

Uma República Musical: música, política e sociabilidade no Rio de Janeiro oitocentista (1882-1899)

Avelino Romero Pereira
Professor de História da Música (UNIRIO)
Doutor em História (UFF)
Mestre em História Social do Brasil (UFRJ)

Na década de 1880, antecedendo a queda do regime monárquico no Brasil, um grupo de músicos articulou-se em torno do esforço para influir no ambiente musical do Rio de Janeiro, tendo como referência o repertório camerístico e sinfônico, de estilos clássico e romântico, de origem ou influência germânica. Marcavam, assim, uma diferença em relação às práticas musicais públicas mais habituais na Corte, associadas aos gêneros dramáticos “sérios” (a ópera italiana) ou “ligeiros” (operetas, burletas, zarzuelas, mágicas, revistas, etc.). Esse esforço era representado como uma “elevação intelectual” do país, que o dotasse de um perfil afinado com matrizes culturais consideradas “civilizadas” e “modernas”.

Levando em conta os desdobramentos desse projeto, que adentra pela década de 1890, e a militância política e cultural de alguns de seus expoentes, destaco suas vinculações com a própria ideia de República e o regime republicano que se instala no país. Destaco também a figura do compositor Leopoldo Miguéz, que se afirmaria como uma liderança absolutamente identificada ao que chamei, em minha dissertação de Mestrado, de a *República Musical* (PEREIRA, 1995 e 2007). Contando com a adesão de outros intelectuais, dentre músicos, literatos e artistas, esse compositor, nascido em 1856, esteve em evidência em instituições voltadas para a produção e a difusão de uma música que seguisse novas diretrizes. Além disso, engajou-se fortemente junto aos poderes públicos e à sociedade fluminense, buscando resultados concretos para suas aspirações. Assim, entre o *Club Beethoven*, fundado em 1882, e o Centro Artístico, em 1893, Miguéz centraria suas ações no Instituto Nacional de Música, que idealizou e dirigiu entre 1890 e 1902, ano de sua morte.

Habitualmente, as reflexões dedicadas ao “intelectual” tendem a privilegiar a produção escrita antes que a de bens simbólicos como um todo. Daí o destaque comumente dado aos escritores e a tendência a associar implicitamente músicos e artistas ao campo dos “trabalhadores manuais”, supostamente avessos à exteriorização de suas convicções sobre a vida social, além das excepcionalmente explicitadas em suas obras. Essa perspectiva, que exclui o músico do campo intelectual, é muitas vezes corroborada pelos próprios músicos, ao proclamarem a ideia de uma “música pura” – e conseqüentemente a de uma “musicologia pura” –, que

propõe considerar sua atividade, atendo-se tão somente ao código musical, e desconsiderando-se quaisquer “influências externas” sobre este. Não obstante, uma aproximação mais problematizadora à complexidade do fenômeno artístico rapidamente desvendaria as correlações entre essa concepção e aquelas representações do intelectual que o tomam por um ser “puro”, atento apenas às vicissitudes formais de seu campo expressivo, e que não se deixaria “contaminar” pelos embates políticos e sociais de sua época. Ao contrário dessa tendência, e reconhecendo a música como um subcampo intelectual dotado de forte poder de articulação ao pensamento social e político, busco contornar as abordagens biográficas tradicionais e reconsiderar as trajetórias de compositores no contexto do debate das ideias não apenas estéticas mas também políticas e sociais.¹

O Club Beethoven e a “influência elevadora” da música (1882-1889)

Se a década de 1880 foi marcada pela crise do regime monárquico no Brasil, ante a instabilidade econômica e a pressão dos movimentos abolicionista e republicano, no campo musical, assistiu-se a uma intensa atividade caracterizada pela diversificação dos repertórios e práticas e pelo surgimento de novas instituições voltadas à produção e à difusão de tendências pouco habituais até então no país. Com o recuo da música sacra, que marcara os tempos coloniais, a vida musical no Império estivera muito atrelada, de um lado, à ópera e a outros gêneros dramáticos, nos quais predominavam os modelos italianos e franceses, e, de outro, aos salões, sempre abertos às modas coreográficas trazidas dos centros europeus. Em linhas gerais, pode-se caracterizar essa produção musical por seus vínculos com uma forma de representação do poder político e social identificada a tradições que remontam ao *Ancien Régime*, padrões algo ritualizados de constituição das sociabilidades das elites aristocráticas. Se no século XVIII europeu a identificação da nobreza de sangue com a música supunha contemplação e engajamento, no contexto oitocentista brasileiro, os repertórios e práticas terminavam suscitando uma disposição de baixo comprometimento com a música e comportamentos mais afeitos ao evento social que estético. Divergindo dessas tendências e sugerindo novos padrões de escuta, a década que terminaria com a queda do regime monárquico, é marcada por uma passagem do teatro ao concerto, desenhando-se um novo

¹ Para uma abordagem sobre o músico como intelectual e o reconhecimento de uma dimensão social da música, ver respectivamente os trabalhos de SAID, 1992 e 2005, e RAYNOR, 1986.

formato de espetáculo musical, menos afeito ao entretenimento desinteressado, e apoiado na difusão de um repertório de corte clássico, camerístico ou sinfônico, exigindo dos ouvintes uma atenção concentrada dirigida ao fato musical em si.²

