais como ilustrações, textos musicais, tabelas, figuras, quadros etc. devem ser inseridas no corpo do texto como figura (em resolução de 300 dpi) e identificadas na parte inferior com a devida numeração e legenda que expresse sinteticamente o significado das informações ali reunidas. Após a aprovação do texto para publicação, as imagens deverão ser enviadas separadamente em arquivos individuais em formato .jpeg ou .tif (resolução mínima de 300 dpi) e nomeados segundo a ordem de entrada no texto. Por exemplo: *fig_1.jpg*; *fig_2.jpg*; *fig_3.jpg*; *quadro_1.tif*; *quadro_2.tif* etc.

12. A obtenção de permissão para reprodução de imagens, tais como ilustrações, textos musicais, tabelas, figuras etc. é de responsabilidade do autor.

A *RBM* tem interesse em publicar resenhas sobre livros, CDs, DVDs, produtos de hipermídia e demais publicações recentes (dos últimos 5 anos) de interesse para a área. As resenhas devem oferecer uma apreciação crítica sobre a contribuição da obra, ou de um conjunto de obras, para o desenvolvimento da área ou campo de estudo pertinente – considerando todas as normas supracitadas e não excedendo a 3 mil palavras e 8 páginas.



O Conselho Editorial reserva-se o direito de realizar nos textos todas as modificações formais necessárias ao enquadramento no projeto gráfico da revista. A aprovação do artigo é de inteira responsabilidade do Conselho Editorial, ouvidos os consultores *ad hoc*. O conteúdo dos textos publicados, bem como a veracidade das informações neles fornecidas são de inteira responsabilidade dos autores e não expressam a opinião do Editor ou do Conselho Editorial da *RBM*.



EDITORIAL GUIDELINES



BRAZILIAN JOURNAL OF MUSIC
A Publication of the Graduate Studies Program in Music
of the School of Music at the Federal University of Rio de Janeiro – UFRJ

The premier Brazilian journal in music, *Revista Brasileira de Música (RBM)* publishes scholarship from all fields of music inquiry, and encourages interdisciplinary studies. Although it focuses on Brazilian music and music in Brazil, it welcomes articles on issues and topics from other cultural areas that may further the dialogue with the international community of scholars as well as critical discussions concerning the field. Founded in 1934, it is currently published by the Graduate Studies Program of the School of Music at the Federal University of Rio de Janeiro, Brazil. It is a peer-reviewed journal, and accepts articles in Portuguese, English, and Spanish. It is an open access journal, published twice a year in printed and electronic version. Each issue includes articles, reviews, interviews, and a musicological edition of a selected work from Alberto Nepomuceno Library's Rare Collection. It represents current research, aimed at a diverse readership of music researchers, musicians, educators, historians, anthropologists, sociologists, and culture scholars. *RBM* is available at *RILM Abstracts of Music Literature*, *The Music Index-EBSCO* e *Bibliografia Musical Brasileira* da Academia Brasileira de Música.

RBM Editorial Board receives and evaluates continuously the manuscripts submitted for publication, adopting the blind-review system and counting on external reviewers. *RBM* editor is committed to provide the author with the assessment within 90 days from the acknowledgment of receipt of the submitted text. Submissions should be sent to revista@musica.ufrj.br. The manuscripts submitted to *RBM* Editorial Board must follow the guidelines listed below and all the content regarding the standardization of formatting, citation and referencing not included here must follow ABNT norms for textual style:

1. Manuscripts should be original works and focus on issues related to the areas mentioned above. Eventualmente, a editoria anunciará chamadas voltadas para temáticas específicas. *RBM* Editorial Board may timely call for papers aiming at specific themes.

2. Manuscripts may be written in Portuguese, English or Spanish, and should be sent as electronic files (up to 5 MB), edited in Microsoft Word 2003 or later (or RTF document - Rich Text Format).