Essa transformação esteve corporificada em torno do *Club* Beethoven, fundado em 1882 pelo violinista Robert Jope Kinsman Benjamin, e da Sociedade de Concertos Clássicos, fundada em 1883 pelo violinista cubano José White e pelo pianista português Arthur Napoleão, aqui radicados. Estas associações funcionavam como entidades privadas, mantidas pelos sócios, representantes da aristocracia residente na Corte, que usufruíam de concertos fechados, em sua maioria de câmara, embora também se dedicassem à música sinfônica. Contando com a adesão da família imperial e, no caso da Sociedade de Concertos Clássicos, os auspícios da Princesa Isabel, essas associações seriam extintas em 1889, com a queda da monarquia. Às duas viria somar-se a Sociedade de Concertos Populares, que, entre 1887 e 1889, encarregou-se da primeira série de concertos sinfônicos públicos do Rio de Janeiro, sob a direção de Carlos de Mesquita. Sem dúvida, o papel mais destacado coube ao *Club* Beethoven, formado nos moldes dos clubes masculinos ingleses, e que, com seus concertos, sua academia de música e sua biblioteca dirigida por Machado de Assis, representou um esforço por enraizar na vida musical da cidade aqueles hábitos de escuta diferenciados. Suas aspirações podem ser aquilatadas pela avaliação de seu fundador, ao escrever a crítica do primeiro concerto sinfônico da Sociedade de Concertos Clássicos. No artigo, publicado no *Diário de Notícias* de 14 de outubro de 1886, Kinsman Benjamin relembra a fundação do *Club* quatro anos antes e tece considerações sobre seu impacto no meio artístico:

Quatro anos não é um prazo muito longo para se considerar; mas no caso vertente ele representa muito. Representa uma semi-revolução no gosto musical fluminense; representa um desejo de ouvir e de apreciar alguma coisa mais elevada e mais nobre no reino da arte que o petulante e desarrazoado estilo de música que por tanto tempo dominou tão soberanamente no Rio de Janeiro. Representa um interesse crescente por alguma coisa de mais sólido e mais real do que as alegrias efêmeras de melodias operáticas; por último, o que não é menos importante, o desejo de conservar-se tanto quanto possível ao nível da influência elevadora que a música exerce atualmente em todas as partes do mundo civilizado.

O trecho é significativo para a identificação de um projeto estético que opõe as “alegrias efêmeras de melodias operáticas”, isto é, o descompromisso e a superficialidade atribuídos à

² “Do teatro ao concerto”, aliás, é como Luiz Heitor Corrêa de Azevedo se refere a essa transformação (AZEVEDO, 1956: 91-105)

ópera italiana, com seu melodismo de gosto fácil, a um ideal de civilização que repousaria na “influência elevadora da música”, como elaboração complexa e intelectualizada. Tal posicionamento reflete um desconforto comum dentre compositores como Richard Wagner em relação ao público “filisteu”, burguês, que via na música não um fator de cultura, mas uma mercadoria negociável, cujo valor de uso era sua satisfação imediata e desvinculada de algum idealismo estético. Na sequência do artigo, o defensor da “influência elevadora da música” adota um tom ainda mais militante e crítico das condições de produção da música, ao acusar como impedimentos a suas aspirações as limitações impostas ao desenvolvimento artístico do músico profissional no contexto do Rio de Janeiro de então:

[...] não possuímos número suficiente de professores capazes de formar uma boa orquestra. A vida de um professor de orquestra no Rio é dura e para alguns mesmo cruel; quase todos com famílias que sustentar, manietados pelos contratos com os teatros, obrigados a executarem durante todo o ano música de um gênero trivial, forçados a assistir durante o dia a constantes ensaios de música de toda a espécie, menos de caráter elevado; se desejosos de tomar parte em algum concerto, tendo de caçar quem os substitua nos teatros - admira pouco que tenham escasso tempo e ainda menos inclinação para estudar, nem ocasião de alargar o conhecimento que têm das produções dos grandes mestres. Daí provém uma indiferença pelos intuítos mais elevados da arte musical, o mero interesse na música como meio de vida, e com isso aparece incontestavelmente uma negligência tanto de estilo como de forma, a qual uma vez contraída, é difícil senão impossível desarraigar [...]

Chamo atenção para o delineamento de um perfil desejado para o músico como um ente dotado de capacidade intelectual e sensível e compromissado com um ideal de civilização tomado de empréstimo às sociedades europeias. Como representante dessas aspirações, o autor dessas reflexões apresenta-se como porta-voz de reivindicações coletivas da “sociedade dos músicos” que não tardariam a ser direcionadas a um projeto institucional vinculado aos ideais republicanos e levado adiante por um conjunto de músicos logo após o golpe de 1889. Reunidos em torno de uma verdadeira *República Musical*, esses músicos – compositores, intérpretes, críticos, professores, estudantes e até editores de música – se reuniram em torno da liderança de Leopoldo Miguéz, que levaria adiante um conjunto de ações concretas e simbólicas em prol de uma concepção de música e de seu papel na conformação política e cultural do país.

O Instituto Nacional de Música e a República Musical institucionalizada (1890)

No campo musical, a redefinição do regime político seria corporificada na criação do Instituto Nacional de Música, organizado nos primeiros meses do governo provisório de Deodoro da Fonseca, a partir da refundação do antigo Conservatório de Música do Império. Seu idealizador e diretor era o violinista e compositor Leopoldo Miguéz. Nascido em Niterói, filho de um comerciante espanhol e de uma mãe brasileira, foi criado na Espanha e em Portugal, onde aprendeu o violino, vindo para o Rio, em 1871, para abraçar a carreira do pai. Empregou-se inicialmente na Casa Dantas, porém, seu casamento, em 1877, com a filha do patrão, a pianista Alice Dantas, fê-lo mudar de ramo. Em 1878, associou-se ao pianista português Arthur Napoleão, aqui estabelecido, fundando a casa Narcizo, Arthur Napoleão & Miguéz, de pianos e música, que abandonou em 1881, para dedicar-se exclusivamente à música. No ano seguinte, partia para a Europa, portando uma carta de recomendação do Imperador ao Diretor do Conservatório de Paris. Ao retornar ao Rio em 1883, Miguéz integrou-se ao movimento reunido em torno do *Club* Beethoven, participando dos concertos e atuando como professor na academia de música ali formada. Como indicativos das diretrizes estéticas vinculadas à tradição clássica-romântica germânica, com as quais se identificava, Miguéz foi o autor da primeira sinfonia e da primeira sonata para violino compostas por um brasileiro, respectivamente em 1882 e 1887. Por seu prestígio como compositor, suas convicções positivistas e seus vínculos políticos, foi facilmente erguido à direção da escola de música que pretendia redimensionar, para torná-la o instrumento daquela “influência elevadora da música” de que falava Kinsman Benjamin.

A escolha de seu nome retratava não só a adesão de um grupo de músicos ao novo regime, mas também o redirecionamento das matrizes estéticas que norteavam as práticas musicais no país. Já há algum tempo aspirava-se a uma reforma do Conservatório, que lhe conferisse autonomia frente à Academia de Belas Artes ao qual estava subordinado. A medida seria adotada pelo imperador, que também pretendia convidar Carlos Gomes para dirigir a escola, mas o decreto com essas alterações terminaria esquecido na mesa de trabalho do monarca na manhã de 15 de novembro, o que levaria o autor da versão dramática d’*O Guarani*, a se lamentar: “no Rio de Janeiro não me querem nem para porteiro do Conservatório”. Era o primeiro ato que parecia vincular a República à música alemã por oposição à marca italiana do movimento operístico do Império.

Nos primeiros dias da República, a reforma daquelas instituições de ensino artístico foi incumbida a uma comissão liderada por José Rodrigues Barbosa, músico amador e crítico

musical, ligado a Aristides Lobo, que o alçou a um cargo no Ministério do Interior. Sua primeira disposição foi separar-se em duas comissões, cabendo a uma tratar da Academia, reorganizada como Escola Nacional de Belas Artes, e à outra, fundar o Instituto Nacional de Música, a partir do antigo Conservatório de Música do Império. Pouco depois, em janeiro de 1890, Miguéz seria nomeado seu diretor. No poder, Miguéz defendeu a nomeação de nomes que haviam se destacado por sua atuação na última década, e identificados com os novos rumos que pretendia adotar, afastando ou tentando afastar antigos professores concursados. Foram os casos de Cavallier Darbilly e Henrique Alves de Mesquita, autores de sucessos comerciais representativos dos gêneros de “música ligeira” em voga até então. Darbilly foi excluído do corpo docente e Mesquita “rebaixado” da disciplina de Harmonia – chave para a composição – para a de trompa e instrumentos congêneres, considerados menos nobres que o piano e o violino. Além disso, o novo diretor adotou um modelo fortemente centralizador que lhe permitia interferir não só na nomeação do corpo docente, mas também na confecção dos programas de estudo, na definição das bancas de exames, no redesenho da biblioteca e do arquivo musical, na adoção de padrões de comportamento e moralidade docente e discente, seguindo diretrizes estéticas e pedagógicas de origem germânicas, que apresentava como formas “modernas”.

Assim, entre janeiro de 1890, quando foi nomeado, e 1902, ano de sua morte, fez imprimir as marcas que levariam aliados e adversários a alcunharem sua administração de “Ditadura Miguéz”, caracterizando o microcosmos a partir do modelo de ditadura republicana proposto pelos positivistas, como uma ação interventora ancorada no mesmo lema de “ordem e progresso” que passaria a ostentar a Bandeira Nacional.

A música da nova ordem e o ideal de progresso

A ação de Miguéz se desdobra no plano simbólico, por meio de suas composições. Fiel aos princípios positivistas, ele já havia honrado expoentes da vida pública e cultural nacional e internacional, em uma marcha elegíaca a Camões, uma ode sinfônica a Victor Hugo, uma marcha triunfal ao Visconde do Rio Branco, e logo seria a vez de Benjamin Constant, morto em 1891, homenageado com uma ode fúnebre. Mas seria outra a composição que melhor marcaria seu republicanismo. Nos dois primeiros meses do novo regime, a *República Musical* se agitou em torno da realização do concurso para a escolha de um novo *Hino Nacional*, cuja

etapa final seria realizada em 20 de janeiro de 1890. Iniciativa do grupo reunido em torno do Instituto, o caso envolveu um amplo debate pela imprensa e algumas polêmicas, em parte pelo desconforto dos militares com a proposta de alteração do hino, com o qual guardavam uma relação afetiva relacionada à Guerra do Paraguai, em parte pelo fato de Miguéz figurar entre os concorrentes, cujas composições seriam julgadas por um júri formado por cinco professores indicados por ele para integrarem o corpo docente do Instituto que dirigia.³ Miguéz ganhou, mas não levou. Transformado às vésperas de sua conclusão, o concurso converteu-se na escolha do *Hino da Proclamação da República dos Estados Unidos do Brasil*, permanecendo a antiga composição de Francisco Manoel da Silva, o fundador do Conservatório, como *Hino Nacional*. A conciliação triunfou sobre o conflito e o país passou a ter dois hinos oficiais. O hino republicano de Miguéz, sobre letra do positivista Medeiros e Albuquerque, traduz os vínculos ideológicos da república brasileira com a francesa, trazendo em epígrafe na partitura os primeiros compassos da *Marselhesa*. Também no refrão – “Liberdade, liberdade...” – faz ressoarem ecos do hino francês.