3. At the top of the cover page, the author must fill out the following header:

I submit the article of my authorship entitled "..." for consideration by the Editorial Board of the *Revista Brasileira de Música (RBM)* [Brazilian Journal of Music]. *Em caso de aprovação do mesmo, autorizo a editoria da Revista a publicá-lo de forma impressa e/ou eletrônica (on-line) no sítio eletrônico da publicação. In case of approval, I hereby authorize the journal to publish it in print and /or electronic version (online), according to RBM editorial guidelines.*



Contributor(s)'s information:

1st author name (as it appears in publications): _____

Full Address: _____

Tel.: _____ Email: _____

2nd author name (as it appears in publications): _____

Tel.: _____ Email: _____

4. The above header should be followed by a *short biography* (not exceeding 100 words) containing the contributor(s)'s institutional affiliation, academic titles (from higher to lower), other relevant information about professional training and activities, main publications, awards and honorific titles.

5. The text to be published should have between 3,000 and 8,000 words (including *abstract*, figures, tables, notes and references) and should not exceed 25 pages, A4 size, with margins of 2.5 cm and justified alignment.

6. Texts in Portuguese and Spanish should contain an *Abstract* (150 words) and *Keywords* (from three to six) in the language presented for publication, followed by *Title*, *Abstract* and *Keywords* translated into English. Texts in English must submit Abstract and Keywords in Portuguese.

7. Preliminary matter (header, synopsis, abstract and keywords), footnotes and figure legends should be in typeface Times New Roman, size 10, single line spacing, justified alignment. Body matter and references should be in the same typeface, size 12, 1.5 spacing, justified alignment.

8. *Quotations* must be indicated in the text by author-date system, according to the standards recommended by ABNT (NBR-10520), with the proviso that the name(s) of author (s) quoted must always appear in lowercase.

9. *References* must be presented in alphabetical order at the end of the text, according to the ABNT (NBR-6023) with the following specifications: titles of books, dissertations, dictionaries, periodicals and musical works should appear in italics; titles of articles, chapters, words and movements of musical works should appear in quotes, do not use dash when the author and/or title is repeated.

10. The text *notes* must be entered as "footnotes."

11. Images such as illustrations, musical examples, tables, figures, charts etc. should be placed in the text as *Figure* (300 dpi resolution) and identified at the bottom with proper numbering and legend that synthetically explains the information gathered there. Once the manuscript has been approved for publication, the images should be sent separately in individual files in .jpeg ou .tif (minimum resolution of 300 dpi) and named according to their placement in the text. For example: fig_1.jpg; fig_2.jpg; fig_3.jpg; table_1.tif; table_2.tif etc.

12. The contributor is responsible for obtaining copyright *permission for reproduction of all images*, such as illustrations, musical texts, tables, figures, and music examples.

The *RBM* welcomes reviews of books, CDs, DVDs, hypermedia and other kinds, recently published (last 5 years) and relevant to the area. Reviews should provide a critical appraisal of the contribution of the work, or a body of work, for the development of its area or field of study. It should also consider all the above guidelines, and should not exceed 3,000 words and eight pages.



Universidade Federal do Rio de Janeiro

Roberto Leher

Reitor

Denise Fernandes Lopez Nascimento

Vice-reitora

Leila Rodrigues da Silva

Pró-reitora de Pós-graduação e Pesquisa

Centro de Letras e Artes

Flora de Paoli

Decana

Escola de Música

Maria José Chevitarese

Diretora

Andrea Adour

Vice-diretora

David Alves

Diretor Adjunto de Ensino de Graduação

Fabio Adour

Coordenador do Curso de Licenciatura

Marcelo Jardim

Diretor Adjunto do Setor Artístico Cultural

Ronal Silveira

Diretor Adjunto dos Cursos de Extensão

Aloysio Fagerlande

Coordenador do Programa de Pós-graduação Profissional em Música

Pauxy Gentil Nunes

Coordenador do Programa de Pós-graduação em Música (Acadêmico)

Maria Alice Volpe

Editora da Revista Brasileira de Música