Já o velho Hino de Francisco Manoel, originalmente uma marcha brilhante, que o compositor jamais imaginara que teria as honras de símbolo pátrio, trazia vínculos não totalmente explícitos, mas ao fim identificáveis com a velha ordem musical: parte de seu desenho melódico e rítmico baseava-se numa das lições de pianoforte do padre José Maurício Nunes Garcia, que fora o mestre de Francisco Manoel. Até aí, nada tão grave. O fato é que o desenho não passava de uma pequena variação composta a partir de um dos temas da abertura do *Barbeiro de Sevilha*, de Rossini. Aos ouvidos daqueles músicos republicanos, mais grave do que a representação de uma continuidade simbólica com o passado político, era a continuidade com o passado estético, marcado pela ópera italiana.

Além do hino republicano, Miguéz compôs também dois poemas sinfônicos, cujos programas remetem direta ou indiretamente ao novo regime: *Ave, Libertas*, de 1890, dedicado ao Marechal Deodoro da Fonseca, homenageia o primeiro aniversário da República, e *Prometheus*, de 1891, relê o mito clássico à luz dos ideais de progresso que os novos tempos prometiam realizar. Na mitologia grega antiga, Prometeu é o propiciador da autonomia do homem perante a natureza, ao lhe oferecer o fogo roubado aos deuses. A releitura moderna do mito, associado ao progresso social e econômico, e sonorizado pela escola germânica de

³ Para uma análise mais detalhada, remeto o leitor a outros trabalhos de minha autoria (PEREIRA, 1995; PEREIRA, 2007:79-83)

música, já fora objeto de um bailado de Beethoven e um poema sinfônico de Liszt. Miguéz dialoga com este, mas em lugar de salientar a tensão que representa o conflito entre o titã e os deuses, direciona o sentido musical para uma apoteose otimista e representativa da vitória humana sobre os obstáculos ao progresso.

Um poema sinfônico é uma composição orquestral, sem texto, porém baseada em um programa literário ou pictórico – um poema, um quadro, uma lenda, um romance, uma descrição geográfica ou mesmo um tratado filosófico. Desenvolvido especialmente por Franz Liszt, a forma dialoga com as concepções musicais de Richard Wagner, cuja reforma da ópera tinha por norte afirmar a estrita vinculação entre o discurso verbal e o musical, por meio da fixação de símbolos sonoros que indicam os passos e sentidos da narrativa verbal ou dramática. Ao se opor às correntes italianas na ópera e se vincular aos paradigmas lisztiano e wagneriano na composição de sua música sinfônica e dramática, Miguéz toma-os como simbolizações dos mesmos valores modernos e progressistas que vê mobilizados na República brasileira. Entendo, assim, que toda sua ação estética assume, como um duplo, uma intenção política que se alterna entre a arena microcós mica representada pelo Instituto Nacional de Música e a macrocós mica, por suas projeções sobre o meio artístico da Capital Federal, como sinalizações de um programa estético-político de alcance nacional.

O Centro Artístico, em defesa da “arte nacional” (1893-1899)

Retomando o espírito daquelas associações musicais de fins do Império, Miguéz seria o principal articulador de um novo projeto associativo, voltado agora não só para a música, mas para a produção e difusão da “arte nacional” em todas as suas facetas: musical, dramática, literária e plástica. Trata-se do Centro Artístico, fundado em 1893 e que tinha o compositor no papel de presidente. Ao lado dele, compunha a diretoria, como primeiro secretário, o crítico musical do *Jornal do Commercio*, José Rodrigues Barbosa, solidamente instalado, por sucessivos governos, no Ministério do Interior, depois Justiça e Negócios Interiores. A esses, que eram os dois homens mais poderosos da República Musical, somavam-se inicialmente treze professores do Instituto Nacional de Música e da Escola Nacional de Belas Artes. Com o tempo reuniria importantes nomes do meio musical, literário e artístico da Capital Federal, e seus encontros e projetos proporcionariam um relevante espaço para o exercício da sociabilidade e da atuação política e cultural desses mesmos intelectuais.

Tomo como exemplo sua intervenção na efeméride do 7 de setembro de 1893. Em ato carregado de simbolismo, o grupo marcou presença nas comemorações da independência do Brasil, depositando uma coroa de flores ao pé da estátua de José Bonifácio no Largo de São Francisco de Paula, no centro do Rio de Janeiro. O Instituto Nacional de Música, que então funcionava próximo dali, na rua Luís de Camões, serviu-lhes de ponto de “incorporação”, permitindo-lhes realizar uma espécie de desfile público até o local da homenagem. Dias antes, visando a ampliar o espectro da ação pública e obter visibilidade, o escritor Raul Pompeia e o pintor Rodolfo Amoedo percorreram as redações dos principais jornais da cidade, divulgando o ato e convidando representantes da imprensa. De fato, diversos jornais, como *O Paiz*, a *Gazeta de Notícias* e o *Jornal do Brasil* publicaram notas a respeito.

Em outra oportunidade, com efeitos mais diretos sobre as atividades artísticas, tendo tomado conhecimento de que a prefeitura cobrava sobre uma exposição de pintura o mesmo valor do imposto pago por cinematógrafos e cosmoramas, a diretoria do Centro prontamente solidarizou-se com o pintor Aurélio de Figueiredo e articulou-se junto ao prefeito Ubaldino do Amaral, que prometeu rever os valores cobrados. Já no mês seguinte, os jornais noticiavam a presença do prefeito no jantar mensal da sociedade.

Afora essas esporádicas intervenções, durante alguns anos, esses artistas-intelectuais pareciam limitar-se a um improdutivo mundanismo, formatado em reuniões mensais, em torno da mesa do jantar, em restaurantes luxuosos do centro da cidade, num “mero pretexto para a comunicação recíproca de ideias e sentimentos”. Escrevendo n’*O Paiz* de 11 de dezembro de 1897, assim descrevia essas reuniões um de seus sócios e comensais, o dramaturgo Arthur Azevedo, cuja coluna regular naquele jornal sabia converter em foro de divulgação e debate de ideias, quando convinha. Nesse mesmo texto, enquanto fazia mistério sobre os projetos da sociedade, por não se acharem “definitivamente assentados”, já atiçava a curiosidade do público leitor, anunciando que “o Centro Artístico dará o que falar de si durante o ano da graça de 1898”. E, como quem descreve um fato raro nessas reuniões, terminava seu artigo, registrando “uma nota curiosa: durante o jantar de ontem, não houve uma frase, uma palavra que de longe ou de perto aludisse à política”.

Sediado na estratégica rua do Ouvidor, foco da agitação cultural e comercial da cidade, naquele ano de 1898, o Centro Artístico contava com Arthur Azevedo na Comissão de Teatro, à qual pertenciam também dois nomes ligados à *Gazeta de Notícias*: seu diretor, Henrique Chaves, e o crítico de teatro Luiz de Castro. Na comissão de música, figuravam os pianistas

Arthur Napoleão e Alfredo Bevilacqua e o compositor Alberto Nepomuceno; na de pintura, Henrique Bernardelli, Rodolpho Amoedo e Ângelo Agostini; na de escultura e arquitetura, o escultor Rodolpho Bernardelli e o gravador Augusto Girardet; na de letras, o fundador da *Gazeta de Notícias*, Ferreira de Araújo, e os escritores Araripe Júnior e Coelho Netto. Completando a diretoria, havia ainda uma comissão de festas e comemorações, formada por Augusto Weguelin, Marques de Hollanda e Chapot Prévost Filho.

De fato, como prometera Arthur Azevedo, 1898 foi um ano de grande atividade pública, quando o Centro Artístico investiu numa série de empreendimentos culturais, visando a uma “regeneração” da “arte nacional”: uma “Exposição de Arte Retrospectiva”, realizada entre julho e agosto, no salão da Escola Nacional de Belas Artes; dois concertos sinfônicos em setembro e outubro, realizados no salão do Instituto Nacional de Música; e seis récitas dramáticas realizadas no Teatro S. Pedro de Alcântara, atual João Caetano, entre outubro e novembro, em que foram encenados espetáculos líricos e teatrais. Suas atividades estenderam-se ainda pelo ano de 1899, com a realização de quatro concertos de câmara.

Estrategicamente inseridos na imprensa da cidade, alguns membros da diretoria garantiam a divulgação dos projetos e de seus princípios norteadores. Arthur Azevedo, por exemplo, em 12 de junho, em sua “Palestra”, coluna regular n’*O Paiz*, ao comentar a organização da “Exposição de Arte Retrospectiva”, exortava os colecionadores a cederem peças de seus acervos ao evento, e traçava os objetivos do mesmo:

Esta exposição e as que lhe seguirem despertarão, estou certo, o gosto artístico do público fluminense, infelizmente muito mal educado em relação às artes. É preciso, é urgente, pôr-lhe diante dos olhos alguma coisa que não seja o pechisbeque e a farandulagem a que ele se habituou passivamente; é necessário indispor-lo contra as monstruosidades a que o afizeram, ensinar-lhe a distinguir o ótimo, o bom, o mau e o péssimo.

Visitando essa exposição que vai ser organizada com todo o escrúpulo, muita gente se convencerá de que tem o espírito desorientado em questões de arte, e procurará corrigir-se de todos os erros de apreciação que longamente acumulou no cérebro.

A exposição pretendia reunir apenas “trabalhos nacionais”, excluindo-se aqueles que tivessem menos de nove anos, conforme prospecto com regras da mesma, divulgado dias antes em vários jornais. Seguindo-se o noticiário daqueles dias, surge também a informação de que paralelamente à exposição, o Centro Artístico estenderia sua ação educativa, mediante conferências semanais sobre arte, proferidas por alguns de seus sócios. Tomando-se a fala de Arthur Azevedo transcrita há pouco, salta aos olhos o tom arrogante, entre profetizador e

messiânico, com que os diretores daquela sociedade particular defendiam seus próprios conceitos e valores estéticos, tomados como verdades a serem compartilhadas pelos demais. Sem dúvida, uma porta aberta à indisposição, à contestação, à polêmica e ao fracasso.

Ampliando os alvos a serem atingidos, destacava-se outro sócio e membro da diretoria do Centro Artístico, Coelho Netto, também de posse de uma coluna na imprensa, cujo nome já sugere um tom mais exaltado e provocativo: as “Fagulhas”, publicadas regularmente na *Gazeta de Notícias*. Em 2 de julho de 1898, assim se expressava o escritor, procurando traduzir o espírito que animava a agremiação, marcando um diferencial em relação à situação política e cultural do país:

*[...] o Governo conserva-se indiferente e, aos apelos que lhe são dirigidos, opõe um frio silêncio inquebrantável entendendo que o Povo pode, sem grande prejuízo, dispensar a cultura intelectual sendo de maior proveito a cultura do voto e das batatas. Por mais que se afirme a necessidade da educação estética do brasileiro, os poderes insistem em educá-lo exclusivamente pela cartilha do perfeito eleitor ou pelo **vade mecum** espírita das votações póstumas. No Brasil, país macabro, os defuntos votam e os vivos... que diabo fazem aos vivos? apresentam-se candidatos ao sufrágio e nada mais.*

De passagem, registre-se que no ano seguinte, o próprio escritor, valendo-se do prestígio e da visibilidade, apresentar-se-ia como candidato ao sufrágio nas eleições municipais. Sua fala é reveladora da desilusão com que esses intelectuais avaliavam o regime republicano, já ao fim de sua primeira década de existência. Embora engajados e militantes, ocupando espaços públicos, sua convicção do papel da arte e da educação na transformação social e política levava-os a vociferarem contra o que lhes parecia a pouca adesão aos valores republicanos por uma parte das elites e pelos próprios poderes constituídos. Obscurecidos pela crítica modernista pós-1922, que os condenou por seu elitismo, por seu alinhamento estético a padrões europeus e por uma suposta alienação das questões nacionais, esses artistas-intelectuais manifestavam, ao contrário, um claro engajamento na defesa do que entendiam como “arte nacional”: obras produzidas no Brasil e por autores brasileiros, em diálogo com artistas europeus mais ou menos contemporâneos. No caso da música sinfônica e da arte melodramática, os modelos eleitos eram representativos de uma estética considerada moderna, a partir dos desdobramentos do movimento romântico alemão. Um moderno de fins de século XIX, que avança até Wagner e Liszt, compositores de referência para Leopoldo Miguéz, mortos respectivamente em 1883 e 1886, e ao nacionalista norueguês Edward Grieg, com quem Alberto Nepomuceno travara contato em seu período de estudos na Europa.

Foram esses valores e referências que orientaram os dois concertos sinfônicos, regidos por Miguéz, nos quais deu-se a reestrea da abertura *Zemira* do padre José Maurício Nunes Garcia, composta em 1803 e restaurada por Miguéz, e foram reveladas obras de Wagner e Liszt, até então inéditas no Brasil. Constavam também dos programas a *Suíte Peer Gynt*, de Grieg; *Pelo Amor*, ópera wagneriana de Miguéz com libreto de Coelho Netto, apresentada como oratório, sem encenação; e a *Série Brasileira* de Nepomuceno, da qual consta o famoso *Batuque*, uma das primeiras obras sinfônicas voltadas à temática afrobrasileira. O mesmo foco sobre a arte “nacional” e “moderna” vale para os espetáculos dramáticos, que apresentaram ao público produções inéditas e recentes, dentre óperas de Miguéz, Nepomuceno e Delgado de Carvalho, com libretos de Coelho Netto, peças teatrais deste, de Arthur Azevedo e de Valentim Magalhães.

Ao anunciar e defender a produção do Centro Artístico, o discurso de Coelho Netto assume ares de um nacionalismo cultural e até econômico, sobretudo na esfera do teatro musical, cujo numeroso público era disputado por companhias estrangeiras que visitavam o país em busca de lucro: “A noite de hoje é de glória [...] para os que amam sinceramente esta pátria ainda subjugada pelo estrangeiro que dela faz uma grande feira e que a considera apenas um mercado colocando-se sob a sua bandeira livre como sob uma tenda.” Neste tom patriótico, com que escreve sua coluna de 14 de outubro de 1898, o escritor batia-se contra essa exploração comercial da arte e do entretenimento por parte dos artistas estrangeiros, fazendo a defesa mais exaltada de uma arte nacional e em língua portuguesa. Anunciava, assim, as encenações do episódio lírico *Artemis* e da balada *Hóstia*, ambos com textos seus e música respectivamente de Nepomuceno e Delgado de Carvalho:

Artémis e Hóstia representam um grande tentamen artístico e um alevantado movimento patriótico. Nós somos um povo sem tradição e sem estímulo e, o que mais é, sem idioma. A língua portuguesa, que é a nossa, vive humilhada miseravelmente, servimo-nos dela com certo vexame, na intimidade, porque, nas grandes manifestações artísticas, só aceitamos o italiano e o francês. [...]

Esse desamor pelo vernáculo demonstra dolorosamente que não temos o mais ligeiro apego à nacionalidade [...].

Começemos a trabalhar pela nossa independência, arrojemos longe de nós o jugo, tenhamos energia para repelir o estrangeiro que anualmente nos explora impondo-nos o que tem de pior e rindo ainda da nossa boa fé. Para esses ambulantes nós não passamos de bugres que pagam e, efetivamente, eles têm razão porque o fluminense nada possui para opor ao que eles trazem periodicamente para abarrotar a cena sacrificando o gosto, anulando o esforço nacional e enriquecendo-se.

Colega de Coelho Netto no Centro Artístico e na imprensa, Luiz de Castro escrevia regularmente na mesma *Gazeta de Notícias*, e sob uma coluna igualmente combativa: “De Viseira Erguida”. Em 20 de outubro, fazia coro à defesa apaixonada da língua e da arte nacional: “A nossa missão difícil, na verdade, mas não impossível, é a criação da ópera nacional. Todos os povos cantam na sua língua; por que não havemos nós de cantar na nossa? Por que esse estúpido preconceito de que a língua portuguesa não se presta ao canto?” Reforçava assim um movimento já proposto por Nepomuceno, anos antes, centrado na fixação de um repertório em língua portuguesa para a canção lírica composta no Brasil, “esquecido” porém de que no Império um movimento de ópera nacional já ensaiara projeto semelhante, mas sob inspiração da ópera italiana e não do wagnerismo.⁴

O tom apaixonado e militante com que esses intelectuais defendiam suas convicções estéticas, não tardaria a despertar reações adversas. A princípio, o wagnerismo dos compositores não era bem recebido, a julgar pelas críticas em vários jornais, unânimes em reconhecer que o público não compreendeu a obra de Nepomuceno e Coelho Netto, embora os tenha ovacionado. O próprio Arthur Azevedo, comentando *Artemis*, da dupla, na “Palestra” de 20 de outubro, após declarar ser capaz de apreciar e compreender a música wagneriana de Nepomuceno, reconhece que “o único defeito de *Artemis* é não ser uma obra teatral; nem o poema de Coelho Netto nem a partitura de Alberto Nepomuceno se prestam à encenação”. E conclui, taxativo: “o palco tem exigências imprescritíveis: o teatro será, se quiserem, uma arte inferior, mas não há, não pode haver peça de teatro, seja de que gênero for [...] que agrade ao público sem se submeter à Convenção. Esta é a verdade.”

No campo oposto aos princípios estéticos do Centro Artístico e da condução do ensino no Instituto Nacional de Música, o crítico musical de *O Paiz*, Oscar Guanabarro, defensor da tradição operística italiana e de sua renovação na forma do *verismo*, triturou todas as iniciativas e ideais do grupo, em longa série de artigos, em que aspergia uma ironia demolidora. Ao criticar a primeira récita da programação dramática do Centro, associa o título da comédia de Arthur Azevedo, *O Badejo*, aos jantares mensais do grupo, dizendo que o “estimado comediógrafo brasileiro, acedendo ao desejo de um grupo de pantagruélicos, deu ao seu trabalho esse título de fazer arregalar os olhos dos comilões que patearam a música de Carlos Gomes”. Guanabarro referia-se aí a um episódio ocorrido num dos jantares, quando

⁴ Sob o debate em torno do canto em português, ver PEREIRA, 2000 e 2007: 111-121.

ao ouvir a orquestra do restaurante tocar trechos d’*O Guarani*, Luiz de Castro teria retrucado, dizendo que se parasse com aquela “detestável música italiana”, exclamando: “quero Wagner, Wagner!”. De *Artemis*, encenada na mesma récita de *O Badejo*, diz Guanabarino que a execução da peça fora “uma tremenda caceteação”, propondo a Nepomuceno que “varra do espírito essa vaidade de ser Wagner, pois apenas consegue uma caricatura do mestre de Bayreuth”. Ao ridicularizar as pretensões do Centro Artístico e defender a ópera italiana contra as inovações do melodrama wagneriano, Guanabarino fez-se o porta-voz daqueles que se indignavam contra o tom arrogante e pedagógico com que se apresentavam ao público os intelectuais reunidos na direção da associação:

[...] devemos lembrar aqui uma frase escrita por um dos sócios da aludida empresa, na qual afirmou ter sido fundada aquela associação – não para servir de campo prático para artistas nacionais e educá-los em provas públicas, com a crítica severa e imparcial da massa anônima que, nos teatros, compra o direito de aplaudir ou patear – mas para educar esse mesmo público, aliás conhecedor de uma vasta literatura dramática e musical, apresentada por artistas de nomeada internacional. Essa pretensão, ridícula em si, irritou, como era natural, não só o público em geral, como a maioria dos sócios do Centro, e no jornalismo achou formal protesto nestas colunas, cujo signatário repudiou desde logo a educação, que se lhe pretendia dar a título de renascimento das artes.

Educa-se um povo, no terreno das artes, com as grandes produções dos artistas célebres, comentando-se essas mesmas obras, a fim de chamar a atenção para os pontos fracos ou para suas belezas; mas os arautos do Centro Artístico começaram a sua campanha educadora procurando chamar o ridículo sobre os fundadores da arte musical, julgando que por essa forma destruíam os gênios que se impuseram a muitas gerações, a fim de conseguirem a imposição de uns tantos pigmeus que na opinião desses desvairados, se colocariam ao lado de Shakespeare e de Wagner [...]

Nesse artigo de 3 de novembro de 1898, Guanabarino mostra-se um crítico ponderado ante os excessos da pretensão regeneradora do Centro Artístico, e não deixa de recorrer a uma sutil ironia, ao se referir ao Centro como a uma “empresa”, insinuando que, por trás dos intuitos educativos, houvesse também interesses materiais de seus integrantes. Em artigo anterior, sob o título “Centro Artístico”, em que fizera a crítica do primeiro concerto sinfônico realizado em 18 de setembro, a ironia já lhe servira para questionar a incompatibilidade entre aspirações e interesses, e implicitamente denunciar a parcialidade com que Arthur Azevedo, Coelho Netto, Rodrigues Barbosa e Luiz de Castro valiam-se dos espaços de que dispunham na imprensa, para defenderem as produções ligadas ao Centro:

O título desta notícia, em que se vai tratar do brilhante concerto musical realizado ontem no salão do Instituto Nacional de Música, é o de uma associação que organiza festas e, mediante preços estabelecidos, oferece seus espetáculos ao público; isto é, representa o papel de intermediária entre o produtor e o consumidor, e compreende-se, que, sendo, como é, dirigida por homens inteligentes

e finos conhecedores do que pode agradar, largos horizontes são visados com amplas vantagens para as duas partes pois estabelece regras e equilíbrio entre a oferta e a procura.

O signatário destas linhas, porém, não faz parte desse centro intermediário, e, senhor absoluto de sua própria liberdade, sem interesses nem medo da conta de lucros e perdas, pode falar com franqueza sem inspirar desconfiança de estar trabalhando em seu benefício.

Assim, por meio do sarcasmo mais provocador, Guanabarro tentava desqualificar aquele grupo de artistas-intelectuais. Naqueles anos de final de século, o meio letrado comprazia-se em polêmicas, alimentadas pela concorrência comercial entre os jornais, e que não raro desciam ao nível da ridicularização, do destempero verbal, do insulto pessoal, do mais desabusado deboche. Mais chances de vitória tinham aqueles que, como Guanabarro, fossem capazes de mobilizar as atenções e os gostos do público mais conservador e apegado às obras “clássicas” dos velhos “mestres” ou às formas descompromissadas de “arte ligeira”. Fazendo coro à aversão que esse público tinha por Wagner, ao comentar a execução do *Idílio de Siegfried*, incluído no primeiro concerto do Instituto Nacional de Música, descreve-o como “de uma confusão atordoadora, desde que o ouvinte se dispõe a compreender aquele *nefelibatismo metafísico*”. E, sempre irônico, observa que “no entanto, é uma bela página, considerada como uma *berceuse*, porque o sono não se faz esperar”.

Na mesma linha, meses depois, uma “mofina” publicada n’*O Paiz* de 7 de maio de 1899, fazia chacota com os concertos de câmara organizados pelo Centro Artístico:

- O mamãe?! O que é câmara?
- É um quarto, meu filho.
- Mas o Centro Artístico anuncia música de câmara em quatro concertos. Como é isso?
- É música que se executa em um quarto com camas, para a gente dormir à vontade.

Sem dúvida, o apego do público aos modelos estéticos conhecidos, somado às críticas de Guanabarro, devem ter contribuído para o esvaziamento do programa. No princípio de outubro, em sua coluna do *Jornal do Commercio*, Rodrigues Barbosa já se referia às dificuldades que o Centro Artístico vinha enfrentando: “sabemos que o segundo concerto deu prejuízo, como deu prejuízo o primeiro concerto, como deu prejuízo a Exposição de Arte Retrospectiva – mas ele continua o seu caminho sem desassombros e sem desânimos.” Cerca de um ano depois, em agosto de 1899, o mesmo Rodrigues Barbosa culpava Guanabarro pelos insucessos, ao mencionar a oposição ao Centro, erguida “já na calúnia, já na intriga, já

no ridículo”, que “manejados com perfídia, conseguiram abalar os ânimos de muitos sócios”. Queixava-se do reduzido número de sócios que prestigiavam os concertos de câmara, realizados no Instituto Nacional de Música, protestando contra o retraimento, a indiferença e mesmo a deserção de alguns, que “passaram-se com armas e bagagens para as fileiras dos adversários”. Por sua vez, Guanabarro, vitorioso, ao criticar o derradeiro concerto de 1899, dava-o como o “último suspiro” exalado pela sociedade.

Com o fracasso da iniciativa e o diagnóstico do câncer que mataria Miguéz em julho de 1902, fechava-se aquele ciclo de tentativas de intervenção sobre o meio musical do Rio de Janeiro, iniciado vinte anos antes, e que se tentaria preservar, agora sob a liderança e a batuta de Alberto Nepomuceno, o sucessor de Miguéz na direção do Instituto Nacional de Música. O compositor cearense saberia honrar a memória do falecido amigo, mas findo esse novo ciclo marcado por sua presença no cenário artístico da Capital Federal até próximo à sua morte, ocorrida em 1920, tanto as obras quanto as realizações daqueles músicos cuja atuação remontava ao final do Império, tenderiam ao esquecimento. A geração seguinte, convencida da estética modernista e confundida pela ideologia nacionalista que penetraria os saberes e as práticas musicais, fingiria desconhecer o esforço daqueles artistas pela elevação da qualidade musical, pela afirmação da música de câmara e sinfônica e pela defesa da criação musical autóctone, ainda que apoiada em modelos europeus.

Bibliografia:

- AUGUSTO, Antonio José. 2010. *A questão Cavallier: música e sociedade no Império e na República: 1846-1914*. Rio de Janeiro: Folha Seca, Funarte.
- AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. 1956. *150 anos de música no Brasil: 1800-1950*. Rio de Janeiro: José Olympio. (Documentos Brasileiros, 87)
- BEVILACQUA, Octavio. 1940. Leopoldo Miguéz e o Instituto Nacional de Música. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, p. 6-18.
- CERNICCHIARO, Vincenzo. 1926. *Storia della musica nel Brasile: dai tempi coloniali sino ai nostri giorni: 1549-1925*. Milão: Fratelli Riccioni.
- CORRÊA, Sérgio Nepomuceno Alvim. 2005. *Leopoldo Miguéz: catálogo de obras*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música.
- PEREIRA, Avelino Romero. 2000. Alberto Nepomuceno e a canção brasileira. In: ZAMITH, Rosa Maria (org.). *Alberto Nepomuceno: 15 manuscritos para canto*. Rio de Janeiro: Escola de Música Villa-Lobos, Funarj, p. xvii-xxii.
- _____. 1995a. *Hino Nacional Brasileiro: que história é esta? Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, IEB/USP, n. 38.
- _____. 1995b. *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República Musical do Rio de Janeiro (1864-1920)*. Rio de Janeiro. Dissertação (Mestrado em História) –

XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA

Conhecimento histórico e diálogo social

Natal - RN • 22 a 26 de julho 2013

ANPUH
BRASIL

Departamento de História, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1995.

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

RAYNOR, Henry. 1986. *História social da música: da Idade Média a Beethoven*. Rio de Janeiro: Guanabara.

SAID, Edward. 1992. *Elaborações musicais*. Trad. Hamilton dos Santos. Rio de Janeiro: Imago.

_____. 2005. *Representações do intelectual: as conferências Reith de 1993*. Trad. Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras.