

REGINA BEATRIZ QUARIGUASY SCHLOCHAUER

A PRESENÇA DO PIANO NA VIDA CARIOCA NO SÉCULO PASSADO

Dissertação apresentada ao Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, sob orientação do Prof. Dr. Amilcar Zani Netto, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Artes

São Paulo, 1992

São Paulo, de de

Banca Examinadora

Para Hans.

Meus agradecimentos a entidades e amigos que possibilitaram este trabalho:

Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo
Fundação Biblioteca Nacional – Divisão de Música e Arquivo Sonoro
Prof. Dr. Amílcar Zani Netto
Marilúcia Soares Gomes
Domingas Martins Castro
Thereza Aguiar Cunha
Dr. Carlos Wehrs

SUMÁRIO

RESUMO	8
ABSTRACT	10
1. INTRODUÇÃO	12
2. BRASIL COLONIA E VICE-REINO (1500 até c.1808)	
ou	
Vida Musical até a Chegada da Família Real	16
3. TRANSMIGRAÇÃO DA FAMÍLIA REAL	26
3.1. A Dinastia de Bragança e seu Apreço pela Vida Musical	
Vida Musical Portuguesa em Fins do Século XVIII	27
3.2 Aspectos da Vida Musical Carioca à Época da Transmigração	
da Família Real	32
4. PRIMEIRO REINADO (1808 C.1840)	38
4.1. Desenvolvimento das Artes e da Arte de Viver no Rio Após a Instalação da Corte	39
4.2. A Missão Artística Francesa (1816)	49
4.3. Aspectos Comerciais da Chegada dos Pianos no Rio de Janeiro	53
4.4. Vida Musical Carioca	59
4.5. Ensino de Piano e Impressão de Partituras	69

4.5.1. Escolas de Música e os Primeiros Professores Particulares	69
4.5.2. Impressão de Partituras	76
5. SEGUNDO REINADO E PRIMEIRAS DÉCADAS DA REPÚBLICA (c.1840-1900)	78
5.1. Aspectos Políticos e Sociais	79
5.2. Música Profissional – Teatros – A Imperial Academia de Música e Ópera Nacional	81
5.2.1. Música Profissional	81
5.2.2. Teatros	84
5.2.3. A Imperial Academia de Música e Ópera Nacional	86
5.3. Sociedades de Música – Os Salões	88
5.3.1. Sociedades de Música	88
5.3.2. Os Salões	91
5.4. O Piano como Fator de Ascensão Social	97
5.5. Comércio de Pianos – Fabricação, Venda, Manutenção e Transporte	100
5.6. O Ensino de Música	105
5.6.1. O Ensino Particular do Piano	105
5.6.2. O Conservatório de Música	108
5.7. Impressão de Partituras Musicais	112
5.8. Produção Musical Erudita e Popular	121
6. CONCLUSÃO	126
7. PROGRAMA DO RECITAL	130

8. BIBLIOGRAFIA 133

9. ILUSTRAÇÕES

1. Clavicórdio de Jacyntho Ferreira, Lisboa, 1783 – In Russel, Raymond
– The Harpsichord, Londres, Faber & Faber, 1983 28
2. Espineta fabricada por Mathias Bostem, Lisboa, 1785.
Capa do CD ‘Música Portuguesa e Brasileira do Século XVIII para Cravo’,
gravado por Marcelo Fagerlande 29
3. Cravo fabricado por Joaquim Antunes, Lisboa, 1789
- In Russel, Raymond. op.cit. 30
4. O Padre José Maurício executando perante D. João VI
- In A Ilustração Musical, SP, outubro de 1930 33
5. Piano John Broadwood & Sons – In A Ilustração Musical, SP, outubro de 1930 34
6. Um Baile no Cassino – Litografia da Época – In Pinho, Wanderley, Salões e
Damas do Segundo Reinado 89
7. Maestro Francisco Manuel da Silva e Suas Enteadas – In Pinho, Wanderley, op.cit. 92
8. Piano de cauda fabricado em 1874 – In Revista Manchete, 21.08.82 94
9. A Princesa D. Isabel tocando piano em companhia da Baronesa de Muritiba – In
O Rio Antigo do Fotógrafo Marc Ferrez, São Paulo, Editora Ex-Libris, 1985 94
10. Transporte de Um Piano no Rio de Janeiro 102
11. “Folhas e Flores” – Capa da Coleção de Peças para Piano 113
12. “A Canção do Exílio” – Capa da Partitura 114
13. “Abelha Musical” – Capa da Coleção de Peças para Piano 115
14. “Novidades Musicais” – Capa da Coleção de Peças para Piano 116

15. “Flores dos Salões” – Capa da Coleção de Peças para Piano	117
16. “Flores do Baile” – Capa da Coleção de Peças para Piano	118
17. “Compendio de Musica e Methodo de Pianoforte”, do Padre José Maurício – Capa	169
18. “A Arte da Muzica para Uzo da Mocidade Brasileira por um seu Patricio” – Capa	172
19. “Compendio de Musica”, do Maestro Francisco Manoel da Silva – Capa	174
20. “Compendio de Principios Elementares de Musica para Uso do Conservatorio do Rio Janeiro”, do Maestro Francisco Manoel da Silva	176
21. “O Professor de Piano”, de Oscar Guanabary – Capa	179
22. “A Technica Moderna do Piano”, de Helena de Figueiredo – Capa	183
10. ANEXOS	144
Anexo 1 – Relação de pianistas que se apresentaram no Rio de Janeiro (segundo o livro Storia della Musica nel Brasile, de Vincenzo Cernicchiario	145
Anexo 2 – Relação de Professores de Piano (segundo o livro Francisco Manuel da Silva e seu Tempo, de Ayres de Andrade)	158
Anexo 3 – Observações Sobre Livros de Música Escritos no Século Passado e Virada do Século	167

RESUMO

Na vida de muitos brasileiros – familiar, social, cultural – existiu ou existe um piano. Este instrumento, às vezes apenas peça de mobiliário, serviu tanto para a expressão da sensibilidade artística quanto como marco ou evocação de momentos ou situações afetivas.

Quais as circunstâncias que determinaram o aparecimento do piano, especificamente no Rio de Janeiro no século passado? É o caminho deste acontecimento sonoro e social que constitui o tema desta dissertação.

ABSTRACT

The existence – past or future – of a piano is an important aspect of the familiar, social or cultural life of many people in Brazil. This musical instrument – sometimes simply a piece of furniture – was used not only to express artistic feelings, but frequently evokes emotionally important moments and situations.

Which are the circumstances that caused this special role of the piano – specifically in the city of Rio de Janeiro in the past century? The present dissertation attempts to retrace the path of this musical and social development.

1. INTRODUÇÃO

No século passado se falava de pianomania no Brasil; neste, Mário de Andrade se referiu à pianolatria. Ou seja, há já beirando dois séculos o piano fascinava os brasileiros (e brasileiras).

Tendo se transformado num símbolo de status, o móvel piano tinha que fazer parte de uma sala bem posta. Havendo o instrumento, havia mercado para compositores e para executantes e tocar piano foi das poucas prendas culturais valorizadas nos salões, uma vez que pelas características da cultura escravagista a mulher brasileira pouco ou nada fazia com as mãos.

Tivemos pianistas de altíssimo gabarito e composições para piano que refletem este nível e mostram um conflito de artistas colonizados: de uma parte, o respeito aos modelos importados, ideais de perfeição formal e técnica, de outro, o despontar de características nativas ou alienígenas (escravos e imigrantes) que se chocam com estes modelos, dando origem a um conjunto significativo de composições que espelham as contradições e rupturas apontadas.

De tal forma o piano se insinuou na vida brasileira que parece ser dela parte organicamente integrante. Ao me referir ao tema, isto é, o procurar os caminhos, as determinantes, as circunstâncias, a maneira como esta presença se instalou, é difícil fazer as pessoas entenderem meu interesse. É tão óbvio que uma casa, se não hoje, final do século XX ao menos até uma geração atrás, tinha o piano no seu mobiliário que procurar o como e o porquê desta presença assemelhava-se a procurar a razão de uma mão ter cinco dedos. Fazia parte. Assim como fazia parte o estudar piano. Infelizmente, muitas vezes, de maneira impositiva, aliás característica de outros aspectos da educação, de modo a ser muitas vezes uma lembrança negativa, de uma época desagradável da formação das senhorinhas. É muito grande o número de mulheres, hoje na meia idade, que se lembram da ‘tortura’ de estudar piano, em geral a fatídica ‘uma hora’ sem a valorização da arte, da música ou do prazer, mas com uma obrigação que não era avaliada ou analisada. Esta característica impositiva e dogmática de

educar era própria de outras épocas, é verdade, mas chocante quando se pensa que um instrumento musical é para fazer música, ‘doce lenimento’. Mas, assim como não pode ter sido sofrimento para todos os seus praticantes, o porquê da escolha ou do aparecimento circunstancial do piano, e não da flauta ou do violino, foi a grande moda do meu interesse.

Esta dissertação é o produto desta procura. O interesse pelo assunto, na verdade, antecede a decisão de fazer da pesquisa uma dissertação de mestrado.

Tal procura foi muito difícil, foi um garimpo. O caminho foi aberto à medida em que o tempo passava, de um livro, de uma referência, de uma conversa para outra, sem possibilidade de uma metodologia tradicional. O assunto, aparentemente, tanto quanto meus anos de procura me mostraram, nunca mereceu muita ou sequer atenção.

Essenciais foram os livros dos viajantes. Todos aqueles de cuja existência tive conhecimento e aos quais tive acesso foram lidos. A reimpressão deles pela Editora da Universidade de São Paulo literalmente tornou possível este trabalho. E foram frases esparsas, referências passageiras, memórias, descrições de viagens, de visitas, festas, concertos, acontecidos sociais, inseridos em viagens de estudo ou pesquisas ou memórias (ou de desabafo, também) que permitiram algum acesso ao dia-a-dia em que a menção de um piano ou de uma pianista apareciam. Algumas cartas, descrevendo Salões e festas, também foram importantes, assim como anúncios de jornais, críticas de revistas. A cerrada correspondência também não era um traço cultural característico da vida brasileira, pelo menos não nos termos dos longos relatos *à la manière* de Mme. Stäel ... Também neste aspecto, isto é, na ausência do hábito dos relatos das brasileiras ou na sua publicação, que se houve foi sempre em edições restritas, há um elemento de dificuldade. Importantíssimas as pesquisas de Curt Lange, a visão panorâmica dos mestres como Gilberto Freyre, Fernando de Azevedo, Sérgio Buarque de Holanda, inestimável o Ayres de Andrade.

Este final de década de oitenta, início dos noventa, na situação sócio-econômica do Brasil, não foi propício à pesquisa, ao intelecto, à cultura. Nossos institutos de cultura, bibliotecas, museus, estão desaparelhados, desativados, desinteressados e o pesquisador sai com um gosto amargo na alma, de ser indesejado. Ele incomoda. E não por sutis razões ideológicas. Apenas porque, com raras e comoventes exceções, não há dinheiro para manutenção dos acervos, não há dinheiro para pagamento de funcionários capazes, não há alento de valorização de cultura e pesquisa. O acesso a fontes primárias de investigação demanda tempo, disponibilidade e dinheiro, inacessíveis ao pesquisador comum. E até o tempo para a troca de

idéias e informações, ou o tempo necessário para divergir, argumentar, reavaliar num diálogo ou num grupo de trabalho se tornou escasso. A própria interdisciplinaridade, tão necessária num universo acadêmico, esbarra, fica travada, na falta de espaço – físico e temporal – para se realizar.

Mas, produto de sincero e autêntico interesse, de uma pianista feliz com seu instrumento, de uma cidadã brasileira feliz em poder contribuir para mostrar um pedaço de nossa vida, nasce esta dissertação de mestrado.

2. BRASIL COLONIA E VICE REINO (1500 ATÉ c.1808)

ou

Vida Musical até a chegada da Família Real

A imagem que se tem do que se chama ‘vida cultural’ nas suas realizações intelectuais ou nas disposições práticas no Brasil período colonial não é das mais exuberantes.

Os que aqui aportaram a povoar a Terra de Santa Cruz eram rude gente e seus interesses imediatos: riqueza, evangelização, ou fuga de penas ou de uma vida que na metrópole era ainda mais sofrida. E a vida aqui é difícil. Se, como comunicara Pero Vaz de Caminha, “em se plantando dá”, na visão do mestre Gilberto Freyre a coisa não é bem assim. “No homem e nas sementes que ele planta, nas casas que edifica, nos animais que cria para seu uso ou subsistência, nos arquivos e bibliotecas que organiza para sua cultura intelectual, nos produtos úteis ou de beleza que saem de suas mãos – em tudo se metem larvas, vermes, insetos, roendo, esfuracando, corrompendo. Sementes, frutas, madeira, papel, carne, músculos, vasos linfáticos, intestinos, o branco do olho, os dedos dos pés, tudo fica à mercê de inimigos terríveis”. (1)

Os primeiros séculos da nossa colonização tiveram pouco espaço para cultura. Foi uma colonização de predação e desamor: de retirar da terra tudo que pudesse dar, sem jamais um pensamento de reposição. A moradia foi mais que simples: a não ser a arquitetura de fins militares, sequer a religiosa foi de alto nível nos séculos XVI e XVII. Os fortes permaneceram, as igrejas não. A literatura e a música, os autos dos jesuítas tinham a específica finalidade de evangelizar, conquistando para as hostes da cristandade (leia-se os Estados Papais) o gentio natural e violentamente atraído pela música. Daí que realmente os jesuítas ensinaram os índios a cantar, tocar e construir instrumentos musicais desde muito cedo; e foi o gentio aluno gratificante, pois que interessado e responsável.

Citado por Dorotéa Kerr (2), afirma Serafim Leite **na História da Companhia de Jesus no Brasil**, “na excursão dos meninos órfãos aos arredores da Bahia viram e ouviram os maracás e taquaras (flautas e trmbetas) dos Índios (...). se viessem alguns tamborileiros e gaiteiros com eles iria seguro o Pe. Nóbrega aos sertões (...)”. Não tardaram a aparecer

referências à viola, ao cravo, ao pífaro. Na “armada do martírio (em 1570) vinha uma harpa” (...) e vieram ainda com o tempo, “rabecas, rabecões, manicórdios, baixos e tenores de metal, contraltos, triplos e obués”. (...) E veio por fim o órgão, que não faltou em nenhum grande colégio.

Confirma o pesquisador Francisco Curt Lange (3): “A primeira fase educacional do Brasil correspondeu à benemérita obra dos jesuítas até a data de sua expulsão. Muito se tem escrito sobre a dedicação à música como elemento atrativo para os índios e a incorporação dos mais dotados dos gentios nos serviços de música. Sabe-se que ao Brasil não veio um só padre músico com base profissional, contrariamente ao que aconteceu nas missões do Paraguai”.

No fim do século XVI começaram a chegar os negros escravos em muitas levas, escravidão esta que mancharia para sempre o desenvolvimento do Brasil. O negro traz a espontaneidade e o ritmo, assim como a melancolia, à música brasileira. Conforme já dito, do colonizador que também na metrópole possuía pouco apuro e refinamento, não houve aporte de arte e espiritualidade, no sentido ocidental destes termos. A possibilidade de brotar uma arte nativa brasileira era, por princípio, inexistente, uma vez que os seus prováveis executores, os nativos, eram totalmente destituídos de poder. Ainda segundo Curt Lange, nas regiões do nordeste, Pernambuco e Bahia, uma “economia sedentária com seus extratos firmemente estabelecidos originou uma certa vida espiritual e artística, não só nas referidas cidades mas também nas casas grandes e engenhos (várzea e recôncavo)”. O Conde Maurício de Nassau trouxera oficiais e tropas holandesas assim como as correspondentes bandas.

O relatório oficial do Marques de lavradio (século XVIII) a D. Luis de Vasconcelos (4) diz: “Em lugar de tirar do país utilidades possíveis, o português, com a pressa de enriquecer, não cuida em nenhuma outra coisa que não seja em fazer-se senhor do comércio que aqui há, não admitindo nenhum filho da terra nem de caixeiro viajante, receosos de que deixem um dia eles de ser negociantes” (...). “É a aristocracia analfabeta do atacado e do varejo”. E da parte da educação (segundo o conceito jesuíta) houve o que Fernando de Azevedo (5) chama de transplantação – “cultura importada em bloco do Ocidente” – “O que existe não é fusão, mas justaposição entre os dois elementos, o meio e os religiosos, no que diz respeito ao campo intelectual. Daí os traços da cultura que elabora, o seu teor desinteressado, a sua desvinculação com a realidade, a sua alienação quanto ao meio, transitando, finalmente, para uma sorte de erudição livresca, vazia, meramente ornamental, que satisfazia a vaidade do indivíduo mas em nada concorria para a comunidade”.

E se a educação tanto deixava a desejar, havia um ideal de que fosse nula para as mulheres.

“Menina que sabe muito
É menina atrapalhada.
Para ser mão de família,
Saiba pouco ou saiba nada”. (6)

E ainda no ver de Gilberto Freyre (7) “A poesia e a música brasileira surgiram desse conluio de culumins e padres. Quando mais tarde apareceu a modinha, foi guardando ainda certa gravidade de latim de igreja, uma doçura piedosa e sentimental de sacristia a açucarar-lhe o erotismo, um misticismo de colégio de padre a dissimular-lhes a lascívia já mais africana que ameríndia”.

A vida social, nos seus aspectos de lazer, de comunicabilidade que se traduzisse em reuniões familiares, em saraus ou ‘Salões’ era no século XVIII, segundo testemunhos de viajantes que por aqui passaram, muito pobre. Exceção se fez nas regiões mineiras, onde o ouro, o muito dinheiro, propiciou o surgimento de teatros e artistas experimentados, assim como a formação de atores e músicos profissionais, raras vezes negros, quase sempre mulatos – que tiveram seus talentos e habilidades desenvolvidos e neles a possibilidade da ascensão social.

Afirma Curt Lange, na mesma obra citada: “Depois da confusão geral reinante neste menting-pot, a estabilização social nos povoados mineiros, graças ao sentido organizador da administração portuguesa e à ação moralizadora da Igreja, foi acompanhada durante um período relativamente breve pelo crescimento cada vez maior da classe dos mulatos, produto mestiço que rapidamente ultrapassou, mais ou menos em 1740 a classe dos brancos. Este fato teve sua origem na ausência de mulheres brancas, devido à perigosidade daquele meio no enorme fluxo de negros escravos como braceiros no processo da mineração no concubinato de brancos com pretas e mulatas na imposição violenta dos recursos econômicos sobre a frágil estrutura social (...) O mulato de Minas (...) achou a válvula de escape para sua emancipação no comércio, no cultivo da terra e na criação de gado, nos ofícios e nas artes (...) Com decidida inclinação, para não dizer propensão para a música popular culta (...) . Os mulatos que se dedicavam apaixonadamente ao exercício livre da música como verdadeiros profissionais foram os responsáveis pelo crescente desenvolvimento de uma arte musical que nos anos 1787-1790 chegou a um apogeu sem precedentes. O número deve ter sido aproximadamente 1.000. Nesta altura da minha exposição, desejaria chamar a atenção para a extraordinária penetração que teve

a música erudita nos meios sociais de Minas, onde era muito freqüente serem interpretadas por inúmeros amadores as obras de câmara européias, provindas de autores do maior renome no século XVIII: Haydn, Boccherini, Mozart, Pleyel, Wagenseil, etc.. Seguramente também Corelli, Vivaldi, Pergolesi, Händel e muitos outros”. Curt Lange dedicou anos de pesquisa à vida musical em Minas Gerais no período do barroco mineiro.

Na obra que Rui Mourão (8) dedicou ao famoso pesquisador, relata ele sobre Minas no século XVIII: “Nas residências, nas festas – solenidades profanas, celebrações religiosas – o canto, a orquestra, a banda, eram uma constante. O número de pessoas envolvidas sempre fora muito grande e existia completa profissionalização. Elas se agrupava sob a proteção de irmandades religiosas, verdadeiras corporações de ofício, e disputavam os contratos que iam surgindo, principalmente na área da Igreja. Os ajustes de trabalho, verbais ou por escrito, faziam-se com os maestros que se responsabilizavam pelos conjuntos”.

As narrações de Luis Edmundo (9) sobre o Rio de Janeiro, aproximadamente na mesma época são pouco lisonjeiras, ou talvez reflitam pesquisas menos profundas que as de Lange. Conta Luis Edmundo referindo-se ao Rio de Janeiro, segundo o Conde Cunha, vice-rei: “Pelo que se vê, esta cidade (...) é só habitada pelos oficiais mecânicos, pescadores, marinheiros, preto boçais e nus, alguns homens de negócio, dos quais muito poucos podem ter esse nome”.

Laura Junot, Marquesa de Abrantes, em suas alentadas **Memórias** mostra uma sociedade morna e retraída, sem brilho nem espírito.

E Sir George Stanton (10) diz que às mulheres com portas e janelas abertas (...) distraíam-se à noite tocando algumas espécies de instrumentos musicais, especialmente o cravo ou a guitarra”.

Das reuniões sociais, diz Luis Edmundo na sua **obra O Rio de Janeiro no Tempo dos Vice-Reis**, que dela participariam, no século XVIII, em ocasiões ilustres, talvez mesmo o vice-rei, desembargador da justiça, altos burgueses, funcionários públicos, senhores do senado e da câmara, cascagrossas enriquecidos no comércio, bispo, outras dignidades eclesiásticas, a fradalhada metedida dos conventos e com essa massa se fazia uma boa assembléia de mote e música no palácio episcopal da Conceição, com cônegos cantando lundus da Bahia, e talvez Castrati soprando árias da escola italiana, um sarau de dança no pardieiro da residência vice-real, ou alhures, com poetas árcades disparando sonetos alucinantes e o Sr. Marquês de

Lavrado a lamber, com o olho de sátiro apaixonado e ardente, o decote exagerado das mulheres, que descia, no tempo, até quase os tornozelos.

Mais adiante ao fazer descrição de um sarau, chamado na época “assembléia”. “... versalhada supimpa, em estrofe virgiliana, cantando Ceres e a colheita do trigo. O cônego de meia prebenda D. Francisco de Moura, além disso, disse três charadas magníficas. Um sonho! (...) Um cravo, para a hora da solfa e, sobre ele, uma serpentina de prata com mais luzes (...) Já a rabeça, porém, atua pelos ambientes os seus primeiros e melódicos ganidos, enquanto o capitão de milícias, Fortunato Cabra, discípulo de José Maurício, toma lugar diante do cravo indefeso para dele arrancar, a punhadas violentas, o minuet de abertura”.

Na verdade, a idéia das “punhadas violentas” de um discípulo de José Maurício sugere verdadeira liberdade poético-narrativa.

De tantas histórias de viagens, de cartas, de relatórios oficiais, crônicas religiosas, salta uma imagem bastante clara desta vida social, cultural, doméstica brasileira: imagem de penúria nestes aspectos. Há sempre um extremo de comportamento: as casas podem ser extremamente hospitaleiras ou fechadas para os estranhos à família. Há necessidade de hospedar o viajante, pois afinal as pousadas, estalagens ou pensões são inexistentes ou miseráveis, as viagens longas, as estradas verdadeiras desventuras – daí que os viajantes tinham que ser abrigados. Mas, com cuidados, desconfianças e reservas até que se estabelecesse a confiança (se isso acontecesse) – a qual podia acontecer por uma carta de recomendação, o aspecto exterior de riqueza ou posição, a simpatia do viandante ou a intuição do dono da casa. Mas, o recato das mulheres, o seu esconder-se ou ser escondida, como ‘bicho do mato’ é norma. Esta atitude, que só iria se atenuar após a chegada da corte portuguesa ao Brasil, em 1808, dificultava ou impossibilitava o desabrochar da dita cordialidade do brasileiro, numa vida de convívio social, rico, variado. O mobiliário das casas era espartano, as alfaias, quadros, tapetes, enfeites, inexistentes ou negligenciados. No interior, longe da corte, a reclusão para não dizer a exclusão da presença feminina foi levada ao máximo. Grosso modo, a mulher brasileira do período colonial não tinha cultura; desde cedo era cuidadosamente aparada sua natural curiosidade e o sistema escravagista a impedia também de desenvolver o sentido da economia doméstica. Havia fartura, desperdício, gente demais para fazer o trabalho doméstico – assim como era totalmente inexistente o conceito de economia, organização doméstica – e havia o tédio, devido à falta de ocupação de nhãnhãs e sinhás. O trabalho manual, a não ser um bordado que podia ser inacabado e inacabável era desvalorizado se não desprezado e impedido. Jardinagem? Pintura? Costura? O cuidado com os pobres? Não foi encontrada nenhuma

referência à prática destas atividades pela mulher brasileira, branca, no Brasil colonial. Havia sempre muitos escravos para tais cuidados e trabalhos. A indolência, o se balançar na rede em longas sestras, o vestir-se de camisolões sem forma ao estar em casa – que era onde estava a quase absoluta totalidade do seu tempo (a não ser idas à missa, festas da igreja) – foi uma triste característica feminina que se manteve inclusive no correr do século XIX, fora do Rio de Janeiro. Assim como a referência freqüente à esbelteza do talhe quando menina e ao engordar já à beira da velhice, por volta dos trinta anos.

Quanto à prática profissionais da música no Brasil, anteriormente à chegada da Família Real no Rio, Ayres de Andrade (11) refere-se às corporações de S. Cecília – tendo a primeira sido fundada em Olinda em 1760. A segunda foi sediada no Rio e registrado o seu Compromisso em tabelião, no dia 3 de julho de 1774, conforme documento transcrito pelo autor e que se acha no Arquivo Nacional. São 32 membros fundadores, entre eles o P. José Maurício, que tinha então 17 anos. Não se afirma serem as primeiras nem as únicas de até então – são citadas por terem seus estatutos transcritos por Ayres de Andrade o que permite observações e conclusões preciosas sobre suas características e funcionamento. O documento declara no seu capítulo I:

“Que todo professor de música há de ser Irmão e como tal haja de ser admitido na Irmandade.

Toda pessoa que quiser exercitar a Profissão de Músico, ou seja Cantor ou Instrumentista será obrigado a entrar nesta Confraria e para ser admitido Confrade representará à Mesa, declarando a qualidade do seu estado e a sua naturalidade para que a Mesa o possa admitir, ou excluir, sendo notoriamente inábil ou publicamente escandaloso o seu mal procedimento”.

No correr do Compromisso aprendemos que, a não ser os nobres e religiosos, os demais devem passar por um “breve exame na presença dos Deputados que a Mesa nomear”, deverão dar-lhe 2400 réis de entrada e “contribuírem anualmente para o cofre da Irmandade com um vintém de cada pataca que ganharem de todas as funções que forem cantar ou tanger”. Não se deverá ensinar a arte a quem não for digno de a executar. O compromisso é extremamente minucioso quanto a aspectos de ética profissional, assim como quanto a detalhes de trajés, honorários, funções de que o irmão pode participar ou não. A irmandade era também uma sociedade de auxílios mútuos e seguro de invalidez ou morte, inclusive “aplicando-se” dotes às filhas dos Irmãos para se casarem, sobretudo as órfãs. Havia também um Pronto

Socorro Penal (denominação minha) para os irmãos presos, desde que não o fossem em flagrante ou por delito infame. Outrossim – e por uma única vez – socorreriam irmão preso por dívidas. Também suas vidas particulares eram vigiadas pela Mesa da Irmandade.

Também segundo Ayres de Andrade (capítulo V da obra citada) o navegador Bourgainville, em 1767 reporta a existência de teatro no Rio. “Em uma sala bastante bonita podemos ver as obras primas de Metastásio, representadas por uma companhia de mulatos e ouvir vários trechos de grandes mestres da Itália, executados por uma orquestra regida por um padre corcunda em vestes sacerdotais”. Com certeza, o P. Ventura a quem deve o Rio o primeiro teatro instalado em sala apropriada.

Conta Vivaldo Coaracy (12): De dois outros (teatros) anteriores, pelo menos, há notícia certa. Já em meados do século XVIII funcionava o Largo do Capim, a ‘Casa da Ópera’ do Padre Ventura, figura curiosa de sacerdote, pardo e corcunda, que, de batina e solidéu, regia a orquestra, dirigia a representação e, quando necessário, não hesitava em subir ao palco para cantar modas e lundus ao violão. Na Casa da Ópera do P. Ventura assistiu Bourgainville à representação de uma peça de Metastásio. Foi esse primeiro teatro destruído por incêndio no tempo do Marquês de Lavradio”.

E Mario Cacciaglia (13) – “Temos notícia da qualidade dos espetáculos que eram levados no Rio de Janeiro por um oficial francês, La Flotte que, em 1757, assistiu a uma peça bastante licenciosa com frades e graciosas penitentes. Nos intervalos para apaziguar a consciência dos atores e espectadores, duas moças vestidas de anjos entoavam ladainhas de Santa Ana”.

Ainda do livro de Mario Cacciaglia: “Parece que os aparatos cênicos eram bastante engenhosos e surpreendentes, com grande riqueza de costumes e cenários realistas. Nele (no teatro) foram representadas obras de Antonio José da Silva, o Judeu, além de Metastásio, Molière e Voltaire. A companhia era composta por mulatos que se esforçavam ao máximo, mostrando uma declamação pesada, mnemônica, com o rosto coberto por camadas de maquiagem branca e vermelha, para esconder sua tez escura (...) Foi incendiado pelo realismo do P. Ventura, em 1769. O dragão enfrentado por Jasão foi por ele morto mas ateou fogo ao teatro. O pobre padre sobreviveu pouco,. Logo após, aa importante figuerinha do português Manuel Luiz Ferreira, ex-barbeiro, ex-dançarino, ex-tocador de fagote (alcoviteiro em exercício) conseguiu do vice-rei Marquês do Lavradio, benefícios para inaugurar em 1770 o ‘Teatro de Manuel Luis’, bastante luxuoso “com dourados e prateados”.

Na avaliação de Ayres de Andrade (op. citada), “Manuel Luis, no entanto, por mais que o procurassem cobrir de ridículo, era uma personalidade social no Rio de Janeiro. Do seu teatro conta que “A sala era iluminada por arandelas e lustres de cristal”. O pano de boca tinha sido pintado por Leandro Joaquim” (pintor da corte).

O talento e a atuação do Pe. José Maurício não podem ser subestimados mesmo na época anterior à chegada do Príncipe Regente, embora haja poucos documentos referentes à sua atuação nesta época específica.

Quanto à atividade de outros músicos desta época imagina Curt Lange que a queda da atividade mineradora nas Minas Gerais forçou a mudança de muitos músicos altamente qualificados para o Rio e Janeiro, nesta virada dos séculos XVIII e XIX como o caso do grande Emérico Lobo de Mesquita.

Quanto à atividade musical doméstica, Adrien Balbi, conforme citado por Ayres de Andrade (14), refere-se à família Leal, famosa na ocasião (início do século XIX) há já quatro gerações, como família de músicos amadores. “O pai, Dr. leal, médico no Rio, tem dez filhos e todos executam instrumentos musicais, obras primas de Cimarosa, Rossini, de Marcos”. (...) A família compareceu a bordo do navio Foudroyant, comandado por Sir Sydney Smith, que havia acompanhado o Príncipe Regente ao Brasil em 1808, e ali executou, ela sozinha, uma peça italiana. Tal peça, segundo Ayres de Andrade, seria uma ópera.

Notas:

- (1) FREYRE, Gilberto – **Casa Grande e Senzala**, Rio de Janeiro, Editora Record, 1989.
- (2) KERR, Dorotéa Machado – **Possíveis Causas do Declínio do Órgão no Brasil** – Dissertação de Mestrado – escola de Música – Centro de Letras e Artes – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1985.
- (3) LANGE, Francisco Curt – **A Organização Musical Durante o Período Colonial Brasileiro**, Coimbra, 1966
- (4) EDMUNDO, Luis – **O Rio de Janeiro no Tempo dos Vice-reis**, Rio de Janeiro Imprensa Nacional, s/d
- (5) AZEVEDO, Fernando de – **A Cultura no Brasil**, 1943
- (6) EDMUNDO, Luis – op. cit.
- (7) FREYRE, Gilberto – op. cit.

- (8) MOURÃO, Rui – **O Alemão que Descobriu a América**, Belo Horizonte, Ed. Itatiaia – Brasília – Instituto Nacional do Livro, 1990
- (9) EDMUNDO, Luis – op. cit.
- (10) REZENDE, Carlos P. – **Notas para uma História de Piano no Brasil** – in Revista Brasileira Cultura No 6, Rio de Janeiro, Conselho Nacional de Cultura, 1970.
- (11) ANDRADE, Ayres de – **Francisco Manuel da Silva e seu tempo**, Rio de Janeiro, Ed. Tempo Brasileiro Ltda., 1967
- (12) COARACY, Vivaldo – **Memórias da Cidade do Rio de Janeiro** – Coleção Reconquista do Brasil vol. 132, BH Ed. Itatiaia Ltda.-SP Edusp, 1988
- (13) CACCIAGLIA, Mario – **Pequena História do Teatro no Brasil**, T.A. Queiróz Ed. Edusp, 1986
- (14) ANDRADE, Ayres de – op. cit.

3. TRANSMIGRAÇÃO DA FAMÍLIA REAL

3.1. A Dinastia de Bragança e Seu Apreço pela Vida Musical – Vida Musical Portuguesa em Fins do Século XVIII

Junto a toda a multidão que fugindo de Portugal embarcara de Lisboa, veio a capela portuguesa que fora considerada no fim do século XVIII das melhores da Europa.

A dinastia de Bragança, da qual D. João era o herdeiro, sempre prezara muito a música. D. João IV, Rei de Portugal, em 1640 estudou música seriamente e além de algumas obras teóricas que lhe são atribuídas, é famoso pelo catálogo que mandou fazer de sua biblioteca. Infelizmente o terremoto de Lisboa, em 1755 a destruiu, mas duas cópias que se tem do catálogo, uma na Biblioteca do Tombo, em Lisboa, e outra na Biblioteca Nacional de Paris mostram que além de imensa coleção de música sacra a biblioteca continha também madrigais de Orlando de Lasso, Marenzio, Monteverdi, Morley, Willaert. Continha **O Orfeu** de Monteverdi, a **Eurídice** de Peri, **Rappresentazione di Anima e Corpo**, de Cavalieri. D. João IV legou muito dinheiro para a biblioteca, assim como havia pena de excomunhão para quem roubasse ou estragasse seus livros (1).

No Reinado de D. João V (1706-1750) o dinheiro do Brasil permitira contratar melhores artistas. Segundo William Beckford, escritor inglês, D. Maria I, Rainha de Portugal, mãe de D. João VI, tinha a seu serviço o “mais importante conjunto de música da Cristandade”. D. José I construíra um teatro soberbo de ópera e que segundo Balbi tinha a manutenção mais cara de que qualquer outro teatro na Europa. Este teatro foi a ‘Ópera do Tejo’, inaugurado em março de 1755, e que teria curtíssima vida, sendo destruído no terremoto. Talvez se possam fazer ressalvas ao exagero, mas, também, o ouro brasileiro continuava a ser enviado numa época em que as grandes casas reais e aristocráticas sofriam os efeitos das muitas guerras do século e da mudança dos tempos, tanto política como filosoficamente. Após a Revolução francesa, e o Iluminismo, havia menos campo e dinheiro para a manutenção das grandes capelas e óperas barrocas. Os dois últimos grandes *castrati*, os cantores tão simbólicos dos extremos do Barroco, foram Girolamo Crescentini e Gianbattista Velutti. O primeiro, que deixou de cantar em 1812, atuou durante 4 anos, no auge de sua carreira, no Teatro São Carlos, de Lisboa, o qual abrigara

1. Clavicórdio fabricado por Jacyntho Ferreira, Lisboa, 1783

2. Espineta fabricada por Mathias Bostem, Lisboa, 1785
Encontra-se no Museu Imperial de Petrópolis

3. Cravo fabricado por Joaquim Antunes, Lisboa, 1789

ópera de qualidade altíssima.

Quanto à música doméstica – embora a referência seja de casas aristocráticas, sabe-se que a princesa Maria Bárbara, portuguesa, foi aluna de Domenico Scarlatti e que quando casou e foi para a Espanha, como esposa de Fernando VI, fez com que o grande compositor e cravista a acompanhasse à Espanha, onde ele ficou até o fim da vida. D. José I (1750-1777) manteve o seminário de Música, em Portugal, em cujas aulas havia arte de tanger cravos e sua mulher, D. Maria Ana, converteu a câmara do Paço em sala de concertos. Nas reuniões cantavam-se modinhas, sempre acompanhadas da viola ou do cravo, mesmo nos salões não aristocráticos, de classe média.

Portugal teve fabricantes afamados de cravos e pianos com oficinas em Lisboa. Entre esses, em 1745, Manuel Angelo Vila, “que deu a conhecer diferentes instrumentos, entre eles saltérios, manicórdios, espinetas ‘singelas e de dobrar’, cravo de pena”(2). Em 1760, Manuel Antunes passou a construir excelentes “cravos de martelos” tendo conseguido um alvará de monopólio de El Rei D. José I por 10 anos. A partir de 1770 aparece o nome de Mathias Bostem (construtor da espineta que se encontra restaurada no Museu Imperial de Petrópolis) como ‘Mestre de Cravos da Real Câmara’, fecundo fabricante de cravos e pianos.

Na Gazeta do Rio de Janeiro – 2/10/1813 (3), o Maestro Marceneiro Antonio Soares vendia alguns trastes, entre estes “Hum excelente cravo de penas de oitava larga de Mathias” (Mathias Bostem).

Notas:

- (1) GROVE’S Dictionary of Music & Musicians, New York – St. Martin’s Press Inc., 1961
- (2) REZENDE, Carlos P. – **Notas para uma História do Piano no Brasil**, Rio de Janeiro, revista Brasileira de Cultura n° 6, 1970, Conselho Nacional de Cultura
- (3) RENAULT, Delso – **O Rio de Janeiro nos Anúncios de Jornais** – (1808-1850), Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves Editora S.A., 1984.

3.2. Aspectos da Vida Musical Carioca à Época da Transmigração da Família Real

D. João VI trouxera a Real Capela, com dezenas de artistas italianos e no período em que aqui esteve – até 1821 – manteve uma capela suntuosa. Oliveira Lima diz que a Capela Real possuía, em 1815, 150 músicos, entre cantores e instrumentistas. Ayres de Andrade no seu livro **Francisco Manuel da Silva e seu Tempo**, diz que a Capela possuía em 1816, 38 cantores e 41 instrumentistas. Atribui a ele a disparidade de informações ao fato de que “no primeiro caso, trata-se, evidentemente, do conjunto tal como se apresentava nas grandes solenidades, ao passo que no segundo, tal como era nas funções ordinárias”. E entre os quase incontáveis feriados religiosos, mais as missas e comemorações religiosas, Te Deum e Ações de Graças por nascimentos, batizados, casamentos, falecimentos, viagens de membros da Família Real, a agenda da Capela era extremamente carregada.

Carl Schlichthorst (1), tenente dos granadeiros alemães do Exército Imperial conta “A Música na Capela Imperial é excelente. As partes do tiple são cantadas por castrados, entre os quais Fasciotti sobressai pela pureza e força da voz. A orquestra é bem dirigida; mas, como se admitem músicos inferiores, o acompanhamento instrumental fica muito abaixo dos solos e do canto. É regida à maneira italiana. O chefe da orquestra bate o compasso com toda a força nas palmas das mãos, o que ao princípio incomoda e só se acostuma com o tempo”.

No Rio já existia há décadas a irmandade dos professores de música sob a invocação de Santa Cecília e os diferentes visitantes que vieram para o Brasil, nas inúmeras expedições românticas da virada dos séculos XVIII-XIX, ou nas missões diplomáticas, se referem à música de boa qualidade aqui escutada.

D. João VI encontra aqui um músico de gênio: José Maurício Nunes Garcia, mestre da música, mestre-capela, organista e professor. O Padre José Maurício era mulato e pai de família. Estudara com o grande organista Frei Antonio de Santo Elias, mas foram seu talento,

sua perseverança, seu amor à música, que fizeram dele a figura importantíssima que se tornou para nós. Foi professor tanto na sua modesta escola como de senhoras da sociedade. ‘Curso de Música’ foi o nome da escola que funcionou 28 anos; ensinou compositores, professores, cantores e copistas, profissionais e amadores. ”José Maurício não dispunha sequer de piano, e a viola de arame é o instrumento a que recorre para a necessária exemplificação de tons, intervalos, modulações, acordes”(2) . Estava a par do que havia de atual em música na Europa. Em 1819 rege o Réquiem de Mozart com os músicos da Irmandade de Santa Cecília. Compôs sobretudo música sacra, que era de seu pendor e formação, mas também compôs algo de música profana. O Pe. José Maurício viveu o tempo da transição pré-clássica. Na sua maturidade viu serem executadas nas igrejas – no Brasil como na Europa – árias e cavatinas de ópera. Escreveu um Compêndio, sua única obra teórica com solfejo, teoria e exercícios para pianoforte, dedicados a seus filhos. Pouca foi sua obra profana, mas conforme assinala o verbete da Enciclopédia da Música Brasileira, não obstante os esforços de D. Cléofe Person de Matos, a catalogação de sua obra é muito difícil.

Na vinda de D. João VI o Pe. José Maurício foi mestre-capela, mestre de música e organista, mas a chegada, cerca de dois anos depois, do grande compositor português Marcos Portugal literalmente azedou-lhe a vida. O compositor português trazia uma carreira de sucessos na ópera européia e uma carreira de oportunidades. Era compositor da época e compunha ao gosto do público apaixonado pela ópera. Seu sucesso era internacional. Não veio acompanhando a Corte; na verdade compôs em honra de Napoleão, o invasor de sua mãe-pátria, e quando as coisas ficaram difíceis, surgiu na Colônia como gênio musical. E, também literalmente, assenhorou-se do terreno.

Marcos escreveu e encenou várias óperas, assim como escreveu música para as ocasiões especiais da Casa Real. Junto viera seu irmão, Simão Portugal, que era pianista de grande mérito e teve muitos discípulos.

Quem mais musicava no Brasil? Citam-se cantores, por nome, como o baixo João dos Reis, Cândido Inácio da Silva, autor de modinhas e também violinista e violista, assim como compositor de obras para vários instrumentos. Há nomes de flautistas conhecidos, frades organistas, ou seja, havia uma vida musical profissional. E as especificações da Irmandade de Santa Cecília, assim como querelas complicadas quanto ao exercício da profissional da música – para missas, festas, eventos – fora do Rio de Janeiro, mostram o sabor do profissionalismo., Aliás, como se vê hoje ou, há séculos nas corporações medievais dos mestres cantores.

Diferentes fontes citam a Fazenda Santa Cruz, que era de propriedade da ordem de Santo Inácio de Loyola, quer dizer, dos jesuítas. A fazenda era enorme, ficava a cerca de 80 km do Rio e, segundo ilustração de Debret, mais parecia uma organização feudal. Aí diz-se que havia escola para os meninos escravos e Ayres de Andrade cita Adrien Balbi – c.1810 “(...) uma palavra a respeito de uma espécie de conservatório de música, estabelecido há já muito tempo, nas imediações do Rio de Janeiro e que é destinado a formar os negros em música”. Esta instituição deve-se aos jesuítas, que se ocupavam da civilização e instrução do povo bem como todos aqueles que foram fundados no Brasil antes da chegada do Rei. Esta ordem poderosa, que era o mais rico proprietário deste vasto país, possuía uma plantação de cerca de 20 léguas de extensão que era chamada Santa Cruz. Na época da expulsão dos jesuítas, esta propriedade passou com todos os bens imóveis para o domínio da Coroa. Quando o rei chegou ao Rio de Janeiro Santa Cruz foi transformada em moradia real. Quando, pela primeira vez ouviram missa na igreja de Santo Inácio de Loyola em Santa Cruz, Sua Majestade e toda a Corte admiraram-se da perfeição com que a música vocal e instrumental era executada por negros dos dois sexos, os quais se haviam aperfeiçoado nesta arte segundo métodos introduzidos vários anos antes pelos antigos proprietários deste domínio e que felizmente aí fora conservado. Sua Majestade que gosta muito de música, querendo tirar partido de tal circunstância, estabeleceu escolas de primeiras letras, de composição musical e de canto e de vários instrumentos na sua casa de recreio e conseguiu, em pouco tempo, formar entre seus negros tocadores de instrumentos e hábeis cantores.

Os dois irmãos, Marcos e Simão Portugal, compuseram expressamente para estes novos adeptos de Terpsícore (sic) peças que eles executam com perfeição; vários foram levados como agregados aos músicos das capelas reais de Santa Cruz e São Cristóvão. Alguns chegaram mesmo a tocar instrumentos e cantar de modo espantoso. Lamentamos não poder dar os nomes do primeiro violino, primeiro fagote e primeiro clarinete de São Cristóvão e das duas negras que se distinguiram das companheiras pela beleza da voz, e pela arte e expressão que demonstravam no canto. Os dois irmãos, Marcos e Simão Portugal, e os maiores conhecedores do Rio de Janeiro as tem em grande conta.

S. Majestade muitas vezes assistiu a cerimônias religiosas em que a música foi executada por seus escravos e músicos.

S. Majestade Real, o Príncipe do Brasil, que possuía extraordinário talento musical e compôs com tanto gosto quanto facilidade de tocar vários instrumentos, entre outros, fagote, trombone, flauta, violino ...”.

A bem da verdade não parece haver comprovação de tão alta qualidade. Adriano Balbi não esteve no Brasil e escreveu segundo informações.

Quanto à ópera, o já referido Teatro da Ópera Nova, de Manuel Luís, o único que o Rio possuía em 1808, por permissão real, passou a se chamar Teatro Régio. Aí foi representada uma ópera de Pe. José Maurício, que Ayres de Andrade supõe ter sido **Le due gemelle**, em 1809. Acham-se preservadas para a posteridade as ordens superiores para grande (ou maior) disciplina nos ensaios para assegurar o alto nível de sua execução. A comemoração era o aniversário de D. Maria I, a mãe de D. João, o qual ainda era regente. Em 1811, Marcos Portugal faria sua estréia com a ópera **L'Oro no compra amore**, no mesmo teatro. O libreto era como de hábito em italiano. Havia alguns cantores que tinham vindo acompanhando Marcos Portugal. Entre eles, Marianna Scaramelli, esposa de Louis Lacombe, bailarino e coreógrafo. No mesmo espetáculo da ópera, Lacombe estréia com o ballet **I due rivalli**, inaugurando tradição de dança no Brasil.

Notas:

- (1) SCHLICHTHORST, Carl – **O Rio de Janeiro como Ele É (1824-1826)**, Rio de Janeiro, Editora Getúlio Costa, sd.
- (2) MATOS, Cléofe Person de – **Padre José Maurício – Catálogo Temático**, Rio de Janeiro, Conselho Federal de Cultura, MEC. 1970.

4. PRIMEIRO REINADO (1808 C.1840)

4.1. Desenvolvimento das Artes e da Arte de Viver no Rio de Janeiro Após a Instalação da Corte

Ao vir para o Brasil, tendo que escolher entre a invasão francesa ou a ditadura inglesa na terra mãe, D. João optou pela última situação. A pensar se optou, pois estava entre a cruz e a caldeirinha. Os ‘ultimatos’ franceses, que duraram mais de um ano, eram de exigências brutais e a força dos interesses ingleses em terra lusa também. Tais ultimatos tinham se arrastado por tempo suficiente para salvaguardar os cidadãos ingleses e seus vastíssimos interesses em Portugal. Assim sendo, pôde a Corte trasladar-se, pondo em prática os planos que o Marquês de Pombal supervisionara em 1762, após o pavoroso terremoto de 1755.

“Uma multidão de navios ingleses escoltava a Corte; milhares e milhares de pessoas se lançaram aos navios: foi permitido a quem se conseguisse equipar, juntar-se à frota real”(…). “D. João, príncipe regente, declarou que quem o quisesse acompanhar ao Brasil era livre de o fazer, mesmo em navios particulares”. (...) “Cada um embarcou como o quando pode, os objetos que lhe pertenciam: seguiu cada um a inspiração que teve para introduzir nas embarcações o que deviam levar para o desterro, para bem longe e por tempo que lhe não era dado prever (...) Presenciava, entretanto o povo de Lisboa o mais pugnente espetáculo. Em caixas fechadas e volumes imensos de tamanho e peso, carregavam-se riquezas, em ouro e diamantes, objetos primorosos e de valor, raridades e relíquias artísticas. Agrupadas pelas praias e cais que se estendem do Tejo abaixo até Belém, via ele transportar os seus tesouros para bordo dos navios aprestados para seguir viagem”. (...) “Os negociantes e proprietários acompanharão muitos a Corte e havião para isso fretado e preparado navios, que se anexarão à frota. Cerca de 15.000 pessoas de todos sexos e idade, abandonarão nesse dia as terras de Portugal (...) (1).”

A viagem foi tumultuada, incômoda, uma tempestade separou a frota e fez D. João aportar na Bahia e outra parte, da Corte, no Rio de Janeiro, onde esteve sem poder desembarcar. Eram péssimas as condições a bordo, com incrível sujeira (havia 1.600 pessoas na nave Real).

A parte da esquadra que chegou ao Rio teve de esperar de 29 de novembro a 17 de janeiro, sem desembarcar. As damas tiveram que cortar os cabelos devido às pulgas, piolhos e percevejos, trazendo, sem se dar conta, o que foi considerado moda na colônia: cabelos curtos.

Para os portugueses se alojarem no Rio – 15.000 novos habitantes numa cidade de cerca de 50.000 pessoas, ou mais exatamente 46.944 indivíduos “gente branca e de cor, livres e cativos, enclausurados e tropas”(2) – foram requisitadas as melhores casas. Ficou triste a fama do PR = Príncipe Regente, letras afixadas às portas das casas a serem evacuadas – e que o povinho logo interpretou corretamente como ‘ponha-se na rua’. Entre tantas e tantas coisas, vieram um órgão de Lisboa e um organeiro para dele cuidar, Antonio José de Araujo.

A recepção a Suas Majestades ficara por conta da Irmandade de Santa Cecília. Programara-se um grande Te Deum na igreja dos carmelitas, mas o desejo real foi que a cerimônia fosse realizada na Sé provisória, já que a antiga se desmoronara – a festa foi na Igreja do Rosário. Sabe-se que a Família Real teve excelente música instrumental e vocal, tendo à frente o Pe. José Maurício Nunes Garcia.

Segundo o Pe. Perereca, nas suas conhecidas **Memórias para Bem Servir à História do Reino no Brasil** (3) “o templo se achava decentemente ornado e esclarecido com profusão de luzes. Uma grande orquestra rompeu com melodiosos cânticos, logo que entrou S.A.R. com sua Augusta Família; e ao som dos instrumentos, e vozes, que ressoavam pelo santuário, caminho o Príncipe regente Nosso Senhor muito devagar, até o altar do Santíssimo Sacramento, e ali, saindo debaixo do pátio, juntamente comas mais pessoas reais, se prostrou com a real consorte (D. Carlota Joaquina) e os augustos filhos e familiares, ante o trono da Majestade Divina; entretanto, cantavam os músicos o hino **Te Deum Laudamus**, e concluído **o Virgo Te ergo**, etc. se levantou Sua Alteza com a Real Família, e se dirigiu para o altar igualmente debaixo do pátio (...). Concluído o **Hino da Graça** e cantadas as **antífonas Sub tuum praesidium, O Beate Sebastiane**, entoou o revmo. chantre o **verso Domine, salvum fac Principem**, etc. e cantou as orações respectivas a este ato, como prescreve o cerimonial”.

As homenagens duraram nove noites sucessivas de magníficas luminárias. “Junto da porta principal do Real Palácio”, continua o Pe. Perereca, “tinha-se um grande coreto decentemente ornado, onde os músicos não cessavam de cantar, por grande parte das noites, os louvores ddo grande e incomparável príncipe, que tínhamos a fortuna de possuir na nossa cidade, e cujas melodiosas vozes eram acompanhadas da harmonia dos instrumentos (...). Salvaram todas as fortalezas e navios de guerra, tanto portugueses como ingleses”.

Na terceira noite formou o seu ministério “tão ajustado como aplaudido” (diga-se de passagem, composto apenas de cidadãos portugueses). “Não se esqueceu dos seus amorosos fiéis vassallos que o acompanharam ao exílio e resolveu provê-los todos com suficientes pensões, pagas da sua Real Fazenda: aos civis, eclesiásticos e militares, pois que para tanto esvaziara inteiramente o tesouro da Real Nação Portuguesa, deixando a amada pátria inteiramente falida.

Na versão do Pe. Perereca, “assim não houve uma só pessoa, de tantas, que se expatriaram voluntariamente pelo amor de seu soberano, que não recebesse de suas reais mãos a recompensa de tão grande sacrifício, segundo a condição, préstimo e capacidade das mesmas. Verdadeiro pai dos seus vassallos, a sua generosa liberalidade não se limitou só aos que de Lisboa vieram em sua companhia. Ela se estendeu profusamente pelos habitantes do Brasil, especialmente da Bahia e do Rio de Janeiro, concedendo S.A. a uns hábitos e comendas; a outros, postos e ofícios’ a estes, dignidades e empregos, àqueles honras e mercês, a todos, amor e solicitude fraternal.

E houve muitas e muitas festas, com homenagens e Te Deums.

Na versão ao mesmo tempolouvaminhas e ingênua do pe. Perereca, há algo de sinistro e de mau-presságio na insistência cãndida do nomear de funções ... e funções pagas pelo governo. “Junto com a Família real vieram ‘pessoas distintas, de todas as ordens do Estado, das quais a maior parte delas são empregadas no serviço de Suas Altezas, como confessores, guarda-roupas, capelães, moços de Câmara, etc., damas do Paço, donas da Câmara, açafates, etc.. Médicos e cirurgiões da Câmara, muitos eclesiásticos seculares e regulares, de várias religiões, muito grande número de oficiais do Exército, e da Marinha; item, a brigada real da mesma marinha, comandada pelo seu brigadeiro, Joaquim José da Silva, alguns desembargadores, oficiais de secretarias do Estado, e várias famílias de particulares”.

Poucos meses após a chegada, concretiza-se a transferência da Sé catedral para a nova sede do Carmo, como expressamente quisera D. João. Todos os monges carmelitas se desalojaram, mas, na Igreja do Carmo, se criara a instituição que vai ser a primeira entre as congêneres da América: A Capela Real. Capela Real significa não somente o espaço físico onde se realizam os serviços religiosos, mas todo o pessoal que deles participa, tanto na sua parte litúrgica como na musical. Segundo Oliveira Lima (4) “os conventos do Rio abrigavam toda uma Academia. No dos Carmelitas à Lapa, viveram no primeiro quartel do século XIX a

par de outros monges instruídos. Frei Pedro de Souza Mariana (...) Frei Custódio Alves Serra (...) Frei Leandro do Sacramento “. Juntamente com os carmelitas foi transferido o Pe. José Maurício, e o número de capelães foi aumentado, assim como de cantores, ministros, sacristãos e serventes da Real Capela. Foi também aumentado o coro de músicos com vários profissionais italianos e portugueses que já o eram de sua Real Câmara e Capela, em Lisboa, assim como com outros músicos do Rio de Janeiro. “Os violinos profanos alternavam os seus sons com os do órgão da vizinha Capela do Carmo, da qual fazia D. João a sua sala de ópera favorita. No que passou a denominar-se então Capela Real, dispôs-se o palco para a exibição de virtuosidade dos maestros rivais, Marcos Portugal e Pe. José Maurício”(5).

As informações quanto ao número de músicos, capelães, etc. constam do Alvará de 15 de junho de 1808, conforme citado na já referida obras de Ayres de Andrade, **Francisco Manuel da Silva e Seu Tempo**.

Vamos vendo nas narrativas coetâneas, sempre o grande lustre que se emprestava (ou na versão maldosa de outros, tentava emprestar) a casamentos, nascimentos, batizados, mortes, viagens das figuras da Família Real e, o que importa no presente trabalho, a participação da Capela Real, dos músicos do Rio de Janeiro. “No Paço houve duas noites grande serenata na sala do dossel a que concorreu toda a fidalguia (...) além das damas do Paço e muitas senhoras ilustres que para isso tiveram licença (6).

Não fica claro se eram estas senhoras somente as de nacionalidade portuguesa, ou também, brasileiras. Outras ocasiões ‘suntuosamente’ celebradas eram aniversários, partos reais, boas notícias de vitórias sobre Napoleão, com procissões, desfiles, arcos do triunfo, missas solenes, cachoeiras de Te Deums, além de cavalcadas, touradas com construção ‘suntuosa’ de recintos apropriados. Os desfiles contavam com carros alegóricos das diferentes corporações, de ourives, marceneiros, mercadores, negociantes de molhados, assim como marujos a cavalo e “ciganos trazendo mulheres na garupa”. Sempre descrições de ouro, prata, seda da China, alcatifas e galardes.

E além da Abertura dos Portos a todas as nações amigas, já na chegada à Bahia, muito se fizera no sentido de arejar a enclausurada – de corpo e alma – colônia: criação de Juntas de Comércio, da Fazenda, abertura de entrepostos comerciais, criação de um Banco Nacional para facilitar o comércio, criação de tribunais de diversas instâncias, a Imprensa (embora sob censura, adstrita a documentos oficiais e notícias selecionadas do exterior), criação de varas de órfãos em várias províncias, Escola Militar, com curso de Física, Química, Minerologia,

Metalurgia e História Natural, fábricas de pólvora e canos de espingarda, fundições, criação da Escola Anatômica, Cirúrgica e Médica, cuidados com criação de povoações e melhorias para lavoura e transportes dos produtos, assim como conquista de terras aos índios, preocupações de saúde pública e higiene, como drenagem e regulação para construções novas, aquedutos, proibições de rótulas e gelosias, decretação de descanso semanal aos domingos – para melhor louvar ao Senhor – assim como diminuição de grande número de feriados para melhor se trabalhar.

Porém, pouco, muito pouco a respeito de educação, do ensino básico, da escola para crianças, sendo para se lembrar que após a expulsão dos jesuítas não havia, afora alguns particulares, uma instituição a se preocupar com isto, Na **Viagem Pitoresca** (7), Rugendas afirma que em 1822 “o que é certo é que os diferentes estabelecimentos de ensino de instituição pública, criados em sua maioria no Rio de Janeiro com grandes dificuldades, estão longe de corresponder à sua finalidade e ao objetivo que tiveram em vista seus fundadores. Não se deu devida importância à instrução primária das classes baixas e médias da sociedade, e os que, nas classes elevadas sentiam a necessidade de uma instrução mais completa, nem por isso encontraram recursos; continuaram mais ou menos obrigados a ir adquiri-las em Coimbra, ou mesmo na Inglaterra e França”.

“Quanto o falecido rei (8) se empenhou em instruir a nação, deduz-se do fato de ter cedido para uso público, a sua biblioteca de 80.000 exemplares. As livrarias aqui (...) são de todo insignificantes. São propriamente lojas de alfarrábios, cujo sentimento consiste em velhas traduções do inglês e do francês e encalhes semelhantes. Essas traduções, impressas em Portugal, são vendidas no Rio de Janeiro a altos preços. A Imprensa Imperial do Rio dispõe, aliás, de belos tipos fundidos na Inglaterra e de tudo mais, mas toda sua atividade se limita à Gazeta do Rio de Janeiro, a folhetos e poesias de ocasião em honra da casa reinante, etc.”. Quem conta isso é Johann Emanuel Pohl, médico, mineralogista e botânico, que fez parte da missão austríaca que veio ao Brasil por ocasião do casamento de D. Pedro I com a Arquiduquesa D. Leopoldina.

Em 1810, a Capela Real já conta com o grande Marcos Portugal, a trazer boa ópera italiana, e no ano de 1813, dia do aniversário do príncipe D. Pedro de Alcântara, abre-se o ‘quase construído’ Real teatro de São João e já em 1819, para aniversário de D. Maria I fora representada a ópera *Le due Gemelle*, de Pe. José Maurício, no Teatro Manuel Luís, para a qual, aliás ficou preservado um muito atual ‘memorando’ (9) do Conde de Linhares, ilustrado ministro de D. João, para o Conde Aguiar, exigindo “chamar o Juiz de Fora, inspetor do teatro

(para que) daqui em diante, de manhã e de tarde, se façam ensaios da sobredito peça e que nenhuma outra seja ensaiada neste intervalo e que de todo modo se procure que a mesma vá no sobredito dia em cena e vá dignamente”.

Mas, desta chegada de D. João e de tão lisonjeiras descrições do Pe. Perereca, temos outra visão (se não, outra versão) do comerciante inglês John Luccock (10), que por aqui esteve na mesma época. Segundo ele, o povo que vivia espantado com a ganância do governo. A qualidade dos espetáculos teatrais, assim como a própria arquitetura do teatro, era muito ruim. Diz ele que as instalações de moradia real eram exíguas, incômodas. Para a população do Rio, a chegada da Corte trouxera muitos desconfortos mas, para os cortesãos, a situação não era melhor. Também lamentável era o estado das ruas, o comércio, a ignorância da população. Os meios de transporte da Família Real espelhavam sérias dificuldades: péssimos veículos, puxados por tristes mulas, cujos tratadores eram descalços e mal alimentados – e a própria forragem dos animais, uma dificuldade. A grama nativa era insuficiente e até que o capim certo fosse plantado e cortado, foi grave problema alimentar os animais. ‘É possível fazer-se idéia do estado de inferioridade da colônia – inferioridade nas artes e nas conveniências da vida – pelo fato de que num aniversário da Rainha, ocorrido poucos meses após a minha chegada, só apareceram seis carros à festa, todos abertos, de duas rodas, puxados por um par de mulas miseráveis, e conduzidos por negros imundos. No entanto tratava-se de um dia de gala e a classe rica da sociedade fizera o que pudera para se mostrar”. Da mesma testemunha, ainda duas observações. “Uma das primeiras ordens baixadas após a chegada do príncipe dispôs que ninguém poderia ter simultaneamente duas casas (...). Essa ordenação era extensiva a armazéns e lojas, determinando que elas tinham que ser entregues não só aos emigrantes necessitados (provenientes) da mãe pátria, como também a aventureiros de toda espécie”(…) “Seria completamente fora da etiqueta que a realeza portuguesa fosse vista em casa de um súdito; participou-se que o Regente e sua família estariam sempre em casa, à tarde, prontos para receber os cumprimentos de seus vassalos. Ora, sob tal governo, uma participação pouco diferia de uma ordem (...).”

Assim, lentamente, vão se modificando os hábitos. Mas transparece de tão diferentes narrativas, de contemporâneos e testemunhos oculares, que nada que se pudesse chamar de refinamento havia na colônia. “Em três séculos (11) nenhum príncipe de Lisboa tinha visitado a grande e rica herdade da América do Sul. Enviavam coletores e juízes, administradores e vice-reis, porém não se dignavam arriscar-se às tempestades”.

São os comerciantes estrangeiros que começam a trazer objetos e idéias para o povo em geral. O nível cultural do capitão de um navio inglês era infinitamente mais alto do que o do oficial da alfândega que recebia e vistoriava a mercadoria. Muito poucas, pouquíssimas pessoas, na vasta colônia, podiam ler e escrever. E também não se pode esquecer que apenas em 1763 fora a capital transferida da Bahia para o Rio de Janeiro. O Rio era muito carente.

Enfim, a trancos e barrancos, algumas graças sociais se estabelecem. Após a queda de Napoleão, após as decisões do Congresso de Viena em 1815, aportam ao Brasil muitos e muitos estrangeiros. Há já, em 1818, emigrantes franceses, ingleses, alemães, italianos, suíços, poloneses. Muitos são refugiados políticos, pessoas de bem mais luzes que os naturais da terra e de que os próprios emigrados lusos; outros são migrados políticos, que aqui chegaram por culpa de suas nobres origens (e no mais das vezes melhor educação), porém são pessoas sem outra possibilidade de ganhar a vida, a não ser dando aulas. Não que para tal atividade estivessem treinados, mas apenas passavam adiante suas tintas, mais ou menos profundas, de línguas, literatura, matemática, geometria, música, pintura, dança. Já então, na terra de cegos ...

O comércio livre permite o acesso não só a jornais e livros, como a roupas finas, utensílios domésticos mais sofisticados e móveis elegantes. Enfim, beleza, elegância, sofisticação e até mesmo elevação de alma começam a ser importados. Nos anúncios da Gazeta do Rio de Janeiro, o primeiro jornal a ser aqui impresso, logo após os primeiros pianos, e após a queda de Napoleão chegam os referidos emigrantes para (12) “dar aula em casa” e “se arranjam por preço muito cômodo”. É de 1822, também do mesmo jornal, a oportunidade de “aprender por hum preço mui comodo a tocar Piano, a lingua francesa, a Arithmetica, o Desenho, a Geografia por hum mestre exacto e de boa conduta, que sabe falar várias lingoas”. As meninas entram para a escola aos sete, oito anos e pelos treze, quatorze, já estão prontas para casar, portanto terminam seus estudos.

Em 16 de dezembro de 1815, por sugestão de Talleyrand, no Congresso de Viena, que se reunira para redistribuir Europa e colônias após a queda de Napoleão I, D. João eleva o “estado do Brasil à condição de Reino, junto aos de Portugal e Algarves”. Portugal anseia por voltar à sua posição antiga, de ter Lisboa como capital do Brasil e demais colônias, de maior prestígio e poder, sede da Casa Real. Em 1820, as antigas Cortes Gerais Portuguesas – que dado o regime absolutista do país não se reuniam desde 1698 – voltam a se reunir e formam uma Junta Provisional do Governo Supremo do Reino, destituindo os governadores nomeados pelo Rei. Urge que D. João volte a Portugal. Mesmo no Brasil, o apoio às Cortes Portuguesas e a suas intenções constitucionalistas se manifesta acentuadamente.

Volta D. João a Portugal, para grande insatisfação dos brasileiros, a 26 de abril de 1821. Embora tendo o Brasil seus representantes nas Cortes Portuguesas, a situação é intolerável e o Brasil se separa de Portugal em 1822. A bem marcar, que, mais uma vez, agora na sua viagem de volta, levava D. João o dinheiro do país que deixava. Isto é, navegava para Portugal todo o dinheiro brasileiro, sem esquecer que também os nobres que retornaram levavam tudo que puderam de dinheiro, metais, jóias, obras de arte, mercadorias de comércio.

O Brasil é palco de muitas lutas e insatisfações nos próximos anos. Demasiadas, na verdade, para que a noção de qualidade de vida nos aspectos materiais, mas sobretudo culturais, e de bem estar social e do que se chama de boas maneiras, pudesse florescer com vigor. As lutas pela preservação da independência do Brasil; devido à não-aceitação dela, não só pela ex-metrópole como pelos portugueses aqui residentes, prolongam-se até 1831.

Desde 1824 tínhamos uma Constituição, na qual já estava o princípio de que “a instrução gratuita é obrigatória para todos os cidadãos”, apesar do dito de José Bonifácio de Andrade de que as leis “empreendem muito, nada acabam”.

Nestas alturas, o francês é habitual na Corte, aliás como era em outras partes do mundo, na Rússia, por exemplo. Já é muito menor a influência da literatura portuguesa do que da literatura romântica francesa. Mas ainda não chegara uma geração literária ou artística de sentimentos nacionalistas.

Em 1827, o Jornal do Comércio inicia suas atividades; são comuns os anúncios em francês. Pode-se encontrar um anúncio procurando “dous criados pretos, sabendo falar Francez muito melhor” e mesmo no comércio é comum a conversação no idioma francês.

Durante a permanência de D. João VI desenvolvera-se a cultura do café do Rio de Janeiro. Após a independência, em 1822, as mensagens dos primeiros presidentes à assembléia da província fluminense mostram a predominância do café na economia provincial. Os fazendeiros enriquecidos começam a construir casas mais confortáveis, substituindo as pesadas linhas coloniais pela influência neo-clássica trazida pela Missão Francesa; procuram-se bons cozinheiros, a ourivesaria que fora literalmente proibida por longos períodos, durante o Brasil Colônia, volta a ser praticada pelos negros, que tinham natural talento. O alvará de 5/1/1785 ordenara o fechamento de todas as fábricas. Há contínua procura da beleza da decoração,

menção das flores de enfeites feitas de penas e plumagens, contas e conchas. As mulheres acordam para a vaidade. a moda irrompe, importa-se tudo para enfeitar e embelezar.

Apesar de imensas dificuldades e agitações políticas – a liberdade de imprensa desde 1821 e a suspensão da censura prévia haviam dado origem a violência inaudita – apesar, também, dos problemas econômicos bem demonstrados pela contenção necessária e brutal de gastos da Corte (pois se os cavalos de D. Pedro I são reduzidos de 1.200 para 156 ...) indubitavelmente há aperfeiçoamento na arte de viver.

Por volta de 1830, os instrumentos musicais preferidos pela classe média são piano, violino, flauta e harpa. Sucedem-se os anúncios, para os ensinar, assim como ensinar canto. E aparecem também os técnicos (13) “para consertar pianos e afiná-los, tanto na cidade como fora della . E para lá se iam os afinadores, a cavalo e seus escravos, a pé, a levar ferramentas. Pois que escravos não andavam a cavalo.

Em 1831, finalmente tem D. Pedro I de ir a Portugal, não por obedecer ordens, que isto não era de seu feitio, mas para “defender os direitos de sua filha” a quem nomeara Regente em Portugal e deixa no Brasil seu filho, de apenas 5 anos, D. Pedro de Alcântara, já consagrado Imperador do Brasil com o nome de D. Pedro II. Também aqui ficaram suas irmãs D. Januária, D. Paula e D. Francisca, todas menores de idade.

Sociedades beneficentes como a ‘Sociedade Francesa’ e a ‘Sociedade Inglesa’ de Beneficência tinham sido fundadas, assim como academias literárias para fins de entretenimento, divulgação e cultura. Por todo o Brasil a Maçonaria teve Lojas que tiveram enorme atuação política.

A década que se sucede também é pontuada por lutas, para alcançar o equilíbrio político no Brasil. Há várias regências e regentes, à espera de que o menino D. Pedro II se torne adulto. E, enfim, é assim declarado em 1840, tornando-se ainda menino, aos 14 anos, Imperador do Brasil.

Notas

- (1) SILVA, J.M. Pereira da – História da Fundação do Império do Brasil, Rio de Janeiro, Garnier Editor, 1864.
- (2) AZEVEDO, Dr. Moreira de – Curiosidade, Notícias e Variedades da História Brasileira, Ri de Janeiro, Garnier-Typ. Franco América, 1873.

- (3) SANTOS, Luiz Gonçalves dos (pe. Perereca) – Memórias para Servir à História do Reino do Brasil, BH Ed. Itatiaia Ltda.-SP EDUSP, 1981.
- (4) LIMA, Oliveira – D. João VI no Brasil, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio, 1945.
- (5) LIMA, Oliveira – op. cit.
- (6) SILVA, J.M. Pereira da – op. cit.
- (7) RUGENDAS, Johann Moritz – Viagem Pitoresca Através do Brasil (c.1821), São Paulo, Círculo do Livro, cortesia da Livraria Martins Editora, sd.
- (8) POHL, Johann Emanuel – Viagem no Interior do Brasil (entre 1817 e 1821) – BH Livraria Itatiaia Editora Ltda.-SP EDUSP, 1976.
- (9) In ANDRADE, Ayres de – Francisco Manuel da Silva e Seu Tempo – Ordem de D. João VI, transmitida pelo Conde de Linhares ao Conde de Aguiar, Rio de Janeiro, Edições Tempo Brasileiro Ltda., 1967.
- (10) LUCCOCK, John – Notas sobre o Rio de Janeiro e Partes Meridionais do Brasil, BH Livraria Itatiaia Editora Ltda.-SP EDUSP, 1975.
- (11) RIBEYROLLES, Charles – Brasil Pitoresco (1858-61), BH Livraria Itatiaia Editora Ltda.-SP EDUSP, 1980.
- (12) RENAULT, Delso – O Rio de Janeiro nos Anúncios de Jornais (1808-1850), Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves Editora S.A., 1984.
- (13) RENAULT, Delso – op. cit.

4.2. A Missão Artística Francesa (1816)

Por sugestão do Conde da Barca, Antônio de Araújo e Azevedo, devia se fundar uma “Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, em que se promovia, difundia a instrução e conhecimento, indispensável aos homens de estado, mas trabalhe para o progresso da agricultura, indústria e comércio”. Além dos artistas, para tal realização vieram serralheiros, mestres ferreiros, gravadores, engenheiros mecânicos, carpinteiros de carros e curadores de pele e curtidores. A decisão é de 1815 e o Marquês de Marialva, ministro plenipotenciário de S. Majestade Fidelíssima junto ao governo de França, é incumbido de contratar uma missão artística e organizar a escola. Ia bem a idéia com a necessidade de se reatarem as relações diplomáticas do Brasil com a França. Veio como embaixador de Louis XVIII o Duque de Luxemburgo. Era necessário também cumprimentar D. João VI pela sua ascensão ao Reino.

Ferdinand Denis (1) – “Foi no ano de 1815 que o Marquês de Marialva, embaixador de Portugal em França, contratou com o Conde da Barca, ministro dos negócios estrangeiros no Rio de Janeiro, a formação de uma academia de que se esperava os mais felizes resultados”.

A 26 de março de 1816, chegou a missão chefiada por Joaquim Lebreton, de classe de Belas Artes do Instituto de França e que tinha sido demitido ao subir ao trono Luis XVIII. Outros membros:

Nicolas-Antoine Taunay – pintor de gênero e de batalhas

Jean-Baptiste Debret – pintor de história

Auguste-Henri-Victor Grandjean de Montigny – arquiteto

Auguste-Marie Taunay – escultor

Charles Siomon Pradier – gravador

Artífices e ajudantes:

François Ovide – mecânico

Nicolas Magliori Enout – serralheiro

Jean-Baptiste Lovel – ferreiro

Pilité e Faber – curtidores

Louis Joseph e Hippolytes Roy – carpinteiros

Pierre Dillon – comerciante de profissão e secretário da Missão

Chega na mesma ocasião ao Rio de Janeiro, embora não com o membro da missão artística francesa, o compositor Sigismund Neukomm. Ele trazia uma carta de recomendação para o Conde da Barca, escrita pelo Príncipe de Talleyrand. Fora convidado em Paris a integrar a comitiva do Duque de Luxemburgo. Embaixador Extraordinário de Luiz XVIII que vinha ao Brasil cumprimentar D. João VI e reatar as relações entre Portugal e França.

A idéia da Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios obviamente sofreu alterações – a instituição teve os nomes de Real Academia de Desenho, Pintura, Escultura e Arquitetura Civil; Academia das Artes; Academia Imperial de Belas Artes; Imperial Academia e Escola de Belas Artes em 1816.

A Missão foi ponto importantíssimo e marcante no Brasil, embora como sempre acontece, os planos iniciais não fossem claros e tenham sido alterados, as promessas iniciais não cumpridas, os objetivos se tenham adaptado às circunstâncias, e muitos egos feridos e grandes frustrações aí tenham nascido. E houve sérios problemas reais: Pradier, o gravador, retornou a Paris por que não havia no Rio nem impressor nem papel de impressão conveniente para o seu trabalho. Logo após a chegada da Missão, duas pessoas importantíssimas para o seu desempenho falecem: o Conde da Barca e o Chefe Lebreton.

Dos muitos projetos de Grandjean de Montigny poucos foram realizados, embora ele tenha sido o membro da Missão que mais tempo permaneceu no Brasil. O prédio da Academia de Belas Artes foi construído 10 anos após sua chegada e abrigou poucos alunos. Debret deixou valiosa contribuição pelo registro artístico e sistemático da vida social no Rio de Janeiro e outras regiões brasileiras, durante o período em que aqui esteve. Debret deu muitas aulas, formou alunos, tendo participado como cenógrafo de muitas festas públicas, as quais, diga-se de passagem, já antes da chegada da Família Real eram literalmente adoradas pelo povo.

Houve muita discórdia – e ainda há – quanto à necessidade, oportunidade e frutos da Missão. Se de um lado, “introduziu novas perspectivas artísticas” não se pode negar que ignorou e mesmo desprezou o passado cultural do Rio. Além disso, segundo José Mariano Filho, citado por Fernando de Azevedo na **História da Cultura Brasileira**, não foram considerados os artistas brasileiros. Estes eram pouco numerosos, autodidatas, sem grandes luzes, “quase todos mestiços, de origem humilde, cuja rudimentar cultura se havia formado a custo de ingentes esforços, longe da proteção remunerada que agora se dispensava aos estrangeiros”. Não foram considerados também os artistas capazes portugueses que vieram com o príncipe para o Brasil, e que se sentiram, rejeitados e revoltados por não terem sido convidados a participar das atividades, das aulas, escolas e academias.

Em que pese a xenofobia, parece não haver dúvidas de que os incipientes sentimentos nativistas também nas artes foram ignorados, despercebidos pelas pessoas, provavelmente convencidas de que somente o afrancesamento salvaria o Brasil da ignorância e da falta de cultura e que tal francesismo possibilitaria o progresso. Essa era a visão da época. Oliveira Lima cita correspondência de Luis Joaquim dos Santos Marrocos, empregado na Chancelaria-mor do reino, correspondência esta que está na Biblioteca do Palácio da Ajuda em Lisboa: “como poderia porém, o geral da população fluminense secundar, ou mesmo dar valor aos serviços da colonia de artistas de mérito e reputação que o Conde da Barca mandou contratar em Paris pelo Marquês de Marialva para fundarem a Academia do Rio, e incitarem e derramarem o gosto das belas artes na expressão mais acabada a que tinham elas chegado na pátria de Davi e Gericault? Em 1816 (...) ainda percorriam índios nômades o distrito de Campos e na própria baía do Rio de Janeiro estava instalada a Missão de São Lourenço” (2).

O modelo que o país segue é o francês – desde os nomes das lojas e de seus proprietários até o fato de se fazer literatura, jornalismo e teatro em francês e de as moças, como menciona Machado de Assis, aprenderem francês para irem às compras falando francês com os caixeiros que haviam aprendido francês para falar com estas moças compatriotas brasileiras. E iam às compras procurar modelos de roupas francesas, tendo aprendido francês com os emigrados franceses partidários de Napoleão, já derrotado, imigrantes desajustados, portanto, por razões políticas na sua terra natal e que por aqui procuravam sobreviver. Freycenet assim se refere à Missão francesa: “o Conde da Barca (...) chamou ao Rio vários artistas e literatos franceses (...) uma pensão lhes foi concedida pelo rei, mas como o Conde da Barca morreu logo após, a academia jamais se reuniu e os membros já escolhidos terminaram por se dispersar após terem tido muitas injustiças e desgostos”(3).

Sigismund Neukomm, austríaco, foi um grande pianista e grande viajante. Aluno apreciado de Haydn, foi por muitos anos pianista da casa do grande diplomata Talleyrand, antes e depois da estada no Brasil. Chegou ao Brasil à época da Missão Francesa e se fez muito bem aceito. Na verdade, hospedou-se na casa do Conde da Barca, com carta de recomendação de Talleyrand. Meses depois um decreto o nomeou professor público de música no Rio de Janeiro e encarregado de prestar serviços como compositor e executante. Foi professor de D. Pedro, príncipe, da princesa D. Leopoldina, da infante D. Isabel Maria e também do compositor Francisco Manuel. Como correspondente de um jornal musical vienense, cita numa das crônicas a primeira audição do **Réquiem** de Mozart, regido pelo Pe. José Maurício na Igreja do Parto em 1819. Compôs neste ano duas peças sobre temas brasileiros - **L'Amoureux** para flauta e piano, sobre o tema da modinha **La Mélancolie**, de Joaquim Manuel e o **Meu Amor Brasileiro**, capricho para piano forte sobre lundu brasileiro. Foi também grande admirador do Pe. José Maurício. Retirou-se para a Europa quando D. João VI voltou para Portugal. Em 1821 publicou uma coleção de modinhas de Joaquim Manuel em Paris.

Notas:

- (1) DENIS, Ferdinand – **Brasil** – BH-Edit. Itatiaia SP-EDUSP, 1980
- (2) LIMA, Oliveira – **D. João VI no Brasil** – Rio de Janeiro, Livraria José Olympio, 1945.
- (3) FREYCENET, Louis – **Voyage autour du monde (1816)**, Paris, Chez – Pillet-Ainé – imprimeur-libraire, 1826

4.3. Aspectos Comerciais da Chegada dos Pianos no Rio de Janeiro

Antes da vinda da Família Real para o Brasil, vigorava a Pauta das Avaliações das Fazendas pela qual se cobravam os direitos da Dízima da Alfândega do Rio de Janeiro (1) instrumentos musicais como “órgãos, gaitas de roda, harpas, violas machetadas, trombetas de latão, rebeca ou rebecões, pandeiros, cítaras, berimbaus, cordas de viola (...)” cravo de tocar – grande – cada um 19\$200 – cravos de tocar pequeno, cada um 12\$000, espinhetas, cada um 6\$000”. Quando a corte veio, sabe-se que trouxe instrumentos de teclado, inclusive um órgão para a Capela Real, assim como um organeiro para montá-lo. Não há notícias de fabricantes, portugueses ou não, de pianos que tivessem vindo com D. João.

Fato importantíssimo, imediato à chegada real, talvez mesmo dos mais importantes, foi o abrir dos portos brasileiros ‘às nações amigas’, em documento assinado por D. João em 23 de janeiro de 1808 em Salvador, portanto antes de desembarcar no Rio de Janeiro. Enquanto colônia, o Brasil se limitara a ter comércio com a Metrópole. As atividades comerciais eram extremamente limitadas e controladas pelos órgãos portugueses. Além das óbvias dificuldades físicas de intercâmbio, pela distância, pela precariedade de meios de ligação, mesmo dentro do país, as restrições visando o total e absoluto poder sobre a colônia, eram de mão de ferro. Mesmo a natural habilidade dos nativos, ou dos escravos, para manufaturas, artesanatos, por exemplo concertos de ourivesaria, foram controladas ou excluídas. Ferdinand Denis escrevendo em 1836, conta que alguns habitantes ainda se lembravam de que mesmo famílias muito ricas não tinham uma faca para cada hóspede e um copo só circulava entre os convivas numa grande recepção, dada a dificuldade de se adquirirem os mais elementares bens de consumo.

Mas, já na Convenção anglo-portuguesa de outubro de 1807 tratando da transferência da sede da monarquia portuguesa para o Brasil, previra-se que caso os navios ingleses não pudessem usar os portos portugueses, usariam um porto na Ilha de Santa Catarina (2) ou outro qualquer da Costa brasileira, usando-se navios ingleses para importação e exportação e mantidas as mesmas condições alfandegárias em vigência em Portugal. Aliás, outras condições,

consideradas intoleráveis, foram propostas pelos ingleses. Finalmente, após complicadas manobras, o príncipe regente foi convencido pelo futuro Visconde de Cairú, José da Silva Lisboa, a abrir os portos às nações estrangeiras. Determinou o príncipe: “Sou servido ordenar interina e provisoriamente, enquanto não consolido o sistema geral, que efetivamente regule semelhantes matérias, o seguinte: Primo: Que sejam admissíveis nas Alfândega do Brasil todos e quaisquer gêneros, fazendas e mercadorias, transportadas ou em navios estrangeiros das potências que se conservam em paz e harmonia com minha Real Coroa, ou em navios dos meus vassallos (...). Secundo: “Que não só os meus vassallos, mas também os sobreditos estrangeiros possam exportar para os portos que bem lhes parecer, a benefício do comércio, à exceção do pau-brasil ou outros notadamente estancados, pagando por saída os mesmos direitos já estabelecidos nas respectivas Capitánias, ficando entretanto como em suspenso e sem vigor todas as leis, cartas régias ou outras ordens, que até aqui proibiam neste Estado do Brasil o recíproco comércio e navegação entre os meus vassallos e estrangeiros (...). Escrita na Bahia, aos 28 de janeiro de 1808. ‘Príncipe’”.

Foram ratificadas as determinações por mais dois tratados, em 1810, um de Aliança e Amizade, outro de Comércio e Navegação, além de uma Convenção sobre estabelecimento das linhas comerciais entre Brasil e Inglaterra. As informações contidas no citado livro de Hélio Vianna repetem estatísticas citadas pelo Padre Perereca (3):

Chegaram ao Rio de Janeiro:

1808 – 765 navios portugueses e 90 estrangeiros

1809 – 822 navios portugueses e 83 estrangeiros

1810 – 1.214 navios portugueses e 122 estrangeiros

Em 1820, excetuando-se os navios de cabotagem, isto é, os que fazem percurso dentro do país, temos 153 navios portugueses de comércio internacional, 15 ingleses, 74 norte-americanos e 46 franceses.

Para aumentar o comércio interno, foram revogadas proibições anteriores que impediam o livre estabelecimento de lojas e vendas por mascates. Quanto a taxas alfandegárias, os ingleses tinham condições até melhores que os portugueses. Vale lembrar, também, que após as guerras napoleônicas e a queda de Napoleão, franceses emigrados e outros estrangeiros se dirigiam ao Brasil em quantidade.

É nestas circunstâncias e condições que se delineiam os contornos da existência de tantos pianos no Brasil, assim como de tantos professores.

Segundo narra o Rev. Robert Walsh (4) o porto do Rio de Janeiro era muito bom – aliás, ele é apenas um dos que se regerem a estas características. A baía era perfeita, o Pão de Açúcar um ponto de orientação inconfundível, os ventos constantes, a água em quantidade, mantimentos e madeira, fáceis de aquisição. “Portanto, quando as portas do país se abriram à especulação estrangeira não foi surpresa para ninguém o fato de que a cidade do Rio e seu comércio tivessem crescido com uma rapidez incrível. Tal era a ânsia especuladora da Inglaterra, que tudo era mandado para o Brasil sem a menor preocupação com relação à sua conveniência ou utilidade para o clima ou necessidades do povo que iria adquirir as mercadorias (...). Frequentemente eu ia à alfândega para ver esses produtos importados, mas a época dos patins e dos aquecedores de carvão já tinha acabado (...) importações feitas no ano de 1828 atingiram a soma de três milhões de libras esterlinas em produtos manufaturados. É um espetáculo curioso e interessante percorrer os pátios e depósitos por entre os diversos tipos de produtos manufaturados vindos de todas as partes do mundo; mas eu examinava particularmente os vindos da Inglaterra, e por curiosidade anotava alguns artigos. Havia caixas e fardos de mercadorias abertos por todos os lados, contendo xales, lenços, bonés (...), facas, martelos, machados (...), pás de pedreiro, mosquetes, quadros, pianos, barômetros”.

As palavras de Walsh são confirmadas pelo comerciante inglês Johan Luccock (5) que aqui esteve em 1808 e permaneceu entre idas e vindas por dez anos. “As casas com seus mobiliários realizaram equivalente progresso em conveniência e vistosidade; as carruagens começaram a fazer-se mais numerosas, algumas delas magníficas e, quando a caminho da Corte, faziam-se puxar por cavalos em vez de mulas e servir por lacaios brancos em vez de escravos ...”. Isso diz ele em 1808. Dez anos depois, observa: “E tudo quanto pudesse em algo acrescentar ao conforto e aparência pareceu a todos digno de obter-se. Tinha isso tornado no principal interesse dos brasileiros (...). Daí animarem-se os artesãos de toda a casa a se estabelecerem sendo eles procuradíssimos”. A respeito dos comerciantes franceses, diz Luccock: “O Duque de Luxemburgo chegara como legado de França, estabelecendo as relações desse país com o Brasil sobre princípios sólidos e justos. Por essa ocasião, era divertido, para um espectador, observar o quanto dos negociantes do Brasil ficaram alegres, a maneira como, em altas e sabedoras vozes, discorriam das manufaturas francesas e das modas da França: como profetizavam a rápida expulsão dos sombrios e monopolizadores ingleses de seus mercados; quão cedo corrigiram suas noções, quão francamente reconheceram seu desaponto e em que profundo descrédito caíram os franceses como comerciantes”. (...) “Durante este mesmo

período a Áustria formou com o Brasil relações mais estreitas que as de qualquer outro país; não somente encetou-se comércio com os portos do Trieste e do norte da Alemanha como também se combinou o casamento do herdeiro presuntivo do Brasil com uma das filhas do Imperador”.

Em 1831 – época conturbada da política do Brasil, que culminaria com a abdicação de D. Pedro I e o início de uma década muito pobre de realizações culturais, de profunda decadência da vida musical especificamente – Alcide d’Orbigny (6) comissionado pelo Museu de História Natural de Paris, também observa: “Seria difícil dar uma idéia do intenso comércio do Rio de Janeiro. O porto, a balsa, os mercados das ruas paralelas ao mar, ficam abarrotados de uma multidão de negociantes, marinheiros e negros. Os vários idiomas aí falados, a variedade de vestuários, os cantos dos negros que carregam fardos, o rangido dos carros de bois que transportam mercadorias (...). A partir do dia em que o comércio do Rio de Janeiro tornou-se independente da metrópole e o seu progresso foi prodigioso. As importações de artigos europeus satisfazem todas as necessidades e parecem destinadas a criar outras tanto são variadas e abundantes. Calcula-se em pelo menos 20.000 o número de negros que o comércio vai buscar anualmente na costa da África.

Em 1810 há na Gazeta do Rio de Janeiro anúncios de cravos para vender e, em 1812, pianos marca Broadwood que resistiam ao clima e tinham tarifas privilegiadas para importação. Também do mesmo ano, anúncio de forte piano Erard. Conta Delso Renault na sua obra citada “O Rio de Janeiro em Anúncios de Jornais”. “ Os barcos descarregam carga variadíssima: linho, caixas de tabaco, leques, quadros, espelhos, selas de homem e de mulher, livros, vidros, pregos, cambraia, garça (pluma para chapéu) , lenços de seda e de algodão, relógios, botas, sapatos, roupa para mesa, sabões, espíritos de cheiro, vinhos de Champanha, meias de algodão para mulher, calças grossas de linho para pretos”. E instalaram-se os primeiros comerciantes – “Bellard – chapéus franceses, livros franceses, vestidos e enfeites, falsa e verdadeira bijuteria”.

Em seis de junho de 1813, também na Gazeta do Rio de Janeiro “Pianos fortes e grandes, pianos chegados proximamente de Londres e do melhor autor”.

Carlos P. Rezende (7) refere-se aos leilões, a que se entregou a mercadoria inglesa importada desorganizadamente, nos quais se encontrariam pianos das marcas Stodart, Debain, Erard, Graff, Pleyel, Henri Herz, Ibasch, Kalkbrenner, Clementi, Collard & Collard, Schierdmeyer, Steinway, Bechstein, Chickering, Boesendorfer. O leiloeiro é Dodsworth.

Até 1830 as referências aos pianos são esparsas, Há que lembrar, porém, que a grande popularização do piano, no sentido de maior mercado, advém após o primeiro quartel do século XIX, quando os fabricantes austríacos, ingleses e franceses, chegam a instrumentos de menor tamanho, mais acessíveis às casas burguesas, assim como a um sistema mecânico, com o escapamento duplo, que o torna muito mais satisfatório e mais fácil de tocar.

Importa também saber que a casa Erard fundara em 1786, em Londres, uma fábrica de pianofortes e harpas, com a própria marca Erard e, em 1808, a patente de seu sistema de repetição. Isto provavelmente explica o fato de antes da queda de Napoleão e de as relações comerciais com a França estarem acertadas se encontrassem no Brasil pianos Erard.

O piano de armário é inventado, com o nome “portable grand” em 1800, com patente na Inglaterra e nos Estados Unidos por um inglês residente na Filadélfia. Ele não repetiu o piano girafa, que simplesmente empinara a cauda do piano de cauda e tinha as cordas terminando na altura do teclado. John Isaac Hawkins, o inventor, colocou as cordas até o solo, fazendo um instrumento preso na própria caixa. Ainda era um instrumento grande. O instrumento menor, chamado *cottage piano*, aparece em 1811, inventado por Roberto Wornun. Somente em, 1827, Pleyel faz um piano de armário e Erard, em 1831.

Quanto à importação, os instrumentos preferidos eram os franceses, pela ótima qualidade, beleza, elegância do móvel e perfeição de acabamento. As marcas eram Pleyel, Henri Herz, Metzentin, Pape et fils (Paris), Boisselot et fils (Marselha). Os alemães eram mais duráveis mas muito feios. Marcas J. Doll e rachhals, os ingleses, Towns-Packer, Brinsmead, Broadwood & Sons, maiores e mais antigos. Havia um piano de cauda Broadwood no Palácio Imperial.

No livro de Ayres de Andrade (8), à página 243 (1º volume):

“Data dessa mesma época o aparecimento do primeiro piano fabricado no Rio de Janeiro. Seu fabricante era o dinamarquês Falckenberg”. O anúncio, ainda segundo Ayres de Andrade era:

“Em uma Corte onde o gosto pelas belas artes tanto distingue os naturais e, enfim, onde os velhos preconceitos já não existem, para dar-se preferência a obras estrangeiras pelas fabricadas no País, em iguais condições de delicadeza, mão de obra, duração e mérito; Falckberg, de nacionalidade dinamarquesa, mestre construtor de pianos, tem a honra de

anunciar ao público que em sua casa, na R. Largo de São Francisco de Paula, sobrado nº 9, há para vender vários pianos de que é autor, construídos com a maior delicadeza e elegância, sendo as caixas de belo jacarandá, guarnecidas com relevos em bronze, tendo vozes que não invejam (se não excedem) os dos melhores autores”.

Em 1837, J. Cristiam Müller põe à venda um piano e tocador, que tinha na frente 6 gavetas e atrás 2 armários com gavetas. Uma delas continha um jogo completo de tocador, em prata e cristal. A idéia não é tropical. Na verdade assim foi feito em países do norte da Europa: adaptar-se o piano ao mobiliário: piano-mesa, piano-escrivaninha piano-armário (9).

Notas:

- (1) Revista do Instituto Histórico e Geográfico – volume 254 – jan/mar de 1962 – pag. 241 – 384
- (2) VIANNA, Hélio – **História do Brasil** – São Paulo, Cia. Melhoramentos, 1972.
- (3) SANTOS, Luis Gonçalves dos (Pe. Perereca) – **Memórias para Servir à História do Reino do Brasil**, BH Editora Itatiaia Ltda.- SP EDUSP, 1981.
- (4) WALSH, Robert – **Notícias do Brasil** (1828-1829), BH Editora Itatiaia Ltda.-SP EDUSP, 1985.
- (5) LUCCOCK, John – **Notas sobre o Rio de Janeiro e Partes Meridionais do Brasil**, BH Livraria Itatiaia Editora Ltda.-SP EDUSP, 1975.
- (6) D’ORBIGNY, Alcide – **Viagem Pitoresca Através do Brasil** (1831), BH Livraria Itatiaia Editora Ltda.-SP EDUSP, 1976.
- (7) REZENDE, Carlos P. – **Nota para uma História do Piano no Brasil** – in Revista Brasil Cultural, Rio de Janeiro, Conselho Nacional de Cultura, 1970.
- (8) ANDRADE, Ayres de – **Francisco Manuel da Silva e Seu Tempo**, Rio de Janeiro, Edições Tempo Brasileiro Ltda., 1967.
- (9) SCHONBERG, Harold C. – **The Great Pianists – from Mozart to the Present**, New York, Simond & Schuster, 1963.

4.4 Vida Musical Crioca

Desde a chegada dos jesuítas no começo do século XVI começamos a ter teatro – e a ter atores, os jovens índios e ter público, que foram outros índios jovens e adultos. A Companhia de Jesus manteve a tradição medieval das representações teatrais, dos milagres, mistérios e moralidades nos átrios das igrejas, como meio de ensino, catequese, evangelização. Nos **Tratados das Gentes e Terras do Brasil**, o Pe. Fernão Cardim (1) diz que em 09 de maio de 1583 ao arriarem à Bahia de Todos os Santos foram recebidos “com grande alvoroço e contentamento”. Entre outras manifestações “houve boa música de vozes e danças”(…). “Chegando o padre à terra começaram os frautistas tocar suas frautas com muita festa”. “Outros (indiozinhos) saíram com uma dança d’escudos à portuguesa, fazendo muitos trocados e dançando ao som da viola, pandeiro e tamboril e frauta, e juntamente representavam um breve diálogo, cantando algumas cantigas pastorais”. (...) “e o padre visitador disse missa cantada com diácono, e sub-diácono, officada em canto d’orgão pelos índios, com suas frautas”.

Em diferentes partes do Brasil, este tipo de atividade teatral em recintos eclesiásticos se desenvolveu, às vezes um pouco profanamente demais e sabe-se de proibições – quando tudo se transformara num verdadeiro carnaval, bastante pagão. Em 1734 há uma proibição de atividade teatral em qualquer local, proibição revogada em 17 de julho de 1777, quando a autoridade civil recomenda a construção de teatros (2) como escola de valor, de moral e de fidelidade aos soberanos.

No Rio de Janeiro o já citado teatro do Pe. Ventura, onde se representou Antonio José da Silva, o Judeu, Metastásio, Molière, Voltaire, por uma companhia de mulatos, com maquilagem vermelha e branca para esconder a pele escura. Em 1770 o Ri de Janeiro, já capital da colônia, teve por iniciativa do já referido Manuel Luís – ex-barbeiro, ex-ferreiro, ex-tubista numa banda militar, homem de confiança do vice-rei Marquês de Lavradio, um teatro, bastante luxuoso, com companhia permanente de atores mulatos e uma cantora, Maria Conceição da Lapa, apelidada Lapinha, que chegou a cantar no teatro de S. Carlos, de Lisboa. Em 1790, o

mesmo Manuel Luís traz uma companhia portuguesa, com repertório de Antonio José da Silva, Metastásio, Molière, Goldoni.

Houve um pequeno teatro no Passeio Público, o mais antigo parque da cidade, onde foi representado, na década de 1780, provavelmente **L'italiana in Londra**, de Cimarosa e a **Pietà d'Amore**, de Millico.

Sabe-se que após a expulsão dos jesuítas pelo Marquês de Pombal, os franciscanos fizeram espetáculos de fundo religioso. Havia também sempre segundo as informações de Mario Cacciglia no seu livro **Pequena História do Teatro no Brasil**, teatro de marionetes. A época entre 1780 e 1800 foi do reinado de D. Maria I, muito puritana, que proibiu a subida das mulheres ao palco. Os papéis femininos foram representados por homens e há diversas referências ao efeito ridículo que isto causou (3).

Houve muitas e melhores representações teatrais e realizações musicais, no século XVIII nas inas Gerais, incomparavelmente mais refinadas, assim como outras casas de ópera em localidades como S. Paulo, Pará, Maranhão, Pernambuco, Cuiabá. Sabe-se também que até a segunda metade do século XVIII ser ator era desonroso, pessoas de muito baixa classe social eram os atores e os cenários e guarda-roupas muito estereotipados.

Não obstante, o teatro de Manuel Luís, continua de 1809 a 1813, com o nome de 'Teatro Régio'. Aí são representadas óperas, inclusive no aniversário de D. Maria I. **Le due gemelle**, do Pe. José Maurício em 1811 e 1812 óperas de Marcos Portugal. Este teatro se fecha em 1813. Segundo Ayres de Andrade (4) "com o fechamento do Teatro Régio em 1813 encerrava-se o primeiro capítulo da História do Teatro Lírico no Rio de Janeiro".

Com a vinda da Família Real, também o teatro é estimulado e desenvolvido, como um dos aspectos para tornar mais cosmopolita a nova Capital e mais alegre e estimulante a vida da Corte. D. João concede ao Fernandinho, ex-barbeiro, por nome completo Fernando José de Almeida Castro, o privilégio de chamar ao seu teatro 'Real Teatro de S. João', assim como para a construção lhe concedera grandes facilidades fiscais. Aí, para sua inauguração a 12 de outubro de 1813 foi representada a ópera **O Juramento dos Nunes**, com libreto de um tenente da Marinha, Gastão Fausto de Câmara Coutinho e música do maestro Bernardo José de Souza Queirós. "No intervalo foram executadas músicas engraçadas. Representou-se em seguida (segundo reportagem do Gazeta do Rio de Janeiro de 4 dias mais tarde) a aparatosa peça intitulada **Combate do Vimieiro**"(5).

Em 1815 foi construído ao lado de S. João um teatrinho do qual nada se sabe (Mario Cacciaglia). Em 1820, por iniciativa de um comerciante, o arquiteto francês Gradjean de Montigny, da Missão Francesa, construiu um teatro para espetáculos de amadores que, assim como o público, pertenciam à alta sociedade. Houve também entre 1823/1824, outro teatro fechadíssimo, ao qual foi uma vez vedada a entrada da Marquesa de Santos, causando a ira sagrada do Imperador Pedro I, que comprou o teatro e ordenou o despejo da companhia. D. Pedro I esvaziou o teatro de todo seu mobiliário e cenário e levou o material para o Campo de Sant'anna e o incendiou. Foi também fundado outro teatrinho na R. dos Arcos e o de São Francisco de Paula (1833) que posteriormente seria o ginásio e à beira-mar, o 'Teatro da Praia', de D. Manuel (1834), que em 1838 era 'Teatro São Januário'.

Sabemos que daí em diante, até a volta do Imperador D. Pedro I para Portugal em 1831, há sempre óperas, bailados e teatro no Rio de Janeiro. E que mesmo a capela imperial tem apoio e sustento financeiro. Só em 1821 são apresentadas 3 óperas de Rossini: **La Cenerentola**, **Tancredo** e **O Barbeiro de Sevilha** (até 1824 Rossini teve 14 diferentes óperas representadas no Rio de Janeiro). No ano de 1821 teve-se também **D. Giovanni**, de Mozart. Segundo o Diário do Rio de Janeiro, “a benefício de Paulo Rosquellas se há de representar excelente novo drama joco-sério em música, **D. João ou o Convidado de Pedra**. Esta peça é um dos chefes d’obra do célebre Mozart, tendo sido representada em todas as capitais da Europa com geral aceitação, não só pela música ...”.

Indubitavelmente a retirada de D. João VI para Portugal, em 1821, significou acentuada diminuição no apoio e no patrocínio da música. A Capela vai conhecendo anos cada vez mais difíceis, não só devido às terríveis agitações do país que vão impossibilitar D. Pedro I de se interessar tanto pela música, como também pelo fato de que D. João VI além de ter tido verdadeira paixão por música, ao sair deixara o país muito pobre. Na miséria, mesmo. “Nas vésperas de se meter a bordo, pensando no futuro, não ordenara ele que se raspassem, cuidadosamente, das arcas do Tesouro e dos cofres do Banco do Brasil, todos os valores existentes?” Nem as caixas das viúvas e dos órfãos se salvaram! (...) Punha-se, assim, o Reino do Brasil, de repente na mais séria das crises financeiras, quase a bater às portas da falência (6).

Aliás, 1831 é fatídico para a vida musical, sobretudo após a morte de Marcos Portugal e Pe. José Maurício, ambos em 1830.

Em 1824 se incendiara o Teatro São João, de maneira espetacular, na noite de 25 de março quando D. Pedro I assinava a Constituição do Império do Brasil. Das suas cinzas o

infatigável Fernandinho (o famoso barbeiro de D. Pedro I) criara um pequeno teatro, chamado ‘Teatro Constitucional’ que ficou destinado a sala de concertos.

Em 22 de janeiro de 1826 foi inaugurado o ‘Imperial Teatro S. Pedro de Alcântara’, reconstituído do velho Teatro S. João, com a apresentação de **Tancredo**, de Rossini – e que prosseguiu até 1828 quando se transformou no ‘Teatro João Caetano’. Houve vários teatros menores no Rio. Por um certo espaço de tempo o Imperial teatro S. Pedro de Alcântara foi rebatizado, em 1838 de ‘Teatro Constitucional Fluminense’. Aí representou-se a primeira tragédia brasileira romântica, de Gonçalves de Magalhães, **Antonio José** ou **O Poeta e a Inquisição**. Em 1839 já era outra vez ‘Real Teatro S. Pedro de Alcântara’ e aí é apresentada a tragédia **Olgiate**, também de Gonçalves de Magalhães. Em 1830 tivemos a primeira audição de **Norma** de Bellini. A restauração em 1826 fizera do Teatro S. Pedro de Alcântara uma bela casa. O holandês Jacobus van Boelen relatava, em 1826: “A ópera imperial é esplendidamente construída e preparada e é igual em tamanho ao Stads Schouburg de Amsterdã. As óperas e bailados, para cuja suntuosidade nada poupam, são executadas p[or artistas italianos e merecem os maiores elogios”(7).

Temos narrações de Schlichthorst, o mercenário alemão que aqui esteve entre 1824-26 contratado para fazer parte dos batalhões de granadeiros e caçadores do Exército Imperial. Gustavo Barroso, na apresentação do livro **O Rio de Janeiro Como Ele É**, de Schlichthorst, assim o apresenta: Homem bastante culto, embora jovem, escreve literalmente, citando a propósito os sábios, os escritores e os poetas de relevo na vida espiritual do mundo (...). Mas troca os nomes brasileiros, faz afirmações falsas e tropeça em equívocos e disparates, tendo, ademais, o grave defeito de ser difuso e metediço em todos os assuntos. Contudo, quer nos parecer que o seu livro é o de mais qualidades entre os que no gênero, naquela época, escreveram seus companheiros de armas”.

A respeito do Imperial Teatro São Pedro de Alcântara, diz Schlichthorst “Orquestra completa e boa, devendo contar nas grandes óperas mais ou menos 100 figuras. O maestro dirige-se ao piano. Ponto mais alto. Tomassini, Bertolozzi, Fasciotti e vários outros castrados anteriormente destinados à Capela Imperial cantam também nele. Entre as cantoras sobressaem as Pignatelli. Como o edifício é muito grande e, ao mesmo tempo em que estive no Rio, não estava terminado (...) a voz dos cantores e cantoras perdia muito de sua intensidade, de modo que só a custo a gente se convencia de que eram os mesmos artistas, cujos cantos antes se admirara nas festas de igreja”. E lamenta: “Infelizmente também no Rio de Janeiro a dança francesa começa a suplantiar a nacional. Não conheço nada mais desenxabido que os *entrechats*

e *ails de pigeon* eternamente repetidos (...). Quanta expressão pelo contrário no fandango ou mesmo no fado, dança de negros tão imortal quanto encantadora (...). Mesmo uma gavota prefiro dançada por brasileiros ou espanhóis (...). Até à valsa alemã este povo sabe tirar a cansativa monotonia. Ela é dançada no Brasil de maneira a exprimir a idéia de amor que nega ou consente”.

Schlichthorst continua ainda sobre o teatro, em 1824-25, a época em que aqui esteve.

“Os espetáculos teatrais dividem-se geralmente em três partes. Primeiramente representam uma tragédia ou grande ópera. Depois, vem um bailado. Por fim, uma farsa. Em regra, as óperas são cantadas em italiano e repetidas freqüentemente como na Itália. Ouvem-se de sobejo **Tancredo**, **Aureliano em Palmira** e **Semiramis** (libreto e música de Rossini). As comédias são geralmente traduzidas do francês. **Os Bandidos** de Schiller obtiveram bastante êxito. Deram a esta peça, no Rio de Janeiro, o título de **Roberto, O Chefe ods Salteadores** e um fim feliz com o casamento de Roberto e Amália. O seu bando passou a formar um ‘Corpo de Estrangeiros’, que é como os cariocas chamam às tropas alemãs. Poucos dos nossos companheiros compreenderam a sátira contra eles, apesar de representarem na peça o papel de comparsas.

“Sobre o camarote imperial, vê-se o brasão do Império do Brasil, sustentado por gênios. Belas cortinas de seda azul ricamente bordadas a ouro tapam a abertura com gosto, abrindo-se somente para os lados, quando o Imperador comparece (...). “Tanto nos atos como nos intervalos, todos conservam o chapéu na mão. Isto acontece também quando o imperador não se apresenta, em atenção às senhoras. Estas delicadas sensitivas do mundo tropical formam, enchendo os camarotes, quatro semi-círculos cheios de colorido e vida. O leve gradil dourado à sua frente nada subtrai aos olhos dos encantos que a natureza lhes deu e da arte com que as enfeitou. Vêm-se esplêndidas figuras inteiramente da cabeça aos pés, ricamente vestidas com as mais belas fazendas, cobertas de ouro e diamantes, com os lindos e regulares rostos assombrados pelas plumas flutuantes. Cada um de seus gestos, olhares e sorrisos são animados pelas graças. A gente vira inconscientemente as costas para a peça e se diverte mais com os vários entre-atos representados pelos espectadores do que com o que nela se passa. A sociedade verdadeiramente distinta do Rio de Janeiro consideraria grave falta contra o decoro prestar alguma atenção ao palco. Nos camarotes, os cavalheiros entretêm vivamente as damas que conversam e brincam com os leques. Só as danças conseguem por pouco tempo interromper às vezes essas conversas. A platéia não é absolutamente freqüentada por senhoras.

Por mais brilhante que seja a reunião no teatro, cometer-se-ia grande erro pensando que todas aquelas senhoras bem vestidas são princesas e condessas. Pode-se afirmar sem susto que a metade pertence à classe das mulheres públicas ou das que vivem em ligações filosóficas”.

Quanto a sociedades de concertos, segundo documentos existentes no Arquivo Nacional, citados por Ayres de Andrade, em 1815 havia uma ‘Assembléia Portuguesa’-assembléia no sentido antigo de reunião onde não só se fazia música, como se jogava e dançava, um club de recreações na verdade. “A Assembléia adota para passatempo os jogos, carteados, música e danças, sendo expressamente proibidos os jogos de parar (jogos de apostas). Não podemos nos esquecer que mesmo nesta época, alguns anos após a chegada de D. João VI a presença das mulheres era ainda muito controlada. No interior nem se fala. São unânimes os muitos viajantes, de diferentes nacionalidades e de diferentes intenções ao viajar, em observar a clausura em que viviam as mulheres, Com a chegada da Corte houve grandes mudanças. Mas foram lentas e a grande presença feminina nos teatros, na ópera, nas assembléias” era muito mais das senhoras portuguesas e das estrangeiras e segundo alguns autores, das cortesãs, no sentido de mulheres de vida airada ...

Em 1833 Francisco Manuel da Silva – o incansável – se põe à frente de um movimento que culminaria na fundação da ‘Sociedade Beneficência Musical’ (8) com finalidade de ser uma sociedade de concertos e um instituto de aposentadoria para os músicos. Fez concertos com músicos brasileiros assim como com músicos itinerantes. Aliás, a respeito destes, um viajante norte-americano, Thomas Ewebank, tem uma observação muito saborosa, no prefácio de seu livro **Vida no Brasil** (9), de cerca de 1844: “Precursores também de qualquer cousa parecida com uma revoada, podem ser considerados esses músicos e cantores que se exibem em todo mundo, percorrendo-o em tournées profissionais. Histriões rivalizando-se com os antigos circunavegadores”.

Nos concertos da ‘Sociedade’ de Francisco Manuel se repetem os nomes de Francisco Manuel, como regente, tenor Gabriel Fernandes da Trindade, também violinista de valor, do tenor e violista Cândido Inácio da Silva, Francisco da Mota, executantes de corninglês, flauta e fagote, Bartolomeu Klier, clarinetista (que chegara no Rio em 1838) e Desidério Dorison (pai), trompetista, além de outros instrumentos e cantores entre estes Fasciotti e João dos Reis. A Sociedade, anos depois, daria origem ao ‘Conservatório de Música’.

Esta década, 1830-1840, foi muito pesada para o Brasil e pesadíssima para a música de concerto no Brasil. De 1832 a 1843 não foi encenada nenhuma ópera no Rio. A situação política era delicadíssima, D. Pedro era príncipe regente criança, as regências se sucediam, as revoltas estouravam pelo país todo. Daí que é verdadeiro, embora exagerado, o comentário de Manuel de Araujo Porto-Alegre em 1837 (também citado por Ayres de Andrade) que “A Sociedade de Beneficência Musical foi a âncora que suspendeu o naufrágio desta arte e os Srs. Francisco Manuel e Cândido Inácio da Silva os anjos que governaram a arca possuidora dos códices ...”.

Também pela mesma época, 1834, é fundada uma ‘Sociedade Filarmônica’ que viveria até 1851. A Sociedade Filarmônica possuía uma orquestra, regida por Francisco Manuel e contava com vários artistas, entre eles Cândido Manuel da Silva e o concurso das admiráveis alunas de Francisco Manuel, muito provavelmente cantoras. Era uma sociedade de sócios pagantes e por eles mantida. Dava concertos com trechos de ópera e acabou sendo vencida pela concorrência do ‘Teatro Provisório’, que encenara as óperas completas.

Na primeira metade do século, poucos eram os concertos profissionais e ainda menos os de amadores. Os concertos profissionais se intercalavam nas apresentações de uma ópera. Pelos anúncios e programas que restaram sabe-se que não havia nesta época, no Rio, o que hoje se chama um recital. Sempre um artista dividia seu próprio programa com outros artistas, atores ou bailarinos. O empresariar um concerto se chamava “fazer o seu benefício”. O artista conseguia da autoridade competente o uso do teatro, punha anúncio no jornal. Também significa fazer um concerto, “realizar uma academia de música”, que às vezes podia ser a domicílio. Cita Ayres de Andrade uma Sra. Joly, harpista francesa que em 1821 (10), faz saber ao respeitável público que no dia 21 de fevereiro faz seu benefício e o flautista João Manuel Cambecer, obtém permissão para realizar uma “academia de música na casa 17, do Largo do Rocio”. Neste concerto, a companhia nacional de ópera (em contraposição à formada pelos artistas italianos) fez uma comédia, um violinista e cantor, Paulo Rosquellas cantou e tocou violino, um clarinetista executou uma peça para clarinete e no fim houve uma farsa”. Pouco depois, uma novidade: “a grande academia vocal e instrumental denominada dos Acadêmicos Filarmônicos, estabelecida para uma escolhida assinatura de cem assinantes”(11) na referida assinatura “participa a chegada de uma nova cantora que vem de Paris e cantará na mesma noites vários pedaços de música (...)”.

Música sinfônica na primeira metade do século é pouquíssima, para não dizer inexistente. Era tocada apenas na abertura e nos intervalos de representações dramáticas. “Era

mais uma advertência ao público para que viesse ocupar na sala os seus lugares do que música destinada a ser ouvida” (12).

Eram executadas as aberturas sinfônicas das óperas. Em 1833, no intervalo de um espetáculo no Teatro Constitucional Fluminense, pela primeira vez é apresentada uma obra sinfônica de Beethoven, designada no programa como “grande abertura” (13).

Começamos a ter os artistas itinerantes – violinistas, violoncelistas, pianistas, flautistas e mesmo clarinetistas, oboístas, trompistas. O espírito é o da época, com muita acrobacia envolvida. “Antes de principiar esta peça, o Sr. Moeser tirará do instrumento as outras três cordas perante o público”. Isto é citado pelo interessantíssimo Ayres de Andrade, mais uma vez; fazia-se necessário o retirar das cordas para ficar clara a honestidade da execução do artista. Ele ia executar uma **Introdução, Tema, Variações e Final, para Quarta Corda**. Compôs uma valsa **O Pão de Açúcar**, executada pela orquestra em seus concertos.

Enfim, como filhos culturais da Europa, tivemos que passar pelas mesmas doenças de crescimento, embora sempre algumas décadas depois. Durante algumas décadas a Europa, que, afinal, era o mundo pianístico e de música de concerto aplaudiu, ovacionou os instrumentistas-acrobatas. Pelo Brasil passaram muitos e foram devidamente apreciados. Os programas misturados, tão estranhos hoje, também tiveram esta forma por muito tempo, até o aparecimento do compositor que tocava apelas sua música com finalidades imediatas de sucesso. Em pleno romantismo, surge o compositor que procura expressar sua alma e seus pensamentos, como Schubert, assim como também demonstrar virtuosismo, como Carl Maria von Weber, Mendelssohn, Schumann, Liszt, Paganini. A música como discurso complexo ou demasiadamente profundo não atraiu a aristocracia européia do século XVIII, a qual preferiu o estilo galante. Também não iria atrair a nossa latinidade, aristocrática ou burguesa. Assim, nossos programas continuam a ser variados e leves. É a época de ‘peças características’, paráfrases sobre transcrições de óperas e do uso do piano, para os amadores, como meio de difusão das óperas, de acompanhamento para os cantores amadores das óperas e modinhas. O piano também muito festejado nos bailes, para se dançar o *shottish*, a *polka*, a *redowa* e a valsa, que aparece, ainda por vezes, sob o nome *walzer*.

As sociedades filo-musicais se firmaram na Europa no correr do século XVIII e XIX, desde os *Collegia Musicum* até as *Gesellschäfte* (sociedades) e *Verein* (associações) *Tonkünstlersocietät* (sociedade de músicos). “A mais importante dessas sociedades, a *Gesellschaft der Musikfreunde* demonstrou a capacidade de adaptar-se à medida que se mudava,

as condições (...)”. Começou em 1813 com o objetivo, segundo seus estatutos, de “o progresso da música em todos os seus aspectos”. (...) Em 1817, o ano em que a *Gesellschaft* fundou o ‘Conservatório de Viena’, um grupo de seus membros influentes instituiu também séries de concertos regulares de concertos de câmara, a que chamaram *Abendunterhaltungen*, divertimentos noturnos, nos quais só tinham ingresso os membros da sociedade e seus convidados, transformando a música de câmara pela primeira vez em outra forma de música pública” (14).

No Rio, a Sociedade de Beneficência Musical daria origem ao ‘Conservatório de Música do Rio de Janeiro’.

Eis uma lista, segundo o livro de Ayres de Andrade, dos pianistas que aqui estiveram até 1841:

1839 – francês Charles Neyts

1840 – João Domingos Bomtempo

1841 – M. C. Corty, pianista alemão que fez o Rio ouvir peças de Liszt pela primeira vez, e também peças de Thalberg, no ‘Theâtre Français’, no intervalo de peças clássicas francesas.

Notas:

- (1) CARDIM, Fernão – **Tratado das Gentes e Terras do Brasil**, BH Editora Itatiaia Ltda.- SP EDUSP, 1980.
- (2) CACCIAGLIA, Mario – **Pequena História do Teatro no Brasil**, São Paulo, T.A. Queiróz Ed.EDUSP, 1986.
- (3) CACCIAGLIA, Mario – op. cit.
- (4) ANDRADE, Ayres de – **Francisco Manuel da Silva e Seu Tempo**, Rio de Janeiro, Ed. Tempo Brasileiro Ltda., 1967.
- (5) ANDRADE, Ayres de – op. cit.
- (6) EDMUNDO, Luis – **Recordações do Rio Antigo**, Rio de Janeiro, Editora A Noite, 1950.
- (7) MARIZ, Vasco - **História da Música no Brasil**, Ri de Janeiro, Editora Civilização Brasileira S.A., 1983.
- (8) ANDRADE, Ayres de – op. cit.

- (9) EWEBANK, Thomas - **Vida no Brasil** (1844), BH Livraria Itatiaia Editora-SP EDUSP, 1976.
- (10) ANDRADE, Ayres de – op. cit.
- (11) ANDRADE, Ayres de – op. cit.
- (12) ANDRADE, Ayres de – op. cit.
- (13) ANDRADE, Ayres de – op. cit.
- (14) RAYNOR, Henry - **História Social da Música**, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1981

4.5. Ensino de Piano e Impressão de Partituras

4.5.1. Escolas de Música e os Primeiros Professores Particulares

Bom ou mal, o sistema de ensino no Brasil colônia estava nas mãos dos jesuítas até sua expulsão do reino português, aliás, da Península Ibérica, conseguida pelo Marquês de Pombal em 1767. As “aulas régias” criadas por D. João para substituir o sistema inaciano não foram suficientes. Conforme explica Fernando de Azevedo (1) mesmo após a transmigração da Família Real para o Brasil, o regente limitou-se a criar escolas rapidamente, montadas para satisfazer a necessidade dos recém-chegados, com o mínimo de despesa possível. Foi insatisfatório. A constituição outorgada pela Coroa em 1823 garantiu instrução gratuita para todos os cidadãos e afinal a lei de 15 de outubro de 1827 sobre a qual, durante um século, se promulgou sobre o assunto, determinava a criação de escola de primeiras letras em todas as cidades, vilas e lugarejos, especialmente “escolas de meninos e meninas” em todas as cidade e vilas mais populosas. Em 1834, sempre segundo Fernando de Azevedo, a situação é agravada pela divisão de responsabilidades, atribuindo-se às províncias (estados) a educação primária e secundária e ao governo federal a universitária.

Segundo Louis de Freycenet (2) havia em 1818 dois seminários ou colégios para jovens, o de São José e o de São Joaquim. No primeiro, o governo pagava o professor de francês, inglês, matemática e química e o bispado pagava o de latim, filosofia, história, geografia, teologia dramática, etc..

Quanto ao ensino de música no Rio, diz-se que a Real Fazenda de Santa Cruz à chegada de D. João, ainda havia uma escola de música para negros, chamada pelo viajante Adriano Balbi (3) ‘Conservatório de Negros’. A fazenda era uma vasta plantação a cerca de 80 km do Rio e com a expulsão dos jesuítas passaria a domíni da Coroa. Diz-se também que D. João, logo ao chegar, assistiu a um concerto dado por eles e ficou encantado.

O Pe. José Maurício (4) estudou música na Escola de Salvador José e foi aluno da aula do Mestre Régio, Frei Antonio dos Santos Elias, chamado pelo seu discípulo ‘O Rei dos Organistas’.

No Almanak Laemmert (5) de 1849 há referências à ‘Imperial Sociedade da Instrução’, que fora fundada em 1829 com o nome ‘Sociedade Jovial e Instructiva’, que era uma ‘aula’ de meninos e de meninas, da qual a metade das vagas era para filhos dos sócios e o resto para “orphãs e pobres de pai e mãe”. A Sociedade permaneceu ativa e progrediu por muitos anos.

Em 1837 é fundado o Colégio Pedro II, instituição de cultura geral, curso de 7 anos, com grau e diploma de bacharel em letras, depois de prestarem o juramento. O Colégio Pedro II foi a menina dos olhos de D. Pedro II que assistia às aulas, ia aos concertos, estava presente no dia de exames. Em 1838 é criado um curso especializado de música, sendo nomeado para dirigi-lo Januário da Silva Arvelos, conceituado nome nos círculos musicais. Também de acordo com o Almanak Laemmert de 1849, constam sete anos de música vocal no currículo e o professor desta matéria na época é Francisco da Luz Pinto.

Em 1841 é fundado um Liceu Musical, estabelecimento privado, no Rio, o primeiro a surgir em notícias de jornais. É fundado por um grupo de professores, localiza-se à Rua de Sant’Anna 7 e Rua S. Pedro, 92 e é dirigido por Gioacchino Giannini e Dionísio Vega. Segundo a Enciclopédia da Música Brasileira, a escola seria situada na Rua do Conde. Tem curso de piano, canto e flauta pelo “método abreviado”, permitindo-se aos alunos que não tinham piano ir estudar no Liceu. Também junto a corporações militares estabelecem-se cursos de música para a formação de orquestras de teatro, assim como de grupos para cerimônias de casamento, festas, etc. Em 1839, o maestro Januário da Silva Arvelos foi o primeiro diretor da ‘Escola Vocal e Instrumental do Corpo Municipal de Permanentes’, fundada pelo então coronel Luís Alves de Lima e Silva, futuro Duque de Caxias.

Já se referiu no primeiro capítulo deste trabalho ao desinteresse social pela educação feminina. “Menina que sabe muito é menina atrapalhada”- assim, a educação era a de aprender a ler, escrever, rezar e contar. Com a chegada da Corte, as coisas mudam, mas o papel que as mulheres desempenham não lhes exige muita instrução e os estímulos são inexistentes. Mesmo a economia doméstica era um conceito inexistente. Havia muitos escravos para fazer tudo, não havia a menor idéia da administração de uma casa. A imagem que os viajantes que aqui andaram no século passado nos passam, sem exagero, unanimemente, é a da indolência das

mulheres brasileiras. Conta Louis de Freycenet, que por aqui andou, numa parada de uma longa viagem ao redor do mundo, em 1816: “A necessidade de se reservar do calor nas casas em geral mal arejadas, dispõe (as mulheres) a se vestir habitualmente num *negligé* pouco de acordo com o pudor: não é raro as mulheres estarem em casa com uma saia e um camisão muito decotado, que escorrega pelo ombro abaixo, seja involuntariamente ou por um gesto de coqueteria”. Mais adiante: “O hábito de caminhar é raro, sobretudo para os nobres e só acontece à noite. O passeio público (le jardin publique) só é freqüentado pelos estrangeiros, não se vê aí uma mulher (...). Em geral, preferem tomar ares no cais, perto do Paço e no Campo de Santana (...) as mulheres durante o dia descansam, dividindo o tempo entre o sono e a toilette; o teatro e a igreja são os únicos lugares onde o estrangeiro pode fruir da sua presença”. “As reuniões de sociedade são freqüentes (...) mas os homens aí ficam separados das mulheres, Ordinariamente, as danças francesas e inglesas são executadas nos salões”.

A opinião de John Mawe (6) a respeito das senhoras do Arraial do Tijuco, atual Diamantina, é muito parecida com a de outros sobre as mulheres brasileiras. “Fiquei firmemente convencido de que, se as brasileiras recebessem educação melhor, sobretudo quanto diz respeito ao lar administrado com ordem e regularidade, se tornariam úteis à sociedade, Na verdade, constantemente observei nelas uma louvável curiosidade e esse desejo de instrução, que se pode chamar o primeiro passo para o aperfeiçoamento.

As opiniões dos viajantes estrangeiros sobre a educação feminina são ilustrativas, sobretudo como a de Elizabeth Cary Agassiz, que em 1865 acompanhou o marido, o ictiólogo Luis Agassiz, suíço radicado nos Estados Unidos, em viagem científica ao Brasil (7): “Pouco tenho a dizer sobre a escola para meninas, Em geral, no Brasil, pouco se cuida da educação das mulheres, o nível de ensino dado nas escolas femininas é pouquíssimo elevado; mesmo nos pensionatos freqüentados pelas filhas de classes abastadas, todos os professores se queixam de que lhes retiram as alunas justamente na idade em que a inteligência começa a se desenvolver. A Maioria das meninas enviadas à escola aí entram com a idade de sete ou oito anos; aos treze ou quatorze são consideradas como tendo terminado os estudos. O casamento as espreita e não tarda a tomá-las. Há exceções, sem dúvida. Alguns pais mais esclarecidos prolongam a permanência até dezessete ou dezoito anos; outros mandam as filhas para o estrangeiro. Habitualmente, porém, salvo uma ou duas matérias bem estudadas, francês e música, a educação das jovens é pouco cuidada e o tom geral da sociedade disso se ressentem. Claramente na sociedade brasileira há mulheres cuja inteligência recebeu alto grau de cultura; mas a minha afirmação não ;e menos verdadeira; são meras exceções e nem outra coisa poderia ser com o

atual sistema de educação; e as mulheres que o personificam sentem amargamente a influência deste sistema sobre a situação que para o seu sexo criam os costumes nacionais.

Efetivamente nunca conversei com as senhoras brasileiras com quem mais de perto privei no Brasil sem delas receber as mais tristes confidências acerca de sua existência estreita e confinada. Não há uma só mulher brasileira, que, tendo refletido um pouco sobre o assunto, não se saiba condenada a uma vida de repressões e constrangimento. Não podem transpor a porta de sua casa senão em determinadas condições sem provocar escândalo. A educação que lhes dão, limitada a um conhecimento sofrível de francês e música, deixa-as na ignorância de uma multidão de questões gerais; o mundo dos livros lhes está fechado, pois é reduzido o número de obras portuguesas que lhes permitem ler, e menor ainda o das obras a seu alcance escritas em outras línguas. Pouca coisa sabem da história de seu próprio país, quase nada do de outras nações, e nem parecem suspeitar que possa haver outro credo religioso além daquele que domina o Brasil; talvez mesmo nunca haja ouvido falar da ‘Reforma’. Não imaginam que um oceano de pensamentos se agita fora de seu pequeno mundo e provoca constantemente novas fases na vida dos povos e dos indivíduos. Em suma, além do círculo estreito da existência doméstica, nada existe para elas”.

Há ainda algumas referências sobre a valorização da música. Em 1836, o botânico inglês George Gardner diz que “a música é muito cultivada e o piano (...) tornou-se quase universal“(8). E num livro publicado em 1857 na Filadélfia, os missionários protestantes Kidder e Fletcher, dizem que “pianos vêem-se abundantemente em cada rua, e ambos os sexos se tornam executantes consumados” (9). Em 1856 o crítico e escritor Manuel de Araújo Porto Alegre diz que o Rio de Janeiro é a cidade dos pianos.

As mulheres tinham beleza quando muito jovens, acontecia então a perda rápida desta beleza, o tédio freqüentemente gerando crueldade para com seus escravos. A leitura que lhes é permitida, além de obras de religião, superficiais – jamais obras teológicas – é de nenhuma categoria, as saídas, poucas e reguladas: igreja, assembléias em casas amigas, e após 1820, os salões de chá, as confeitarias. Conta Thomas Ewebank (10): “Se o costume não impedisse às senhoras passear nas ruas, dificilmente poderiam dedicar-se a esse exercício com algum conforto (...). As mulheres aqui encontram para sair menos incentivos do que nós. As atrações das compras não existem. Se um artigo desejado não pode ser encontrado com os mascates, envia-se uma nota a uma loja por meio de um escravo, que trás em seguida amostras para serem escolhidas”.

A música como passatempo é estimulada pelo contato com a corte. A ópera estimula o diletantismo e cantar nas reuniões. Tocar um instrumento vai sendo parte da vida social. Parece que até então o piano é um instrumento de amadores. Só muitas décadas mais tarde vamos ter virtuosos ou pianistas profissionais brasileiros. Sabe-se que o Pe. José Maurício tocava o fortepiano muito bem, mas era um grande compositor sacro, organista e diretor musical da Capela de D. João VI e não membro da classe social que, inicialmente, mais vai se dedicar ao piano: os da jovem aristocracia da terra, a quem os títulos eram concedidos sem grande avareza, e da burguesia que ascenderia pela segunda metade do século graças ao comércio e, sobretudo ao café.

Com a queda de Napoleão, enorme quantidade de emigrados vem para o Brasil, entre eles muitos padres, os quais lutam pela sobrevivência com as aptidões que tinham. Há muitas aulas e eles se oferecem a dar, de português, latim, francês, inglês, música, danças. E com a má qualidade do ensino público, são estas pessoas, embora sem formação pedagógica na grande maioria das vezes que vamos ter como professores. Já a partir de 1810, segundo anúncios dos jornais (11) aparecem as ofertas de instrumentos, entre eles, pianos, para ornamento da casa e cujo aprendizado seria um ornamento da educação. Em 1820 são freqüentes os anúncios dos emigrados, do tipo “dar aula em casa e se arranjará por preço muito cômodo” e que ensinavam “a tocar piano, desenho, a fallar e escrever em frances e allemão”. Nos colégios particulares, de senhoras que se dedicam sua direção, “no ensino de música, bordado de branco, outro e prata, matizados de todas as qualidades, gramática francesa e dança”, assim como, nesta ordem, “Grammatica, Francez, a Musica, a Dança e os Bordados”. Um outro anúncio, também citado por Delso Renaut, na Gazeta do Rio de Janeiro, de 16 de fevereiro de 1820 diz “hum sугeito Europeo, que tendo-se exercitado nas Sciencias, Arithmética, Algebra, Geometria, Pilotage, Geografia e História dá lições em cazas particulares, por meio da lingua Franceza e Italiana” e ainda ensina duas Trigonometrias sem socorro algum de livros, taboas, escallas, compaços, etc...” (12).

Vincenzo Cernicchiaro (13) cita os seguintes anúncios, de algumas décadas mais tarde: “A senhora Bertolini de Napoles, maestra de música, ensinando pianoforte, guitarra e cantar em quatro linguas differentes a saber: Italiano, Hespanhol, Francez e Inglez, achando-se de passagem nesta capital, aonde se vê obrigada a demorar-se algum tempo, tem a honra de anunciar ao respeitável público, que dará lições das sobreditas prendas a qualquer senhora que o pretender”. Outro anúncio diz de “Huma S.ra Brasileira, professora de piano, música, e cantoria, possuindo esras prendas na ultima perfeição, deseja transmitir aquella de suas jovens patrícias, que dellas quizerem aproveitar. A anunciante se lizonjeia que, além da theoria, que

com desvelo se propõe a ensinar-lhes, a prática com que pretende entreter-se entre suas discípulas, sem duvida, muito coadjuvará a excitar-lhes o exemplo”.

Este ensino de música, de piano especificamente, logo após a chegada de D. João é informal, para não dizer amorfo, por que os professores eram indivíduos que visavam a se ‘ajeitar’, a ganhar um dinheiro através do que tinha feito parte de sua educação e, muito poucas vezes, era sequer sua profissão. Mesmo no caso dos músicos, dificilmente alguém teria mercado de trabalho no Brasil para ser pianista, guitarrista ou harpista profissionalmente. Cantores ou músicos de orquestra, sim. Outro aspecto que se salienta é que tais professores não se dirigiam a um certo público específico: ou crianças, ou adultos. Simplesmente ensinava-se, segundo tais anúncios. Pode-se deduzir também que tais aulas não eram para aprender um ofício, uma profissão; o resultado deste aprendizado seria de mais uma importante prenda social, sobretudo o ensino da música e da dança. As aulas eram dadas sempre a domicílio para senhoras e senhoritas. Além disso, haveria a impossibilidade de uma senhora ou senhorita de sociedade, da aristocracia ou da burguesia, subir ao palco para ganhar dinheiro. Mesmo os cavalheiros se limitariam a exercer atividades artísticas como amador.

A partir de 1830 há uma crescente profissionalização dos professores, assim como aparecem as composições profissionais e a impressão de partituras, ao lado da importação e exposição para venda ou aluguel de pianos. Temos nas primeiras décadas publicações de música, sejam composições ou livros teóricos, que se contam nos dedos, como os de Lebreton, sobre Haydn, a publicação completa de hinos patrióticos, a importação de obras. Nesse começo de século, a importação é acessível a alguns indivíduos, em geral da aristocracia ou profissionais (Princesa Leopoldina ou o Pe. José Maurício, por exemplo). O acesso às obras européias existia, mas ainda não se compravam partituras facilmente nas lojas. O processo é lento, pouquíssima coisa é publicada em português nestas primeiras décadas. Daí que a língua franca é o francês.

A chegada de Rafael Machado Coelho parece marcar uma postura diferente, do professor com formação de músico, com preocupações didáticas, inclusive de escrever obras para ensino. Traduziu os métodos de piano de Henri Herz, de flauta de Devienne, de violino de Alard e de guitarra (14). Outra figura que ressalta no campo didático é Pierre Guigon, que logo se tornou Pedro Guigon. Ele cursou o Seminário de Lyon e chegou ao Rio em 1837, aos 24 anos, professor de piano e órgão. Aparece também Achille Arnaud, pianista e compositor napolitano, que estudou música no ‘Conservatório de S. Pietro a Majella’ e chega ao Rio em 1855, onde se fixa como pianista, compositor e regente, assim como professor, tendo-se

apresentado com Sigismond Thalberg num concerto para dois pianos. Outro nome que aparece com frequência é o de Antonio Tornaghi, professor de piano e canto. Nos jornais aparece a fundação de um “Liceu Musical” por um grupo de professores em 1841. Em 1846, o ‘Conservatório de Música e Dança’. São listados professores de vários instrumentos, mas não de piano. As sociedades musicais oferecem também aulas de música para seus associados e freqüentadores que têm possibilidades de aulas particulares com o ‘Conservatório Vocal e Instrumental’ em 1855 com aulas gratuitas duas vezes por semana.

4.5.2. Impressão de Partituras

Também a impressão de partituras, assim como sua edição e comércio, começam por volta de 1823/24, se fortalecem na década de 1830; mas será realmente a partir de 1850 que terá grande desenvolvimento. Há outros nomes antes, mas a primeira firma de “estamparia de música” é a de Pierre Laforge (1834) na R. do Ouvidor. Inicialmente imprimia modinhas, lundus, ária de óperas do Pe. José Maurício, Cândido Inácio da Silva, Gabriel Fernandes da Trindade, Januário da Silva Arvelos (professor de D. Pedro de Alcântara e em 1837, professor da cadeira de música do então recém-fundado Imperial Colégio Pedro II), assim como obras de Souza Queiróz, Francisco da Luz Pinto, José Fachinetto, Antonio Tornaghi. Em 1842, João José F. de Freitas, professor de canto e piano, edita o ‘Phil’Harmonico’, periódico para educação musical.

Em 1835 Isidoro Bevilacqua chega de Genova e abre um ‘Armazém de Pianos e Música’ e tentou sem sucesso a fabricação de pianos. Em 1857 formaria a firma Bevilacqua e Narciso.

Passamos a uma época de profissionalismo do piano. No segundo reinado, temos as orquestras e os pianistas pagos, que abrilhantam festas, embora pertencentes a um nível social diferente de diletantes talentosos (ou não).

Notas:

- (1) AZEVEDO, Fernando de – **A Cultura no Brasil**, 1943
- (2) FREYCENET, Louis – **Voyage autour du monde (1816)**, Paris, chez – Pillet-Ainé – imprimeur-libraire, 1826
- (3) BALBI, Adriano – **Essai Statistique sur le Royaume du Portugal et d’Algarve**, Paris chez Rey et Gravier, Libraire, 1822.
- (4) BITTENCOURT, Gastão – **Temas da Música Brasileira**, Rio de Janeiro, Editora A Noite, 1946

- (5) **Almanak Laemmert** – Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial da Corte e Província do Rio de Janeiro para o Anno de 1849, organizado e dirigido por Eduardo Laemmert, Rio de Janeiro, Eduardo e Henrique Laemmert, 1849
- (6) MAWE, John – **Viagens ao Interior do Brasil** (1808-11) – BH Livraria Itatiaia Ltda.-SP EDUSP, 1976.
- (7) AGASSIZ, Louis e Carey, Elizabeth – **Viagem ao Brasil** (1865-66) – BH Livraria Itatiaia Ltda.-SP EDUSP, 1975
- (8) GARDENER, George – **Travels in the Interior of Brazil**, London, 1846, citado em Carlos P. Rezende in *Notas Pra Uma História do Piano no Brasil*, Revista Brasileira de Cultura, Nº 6, 1970, Rio de Janeiro, Conselho Nacional de Cultura.
- (9) FLETCHER, James C e KIDDER, Daniel P. – **Brazil and the Brazilians portraied in Historical and Descriptive Sketches** – London, Sampson, Low, Son and Marston, 1867.
- (10) EWEBANK, Thomas – **Vida no Brasil** (1844), BH Livraria Itatiaia Editora Ltda.-SP EDUSP, 1976.
- (11) RENAULT, Delso – **O Rio Antigo nos Anúncios de Jornais (1808-1850)**, Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves Editora, 1984.
- (12) RENAULT, Delso – op. cit.
- (13) CERNICCHIARO, Vincenzo – **Storia della Musica nel Brasile**, Milão, Stab. Tip. Edit. Fratelli Ricciono, 1926.
- (14) Enciclopédia de Música Brasileira – verb. Rafael Machado Coelho.

5. O SEGUNDO REINADO E PRIMEIRAS DÉCADAS DA REPÚBLICA

5.1. Aspectos Políticos e Sociais

Durante a menoridade de D. Pedro II, o país foi governado por regências. O seu governo, o chamado Segundo Reinado, caracterizou-se como uma época de muito maior calma e de realizações para o país em que pese o fato de já não termos mais sobre ele a visão idealizada de algumas décadas atrás.

Pouco a pouco se acalmaram as conturbadas exigências da população e entra o país em relativa calma.

O historiador Hélio Vianna (1) divide o segundo reinado em cinco fases:

1831 a 1840 – Regência, com muitas desordens na Corte e províncias

1840 a 1850 – antecipação da maioridade do Imperador – período de preparação do jovem Imperador e do sistema parlamentarista – neste período ocorreram os protestos dos liberais em São Paulo e Minas Gerais e também marcou o fim do tráfico de negros escravos para o Brasil.

1851 a 1863 – o “apogeu do fulgor imperial” segundo Capistrano de Abreu. Década brilhante, com adoção de normas parlamentaristas, criação de novos meios de transportes (estradas de ferro), de comunicação (telégrafo), progressos nas ciências, letras e artes. O café desde a década de 1830 respondia pela maior parte das nossas exportações. O café começara como plantação doméstica (2) nas montanhas da Tijuca e o Corcovado até chegar ao latifúndio, esparramando-se pelo Vale do Paraíba em direção a São Paulo. A cidade de Vassouras foi o maior centro produtor de café da província. Foi para escoar essa produção que se desenvolvem os meios de transporte e pelo porto do Rio de Janeiro ela é exportada. Tudo isso significa dinheiro e a possibilidade das “ciências, letras e artes”, Solucionam-se as questões do Rio da Prata, com Uruguai e Argentina.

1864 a 1870 – período das guerras externas brutais e exigindo enormes sacrifícios da nação, guerras contra Uruguai e Paraguai.

1871 a 1889 – gradativa solução do problema da escravatura: ‘Lei do Ventre Livre’, assegurando liberdade para filhos dos escravos, ‘Lei Saraiva-Cotegipe’, dando liberdade aos escravos sexagenários e ‘Lei Áurea’, completa abolição da escravatura.

O segundo reinado caracteriza-se, também, pela expansão do universo social e intelectual das mulheres e dos estudantes, consequência da criação de universidades, imprensa, literatura, teatro, escolas, mais afluxo de dinheiro e reflexo também da personalidade de D. Pedro II, indubitavelmente homem chegado às coisas do intelecto, curioso e que valorizava a cultura. Já à chegada de seu avô, D. João VI, os “pilares vários – e desiguais em importância e estatura” – destas realizações haviam sido plantados. “D. João VI é naturalmente o iniciador das instituições. Muito do que forma hoje o mecanismo central da nação, em esferas as mais diversas – ensino secundário, jurídico ou artístico, formação militar, bancos, jardins, tribunais, bibliotecas, museus, imprensa, navegação – tudo isso foi assentado por D. João VI (3).

Notas:

- (1) VIANNA, Hélio – **História do Brasil**, São Paulo, Edições Melhoramentos, 1972.
- (2) VIANNA, Hélio – op. cit.
- (3) ATHAYDE, Tristão de - **Política e Letras** in Cardoso, Vicente Licínio, *À Margem da História da República*, Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1981.

5.2. Música Profissional – Teatros – A Imperial Academia de Música e Ópera Nacional

5.2.1. Música Profissional

O Segundo Reinado viu surgir a moda de concertos, recitais e música de câmara, assim como orquestras e conjuntos especializados em abrilhantar festas; surgiram bibliotecas e livrarias circulantes particulares e sociedades de lazer, culturais, literárias, de teatros e de concertos, muito como os clubes de hoje. Estes clubes muitas vezes tinham classes de música para os seus associados.

Os concertos inicialmente apareceram apenas nos intervalos das óperas e na segunda metade do século teríamos os grandes nomes como Thalberg (1855), Arthur Napoleão (1857) e Gottschalk (1869).

1855 – Thalberg – “A 25 de Julho Thalberg dava o primeiro concerto no Teatro Lírico Fluminense (Provisório) com a participação dos principais cantores do teatro e da orquestra do mesmo sob a regência do maestro Giannini. Tocou só peças suas: **Fantasia sobre motivos da ‘Muda’**, de Portici, **Estudo em Lá menor** (notas repetidas) e **Variações sobre a ‘Barcarola’ do ‘Elixir do Amor’**”.

No Jornal do Comércio o folhetinista da Semana dedica-lhe estes versos:

Um grande artista inspirado
 Ao Thalberg sempre julguei
 Mas nunca, nunca pensei
 Que fosse um gênio encantado.
 Hoje estou desenganado,
 Já descobri-lhe o segredo
 E agora afirmo sem medo
 Que ou tem no corpo o diabo
 Ou um anjo em cada dedo (1)

1857 – Arthur Napoleão apresenta-se em quatro concertos no Teatro Lírico Fluminense. Voltou no ano seguinte e em 1866 estabeleceu-se definitivamente no Rio de Janeiro. Foi personalidade importantíssima no desenvolvimento musical brasileiro, atuando como concertista, como professor de piano de grandes méritos e como sócio da Editora Narciso e A. Napoleão, que por mais de um século teve destaque na produção musical brasileira.

1869 – Louis Moreau Gottschalk – o primeiro pianista norte-americano a ter renome internacional, Chegou ao Brasil em maio, tendo se exibido em salões particulares, audições públicas e foi recebido pela família Imperial no Teatro São Cristóvão. Foi responsável pelo grande êxito da execução da **Grande Fantasia Triunfal sobre o Hino Nacional**, à qual nos referimos no Anexo I.

Apesar disso a música sacra decaía. Em 1861, diz Ribeyrolles (2) “aqui não se canta mais que árias de óperas nas festas religiosas. Bellini e Donizetti estão nos púlpitos (...) Por que não se considera a tradição severa do seu último mestre Pe. José Maurício. Porpora, Mozart, Haydn, não se substituem. O *vaudeville* penetra nos templos”. Segundo o Almanak de Laemmert, de 1849, a Capela Imperial tem doze capelães cantores. Os mestres de capela são Fortunato Mazziotti e Francisco Manuel da Silva; há dois organistas, dezoito músicos cantores e trinta e quatro instrumentistas, entre eles nomes conhecidos de outras atividades musicais: João Vitor Ribas, J.B. Klier, Charles Juste Cavalier, Desidério Dorissom, Pedro Guigon.

A partir de 1840 as festas e recepções se intensificam. Há recitais e apresentações orquestrais nas casas dos aristocratas. Orquestras tocavam em palácios, em festas cívicas, em faustosas casas de família. E os diretores destas orquestras eram regentes, compositores, arranjadores, muitas vezes comerciantes de música, proprietários de lojas impressoras e distribuidoras de partituras, assim como representantes de fábricas de piano, seus proprietários ou alugadores de pianos.

As orquestras eram inteiramente profissionais. No Jornal do Comércio, de 10 de maio de 1840, há o seguinte anúncio: “M. Milliet, diretor da orquestra dos bailes do Catete, dos Estrangeiros, do Harmonia, de Matacalvos, tem a honra de participar aos curiosos de música que se acha em sua casa, por preço cômodo, uma coleção completa de valsas de Strauss e de quadrilhas de contradanças de Musard e Tobecque, tudo com grande orquestra ou separadamente para flauta, rebeca e piano”. Segundo Wanderley Pinho (3) uma referência de anúncio publicado em 9 de junho de 1841 com o que estava a venda nas lojas: “Valsas da moda

de Strauss; Os Foguetes; As rendas de Bruxellas; A Coroação; Vozes Pátrias; As Rosas (...) e muitas outras. De Lanner (...). De Labitzky (...). Cada caderno dessas peças contém cinco a seis valsas além da introdução (...)”. Fazem-se festas para prestar homenagens, há casas com dias fixos da semana para receber convidados, onde brilham “nossos aplaudidos tenores de salão”, bailes “onde iam tocar o Robbio e o Weinner”. Os elegantes fogem no verão para Petrópolis, Tijuca, Teresópolis, onde há também “partidas” e festas.

5.2.2. Teatros

Em 1847 fundou-se um teatro de madeira, o ‘Tivoly’, em 1852 o ‘Teatro Lírico Fluminense’. Em 1855 o velho ‘Teatro São Francisco de Paula’ se transformou no ‘Ginásio Dramático’.

Ficara o Rio até 1844 sem companhia de ópera e sem espetáculos líricos. Conseguimos uma companhia graças a u contrato entre um capitão de navio. Sr.Pedro Pittalga, capitão do bergantim Empyreo que se juntou, com contrato passado, a um grupo de artistas italianos, por ter ele observado que no Rio não havia companhia de ópera, mas havia mercado para ela. O diretor foi o maestro português João Vitor Ribas, que já se encontrava no Rio. Foi nesta companhia que chegou a célebre Candiani. Foram apresentadas onze óperas, com 74 récitas e delas todas, somente **O Barbeiro de Sevilha** era conhecida. Os compositores: Bellini, Rossini, Donizetti.

Ressurgiram os grandes dias do ‘S. Pedro de Alcântara’, com noites belíssimas e as indispensáveis querelas entre os apaixonados das diferentes divas: a Candiani e a Delmastro. Aliás, Augusta Candiani inovara ousadamente ao cantar modinhas brasileiras nos entreatos das óperas. Fê-lo pela primeira vez em 1845, cantando a modinha **A Sepultura de Carolina**, de M. Rafael, letra de M. Lemos de Magalhães.

O Teatro Lírico Fluminense fora fundado em 25 de março de 1852, originalmente chamado ‘Provisório’ por que deveria durar apenas três anos, Sobreviveu vinte e três anos.

Em 1857 abrira suas portas o famoso teatro de operetas ‘Alcázar’. Segundo Mario Cacciaglia no seu já citado livro **Pequena História do teatro no Brasil**: “o Alcázar tornou-se ponto de encontro de artistas, políticos, homens de cultura, além de, naturalmente, lugar de perdição oficial do Rio de Janeiro”.

Outros teatros muito freqüentados foram o ‘do Plácido’, ‘do Príncipe Imperial’, o ‘Fenix Dramático’, o ‘São Luis’, o ‘Santana’, o ‘Lucinda’, o ‘Valongo’, na sua maioria de operetas, *vaudeville* e *zarzuelas*.

5.2.3. A Imperial Academia de Música e Ópera Nacional

Uma nova instituição apareceu em 1857 (4): a ‘Academia Imperial de Música’, sonho de longos anos de D. José Zapata y Amat, refugiado político espanhol, compositor e cantor que aqui chegou em 1848. A instituição contou com grande apoio da imprensa. Pretendia, segundo seu programa apresentado a 13 de abril de 1857, ‘representação de cantatas e idílios, e de óperas italianas, francesas e espanholas, traduzidas na língua nacional (...) uma vez por ano ao menos dará uma partitura nova de compositor nacional (...). O Brasil tem a sua música: as imitações do canto italiano vão pouco a pouco destruindo sua originalidade: o teatro lírico nacional deve regenerá-lo (...). O governo imperial acorçoou-se e deu impulso à idéia com todos os meios e favores de que podia dispor na atualidade (...). O governo imperial, garantindo a educação de quatro a oito meninos de ambos os sexos, em casa ou estabelecimento de reconhecida moralidade, como pensionistas destinados à academia, e por outro lado o ‘Conservatório de Música’ animado e protegido como vai sendo, prometem em breve prazo novos artistas ao teatro lírico nacional”.

Os signatários foram o Marquês de Abrantes, o Barão do Pilar, Francisco Manuel da Silva, Joaquim Giannini, Manuel Araujo Porto-Alegre, Dionísio Vega, Isidoro Bevilacqua.

Estava no espírito e na intenção da ‘Academia de Ópera’ a óbvia ligação com o Conservatório. Aliás, os nomes de Francisco Manuel da Silva e de Araujo Porto-Alegre estão no cerne das duas instituições.

A Academia de Ópera tinha escola de canto e se propunha a dar aulas grátis a domicílio para as senhoras e senhorinhas.

As senhorinhas e senhoras da sociedade inclusive não duvidaram em subir ao palco para auxiliar tal obra.

Entre 1857 e 1863 cantaram-se vinte óperas em português, sobre temas brasileiros. Na verdade apenas cinco eram de compositores brasileiros: Carlos Gomes, Henrique Alves de

Mesquita, Elias Alvares Lobo, Domingos José Ferreira e Martim Assu. As demais óperas foram compostas por músicos italianos aqui atuantes. Aí se estrearam **A Noite no Castelo** e **Joana de Flandres**. Infelizmente a academia terminou em 1863, apesar dos esforços de D. José Zapata y Amat.

Segundo Machado de Assis, em crônica publicada na Gazeta de Notícias do Rio de Janeiro, em 2 de setembro de 1896 (5), por ocasião da morte de Carlos Gomes: “Vínhamos da Opera Nacional, uma instituição que durou pouco e foi muito criticada, mas que, se mereceu acaso o que se disse d’ella, tudo haverá resgatado por haver aberto as portas ao jovem maestro de Campinas. Tinha uma subvenção a Opera Nacional; dava-nos partituras italianas e zarzuellas, vertidas em portuguez, e compunha-se de senhoras que não duvidavam passar da sociedade ao palco, para auxiliar aquela obra. Cantava o fundador, D. José Amat, cantava o Ribas. cantavam outros. Nem foi só Carlos Gomes que alli ensaiou os primeiros vãos; outros o fizeram tambem, ainda que só elle poude dar o surto grande e arrojado ...”.

Notas:

- (1) ANDRADE, Ayres de – **Francisco Manuel da Silva e Seu Tempo**, Rio de Janeiro, Ed. Tempo Brasileiro Ltda., 1967.
- (2) RIBEYROLLES, Charles – **Brasil Pitoresco** (1858-1861), BH Editora Itatiaia Ltda.-SP EDUSP, 1980.
- (3) PINHO, José Wanderley – **Salões e Damas do Segundo reinado**, São Paulo, Livraria Martins Editora, 1942.
- (4) Enciclopédia da Música Brasileira, verb. José Amat.
- (5) ASSIS, Machado de – **A Semana – 3º Volume** (1895-1900), Rio de Janeiro, São Paulo, Porto alegre, M.W. Jackson Inc. Editores, 1942.

5.3. Sociedades de Música – Os Salões

5.3.1. Sociedades de Música

Pelas descrições da época, livros, jornais e memórias, sente-se a importância do piano no lazer. E isto acontecia também nas cidades do interior e nas fazendas. Memórias e o diário de C. Carlos J. Wehrs (1) são ricos de fatos e detalhes do dia-a-dia no Rio e suas ligações com o mundo do piano. Carlos Wehrs foi construtor, técnico e afinador de pianos, assim como dono de importante casa editora de música que levava seu nome. E também, freqüentador do ‘Club Schubert’, importante entidade cultural da colônia alemã no século passado e começo deste. Aí Wehrs participava como cantor, pianista, tendo sido também diretor cultural. A atividade musical, cultural e recreativa do clube era intensa e muito representativa da vida da colônia alemã no Rio.

Em 1821 fora fundada a ‘Sociedade Germania’ com sala de leitura e biblioteca.

O ‘Cassino Fluminense’ instalara-se em 1845, aparece no Almanak Laemmert oferecendo “honestos divertimentos, como partidas de Baile e Música. É honrado com Suas Augustas Presenças”, D. Pedro II e a Imperatriz Tereza Cristina.

A ‘Sociedade Filarmônica’ que fora fundada em 1834 por Francisco Manuel da Silva já estava extinta em 1851, segundo informação de Ayres de Andrade. As informações de Luis Heitor referem-se à ‘extinção’ como sendo mudança para ‘Sociedade Campesina’ e diz que a ‘Sociedade Filarmônica’ voltaria a ter este nome em 1880. Em 1854 escreve Araujo-Porto Alegre na ‘Revista Guanabara’ um elogio sentido às funções da referida sociedade, também ela âncora na época difícil (a década de 1830 a 1840, a menoridade de D. Pedro) para as artes e cita “essas amáveis senhoras que tanto se distinguiram pelo seu talento, assiduidade e modéstia ...”. Num programa que é citado por Ayres de Andrade se vê que o conteúdo eram árias de óperas de Rossini e de Donizetti na grande maioria.

6. Um Baile no Cassino. Litografia da época.
(Col. Galeno Martins)

Mas se vêem citados os nomes dos e das intérpretes, como prenda social, com algo a trazer orgulho pelos jornais, embora sempre amadores.

Em 1850 fundara-se a ‘Sociedade Phil’Euterpe’, por José da Silva Ramos.

Em 1853 aparece a ‘Sociedade Fraternidade Musical’ e em 1856 o ‘Congresso Fluminense’.

O ‘Clube Mozart’ foi fundado em 1867, animado pelo músico, regente, compositor e violinista inglês John Jesse White e chegou a ter quinhentos sócios em 1875.

O ‘Clube Beethoven’ foi fundado em 1882 por Robert Kinsman Benjamin, compositor, regente, violinista e crítico musical. Este clube foi muito importante, tendo apresentado cerca de 150 recitais, dos quais a grande maioria de música de câmara e quatro grandes concertos sinfônicos. Tinha sede própria e sala de concertos. No início fora exclusivamente clube masculino, mas depois abriu suas portas para as senhoras, nos recitais. O clube tinha um quarteto de cordas, academia de música e chegou a ser mais famoso que o Conservatório. Seus membros sendo mais achegados ao regime imperial, o clube acabou-se com a República. Segundo Machado de Assis, em crônica publicada na Gazeta de Notícias do Rio de Janeiro em 05 de julho de 1896: “Esse club era uma sociedade restricta, que fazia os seus saraus íntimos, em uma casa do Cattete, nada se sabendo cá fóra senão o raro que os jornaes noticiavam. Pouco a pouco se foi desenvolvendo, até que um dia mudou de séde, e foi para a Gloria. Aquillo que hoje se chama profanamente Pensão Beethoven, era a casa do club. O salão do fundo, tão vasto como o da frente, servia aos concertos e enchia-se de uma porção de homens para ouvir as peças do grande mestre que dava nome ao club, e as de tantos outros, que formam com elle a galeria da arte clássica. O nome do club cresceu, entrou pelos ouvidos do público; este, naturalmente curioso, quiz saber o que se passava lá dentro”.

Além destas, houve outras sociedades mais efêmeras: os ‘Concertos Musard’, em 1859, fundado por André Gravenstein, à maneira dos Concertos Musard no Theatre des Variétés em Paris. Chegou a ter orquestra com cem executantes, com doze trombones, catorze cornetins e ao som dos quais dançava-se delirantemente.

Carlos Mesquita organizou a série ‘Concertos Sinfônicos’ em 1887. Vincenzo Cernicchiaro também fez séries de concertos em 1893 e 1894. Em 1896 Alberto Nepomuceno e Leopoldo Miguez fundaram a ‘Sociedade de Concertos Populares’.

5.3.2. Os Salões

A respeito dos salões, excelente é o trabalho de Wanderley Pinho (2). Cita ele o escrito de José de Alencar num folhetim de 1855: “... no salão recebem-se todas as visitas de cerimônia ou de intimidade; dão-se bailes, reuniões dançantes e concertos. Conversa-se ao som da música, conferencia-se a dois no meio de muita gente, de maneira que nem se fala em segredo nem em público”. Atribui Wanderley Pinho aos salões um papel conciliador, extremamente civilizado (com sua conseqüente e necessária falsidade) e que permitia o jogo político, “mantendo a unidade disciplinada dos grandes políticos sem a qual não era possível o regime representativo parlamentar”(2).

Na verdade, Maria Graham (3) já elogiara a elegância da baronesa de Campos (cerca de 1821) e admirava também as vozes das damas, assim como “chá servido à inglesa”.

Conforme Wanderley Pinho, no Segundo Reinado há uma febre de festas, bailes, saraus, concertos. Mais que nunca o Ri imita a França. O Segundo Reinado copia os esplendores do Segundo Império na França. “Paris domina ainda uma vez e as festas das Tulheries, em Saint Cloud, em Campiège maravilham o mundo. O Rio contagiava-se, as sociedades ou clubes organizavam-se em cada bairro arrebicando-se sob títulos preciosos, como Vestal, Sífide, Ulisséia. Catete é o Faubourg St. Germain da época. Nas festas juninas, Natal e Reis, realizam-se grandes “partidas” com música, concertos e apresentações profissionais. Há versos, balões, castanholas, missas, bailes! Temos salões de dias fixos para receber como o do casal Manoel Maria Bregaro, citados nas crônicas, com farta descrição de toilettes.

Notícia de 1852, no **Almanaque Semanal**: “... aquela dama, dotada de um caráter naturalmente triste, sempre disposta ao sentimentalismo, canta **O Sonho** de José Amat”. Numa crônica quinzenal de 26 de agosto de 1860: “À meia noite o concerto se transforma em baile; ainda não se tinha perdido no espaço o eco da última volata, já a orquestra convidava para a dança”.

6. O Maestro Francisco Manuel e suas enteadas, depois Senhora Pertence e Viscondessa de Ourem

Tela de José Correia de Lima no Museu Nacional de Belas Artes

Entre salões famosos: Marquesa de Abrantes, que em segundas núpcias seria Viscondessa de Silva, por volta de 1850, salão que durou de 1842 a 1882; temos o salão dos Haritoff, casal que marcou época pelo esplendor e riqueza de sua casa.

Em 1852, a valsa firmava-se nos salões cariocas.

Em 1875, importante era o salão de Joaquim Nabuco, freqüentado pelos grandes cantores líricos nacionais e internacionais.

De 1876 a 1889 brilhou o salão do Barão de Cotegipe. Nas suas salas, “assomava muitas vezes junto ao piano com a lauda da partitura despegada sobre os amplos refolhos da sala, os roliços braços (...) ressoava então a suavidade imperiosa da voz educadíssima, os romances de Tosti como **Per Sempre e Ancor Sempre e Ninon, que fais tu de la vie**”. Ainda e sempre de Wanderley Pinho: “Sinhazinha Barros Barreto fazia-se rogar, mas dominava, segura, o teclado. Itiberê da Cunha e o compositor Cardoso de Menezes dedilhavam música de sua autoria, e os violinos de White e Kinsman Benjamin espalhavam por aquelas salas os seus dolentes gemidos na **Pensée Fugitive** de Papini ou no **Scherzo** de Hauser”.

Dentre os salões citados ainda o de Francisco Otaviano no Cosme Velho, da Baronesa de Bela Vista, da Viscondessa de Cavalcanti, o salão de Balbino Barbosa de Oliveira, riquíssimo, onde intelectuais e artistas famosos, assim como a nobreza se encontravam. Ainda a residência de D. Chiquinha Belisário, no Flamengo, a do Conde da Estrela no Rio Comprido e no Botafogo a dos Viscondes Silvio e Cavalcanti. Famosa também por seu salão D. Maria Anba Pais Barreto Soares Brandão e D. Marocas, esposa do senador e ministro Soares Brandão.

A Corte era triste, sem grandes bailes, sempre segundo informação de Wanderley Pinho, com divertimentos de jogos de salão e peças de teatro em francês. Aí, no Palácio de São Cristóvão, em 1869, se apresentou o pianista Louis Moreau Gottschalk. A casa da Princesa Isabel e do Conde d’Eu era mais animada, aí se realizando ‘muitas partidas’ musicais. Até se casar, a Princesa Isabel nunca fora a baile ou teatro, mas após o seu casamento com o Conde d’Eu procurou convidar para sua casa a sociedade do Rio. E a princesa era melômana e segundo o ministro argentino Quesada, as reuniões eram “excessivamente filarmônicas”. E sde o modelo da corte, do Paço Imperial, era esse, é fácil imaginar-se a emulação pela alta sociedade assim como as tentativas de imitação da classe média.

7.

8. Piano de cauda fabricado em 1874 e que se encontra no Palácio Laranjeira

9. A Princesa D. Isabel tocando piano em companhia da Baronesa de Muritiba, no Palácio das Laranjeiras no Rio de Janeiro, c. 1886 – Foto de Marc Ferrez

Temos na literatura do segundo reinado, em Alencar, Machado, Joaquim Manuel de Macedo, continuadas referências às suas personagens à beira de pianos. São figuras algumas da aristocracia, muitas da média e alta burguesia da ópera. E que tocam piano. Em Machado, n’**A Mão e a Luva** (4): “Guiomar curvou a cabeça e esteve alguns instantes a perpassar os dedos pelas teclas, enquanto Luis Alves, tirando de cima do piano outras músicas, dizia-lhe:

Podia dar-nos este pedaço de Bellini, se quisesse.”

Em **Helena** (5): “... e Eugênia, ao piano executando um trecho de Bellini. Eugênia tocava com habilidade. Camargo gostava de a ouvir”. E ainda: “Cantou uma vez, dançou uma quadrilha, não valsou”.

Sempre em Machado, vemos as alterações das modas musicais. N’**As Memórias Póstumas de Brás Cubas** (6), no capítulo doze, “Um episódio de 1814”: As moças falavam das modinhas que haviam de cantar ao cravo e do minuete e do solo inglês; nem faltava matrona que promettesse bailar um oitavado de compasso, só para mostrar como bailava em seus tempos de criança”. Nas cenas de 1834” “Valsamos; não nego que, ao aconchegar ao meu corpo, aquele corpo flexível e magnífico ...”. Quanto à chegada da polca, no mesmo livro: “ ... Velhos do meu tempo, acaso vos lembrais desse mestre cozinheiro do hotel Pharoux, um sujeito que, segundo o dono da casa, havia servido nos famosos Véry e Véfour, de Paris (...)”. “Era insigne, Entrou no Rio de Janeiro com a *polka*, M. Proudhon, o Tívoli, o baile dos estrangeiros, o Cassino”. O Tívoli e o Cassino eram Teatros do Rio. Em **Esaú e Jacó** (7), a caracterização de Flora, nascida em 1871: “Gostava de música, e mais do piano que do canto. Ao piano, entregue a si mesma, era capaz de não comer um dia inteiro’. Mais adiante: “Flora não era avessa à piedade, nem à esperança, como sabeis; não ia com a agitação dos pais, e meteu-se com seu primo e as suas músicas. Escolheu não sei que sonata. Tanto bastou para lhe tirar o presente. A música tinha para ela de não ser presente, passado ou futuro; era uma cousa fora do tempo e do espaço, uma idealidade pura”. Em **Memorial de Ayres** (8): “Tristão conhecia música, e à noite, a pedido dela, executou ao piano um pedaço de Wagner que ele achou muito bom”. Páginas adiante “e sinto não tocar alguma coisa para me aliviar da solidão: entretanto se fosse ele, apesar de todos os Schumanns e seus êmulos ...”.

José de Alencar também retratador da “sociedade fluminense, que aí está a faceirar-se pelas salas e ruas com atavios parisienses”, suas palavras no prefácio de **Sonhos d’Ouro** (9) faz o piano grande participante da vida destes salões e de seus frequentadores. Em **O Tronco do Ipê** (10), de 1857, temos “D. Luisa, sentada ao piano, misturava ao burburinho da conversação e

aos rumores do campo, os brilhantes ritornelos de uma valsa então muito em voga”. Em **Sonhos d’Ouro** (11), publicado em 1871, “Guida começou a solfejar a ‘buona sera’ do Barbeiro de Sevilha ...”. “Trila o piano. As notas frescas, brilhantes e vivazes de um romance de Schubert se escapam em enxames pelas janelas”. Mais adiante: “Guida colocou o livro na estante, e afastando o banco com a ponta do pé, volveu os olhos para Ricardo (...). Debaixo dos seus dedos mimosos, cantaram as teclas a súplica maviosa do dueto final do ‘Romeu’ descrito por Vaccai”. Em **Encarnação** (12): “onde à noite o piano trinava sob os dedos ágeis da melhor discípula de Arnaud”. Mais adiante: “Amélia estudava ao piano os exercícios de Herz” e “Enquanto ela tocava uma variação de Thalberg ...”.

Notas:

- (1) WEHRS, C. Carlos J. – **O Rio Antigo – Pitoresco e Musical, Memórias e Diário (1870-1929)**, Rio de Janeiro, 1980.
- (2) PINHO, José Wanderley – **Salões e Damas do Segundo Reinado**, São Paulo, Livraria Martins Editora, 1942.
- (3) GRAHAM, Maria – **Journal of a Voyage to Brazil and Residence There**, London, Longman, Hurst, Rees, Orme, Brown & Green, 1824.
- (4) ASSIS, Machado de – **A Mão e a Luva**, São Paulo, Editora Ática, 1981.
- (5) ASSIS, Machado de – **Helena**, Rio de Janeiro, W. Jackson Editores, 1939.
- (6) ASSIS, Machado de – **Memórias Póstumas de Brás Cubas**, São Paulo, Editora Ática, 1990.
- (7) ASSIS, Machado de – **Esaú e Jacó**, São Paulo, Editora Ática, 1977.
- (8) ASSIS, Machado de – **Memorial de Ayres**, São Paulo, Editora Ática, 1976.
- (9) ALENCAR, José de – **Sonhos d’Ouro**, São Paulo, Editora Ática, 1981.
- (10) ALENCAR, José de – **O Tronco do Ipê**, São Paulo, Editora Ática, 1989.
- (11) ALENCAR, José de – **Encarnação**, São Paulo, Editora Ática, 1986.

5.4. O Piano como Fator de Ascensão Social

No correr do segundo reinado, aflora, também, conseqüência de uma estrutura administrativa, se não melhor, com certeza maior, uma classe de funcionários públicos e de profissionais liberais, todos tentando ascender socialmente. Em 1860 escrevia Ribeyrolles (1): “os pardos livres no Rio formam uma classe ativa, inteligente, que já ocupa seus postos. E um terceiro estado se anuncia. Figuram nas altas administrações, nas cortes de justiça nas assembléias, entre os oficiais de mar e terra, nas artes, nas ciências, nas escolas, nas profissões liberais. Tomam parte e parte considerável na obra de seu país e de sua época” (...) “que voz conta a Rua dos Ourives? Que houve um tempo em que as suas lojas eram condenadas e fechadas por um decreto vindo de Lisboa. A própria ferramenta foi seqüestrada (...) hoje, a Rua dos Ourives tem o direito de ferramenta, a liberdade da oficina”.

A ânsia de ser melhor, socialmente, implica em melhor “apresentação”, em uma morada de melhor aparência, em bons (ou melhores) endereços, em ter filhos educados, as filhas prendadas. E aí muito bem se encaixam as “prendas” musicais, entre elas, sobretudo para as moças, o tocar piano. Concomitantemente, atua o inegado pendor para música, que faz ter real prazer na sua prática. A trindade operística Bellini, Donizetti, Rossini, faz a alegria dos ouvintes e o grande meio de divulgação, ávida e rapidamente utilizado pela imprensa musical, são as versões populares das óperas, para piano, canto e piano, piano e flauta, piano a quatro mãos.

O piano era um instrumento de lar burguês, ao qual também a classe média tinha acesso; não foi como o cravo, um instrumento da aristocracia. Conforme Jorge Americano, referindo-se a São Paulo, em 1901: “Se era terceiro escriturário, estava noivo ou recém-casado. Como segundo escriturário, os filhos estavam na escola e todas as filhas tocavam piano. Tocar bem piano era uma das maneiras de ser da boa sociedade”(2).

Em **O Triste Fim de Policarpo Quaresma** (3) logo no primeiro capítulo há uma referência a um “violão impudico”. A história do livro se passa nos primeiros anos da República e quem faz as considerações é um violonista: “O que via no fato de haver um preto famoso tocar violão era que tal coisa ia diminuir ainda mais o prestígio do instrumento. Se o

seu rival tocasse piano e por isso ficasse célebre, não havia mal algum; ao contrário; o talento do rapaz levantava a sua pessoa por intermédio do instrumento considerado; mas, tocando violão, era o inverso: o preconceito que lhe cercava a pessoa, desmoralizava o misterioso violão que ele tanto estimava”(4). Quem assim pensa é Ricardo Coração dos Outros, violonista já famoso nos subúrbios de Piedade, Meier e Riachuelo, já conhecido nas bandas do Catete e à espera de chegar a Botafogo. Ou seja, chegar ao sucesso de tocar nas casas mais ricas do Rio de Janeiro.

A aquisição dos hábitos ‘franceses’- às vezes eram assim denominados quaisquer hábitos estranhos aos da terra – surgiu imediatamente após a chegada da Corte. A tentativa de emular os cortesãos, supostamente mais ricos, portanto mais poderosos, mais belos, mais cultos, heróicos, mesmo, se tornou uma mola propulsora na vida da ex-colônia. Na verdade foi um preço pago no século passado e esta ânsia de europeização se tornou uma irrecuperável característica brasileira, até hoje. As tentativas nacionalistas de valorização de um passado indianista, bandeirante, africano, tropeçam sempre neste conflito que está no cerne da nossa existência. A emulação começou do vestir, dos hábitos da casa, da educação dos filhos, das alterações de comportamento, da forma de governo; ao serem os portugueses rechaçados, ao chegarem as idéias filosóficas francesas, a forma de governo do parlamentarismo inglês, a tudo nos lançamos afobadamente, valorizando a cópia pela cópia.

A hospitalidade, o prazer de receber parece serem inatos nos brasileiros. Os muitos viajantes que aqui estiveram se referem à boa acolhida e descrevem salas e salões. Assim, estabelecida a confiança nos visitantes, o bem receber se estabelece. Festas em salões luxuosos de Botafogo, nos subúrbios do Rio de Janeiro ou nas fazendas dos ricos cafeicultores mais para o interior acontecem sempre e são marcados por alegria ruidosa, acantos, danças. E o piano se encaixa muito bem neste espírito – e nestas festas. O piano é associado a coisa de gente fina, tratada, educada, no jargão de hoje, gente de sucesso.

No entanto a plêiade de senhoritas, sobretudo, mas também alguns cavalheiros, em muito menor número, tocava piano para ‘abrilhantar os saraus’ ou festas. Não havia, sabe-se a valorização do dinheiro ganho com o trabalho, nas classes altas. E muito menos como músico. Os ditos populares mostram: “quem canta seus males espanta”, “passa-se a vida ‘flauteando’” e o “ponteadado da viola” ou os “chorões da esquina” não passam a imagem de um indivíduo (ou indivíduos) estar trabalhando. Nos periódicos do fim do século passado que dão as notícias específicas das atividades artísticas para sempre nas descrições e críticas dos concertos e recitais uma atmosfera de refinado diletantismo, mesmo nos que faziam cursos oficiais do

Conservatório, mais tarde Instituto Nacional de Música, ou ganham prêmios de viagem à Europa.

Ainda uma vez, Ribeyrolles (5): “o piano faz barulho em todas as salas. Esse enfadonho pedalista, que não tem nem os grandes sopros nem os cantos do órgão invadiu tudo, até os depósitos de banana e matou a conversação”.

Dentro das características da nossa sociedade, não era profissionalizado este tamanho uso do piano. No livro de Vincenzo Cernicchiaro (6) ele se refere a um concerto de 1832 em que se tem o nome do cantor, Candido Inácio da Silva, famoso compositor de modinha, Klier, clarinetista renomado, F. da Motta, flautista e tocador de corn Inglês e “um pianista que esconde o próprio nome sob o pseudônimo de ‘Curioso’”. A nota de rodapé de Cernicchiaro diz que “Se dava o nome de ‘curioso’ a todos os diletantes e cultivadores da música que não viviam da arte. Triste dizer-se que estes tinham até 1860 a preocupação de esconder o seu nome cada vez que tocavam em público. Isto era devido ao preconceito colonial, que, entretanto, perdurava ainda naqueles tempos; hoje (o livro foi publicado em 1926 e tem referências a fatos de 1921) (tal preconceito) foi vencido pelo progresso intelectual artístico”.

Profissional, aceitável e mesmo recomendável, era ganhar dinheiro ensinando piano; da segunda metade do século passado em diante há muitos professores, já de muito melhor formação, profissionais do ensino, como diríamos hoje. Havia orquestras de formação erudita ou para bailes, de profissionais e pianistas que vinham em tournée ou brasileiros, mas para a pequena burguesia a idéia de ensinar os filhos a tocar piano não era a idéia de ensinar um ofício, um ganha-pão.

Notas:

- (1) RIBEYROLLES, Charles – **Brasil Pitoresco** (1858-1861), BH Editora Itatiaia Ltda.-SP EDUSP, 1980.
- (2) AMERICANO, Jorge – **São Paulo do Meu Tempo**, São Paulo, Cia. Melhoramentos, s/d
- (3) BARRETO, Lima – **Triste Fim de Policarpo Quaresma**, São Paulo, Editora Brasiliense, 1956.
- (4) BARRETO, Lima – op. cit.
- (5) RIBEYROLLES, Charles, op. cit.
- (6) CERNICCHIARO, Vincenzo – **Storia della Musica nel Brasile**, Milão, Stab. Tip. Edit. Fratelli Riccino, 1926.

5.5. Comércio de Pianos: Fabricação, Venda, Manutenção e Transporte

Na segunda metade do século, os instrumentos de sonoridade e característica de “pureza e elegância”, isto é, os pianos de fabricação inglesa e francesa vão sendo substituídos pelos instrumentos alemães (Bechstein e Blüthner abrem suas fábricas em 1853) e os americanos (Steinway, 1853) e Kimball (1885) apesar de a importante fábrica de Chickering norte-americana, já aparecer em 1823, provavelmente fruto do desenvolvimento tecnológico norte-americano depois de proclamar sua independência da Inglaterra.

Quanto à fabricação de pianos no Brasil, os relatos encontrados mostram que não era lucrativa, porque o público preferia os instrumentos que tivessem atravessado o mar. Cernicchiaro (1) cita um concerto realizado em 1834 de violino e piano, em que o piano usado “foi fabricado no Rio de Janeiro pelo estimado artista Folkmberg, há anos estabelecido no Rio”.

C. Carlos J. Wehers (2) escreve que seu pai, Carlos Wehrs havia “adquirido a manufatura de pianos em janeiro de 1864, no Rio, das mãos do fundador Jacob Schlegel”. O fabricante de pianos por algum tempo se dedicou a um negócio de carruagens e acessórios, mas liquidou tudo em “23 de junho de 1873 para dedicar-se única e exclusivamente à sua fábrica de pianos ‘C. Carlos F. Wehrs’, adquirida em 11 de janeiro de 1864 e que, posteriormente ganhou o título ‘Fábrica Imperial’ por ter Papai fornecido dois pianos, de sua fabricação (do tipo H. Herz) ao Governo de Sua Majestade, participando de diversas exposições; mais tarde conquistaram cinco medalhas e diplomas honoríficos nas exposições de 1866, 1873, 1875, 1876 e 1879”. Esta narrativa é feita pelo filho do fabricante de pianos, em seu diário, que foi traduzido pelo neto, Dr. Carlos Wehers, e publicado em 1980. O autor do diário, que herdou a fábrica e continuou a construir pianos, diz que no começo do século desistiu da fabricação, “por não ser compensadora, financeiramente, e preferi a importação, em melhor possibilidade de lucros, uma vez que a fábrica propriamente dita, era só possível mantê-la com grandes sacrifícios pecuniários por que o público brasileiro desconfia ao máximo de qualquer produto nacional. Vender produto nacional era muito difícil, exigindo grande habilidade do vendedor. Às mesmas conclusões chegara também meu pai, que, ao todo, fabricou uns 280 pianos’.

Na verdade, cumpre dizer que era sempre o móvel fabricado no Brasil, sendo a máquina importada da Alemanha.

Em 1849, Francisco Manuel recebia recado do Ministro do Império para opinar sobre pianos fabricados por João Henrique Tauber Nielsen, com fábrica à Rua do teatro, 17.

Em 1855, anúncio do Jornal do Comércio afirma que “I.H. Zimmermann acaba de receber de Londres para poderem ser transportados com comodidade a longas distâncias, sendo dividido em duas peças que vêm em dois caixões separados, tornando-se assim de muito cômodo transporte para o interior, sendo muito fácil qualquer pessoa unir as duas peças, e não alterando de modo algum esta nova construção a solidez e beleza do som do instrumento”(3).

A manutenção dos pianos era feita por técnicos, na sua maioria estrangeiros, pelo menos no começo do século, que atendiam a chamados nas casas da cidade, dos arredores ou de fazendas, indo a cavalo, acompanhados de escravos a pé, que carregavam suas ferramentas. Esperava-se que os afinadores fossem pianistas, bons bastante para fazer um pequeno concerto após as afinações e reparos.

O transporte era feito por negros carregando o piano na cabeça; “gritavam e urravam como se estivessem sendo esartejados ou se encontrassem na selva africana (4) para abrir caminho”. Assim foi até quando um português de nome Coimbra fez um carro para transporte, que foi apelidado de ‘Andorinha’ por ser visto apressadamente cruzando a cidade e com muita frequência.

Após a Proclamação da República apareceram os carregadores espanhóis para transporte dos instrumentos. Tinham que andar calçados por que era proibido andar descalço na Rua do Ouvidor. Quanto aos espanhóis: “estes homens robustos, ativos e de boa índole, tratados comumente de ‘galegos’ não gostavam de levar os pianos sobre as suas cabeças, porém, preferentemente sobre suas ‘gangorras’. Era uma espécie de padiolas grandes, acolchoadas, providas de pés, e sobre as quais colocavam os objetos a ser transportados, inclusive até pianos de cauda e, em seguida, colocavam em torno de suas espáduas, semicírculos de ferro acolchoados de couro, ligados por meio de cordas aos quatro cantos desta armação e, ato contínuo, um pouco vergados para a frente, cuspiam nas palmas de suas mãos calejadas, todos ao mesmo tempo, obedecendo ao comando de um deles, erguiam também simultaneamente, apesar da carga e, sem dizer palavra, todos no mesmo passo, seguiam com ela (...)

10. Transporte de um Piano no Rio de Janeiro

esses carregadores de pianos, dos quais havia dois ou três grupos, eram muito queridos em virtude de sua educação e de sua calma, contrastando enormemente com aqueles que executavam o serviço anteriormente, ou os pretos muito espalhafatosos todos eles ou por portugueses, geralmente muito sujos”(5).

Este sistema brutal não aprovou e tais grupos se reuniram e construíram uma carroça, puxada por fortes burros.

Nos anúncios do Almanak Laemmert (6) de 1859 aparecem oito firmas que se apresentam como fabricantes de piano ou pelo menos são anunciadas sob o título geral ‘Fábrica de Pianos’. Os nomes dos proprietários das firmas são:

Augusto Bingen
 C.F.A. Rohlicke
 F.A. Fiedler
 C.A. Braga
 Henrique Reeg
 João Cláudio Muinello
 J.N.F. Nielsen
 Maguin

Segundo as memórias de C. Carlos F. Wehrs, as mais conhecidas firmas de venda e reparo de pianos nas últimas décadas do século passado foram:

Narcizo, Arthur Napoleão e Miguez – Rua do Ouvidor
 Izidoro Bevilacqua, (a mais antiga, desde 1848) – Rua dos Ourives
 Buschmann, Guimarães – Rua dos Ourives
 Diederichs, Bischoff – Rua Sete de Setembro
 Urbano Antonio Gomes – Rua dos Ourives
 Paranhos (mais tarde Lyra) Barreto – Travessa de São Francisco de Paula
 Briani, Montenegro, Paranhos, Boudreaux e Cia. – Rua sete de Setembro (segundo o autor esta firma foi de pouca duração e tinha mais sócios que fregueses)
 J.C. Guimarães – Rua do Riachuelo – negócio de ferragens e pianos
 Pires e Gomes – Rua Sete de Setembro
 Viúva Filippone – Rua do Ouvidor

Notas:

- (1) CERNICCHIARO, Vincenzo – **Storia della Musica nel Brasile**, Milão, Stab. Tip. Edit. Fratelli Ricciono, 1926.
- (2) WEHRS, C. Carlos J. – **O Rio Antigo – Pitoresco e Musical, Memórias e Diário (1870-1929)**, Rio de Janeiro – 1980.
- (3) WEHRS, C. Carlos J. – op. cit.
- (4) WEHRS, C. Carlos J. – op. cit.
- (5) WEHRS, C. Carlos J. – op. cit.
- (6) **Almanak Laemmert** – Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial da Corte e Província do Ri ode Janeiro para o Anno de 1849, organizado e dirigido por Eduardo Laemmert, Rio de Janeiro, Eduardo e Henrique Laemmert, 1859.

5.5. O Ensino da Música

5.6.1. O Ensino Particular do Piano

No campo do ensino particular de música, no primeiro terço do século passado tivemos como professores, emigrados europeus sem conhecimento mais específico de música, ensinando piano como ensinavam francês, bordado ou trigonometria.

Em volta de 1840 temos professores como Isidoro Bevilacqua (chegado em 1835), Pedro Guigon (1837), Gioacchino Giannini, que tinha vindo ao Brasil como chefe de companhia lírica contratada para o Teatro São Pedro, e que fundou com Dionísio Vega, em 1846, o Liceu Musical.

Em 1841 chegava Antonio Tornaghi, compositor e professor de canto e piano e em 1855, Acchile Arnaud, regente e professor de piano.

Embora, visto com os olhos de hoje, fosse ensino de prendas musicais, havia a possibilidade de os alunos interessados terem conhecimento profundo, pois que eram músicos profissionais, os quais se dedicavam ao ensino. É preciso observar mais uma vez que fazia parte aceitável do ganha-pão dos músicos serem executantes, professores, copistas, comerciantes de música. E assim o faziam, sobretudo os estrangeiros, ou os que, viajando pela Europa, absorviam uma mentalidade diferente em que o sobreviver de seu próprio trabalho era não só aceito como valorizado socialmente. Eram profissionais, não diletantes.

Nos últimos 30 anos do século passado, temos os frutos da estrutura que permitiu o aparecimento dos grandes talentos pianísticos brasileiros.

Temos professores de primeira linha, estrangeiros a princípio, que aqui se fixaram e na década seguinte ou duas décadas depois, ótimos pedagogos brasileiros.

Arthur Napoleão, pianista português de carreira internacional, por aqui vem em 1857 para fazer concertos e em 1866 se instala no Rio de Janeiro. Tornou-se por décadas grande professor de piano, assim como aclamado pianista. Teve a partir de 1869 uma importante loja de pianos e editora de música, ‘Narcizo e Arthur Napoleão’.

Alfredo Bevilacqua, filho de Isidoro Bevilacqua, em 1891 organiza o ‘Instituto Nacional de Música’ (no qual se transformara o Conservatório de Música após a república) com Leopoldo Miguez e José Rodrigues Barbosa e foi o primeiro catedrático de piano, fundando nossa moderna escola pianística. É ele quem muda o repertório do Instituto Nacional de Música, abolindo as fantasias de óperas, os *pot-pourries* e colocando Beethoven, Chopin e Schumann no programa.

Henrique Braga, que se laureou em Paris, em 1871, lecionou teoria e solfejo no Instituto Nacional de Música, em 1890 e piano nas cidades fluminenses de Campos e Macaé.

Temos Henrique Oswald, bolsista de D. Pedro II, durante 15 anos, grande pianista e compositor, diretor do Instituto Nacional de Música de 1903 e 1906, embora a época de sua maior atuação tenha sido já no século XX.

Grande pedagogo foi Joaquim Antonio Barrozo Netto, também com atuação a partir do século XX. Aluno de Henrique Braga e Alfredo Bevilacqua, ganhou as medalhas e o primeiro prêmio por sugestão de Arthur Napoleão. Grande virtuose e pedagogo, em 1911, no Congresso de Música e Exposição Internacional de Roma e Turim, fez parte da Comissão Oficial ao lado de Camille Saint-Saëns, Ignaz Paderewski e Ferruccio Busoni. Foi divulgador de novos métodos pedagógicos.

Também o perfil dos alunos muda. Temos os pianistas seduzidos pelo instrumento, intérpretes conscientes e conhecedores dos caminhos da arte, além dos caminhos do brilho de salão. Já se aceita, muito aos poucos, o brilho dos palcos. A virada do século verá cantores e pianistas (mulheres) de tradicionais famílias pisarem o palco tradicionalmente.

A Enciclopédia da Música Brasileira referindo-se a Guiomar Novaes diz textualmente: “em 1908 fez sua primeira apresentação como profissional no Rio de Janeiro, executando a **Fantasia Triunfal** sobre o Hino Nacional Brasileiro, de Louis Moreau Gottschalk” – é o início de uma carreira profissional belíssima.

Antonieta Rudge faz sua *tournée* pela Europa, apresentando-se na França, Alemanha e Inglaterra em 1906. Magda Tagliaferro também faz *ses débuts triomphaux* (1).

As irmãs Helena e Suzana Figueiredo fizeram carreira brilhante, estudaram fora do Brasil. Helena de Figueiredo, inclusive, escreveu um opúsculo **A Técnica Moderna de Piano**, publicado pela Imprensa Nacional do Rio em 1914, do qual existe um exemplar na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Os preceitos e fundamentos são os mesmos das modernas escolas pianísticas.

As irmãs Figueiredo formaram uma escola de música que teve excelentes alunos, durante algumas décadas.

Escusado dizer que nos muitos anúncios de colégios particulares para moças estava sempre incluído no currículo o estudo de música, conforme se vê nas informações e ‘notabilidades’ (anúncios) do Almanak Laemmert.

5.6.2. O Conservatório de Música

Interessante documento no Arquivo Nacional sobre incremento às artes são os apontamentos sobre os meios práticos de desenvolvimento e a necessidade das Belas Artes, no Rio, documento da autoria de Manuel de Araújo Porto-Alegre (2), de 4 de dezembro de 1853 e outro é o da “Memória apoiando o projeto para criação de um Conservatório de Música e Declamação no Rio”, recebido pelo Encarregado dos negócios do Império na França a 23 de outubro de 1849 (portanto de quando já existia, desde 1847, o Conservatório criado pelo decreto 496).

O primeiro documento se inicia fazendo um relatório sobre o triste estado da cultura no país, em razão da falta de um projeto, já desde a chegada do príncipe regente em 1808 – a improvisação e o provisório de tudo, devido às circunstâncias da própria formação do império no Brasil, política e economicamente – e continua salientando que somente a partir de 1841 o ‘espírito público começa a volver-se um pouco para este lado do bello, mas nada se há feito ainda de positivo e durável: o espírito do provisório ainda paira sobre nossa atmosfera social. O chefe da Nação não tem um palácio, e o governo, os tribunais, as escolas de alto ensino são inquilinos que mudam de domicílio continuamente. Este estado provisório deve ser combinado por que infunde no moral do cidadão a convicção de que não há estabilidade”. Por aí vai, até a conclusão final de uma reserva de mercado para as artes plásticas e arquitetura, impondo uma comissão de censores para que o público não esteja em contato com “cópias de figuras, composições banais e repetições” e a ação da dita comissão de censura (dois engenheiros, dois arquitetos, dois pintores, mais uma Comissão de Saúde Pública) será uma ação “concentânea com as leis da estética e do bom gosto”.

O segundo documento (3), apoiando a criação do Conservatório Nacional de Música tem tom paternalista e socialista, ao mesmo tempo. Os argumentos são baseados na necessidade de lazer para o progresso, sobretudo nas grandes cidades. “É preciso concluir rapidamente que o gosto das Artes nas altas regiões da Sociedade deve necessariamente ser espalhado e

desenvolvido nas Massas” e também os “atributos para o desenvolvimento da música devem ser desenvolvidos rapidamente”.

O Conservatório teve suas bases na Sociedade Musical do Rio de Janeiro, de Francisco Manuel da Silva (40. desde 1841, fora criado pelo decreto 238, de 30 de junho, o Conservatório, estipulando que seria financiado por duas loterias anuais, durante 8 anos. A primeira só foi extraída 6 anos depois. O decreto 496, de 21 de janeiro de 1847 traçou planos para o currículo e funcionamento do conservatório, no qual, inicialmente não havia ensino de piano. O currículo era para um ensino profissional de teoria, solfejo, canto, instrumentos de corda, sopro, harmonia e composição.

Inicialmente havia uma classe masculina de rudimentos de solfejo e alguns anos depois, uma classe feminina. A partir de 1855 são ‘instituídos’ prêmios de viagem à Europa para alunos ou artistas brilhantes, ‘de cinco em cinco anos’. Aparentemente, o currículo por muitos anos não prevê ensino de piano. Em 1855 assim é o corpo docente:

Francisco Manuel da Silva: rudimentos de música, solfejo e noções gerais de canto para o sexo masculino.

Dionísio Vega: a mesma cadeira para o sexo feminino.

Gioacchino Giannini: regras de acompanhar, contraponto e órgão.

João Scaramelli: flauta e outros instrumentos de sopro.

Demétrio Rivera: violino e viola

José Martini: violoncelo e contrabaixo

Foi inaugurada a sua sede em janeiro de 1872.

Sempre segundo as descrições de Ayres de Andrade, no seu livro **Francisco Manuel da Silva e Seu Tempo**, sabemos que foi inicialmente lançado o curso para sexo masculino com 48 alunos em 1848. Somente em 1855 é inaugurado o curso feminino, com todos os cuidados, cautelas e precauções que tal atividade exigia. Nesse sentido, dirige-se Francisco Manuel ao ministro em ofício de 25/04/1853: “Tendo de instalar-se no Conservatório de Música a nova

cadeira de Rudimentos e Canto para o sexo feminino, venho solicitar de V. Excia. permissão para que a dita cadeira se estabeleça no Colégio Santa Tereza, da Sociedade Amantes da Instrução, sito no largo da Mãe do Bispo. Este colégio, destinado ao sexo feminino, é regido por uma diretora, pessoa de reconhecida capacidade, para ali, portanto, concorrerão com toda a confiança as meninas que pretendem freqüentar o Conservatório, confiança esta que por certo não encontrarão na sala do Museu, em que funciona a primeira aula e onde ficarão entregues a si, caso seus pais ou protetores, já por suas ocupações ou por qualquer outro motivo, não possam acompanhá-las durante o tempo da aula; acrescentando a isto a consideração, para mim de grande importância, de que por esta forma vai-se proporcionar o ensino de canto a grande número de meninas pobres que recebem instrução naquele colégio”.

Deduz-se que a ênfase era de formar cantores e de se fortalecer a idéia da ópera nacional.

Era finalidade do Conservatório também formar músicos de orquestra. Não aparece inicialmente o ensino de piano e daí parece-me fortalecida a imagem do ‘tocar piano’ como graça social, como diversão, sem significar, até então, ganha-pão ou veículo para glória nacional.

Escreve um cronista, segundo Ayres de Andrade: “E um bem agradável, lisonjeiro pensamento nos sorri à alma ao ouvir a voz fresca, suave e harmoniosa de alguns alunos e alunas do Conservatório; lembramo-nos que o problema da ópera nacional brasileira pode em breve ser resolvido se o governo e o Sr. Francisco Manuel da Silva se quiserem ocupar dele”.

Segundo Cernicchiaro (5), uma cátedra regular de piano somente seria inaugurada em 1871 por Carlos Severino Cavalier Darbilly. Darbilly era brilhante pianista, aluno de piano de Marmontel e retorna ao Brasil em 1871. Diz o autor italiano textualmente: “o jovem diplomado (Darbilly) notou logo que chegou ao Rio que não era regular, ou quase não existente, o ensino de piano no Conservatório Imperial de Música da Capital, e por isso lhe veio à mente oferecer seus serviços gratuitos ao governo imperial para ampliar o referido ensino até que o conservatório pudesse custear um professor efetivo, já que existia apenas uma gratificação de 20.000 réis mensais dada ao professor Arcangelo Fiorito (professor da cátedra de canto!) para dar uma lição por semana a alguns alunos.

O Ministro do Império aceitou a generosa oferta. Em virtude deste ato Cavalier Darbilly inaugurou a sua cátedra e nela se manteve até 1881, época em que o governo resolve

reformular o conservatório, ampliando o ensino do piano e de outras cátedras, nomeando, depois de um brilhante concurso, em 1883, Cavalier como professor efetivo, o qual, graças ao seu trabalho incansável, inicia assim uma nova era no estudo do piano, e de cuja escola deveriam sair habilíssimos alunos”.

Após a proclamação da república, o governo extinguiria o Conservatório e criaria o ‘Instituto Nacional de Música’. Nesta ocasião Cavalier perde a sua cátedra. Segundo a Enciclopédia da Música Brasileira, o interesse do governo republicano pelo ensino da música, foi devido às relações de “Leopoldo Miguez, republicano convicto com elementos ligados à nova situação”.

Os professores de piano nomeados após a criação do Instituto Nacional de Música foram Alfredo Bevilacqua e Gemma Luziani.

O primeiro regulamento, aprovado pelo governo do Marechal Floriano Peixoto em 31 de dezembro de 1892, dizia: “o I.N.M., tendo por base o ensino completo de 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”.

Havia um prêmio de viagem de estudos na Europa, dado a cada cinco anos ao melhor aluno. O primeiro prêmio foi concedido a Henrique Alves de Mesquita, tendo seguido para a França em julho de 1857.

Notas:

- (1) PARIS, Alain – **Dictionnaire des Interprètes**, Paris, Editions Robert Laffont, 1982.
- (2) Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, **Códice 807**, Volume 14, folhas 126 a 133.
- (3) Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, **Códice 807**, Volume 9, folha 26.
- (4) ANDRADE, Ayres de – **Francisco Manuel da Silva e Seu Tempo**, Rio de Janeiro, Ed. Tempo Brasileiro Ltda., 1967.
- (5) CERNICCHIARO, Vincenzo – **Storia della Musica nel Brasile**, Milão, Stab. Tip. Edit. Fratelli Riccioni, 1926.

5.7. Impressão de Partituras Musicais

As informações contidas neste capítulo provém do verbete Impressão Musical no Brasil, da Enciclopédia Brasileira de Música.

A partir de 1850, vemos a publicação de coletâneas, com sugestivos e repetitivos nomes: **Delícias da Jovem Pianista, Recreação da Jovem Fluminense, Progresso da Jovem Pianista, Ramalhete dos Principaintes, Grinalda da Jovem Pianista, Flores Guanabarenses, Progresso Musical, O Livro de Ouro dos Pianistas**, etc., etc.. Como se vê são nomes que denotam um mercado feminino e jovem, na sua quase totalidade. Há uma sedução mercadológica do nome, mas que torna claro que se está estabelecendo algo novo, ainda sem praticantes de grande fôlego. A grande maioria das peças são de consumo, para serem facilmente lidas, aprendidas e tocadas em reuniões n\ou momentos de tristeza, numa conotação muito feminina destas situações.

A **Imperial Imprensa de Música de Filippone & Cia.** em 1847 estabeleceu a primeira editora musical da cidade. Na publicação por assinatura **O Brasil Musical** – periódico dedicado a S.M. Imperatriz do Brasil, lançou mais de 500 peças entre 1848 e 1875, na medida de duas por mês, uma para piano e uma para canto. As chapas de impressão eram numeradas e a partir do nº 33 já tinham depósitos para redistribuição em Porto Alegre, Bahia, Pernambuco e Buenos Aires. O repertório, refletindo o gosto da época, constava de árias, cavatinas, transcrições para piano, para flauta e para violão de óperas italianas. Esta firma passando por diferentes nomes ainda está em ação em 1884, tendo publicado algumas peças de Ernesto Nazareth, sob o nome Estabelecimento de Músicas e Águas Minerais da Viúva Filippone e Filha.

Os professores de piano e canto muitas vezes se estabeleciam também como copistas de música, posteriormente como impressores de música, editores, representantes de marcas de piano, para venda e aluguel, assim como afinação e concerto de pianos. Havia também livrarias circulantes, de empréstimo, aluguel ou troca de partituras.

Assim trabalharam Rafael Machado Coelho, Teotônio Borges Dinis (cantor da capela imperial), Bento Fernandes das Mercês, Maximiliano von Sydow (professor de piano), Antonio Tornaghi, Januário da Silva Arvelos, filho do compositor do mesmo nome que foi professor de D. Pedro I, Tiago Henrique Canongia, Isidoro Bevilacqua, Arthur Napoleão, Alfredo Fertin de Vasconcelos.

No referido verbete são citadas as seguintes firmas impressoras de partituras:

Honório Vaguer Frion – em 1848 importador e afinador de piano. Publicou álbuns para piano e canto e piano, entre outros **Pérolas e Diamantes** (1859) e **Álbum de Modinhas** (1867). Em 1869 a firma passa para Max von Sydow.

Auguste Baguet – regente e compositor de música ligeira. Entre 1861 d 1868 teve uma Imprensa Musical dos artistas, com as músicas do repertório do Alcázar Lírico, casa de espetáculos do Rio.

Bento Fernandes das Mercês – copista e cantor da capela imperial. Foi grande colecionador e copista do Pe. José Maurício. Desde 1848 vendia música em sua residência e em 1852 instalou-se com a firma Mercês e Companhia Impressores de Música e Editores.

Teotônio Borges Dinis – cantor da capela imperial. Sua firma, T.B. Dinis, começou a praticar o abençoado hábito de datar as peças. Entre as obras as coleções **Lira Brasileira, Folhas e Flores e Flores do Brasil**.

Casa Luraghi – comércio de música desde 1846. Em 1853 suas instalações são cedidas para Severino, Magallar e Banchieri, loja de instrumentos e impressão musical.

João Jacques Soland de Chirol, “professor do Conservatório de Paris”, iniciou a publicação da Gazeta Musical do Brasil – jornal científico, crítico e literário, que se vendia na sua Loja de Música e Piano Geral da França e da Itália.

Januário da Silva Arvellos (filho), em 1859 publicou um **Novo Método Repentino dos Primeiros Elementos Musicais** – publicou também **Conselheiro das Damas** de modinhas brasileiras e música de salão, **O Recreio das Famílias, A Ninfa do Amazonas e As Flores da Pátria**.

Vitor Prealle – estabelecido em 1851 com loja de pianos e posteriormente impressão de músicas.

Tiago Henrique Canongia – professor de música e diretor de orquestra de salão, estabelecido em 1866 com a loja Lira d’Apolo. Publicou mais de 400 peças com chapas numeradas. Após a sua morte a firma passou a ser Viúva Canongia e Cia. Estabelecimento de Músicas, Águas Minerais, Roupas, etc. Publicou **Álbum de Música para Piano, Flores Brasileiras, Coleção de Tangos e Havaneiras**, assim como peças de Henrique Alves de Mesquita, Callado, Manuel Joaquim Maria, Aníbal Napoleão, Chiquinha Gonzaga.

Bevilacqua e Narciso – modinhas e música de salão a partir de 1857. **As Brasileiras**, coleção de modinhas, **Álbum de Modinhas**. Bevilacqua foi sempre firma muito importante. Em 1880 inauguraram um Salão Bevilacqua. No catálogo publicado em 1900 listaram um total de 4.446 peças. Nestas alturas, a firma era Ernesto Bevilacqua.

Arthur Napoleão fixou-se no Rio em 1869 e abriu o grande Depósito de Pianos. Junto com seu amigo Narciso José Pinto Braga, que fora sócio de Bevilacqua, o pianista português fundou a firma Narciso e Arthur Napoleão. Associou-se depois a Leopoldo Miguez e publicaram a partir de 1879 uma **Revista Musical e de Belas Artes**, de boa qualidade e que durou de janeiro de 1879 até dezembro de 1880. Com percalços e vicissitudes, mudando de sócios e de nome, a firma Arthur Napoleão dobrou o século com vasto e eclético repertório.

Muitas das partituras, embora infelizmente não todas, podem ser encontradas para consulta na Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Fundação Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro. Muitas também são passíveis de consulta na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

5.8. Produção Musical Erudita e Popular

A produção musical é dirigida a um público ansioso por consumi-la e que nela procura também a participação em um pouco de Europa. O próprio público insiste na obediência a padrões importados.

Temos lundos e modinhas de caráter nacional, “a modinha cantada naquele tom apaixonadamente poético que faz uma das nossas raras originalidades”(1), temos transcrições de óperas e a criação (?) – se assim se pode chamar, pois que muito repetitivas – de música ‘folhetinesca’: quadrilhas, valsas, lanceiros, *polkas*, *shottishs*, *redowas*, sempre muito parecidas umas com as outras, graciosas, melodiosas, melosas, muitas vezes descartáveis. Obviamente há algumas exceções, mas no geral, as muitas coleções e os incontáveis álbuns pouco ou nada criativo apresentam. O que nada lhes diminui o consumo – na verdade, o aumenta.

Segundo José Ramos Tinhorão (2) as modinhas na metade do século passado são aceitas nos salões graças à sua ‘italianização’, isto é o revestir-se de característica de árias de óperas, com ornamentos e dificuldades técnicas. Somente nos últimos anos do século, nas mãos dos “mestiços tocadores de violão” retomam sua tradição de gênero popular. Sente-se que a modinha é da terra, ‘é pele’, mas para poder ser aceita na classe de brasileiros que deseja subir, “branquear-se”, esquecer seu sangue negro, precisa também se fantasiar com cores operísticas, se dar ares europeus. Também os jovens literatos nacionalistas e românticos se interessam pelas modinhas compondo textos para elas.

A figura de Xisto Bahia, cantor, ator, compositor, tocador de violão, mulato, filho de um militar, é tão importante que não pode deixar de ser mencionada em qualquer trabalho que fale sobre salões, não obstante o fato de a nossa dissertação ser sobre o piano. Na análise de José Ramos Tinhorão (3), quanto à importância de Xisto Bahia, “a sua decidida vocação de ator ia levá-lo a atuar no âmbito da classe média, servindo como um perfeito intermediário entre os literatos compositores da primeira metade do século XIX e aqueles cantores de rua que alcançariam sucesso no século seguinte”.

Luis Heitor no seu livro **150 Anos de Música no Brasil**, nos conta que por muito tempo as modinhas e lundus foram compostas tanto pelos músicos da capela imperial como pelos que escreviam ópera para o Teatro Lírico Fluminense. Escreveram modinhas o Pe. José Maurício, Francisco Manuel da Silva, Candido Inácio da Silva, J.S. Arvelos, Elias Alvares Lobo, Carlos Gomes.

Um processo a ser mencionado foi o da subida das danças populares aos salões (4), a transformação da polca em maxixe. Mas maxixe era nome rebarbativo, sinônimo de coisa de baixa categoria. Através do teatro de revista, na análise de José Ramos Tinhorão, as camadas mais altas da sociedade vão tomar conhecimento dos maxixes, da música dos carnavais, mas para isto, usam-se nomes como polca, polca-tango, *habaneras*, para gêneros musicais que não são os denominados, mas sim disfarces para o maxixe.

Diz Tinhorão: “ a partir de 1897, porém, quando na revista **Zizinha Maxixe**, de Machado Careca, a compositora Chiquinha Gonzaga lançou o seu **tango brasileiro ‘Gaúcho’**, apontando-o gratuitamente, como “dança do corta-jaca”, os maestros de teatro e compositores semi-eruditos sentiram que era chegado o momento de aproveitar as particularidades do maxixe na criação de um gênero novo de música popular, capaz de interessar os milhares de compradores de partitura para piano de todo o Brasil”(5).

A produção para piano na primeira metade do século pouco teve de significativo. A produção musical importada satisfazia as aspirações do mercado mais sofisticado, assim como de resto também o satisfaziam a produção industrial e a intelectual. Parafraçando Mário de Andrade, no **Ensaio sobre a Música Brasileira** (6): “Estávamos embebedados pela cultura européia, em vez de esclarecidos”. O Pe. José Maurício fora ótimo tecladista – organista, cravista, pianista – e deve ter escrito mais para piano, mas dele nos restou o **Compêndio de Pianoforte**. Neukomm entusiasmou-se com os requebros brasileiros e sobre o lundu, escreveu **Meu Amor Brasileiro**.

Como já foi fartamente mencionado no correr do trabalho, os sentimentos nacionalistas demoram a despertar e nas primeiras décadas a valsa impera e escrevem-se valsas milhões; na verdade a valsa foi uma dança que nunca perdeu inteiramente o lugar, tendo se popularizado ou aristocratizado conforme a época.

A polca foi outra voga desesperada. Diz a Enciclopédia de Música Brasileira que chegou a haver uma Sociedade Constante Polca. Compositores eruditos e populares escreveram polcas, conjuntos de choros e sociedades carnavalescas a incluíram no seu repertório.

Na segunda metade do século temos autores que escreveram para piano com conhecimento da técnica do instrumento e de composição. Os nomes mais conhecidos são os de Henrique Alves de Mesquita, Francisco Braga, Leopoldo Miguez, Alberto Nepomuceno, Henrique Oswald e Ernesto Nazareth. São compositores de escola e que, à exceção de Nazareth, estudaram na Europa. Mas destes, apenas Oswald e Nazareth têm obra pianística de vulto, que mostra real afinidade com o instrumento. Não que os outros não tenham escrito, e muito, mas seus interesses eram antes a obra teatral (óperas e operetas), sinfonias ou a canção, como Braga e Nepomuceno. E não foi a música para piano destes autores (exceto Nazareth) a mais executada nas salas de concerto, até o fim do século passado.

A execução musical doméstica era muito mais das ‘Folhas d’Álbum’, ‘Peças Características’, de tradição e feição européia, e música ligeira de dança. De raízes populares, Chiquinha Gonzaga e Nazareth.

Chiquinha foi grande compositora de teatro e o piano é usado sobretudo para a divulgação de suas obras. Tendo se casado e se separado muito cedo, sustentou seus filhos dando aulas de piano. Frequentou rodas de chorões e passou a tocar em festas. Chiquinha começou a compor para o teatro, meio até então fechado para as mulheres, e conseguiu após alguns anos se impor no mundo musical brasileiro. Foi a primeira mulher a reger uma orquestra no Brasil, em 1885, quando dirigiu os músicos do teatro e a Banda da Polícia Militar. Participou muito da campanha pela abolição dos escravos e proclamação da república. Fez várias viagens à Europa e teve muito sucesso popular. Chiquinha Gonzaga compôs em 1889 a marchinha intitulada **O Abre-alas**, considerada a primeira marcha feita especialmente para carnaval. Conforme uso da época, Chiquinha tinha empregados que iam vender suas partituras de porta em porta. Teve também papel atuante na luta pela defesa dos direitos autorais dos músicos.

Nazareth foi um íntimo do piano, com ele tendo muita afinidade. Como autor já no fim do século passado começava a ter o seu lugar ao sol. Foi em 1893 que lançou o **Brejeiro**, considerado como sua iniciação no tango brasileiro.

Ainda uma vez citando Tinhorão: “o primeiro compositor a estilizar o ritmo do maxixe, sintetizado pelos conjuntos de choro, a partir da polca e do lundu, foi o pianista Ernesto Nazareth. Filho de uma família de baixa classe média do Rio de Janeiro, ele se apresentava – juntamente com Chiquinha Gonzaga – como uma das pessoas mais indicadas a transportar para o piano o novo estilo de interpretação que os chorões populares lhe entregavam pronto. Ernesto Nazareth nascera em 1863, no morro do Nheco, depois morro do Pinto, no limite extremo da cidade nova (o bairro carioca surgido após o aterramento dos antigos alagadiços vizinhos do Canal do Mangue, por volta de 1860), e sua primeira produção, aos catorze anos, a **polca-lundu ‘Você Bem Sabe’**, indicava já em 1877 a atenção com que o aluno de piano ouvia em seu bairro a música produzida pelos conjuntos de choro (...) Entretanto, uma exagerada preocupação em requintar suas composições, apelando para o virtuosismo pianístico na falta de maior cultura musical (a idéia de mandá-lo estudar na Europa, aos vinte anos, fracassou por falta de dinheiro), ia fazer com que Ernesto Nazareth jamais conseguisse ser um compositor de maxixes inteiramente populares (...). Tudo somado, a conclusão é de que na realidade não houve uma criação, mas duas criações: uma popular – a do maxixe surgido aos poucos, na área dos músicos chorões, como síntese de uma forma de acompanhar um estilo de dança espevitada – e outra semi-erudita – a do tango de Ernesto Nazareth, composto para piano com requintes de virtuosismo técnico, e possivelmente influenciado pela *habanera*, sempre mais aproveitada pelos músicos eruditos do que o maxixe nacional”(7).

Os compositores sonhavam editar para piano. Os seus direitos autorais eram vendidos às editoras, que registravam as obras na Biblioteca Nacional e as imprimiam em partituras para piano. Tocar por partitura, certinho, dava o rigor europeu. Mas era nas ruas que o sucesso estava garantido.

Assim podemos ver que também o teatro de revista, o lado popular autêntico, entrava nas salas e salões via piano.

Apenas por curiosidade vale informar que a 22 de março de 1890 Fred Figner, gênio comercial e responsável pela divulgação do registro sonoro por meios mecânicos no Brasil, registrara a firma Casa Edson, vendendo discos, marcas Zonophone e Odeon e cilindros musicais marca Phynis, para vendê-los entre nós. Foi intensa a gravação de cilindros. No catálogo de 1902 constam 219 gravações. Grandes sucessos foram o **Hino Nacional** e **O Guarani**, de Carlos Gomes, pela Banda Militar Edson, assim como gravações do cantor Cadete e 81 canções e lundus de Baiano. Segundo Figner “tanto se gravasse tanto se venderia”.

Notas:

- (1) ALMEIDA, Manuel Antonio de – **Memória de Um Sargento de Milícias**, São Paulo, Ed. Ática, 1981.
- (2) TINHORÃO, José Ramos – **Pequena História da Música Popular**, São Paulo, Art-Editora Ltda., 1991.
- (3) TINHORÃO, José Ramos – op. cit.
- (4) TINHORÃO, José Ramos – op. cit.
- (5) TINHORÃO, José Ramos – op. cit.
- (6) ANDRADE, Mário de – **Ensaio Sobre a Música Brasileira**, São Paulo, Livraria Martins Editora, 1962.
- (7) TINHORÃO, José Ramos – op. cit.

6. CONCLUSÃO

No correr do século XVIII, os cravos enfeitaram e encantaram casas e ouvidos aristocráticos e foram privilégio de pessoas muito ricas, da nobreza e da alta burguesia – esta personificada nos grandes mercadores e proprietários; assim foi na Europa e em alguns países das Américas.

Mas, grandes alterações já em gestação em todo o século vieram à luz nas suas últimas décadas e nas primeiras do século seguinte, o século XIX: revoluções filosóficas, econômicas, políticas, sociais e artísticas, manifestadas nos movimentos conhecidos por Iluminismo, Revolução Industrial, Revolução Francesa, Romantismo. Foram movimentos essencialmente europeus, mas que obviamente atingiram as colônias americanas, do Norte ao Sul.

Embora o grande agente desencadeador das mudanças no Brasil, no século passado, tenha sido a transladação do governo de Portugal e Colônias para o Brasil, no Rio de Janeiro, já anteriormente as novas idéias nos tinham alcançado. Aqui tivemos várias tentativas de reivindicação dos novos ideais: “Liberdade, Igualdade, Fraternidade” demonstrados nos movimentos nativistas vários, inclusive no mais famoso, o da Inconfidência Mineira, pregando a independência do Brasil, já em 1790; embora tais movimentos tenham sido mais de “filósofos e poetas”, dada a inexistência de uma classe média de pretensões burguesas, eles mostraram que já possuíamos as informações das novas idéias filosóficas e, o que é mais importante: se não havia ainda uma consciência política, havia uma ansiedade política em uma parcela de população, por pequena que fosse.

A mudança da sede do governo forçou o desenvolvimento do Brasil. As necessidades da nova posição do país, especialmente da capital, aumentaram a quantidade de pessoal burocrático e administrativo enormemente. Formou-se uma classe média, e conseqüentemente surgiram aspirações burguesas. A abertura, ainda que desajeitada, de escolas, bibliotecas e museus, passou o acervo da cultura para a população; a liberdade da imprensa acentuou esta tendência; houve uma democratização do conhecimento e das possibilidades de ascensão

social. Não somente uma classe média se formou, mas uma também aristocracia da Terra, enriquecida pelo café (e até pelo comércio), a copiar modelos de elegância, cultura, bem viver. A abertura dos portos às nações amigas foi espalhando os produtos manufaturados, mais acessíveis ou mesmo possíveis pela Revolução Industrial, importados adoidadamente, promovendo uma democratização também no conseguir bens, inclusive bens culturais ou de lazer.

Por outra parte um cravo foi – e é – um instrumento de feitura muito mais artesanal do que um piano. O piano é filho da Revolução Industrial. Nasceu numa época em que já estava semeada nos homens, nos cidadãos, a idéia de que a aspiração a melhores condições é algo não só permitido como natural e valioso. Os fabricantes de piano procuraram fazer não alguns exemplares de magníficos instrumentos para alguns eleitos, mas o maior número possível deles; procurou-se construir um instrumento de menor porte, que coubesse em salões e salas menores, fazendo-se malabarismos com a mecânica e cordas até tê-las perpendiculares ao teclado, ocupando menor espaço. Havia um mercado ávido por isto.

O piano satisfazia a necessidade do Romantismo, que implicava num discurso mais emocional e arrebatado, mais humano e na sua essência menos racional e obediente a regras do que o do Barroco. À precisão de linhas de contraponto, à dinâmica de terraços dos *concerti grossi* e dos *affeti* consagrou a noção da melodia soberana, *cantabile e orecchiabile*. A expressão emocional de homens e mulheres de carne e osso, de gente comum, é mais valorizada do que a dos deuses, heróis de personagens bíblicos. Há uma democratização das emoções, há uma valorização do sentir de cada um. As possibilidades oferecidas pelo piano, a sua dinâmica, os *crescendi e decrescendi*, *fortissimi e pianissimi*, ao alcance da mão, num instrumento que cabia na sala e a preço que era possível a muitos pagar, tornaram-no insubstituível por mais de um século. Além disso, no piano se reproduziam sinfonias, óperas se trazia o teatro para casa, se difundia a moda musical. O piano abriu grande mercado de trabalho para muitos músicos que não só difundiram suas composições, mas fizeram inúmeros arranjos, transcrições, paráfrases, facilitações de obras musicais a duas, três, quatro, seis, oito, muitas mãos e que permitiam, além de fazer música de câmara, deliciosa sociabilidade, namorar, brilhar os salões.

O piano chegou ao Brasil e encontrou um bom abrigo. Na primeira metade do século, os pianos – de cauda ou menores – vão indo para as casas ricas e na segunda metade do século, com grande desenvolvimento do país, vão se espalhando cada vez mais, até ser pretensão de muitíssimas pessoas. O seu caráter ‘aristocrático’, indicativo de ‘gente culta’ ficou até uma geração atrás. Por outro lado, a população feminina foi a grande beneficiada. A estrutura social

que a fazia a rainha do lar e escrava do seu amo (pai, marido, irmão, tio) dentro de uma sociedade escravagista em que todo trabalho, doméstico inclusive, era feito por escravos, deixava à mulher, da aristocracia, da classe média e mesmo da pequena burguesia, muitas horas de ócio. Como não é possível negar a musicalidade das correntes formadoras dos brasileiros e brasileiras – índios, negros, ibéricos – estava estabelecida uma situação que levaria a esta pianomania. Havia pessoas musicais e inteligentes, literalmente com muito tempo nas mãos e o instrumento, o piano, socialmente aceito e muito valorizado. Assim, tendo os pianistas em potencial, tivemos mercado para os professores, compositores, tivemos instrumentos à venda, os locais e oportunidades de exibição. Como via de regra, com tão grande número de praticantes de uma arte, foi possível a pirâmide natural: de milhares e milhares, talvez centenas de milhares de praticantes, houve algumas centenas de excelentes pianistas e desses, alguns memoráveis.

Este foi o caminho que minhas procuras e leituras e andanças me mostraram. A busca foi honesta, dedicada e desinteressada. espero ter chegado a bom termo.

7. PROGRAMA DO RECITAL

- P. José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) - **do Compêndio de Pianoforte:**
Lição 5^a.
Fantasia 6^a.
- Sigismund Neukomm (1778-1858) - **Lumdum O Amor Brasileiro**
(capricho para pianoforte)
- Cândido Inácio da Silva (1800-1838) - **Lá no Largo da Sé** – lundu brasileiro - para
canto e piano
- Francisco Xavier Bomtempo - **Valsa** dedicada à sua mãe (1847)
- José Amat - **Canção do Exílio** c. 1850-1860
(texto de Gonçalves Dias)
- Eduardo Medina Ribas - **Glória** – polca (c. 1860)
- Antonio Carlos Gomes (1836-1896) - **Angélica** – *schottisch* para piano
(c. 1869-1875)
- H. Alberti - **Petite Fantasia sur des Motifs de l'opera**

Robert Le Diable, de Meyerbeer, pour piano
à quatre mains – s/d
- Brazilio Itiberê da Cunha (1846-1913) - **A Sertaneja** – (c. 1869)
- Alberto Nepomuceno (1864-1920) - **Valsa Op. 13 No. 2**
- Leopoldo Miguez (1850-1902) - **Allegro Appassionato** – publicação póstuma
s/d

- Henrique Oswald
(1854-1931) - **Revêrie** – de Six Morceaux op. 14
- Francisco Braga
(1868-1945) - **Virgens Mortas** (1905) – canto e piano
- Ernesto Nazareth
(1863-1934) - **Você Bem Sabe** – polca-lundu (1877)
- Chiquinha Gonzaga
(1847-1935) - **Dansa Brasileira** (1892)
- Joca Stovoni - **Café Concerto** – “Quadrilha sobre cançonetas em voga nos Cafés concertos do Rio
- . *Polka des Anglais*
 - . *La Barona*
 - . *Voglio scare*
 - . *Ciribiribim*
 - . *La luna*
 - . *La Franceza*
 - . *Arame*
 - . *Angu do Barão*

8. BIBLIOGRAFIA

- AGASSIZ, Louis e Carey, Elizabeth – **Viagem ao Brasil** – BH Livraria Itatiaia Ltda.-SP EDUSP, 1975.
- AGUIAR, Manoel de – **A Abertura dos Portos no Brasil**, Salvador, Livraria Progresso, 1960.
- ALENCAR, José de – **O Tronco do Ipê**, São Paulo, Editora Ática, 1989.
- ALENCAR, José de – **Sonhos d'Ouro**, São Paulo, Editora Ática, 1981.
- ALENCAR, José de – **Encarnação**, São Paulo, Editora Ática, 1986.
- ALMEIDA, Manuel Antonio de – **Memórias de Um Sargento de Milícias**, São Paulo, Editora Ática, 1981.
- ALMEIDA, Renato – **História da Música Brasileira**, Rio de Janeiro, F. Briguiet, 1942.
- AMERICANO, Jorge – **São Paulo do Meu Tempo**, São Paulo, Cia. Melhoramentos, s/d.
- ANDRADE, Ayres de – **Francisco Manuel da Silva e Seu Tempo**, Rio de Janeiro, Ed. Tempo Brasileiro Ltda., 1967.
- ANDRADE, Mário de – **Ensaio Sobre a Música Brasileira**, São Paulo, Livraria Martins Editora, 1962.
- ARMITAGE, John – **História do Brasil**, Belo Horizonte, Editora Itatiaia Ltda., SP Ed. EDUSP, 1981.
- Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, **Código 807**, volume 14, folhas 126 a 133.
- Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, **Código 807**, volume 14, folha 26.
- Arte no Brasil** – publicação da Edit. Abril, São Paulo, apresentação P.M. Bardi e vários colaboradores, 1979.

ASSIS, Machado de – **A Semana** - 3º Volume (1895-1900), Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre, M.W. Jackson Inc. Editores, 1942.

ASSIS, Machado de – **Crítica Theatral – Rio-SP-PA**, W.M. Jackson Inc. Editores, 1938.

ASSIS, Machado de – **Esau e Jacó**, São Paulo, Editora Ática, 1977.

ASSIS, Machado de – **Helena**, Rio de Janeiro, W. Jackson Editores, 1939.

ASSIS, Machado de – **Memorial de Ayres**, São Paulo, Editora Ática, 1976.

ASSIS, Machado de – **Memórias Póstumas de Brás Cubas**, São Paulo, Editora Ática, 1990.

ASSIS, Machado de – **A Mão e a Luva**, São Paulo, Editora Ática, 1981.

ATHAYDE, Tristão de – **Política e Letras** in Cardoso, Vicente Licínio, *À Margem da História da República*, Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1981.

AZEVEDO, Dr. Moreira de – **Curiosidades, Notícias e Variedades da História Brasileira**, Rio de Janeiro, Garnier-Typ. Franco América, 1873.

AZEVEDO, Fernando de – **A Cultura Brasileira: Introdução ao Estudo da Cultura no Brasil**, Brasília, Editora da Universidade de Brasília, 1963.

AZEVEDO, Luis Heitor Correia de – **150 Anos de Música no Brasil – 1800-1950**, Rio, Livraria José Olympio, 1956.

AZEVEDO, Luis Heitor Correia de – **Música e Músicos do Brasil – História, Crítica e Comentários**, Rio, Livraria José Olympio, 1950.

BALBI, Adriano – **Essai Statistique sur le Royaume du Portugal et d'Algarve**, Paris, chez Rey et Gravier, Libraire, 1822.

BARDI, P.M. – **História da Arte Brasileira**, São Paulo, Ed. Melhoramentos, 1975.

BARRETO, Lima – **Triste Fim de Policarpo Quaresma**, São Paulo, Editora Brasiliense, 1956.

BITTENCOURT, Gastão – **Temas da Música Brasileira**, Rio de Janeiro, Editora A Noite, 1946.

BURDICK, Jacques – **Teatro**, Lisboa-SP, Editora Verbo, 1978.

CACCIAGLIA, Mario – **Pequena História do Teatro no Brasil**, São Paulo, T.A. Queiróz Ed. EDUSP, 1986.

CARDIM, Fernão – **Tratado das Gentes e Terras do Brasil**, BH Editora Itatiaia Ltda.-SP EDUSP, 1980.

CERNICCHIARO, Vincenzo – **Storia della Musica nel Brasile**, Milão, Stab. Tip. Edit. Fratelli Ricciono, 1926.

COARACY, Vivaldo – **Memórias da Cidade do Rio de Janeiro** – Coleção Reconquista do Brasil vol. 132, BH Ed. Itatiaia Ltda.-SP Edusp, 1988.

DENIS, Ferdinand – **Brasil (1816-1831)**, BH Livraria Itatiaia-SP EDUSP, 1980.

D'ORBIGNY, Alcide - **Viagem Pitoresca Através do Brasil (1831)**, BH Livraria Itatiaia Editora Ltda.-SP EDUSP, 1976.

D. Pedro II e a Cultura, Coleção de Decretos, Ministério da Justiça, Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, 1977.

EDMUNDO, Luis – **Recordações do Rio Antigo**, Rio de Janeiro, Editora A Noite, 1950.

EDMUNDO, Luis – **O Rio de Janeiro no Tempo dos Vice-reis**, Rio de Janeiro Imprensa Nacional, s/d

EWEBANK, Thomas – **Vida no Brasil (1844)**, BH Livraria Itatiaia Editora Ltda.-SP EDUSP, 1976.

FABRIL, Annateresa, Coordenadora – **Ecletismo na Arquitetura no Brasil**, São Paulo, Nobel – Ed. EDUSP, 1987.

- FERREZ, Gilberto – **A Fotografia no Brasil**, São Paulo, MEC-Funarte – Pró-Memória, Editora Ex-Libris, 1985.
- FERREZ, Gilberto – **O Rio Antigo do Fotógrafo Marc Ferrez – Paisagens e Tipos Humanos (1865-1918)**, São Paulo, MEC-Funarte – Pró-Memória, Editora Ex-Libris, 1985.
- FIGUEIREDO, Helena de – **A Técnica Moderna de Piano**, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1914
- FLETCHER, James C. e KIDDER, Daniel P. – **Brazil and the Brazilians Portraied in Historical and descriptive Sketchs**, London, Sampson, Low, Son and Marston, 1867.
- FREITAS, Afonso de – **Tradições e Reminiscências Paulistas**, Belo Horizonte, Editora Itatiaia Ltda., Ed. EDUSP, 1985.
- FREYCENET, Louis – **Voyage autour du monde (1816)**, Paris, Chez – Pillet-Ainé – imprimeur – libraire, 1826.
- FREYRE, Gilberto – **Casa Grande e Senzala**, Rio de Janeiro, Editora Record, 1989.
- Fundação Roberto Marinho e Lloyds Bank – **A Presença Britânica no Brasil (1808-1914)**, São Paulo, Ed. Pau-Brasil, 1987.
- GARDENER, George – **Travels in the Interior of Brazil**, London, 1846, citado em Carlos Penteadó Rezende in *Notas Para Uma História do Piano no Brasil*, Revista Brasileira de Cultura, Nº 6, 1970, Rio de Janeiro, Conselho Nacional de Cultura.
- GRAHAM, Maria – **Journal of a Voyage to Brazil and Residence There**, London, Longman, Hurst, Rees, Orme, Brown & Green, 1824.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de – **Raízes do Brasil**, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1956.
- KOSERITZ, Karl von – **Imagens do Brasil**, Belo Horizonte, Editora Itatiaia Ltda., Ed. EDUSP, 1980.

- LANGE, Francisco Curt – **A Organização Musical Durante o Período Colonial Brasileiro**, Coimbra, 1966
- LÉRY, Jean de – **Viagem à Terra do Brasil**, BH Editora Itatiaia Ltda.-SP EDUSP, 1980.
- LIMA, Oliveira – **D. João VI no Brasil**, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio, 1945.
- LIRA, Mariza – **Chiquinha Gonzaga – Grande Compositora Popular Brasileira**, Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, 1939.
- LUCCOCK, John – **Notas Sobre o Rio de Janeiro e Partes Meridionais do Brasil**, BH Livraria Itatiaia Editora Ltda.-SP EDUSP, 1975.
- MACHADO, José de Alcântara – **Vida e Morte do Bandeirante**, Belo Horizonte, Editora Itatiaia, Ed. EDUSP, 1980.
- MANCHESTER, Alan - **British Preeminence in Brazil – Its Rise and Decline**, New York Octagon Books, Inc., 1964.
- MARIS, Vasco – **História da Música no Brasil**, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira S.A., 1983.
- MARTINS FILHO, Enéas, **O Conselho de Estado Português e a Transmigração da Família Real em 1807**, Ministério da Justiça, Arquivo Nacional do Rio, 1968.
- MATOS, Cléofe Person de - **Catálogo Temático das Obras de P. José Maurício**, Conselho Federal de Cultura, MEC, 1970.
- MAWE, John – **Viagens ao Interior do Brasil (1808-1811)**, BH Livraria Itatiaia Editora Ltda.-SP EDUSP, 1976.
- MOURA, Paulo Cursino de – **São Paulo de Outrora**, Belo Horizonte, Editora Itatiaia, Ed. EDUSP, 1980.

- MOURÃO, Rui – **O Alemão que Descobriu a América**, Belo Horizonte, Ed. Itatiaia – Brasília – Instituto Nacional do Livro, 1990.
- NORTON, Luis – **A Corte de Portugal no Brasil**, Rio de Janeiro, Editora Nacional, 1938.
- PINHO, José Wanderley – **Salões e Damas do Segundo Reinado**, São Paulo, Livraria Martins Editora, 1942.
- PITTA, Rocha - **História de América Portuguesa**, Belo Horizonte, Editora Itatiaia Ltda., Ed. Editora EDUSP, 1976.
- POHL, Joahn Emmanuel – **Viagem no Interior do Brasil** (entre 1817 e 1821), BH Livraria Itatiaia Editora Ltda.-SP EDUSP, 1976.
- RAYNOR, Henry – **História Social da Música**, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1981.
- REIS FILHO, Nestor Goulart – **Quadro da Arquitetura Brasileira**, São Paulo, Editora Perspectiva, 1983.
- RENAULT, Delso – **O Rio de Janeiro nos Anúncios de Jornais *1808-1850)**, Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves Editora S.A., 1984.
- REZENDE, Carlos P. – **Notas para uma História de Piano no Brasil** – in Revista Brasileira de Cultura Nº 6, Rio de Janeiro, Conselho Nacional de Cultura, 1970.
- RIBEYROLLES, Charles – **Brasil Pitoresco** (1858-1861), BH Editora Itatiaia Ltda.-SP EDUSP, 1980.
- RUGENDAS, Johann Moritz – **Viagem Pitoresca Através do Brasil** (c. 1821), São Paulo, Círculo do Livro, cortesia da Livraria Martins Editora Ltda., sd.
- RUSSEL, Raymond – **The Harpsichord and the Clavicord**, Londres, Faber & Faber, 1973.
- SAINT-HILAIRE, August - **Viagem pelas Províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais**, BH Livraria Itatiaia, SP Ed. EDUSP, 1975.

SANTOS, Luis Gonçalves dos (Pe. Perereca) – **Memórias para Servir à História do Reino do Brasil**, BH Editora Itatiaia Ltda.-SP EDUSP, 1981.

SCHLICHTHORST, Carl – **O Rio de Janeiro como Ele É (1824-1826)**, Rio de Janeiro, Editora Getúlio Costa, s/d.

SCHONBERG, Harold C – **The Great Pianists – from Mozart to the Present**, New York, Simon & Schuster, 1963.

SEIDLER, Carl – **Dez Anos de Brasil**, BH Livraria Itatiaia Ltda., SP Ed. EDUSP, 1980.

SETUBAL, Paulo – **A Marquesa de Santos**, Rio de Janeiro, Cia Editora Nacional, s/d.

SILVA, João Manuel Pereira da – **História da Fundação do Império do Brasil**, Rio de Janeiro, Garnier Editor, 1864.

SODRÉ, Nelson Werneck – **A Ideologia do Colonialismo**, Petrópolis, Editora Vozes, 1984.

SODRÉ, Nelson Werneck – **Síntese da História da Cultura Brasileira**, São Paulo, Difel – Difusão Editora S.A., 1983.

STADEN, Hans – **Duas Viagens ao Brasil**, Belo Horizonte, Livraria Itatiaia Ltda., EDUSP, 1974.

TAUNAY, Affonso de E. – **A Missão Artística de 1816**, Rio de Janeiro, publicação do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, MEC, 1956.

The History of the Brazil's, from the Original Discovery in 1500 to the Emigration of the Royal Family of Portugal in 1807, London, J.T. Ward and Co., 1808.

TINHORÃO, José Ramos – **Pequena História da Música Popular**, São Paulo, Art-Editora Ltda., 1991.

TOLEDO, Benedito Lima de – **São Paulo, Três Cidades em Um Século**, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1981.

VIANNA, Hélio – **História do Brasil**, São Paulo, Edições Melhoramentos, 1972.

WALSH, Robert – **Notícias do Brasil** (1828-1829), BH Editora Itatiaia Ltda-SP EDUSP, 1985.

WEHRS, C. Carlos J. – **O Rio Antigo – Pitoresco e Musical, Memórias e Diário (1870-1929)**, Rio de Janeiro, 1980.

WEHRS, C. Carlos J. – **Meio Século de Vida Musical no Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, Instituto de História e Geografia, 1990.

ZALUAR, Augusto Emílio – **Peregrinação à Província de São Paulo (1860-1861)**, Belo Horizonte, Editora Itatiaia Ltda., Ed. EDUSP, 1975.

Dicionários

Dictionnaire de la Musique – sob direção de Marc Honegger, Les hommes et leurs oeuvres, Bordas, Paris, 1970.

Grove's Dictionary of Music & Musicians, New York – St. Martin's Press Inc., 1961.

Larousse de la Musique – Paris, Libraire Larousse, 1983.

Enciclopédias

Enciclopédia de Música Brasileira Erudita, Folclórica, Popular, São Paulo, Art Editora Ltda., 1977

Encyclopaedia Britannica, Inc. – Chicago, London, Toronto, 1951.

Enciclopédia Mirador Internacional, Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações Ltda., SP-Rio, 1975.

Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira, Lisboa-Rio de Janeiro, Editorial Enciclopédia, Ltda.

Handbook of Latin American Studies, Gainesville, University of Florida Press, 1963.

Salvat – Enciclopédia de la Musica – Salvat Editora, Barcelona, 1967.

Periódicos

Almanach de Lisboa – Academia das Sciencias de Lisboa, 1785.

Almanak Laemmert – Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial da Corte e Província do Rio de Janeiro para o Anno de 1849, organizado e dirigido por Eduardo Laemmert, Rio de Janeiro, Eduardo e Henrique Laemmert, 1849.

Almanak Laemmert – Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial da Corte e Província do Rio de Janeiro para o Anno de 1859, organizado e dirigido por Eduardo Laemmert, Rio de Janeiro, Eduardo e Henrique Laemmert, 1859.

O Brasil Artístico – Revista da Sociedade Propagadora de Bellas Artes do Rio de Janeiro, 1857.

O Contemporâneo Político e Literário, Paris, 1820.

O Patriota: Jornal Literário, Político, Mercantil, etc., Rio, 1813-14.

Revista A Música para Todos – Nº 27, São Paulo, Primeira Quinzena de Junho/1887.

Revista do Instituto Histórico e Geográfico – volume 254 – jan/mar de 1962 – pag. 241 – 384.

Revista do Instituto Histórico e Geográfico – volume 4, 1842 segundo, pag. 306.

Revista do Instituto Histórico e Geográfico – volume 48, segundo, pag. 268.

Revista Ilustração Musical, São Paulo, Outubro-1930.

Revista Ilustrada – 1876, 1886, 1896.

Teses

FREITAG, Lea Vinocur – **O Nacionalismo Musical no Brasil** (tese de doutoramento)(, São Paulo, USP, 1982.

KERR, Dorotea Machado – **Possíveis Causas do Declínio do Órgão no Brasil** – Dissertação de Mestrado, Escola de Música – Centro de Letras e Artes – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1985.

10. ANEXOS

Anexo 1

**Pianistas que se apresentaram no Rio de Janeiro a partir do Segundo reinado, conforme constam do livro de Vincenzo Cernicchiaro “Storia della Musica nel Brasile”- cap. XX
“Del Pianoforte e dei pianisti nella virtuosità e nell insegnamento”- O Período
Compreendido é entre 1844 – 1889**

Observação: A lista abaixo é característica do estilo do referido livro: riqueza de informações, nenhuma referência a fontes e nenhuma preocupação de objetividade.

José Klier – em 07/06/1847, concerto no Teatro São Pedro de Alcântara – o programa: **Grande Fantasia sobre motivos de “Ambasciatrice”**, de Herz; **Konzertstuck**, de Weber.

L.M. Luiz Major – primeiro prêmio do Conservatório de Paris – veio como regente para o Rio – concerto em 18/07/1848 – programa: **Adagio-Polonaise**, de sua autoria. **Duo concertante para piano e violino, sobre motivos de “Guilherme Tell**

Dr. Francisco Muniz – tocava freqüentemente “senza mai fare il proprio nome o quello degli autori che eseguiiva”

Gioacchino Giannini – diz-se que era bom pianista, mas apresentava-se como acompanhador de cantores.

Dionísio Vega – bom pianista – 25/09/1845 – concerto no Teatro São Pedro de Alcântara. Programa: **Grande Duo Concertante sobre a cavatina favorita da ópera “Niobe”**, de Berg e Lafont. Vega trabalhou como empresário de companhias líricas.

Léon Solié – dizia-se aluno de Chopin. Fez apenas um concerto.

Adolpho Maersch – 1851 – concerto com sucesso. Compositor: Variações brilhantes sobre Hino Nacional (impressas pela Casa Raphael & Cia.). Escreveu variações sobre modinhas: **Alta noite tudo dorme, Novos ares, novos climas, Minha Marília não vive, Adorei um'alma impura.**

Isidoro Bevilacqua – pai de pianista ilustre, professor famoso no Rio, onde morreu em 1897.

Mme. Brillani – concerto em 17/01/1852 no Teatro São Januário, com o violinista Demétrio Rivero. Programa: **Duo Concertante**, de H. Lanfont.

Sara de Geslin – “gentile pianista” –1852 – compôs e publicou “fáceis e elegantes variações” sobre **O Pirata**, de Bellini, dedicadas ao seu pai.

Frederico Otten – tocou um concerto em que se apresentou o harpista Tronconi, em 1852.

Gustavo van Marck – pianista e violinista – concerto em 21/11/1852, Teatro São Januário. Peças: **A Inquietação** e a canção africana **A Bananeira**.

Contessa Bozwadowska – em 1853 – concerto com flautista, violinista, outro pianista e cantor. Escreveu uma ópera, representada pela Ópera Nacional - da pianista disse crítica “tem qualidade mas não força superior às diletantes cariocas, em especial uma que mora no Catumby”.

Stockmeyer – vários concertos públicos e em saraus – com o violinista Van Marck tocou o **Duo Concertante** de Dreyhot, outubro de 19\853.

Achille Arnaud – concerto 1855, na presença do Imperador – aplaudidíssimo. Programa: **Fantasia sobre a Sonâmbula, Souvenir do Rio de Janeiro, Adelina, Mazurka de Concerto, Grande Fantasia sobre Il trovatore**, da autoria do pianista – professor de piano e professor da Academia de Música do Clube Beethoven. São citados vários nomes de alunos seus. Morreu em 1894.

Gennaro Arnaud - irmão do precedente, tocou em 1857.

Geraldo Antonio Horta – aplaudido em concerto com o flautista Malavasi em 1854, tocou difícilíssimo estudo para mão esquerda.

José Maria Navarro – 1854 – brilhante **Fantasia sobre Il Trovatore**, impressa pela Casa Filippone e Cia.

Strong – melhor professor que pianista – abre escola em 1854.

Max Sydow – Chegou cerca de 1850. Pai de Adolpho, Alfredo e Max. Sobretudo foi grande pianista. O pai fez tournée com os filhos pela província do Rio, São Paulo e Minas. Tocaram em Juiz de Fora em 1872, na presença do Imperador, que aí estava para inauguração da estrada ‘União Indústria’; os filhos não seguiram carreira mas tornaram-se comerciantes.

Carlos Palmer – Nasceu em 1847. A partir de 1855 apresentou-se como menino prodígio. Estudou em Paris. No seu retorno, publicou obra para piano **Inspiração de ambas as Américas**.

Pedro Guigon – pianista e organista. Estudou em Paris e fez no Brasil carreira como organista.

Carlos Severino Cavallier Darbilly – concerto no Teatro São Pedro promovido pela Academia de Música, em 02/05/1857, com o clarinetista Antonio Luiz de Moura.

Lucio de Lauro – apresentou-se em 1858 – conhecido professor.

Sarah e Sophia Geslin – a primeira já citada. Tocaram em novembro de 1857 na Sociedade Phil’Euterpe.

Mme. Brisson – professora – autora de uma fantasia sobre motivos de ‘Il Trovatore’ que fez sucesso em Paris.

J.S. Arvellos – cujo pai foi músico e famoso professor no primeiro reinado; anunciou um ‘curso grátis de piano para funcionários do comércio que não pudessem pagar’. Dava também, aulas de canto nas mesmas condições. Músculo pagamento ou nada.

Weiss – pianista alemão. Viveu longo tempo no Rio, deu muitos concertos. Num deles, em 18 de outubro de 1855 fez duo, tocando **Fantasia Sobre Temas de Norma**. Foi um concerto em favor da Sociedade Alemã Saegerbund.

Mlle. Valérie de Montreuil e Mme. Sophie Raffard Emery (1854-55) – professoras

Oscar Pfeiffer – chegou em 1858 – concertos de música de câmara, sobretudo com cantores. Foi grande executante de mão esquerda.

Gabriel Giraudon – chegou em 1859 – dizia-se aluno de Thalberg e primeiro prêmio do Conservatório de Paris. Tocou composições suas, de Prudente e de Thalberg. Radicou-se em São Paulo e foi grande professor de piano.

Mme. Remond – concerto em 04/11/1859 – Programa: **Fantasia sobre Robert le Diable**.

Carlos Schramm – Rio, em 1859 – Programa: **Fantasia de Thalberg sobre Moisés e Fantasia de Thalberg sobre O Elixir do Amor**.

Emílio Wroblenwski – 1860 – um dos grandes pianistas do seu tempo. Muito amado pela alta sociedade carioca. Programa: **Grande Valsa de Concerto** e **Grande Estudo** dedicados a Liszt; e **Cavatina da Norma**, executados com a mão esquerda; **O Bambu**, dança africana e **A**

Tempestade, composições do artista; **Ne feu follet**, de Prudent; **Marcha Húngara**, de Liszt e **Variações Sobre a Romanza do Barbeiro de Sevilha**. Outro programa foi (obras suas): **Grande concerto Sinfonia**, em 4 tempos, dedicados ao rei dos Países Baixos, Guilherme III; **Grande Valsa**, **Sous les Palmiers** e **Mazurka Polacca**, **Chant du Coucou sous les bois**, a **Tempestade**, **Carlos III**, valsa espanhola. Esteve pouco tempo aqui. Voltou para a Europa no mesmo ano.

Mme. Faure – sucesso em concerto com a cantora Sofia Guillemet – se dizia aluna de Henri Herz.

E. de Barry – 1861 e voltou em 1865 – tocou **Duetto per Pianoforte e Orchestra**. Nota do programa diz que, conforme o costume, o artista visitará os camarotes enquanto a orquestra toca a polca **Caminho de Ferro**, de sua autoria ...

Emilio Guadagni – “Bom pianista diletante” – 09/06/61. Concerto na Sociedade Phil’Euterpe.

Miguel Angelo Pereira – 1862 – pianista português. Participou da **Fantasia sobre o Trovador** para 4 pianos, de autoria de Arthur Napoleão, como autor, Achille Arnaud e Carlos Schramm.

J. Verneuil – 1862 – duo com Schramm, no Teatro Lírico Italiano.

Hugo Bussmayer – apresentou em 11/11/1862, no Atheneo Drammatico, com a presença de Suas Majestades, o seguinte programa: 4 fantasias suas sobre: **O Profeta**, **A Noite do Castelo**, **A Sonâmbula** e **Hino Nacional Brasileiro**. Escreveu muita música, inclusive uma ópera **S. Petrus**, apresentada em 1874, na sala do Imperial Conservatório de Música.

C.E. Bosoni – 1863 – pianista e diretor da Ópera Nacional do Rio. fez concerto com André Gravenstein, violinista, a 9 de maio de 1863. Programa: **Duo Original em Lá Menor** de Osborne e Bériot, e a peça **Septuor**, di Fesca.

Lucien Lambert – pianista e professor de piano, assim como fecundo compositor. Em 1881 publicou importante método de piano e em 1881 “extratos” de Sonatas de Beethoven.

Ernani Fonseca Braga – Português nascido em 1855. Menino prodígio, apresentou-se no Rio em 1864.

Hermenegildo Liguori – Baiano, apresentou-se aos 10 anos, em 1864 e 1865. É citado nas “Chronicas”, de Machado de Assis.

Lambert Hومان – apresentou-se em 15/02/1865, no Teatro São Januário, como acompanhador do Professor de Canto Sr. Lollo.

Ottavio Batifort, pianista e diretor de orquestra nos concertos de Paris, primeiro prêmio no Conservatório Paris, aluno de Prudent. Debutou como regente do teatro lírico francês, o Alcázar, em 22 de outubro de 1864.

Luís Emílio Vasconcellos, menino prodígio, aos 6 anos fez recital no Alcázar. Programa: **Capricho Noturno**, de Goria; **Fantasia sobre a ópera Norma**, de Bever; **Saudades do Rio de Janeiro**, composição do jovem pianista Ernani F. Braga.

Senhora Mattos – Professora de certo renome, durante muitos anos.

Luisa Giglio – ficou-se no Rio em 1866, professora de piano, aluna de Thalberg.

Guilherme Schulz – alemão, professor e pianista. professor do “Instituto Imperial dos Meninos Cegos”, hoje (1926), ‘Instituto Benjamin Constant’ – em 1869 executou o **Trio em Dó Menor**, de Beethoven.

G. Kellenbach – em 1869 tomou parte na famosa apresentação de Gottschalk de uma **Fantasia para 2 Orquestras e 21 Pianos**, em 18/11/1869 – a apresentação contou ainda com mais 650 instrumentistas e 100 percussionistas.

Ada Heine – duo com o irmão, violinista cego. Teatro São Luiz, em 1870. Programa: **Rondó Brillhante**, de Mendelssohn; **Grande Polca de Concerto, Nec plus Ultra**, de Wolf.

José Soares Pinto Cerqueira – pianista de talento, cego, aluno do Instituto Benjamin Constant. Concerto em 05/05/1871 – obras de Gottschalk: **O tremolo, Tarantela e Pasquinade**.

Oreste Bimboni – pianista e regente. Chegou ao Rio em 1871, com a companhia lírica italiana do empresário Bellerini – fez vários concertos como pianista e compositor. Fez uma belíssima valsa para soprano e orquestra intitulada **A Nuvem**.

Francisco Xavier Oliveira Menezes – nascido no Rio em 1846. Famoso professor de matemática, respeitável pianista e compositor. Condecorado com a Ordem da Rosa, por D. Pedro II não a usou por ser republicano.

Sigismund Thalberg – Já com grande carreira internacional, chegou ao Rio em 1855. Fez o primeiro concerto em 25 de julho. No Rio permaneceu 6 meses. Ganho medalha de ouro dos professores do Rio e a Ordem da Rosa de D. Pedro II. Último concerto em 14/12 no Teatro S. Pedro de Alcântara. Programas: **Fantasia sobre a Sonâmbula**, de Bellini (composição sua); **Fantasia sobre La muète de Portici**, de Auber; **Estudo em lá menor, com notas repetidas**; **Variações sobre a barcarola do Exilir do Amor**; **Variações sobre a Norma**, de Bellini; **Grande Capricho sobre Lucrecia Borgia**; **Tarantella Napolitana**; **Fantasia sobre Les Huguenots**, de Meyerbeer.

Louis Moreau Gottschalk – primeiro concerto no Rio, em 2/6/1869, no Teatro Lírico Fluminense. As referências ao concerto gigante são as seguintes: aconteceu em novembro de 1869. Tinha 28 pianistas, entre os quais: J. Abra, Achille Arnaud, M. Barreto, Ricardo Ferreira de Carvalho, Paulo Faulhaber; G. Kallembach, Lucien Lambert, Lucien Lambert Filho, A. Lebreton, Germano Lopez, Alfredo Napoleão, J. Cerqueira, G. Schar, M. Sydow, M. Sydow Filho, H. Tiepke, Bernardo Wagner e mais vários pianistas amadores.

Grande festival com 650 músicos: 2 bandas particulares – X ... do Diabo e T ... do Diabo; 3 orquestras de sociedades amadoras; orquestra de 70 professores; bandas dos primeiro ao sétimo batalhões da Guarda Nacional; 2 bandas da Marinha; 1 batalhão de cadetes da Marinha e dos marinheiros imperiais; 2 bandas de professores, 62 tambores; 16 grandes tambores; 4 grandes caixas, 16 pianistas, 4 tímpanos; 1 peça de artilharia.

O palco: de frente a orquestra ocupava toda a largura do palco; no meio, entre a orquestra e as bandas, estava o pódio, circundado pela percussão; no fundo, as bandas com reluzentes instrumentos. Os uniformes militares, brilhantíssimos, ressaltavam a grande massa compacta. Como muitas famílias não puderam assistir aos concertos por falta de lugar, pretendia-se fazer outras, mas Gottschalk adoeceu e morreu logo em seguida, em 18/12/1869.

Teodoro Ritter – veio ao Rio em 1870, acompanhado da cantora Carlotta Patti e Paolo Sarasate. Nos seus programas constaram: **Rondó Brillhante**, de Weber; **Veloce**, presto de concerto; **Le chant du Braconnier**; **Gavotte e Musette**, de Bach; **Fantasia sobre a Marcha de Flotow**; **Concerto em sol menor**, de Mendelssohn – (talvez tenha sido a estréia no Rio).

Conseguiu que, em outros concertos, se ouvissem, com execução orquestra, peças sinfônicas importantes, como a **Sinfonia Pastoral**, de Beethoven e a **Marcha do Tannhauser**. Poucos anos antes de morrer, fez um concerto no Trocadero (Paris?) onde executou, entre outras obras, a **Sonata à Kreutzer**, de Beethoven com 20 violinos. O efeito parece ter sido soberbo.

Arthur Napoleão – Nascido no Porto, em 1843. Esteve no Brasil em 1857, 1862 e 1866, quando então fixou residência, sempre festejadíssimo. Não foi inspirado compositor, mas escreveu bastante. Tinha impressionante leitura à primeira vista. Tocou o **Concerto de Rubinstein**, para piano e orquestra. Executou boa música de câmara: os **Trios de Mendelssohn**. Escreveu também fantasias, que publicou sob o pseudônimo de F. Funagalli. Seu concerto pela primeira vez no Rio foi em 14/9/1857, no Teatro S. Pedro de Alcântara. Programa: **Fantasia sobre Lucia**, de Prudent; **Duo da Norma**, com o pianista Weiss obra de Thalberg); Barcarola sobre **Elixir do Amor** também de Thalberg); **5º Concerto**, de Henri Herz, para piano e orquestra.

Alfredo Napoleão – também ótimo pianista; melhor compositor que o irmão.

Aníbal Napoleão – também pianista. Tocou muitas vezes no Rio.

Judith Ribas (em casada tornou-se Cardoso de Menezes) – nascida no Porto. Tocou no Clube Fluminense o **Konzertstück** de Weber. Estreou no Rio em 1869. Fez música de câmara com a Sociedade do Quarteto do Rio de Janeiro em 1886.

Ricardo Ferreira de Carvalho – aluno, em Paris, de Marmontel. Foi professor de nome no Rio, fazia música de câmara no Club Beethoven.

Alfredo Bevilacqua – um dos nossos maiores professores. Filho de Isidoro Bevilacqua, nascido em 1845. Foi aluno de Giorgio Mathias (aluno de Chopin). Antes de ir para a Europa, fez concerto em 17/9/1860 com o programa: **Fantasia sobre A Filha do Regimento** (composta por Herz); **Fantasia sobre A Sonâmbula** (composta por Thalberg). Em 1866, Alfredo retornava ao Rio com grande nome e sucesso. Fez bela carreira de professor e de intérprete. Ficou muitos e muitos anos como professor do Instituto Nacional de Música. Entre seu alunos: Barroso Netto, Paulo Faulhaber, Alcino Navarro, Maria Lina Jacobina, Silvia Figueiredo, Suzana Figueiredo, Elvira Bello, Maria de Freitas, Marieta Loup, Emma Miguélin, Giulietta Saules, Francisca de Melo Mattos.

Eugênio Bevilacqua – também pianista, irmão do precedente.

Bernardo Wagner – nascido em Hamburgo, estabelecido no Rio em 1863. Pianista e professor de piano e de canto. Muito interessado em teoria musical e harmonia, escreveu um tratado, mas que não teve sucesso.

Paul Faulhaber – professor culto, compositor distinto. Chegou ao Rio na década de 1850. Em 1877 era diretor da Orquestra do Club Mozart.

Ercole Pinzarrone – nascido em Nápoles, em 1826. Chegou ao Rio em 1853. Prolífico compositor. Professor de piano, em 1880 publicou o livro **La Maniera de Collocarse al Pianoforte e Degli Studdi Specialie per il Perfezionamento della Execuzione del Trillo Ed. da Casa Filippone, Ouvidor, 93.**

Luiz Dalbunty – português. Concerto em 1870, onde apresentou a peça **Combate Musical para Piano e Fanfarra.**

Germano Eduardo Lopez – compositor e pianista. Morreu em 1870, bom acompanhador.

Jules Poppe – bom pianista e regente da orquestra do Alcázar Lírico Fluminense. Foi o primeiro a tocar no piano-orquestra importado pelo Sr. Miranda.

Paul Chambelland – distinto pianista brasileiro nascido em 1854. Estudou no Conservatório de Paris, com Marmontel, em 1866. Compositor da valsa **Nebulosa**. Grande acompanhador de canto e música de câmara.

Conte di Loredano – italiano, esteve no Rio mas viveu no Recife (1875-1877). Concertista e professor.

Lucindo Filho – filho de Lucindo Passos, era pianista e compositor amador. Viveu em Vassouras, como médico e jornalista, intérprete de Gottschalk e outros compositores.

Guilherme Hanz – bom professor de piano e canto, viveu em Santa Catarina.

M. Azevedo – teve sucesso num concerto.

André Vannier – concertista, se dizia aluno do Conservatório de Paris. Professor e afinador de piano.

Antonio Maria Celestino – pianista brilhante. Fez concertos no Teatro Lírico em 13/11/1871.

Felix Moreira de Sá – irmão do violinista do mesmo nome. Tocou no Club Beethoven. Programa: **Korzertstuck** de Weber e, na Sala do Conservatório Livre de Música, tocou a **Barcarola** de Thalberg.

Eduardo de Vicenzi – Chega ao Rio em 1822. Fez concerto no Club Beethoven e depois recital no Imperial Conservatório de Música. Tocou Liszt e Thalberg. Não ficou no Brasil; foi professor em Roma.

Gustavo Lewita – 1888 no Rio. Solista e camerista. No Club Beethove tocou o **Trio** de Benjamin Godard.

Camilo Giucci – italiano. Concerto em 17/01/1884 no Club Beethoven. Tocou também no Imperial Conservatório de Música; radicou-se em Montevideú, segundo consta, fundando uma boa escola de música.

Antonio Ragusa – apresenta-se a 15/6/1886 no Club Beethoven.

Francisco Valle – promissor talento que faleceu muito cedo num desastre. Tocou em 13/8/1886 a **Sonata Patética** de Beethoven e a sua composição **Sonata op. 4**.

Alphonse Tibhaut (irmão de Jacques) – esteve aqui em 1885, fazendo concertos.

Enrico Lieutaud – concerto em 29/1/1886 no Club Beethoven. Programa: **Les Ondines**, de Bovilusberg e **Convite à Valsa**, de Weber.

Carlos de Mesquita – pianista e compositor, aluno de Marmontel, em Paris.

Alberto Nepomuceno – em 1855, logo após chegar ao Rio (2 meses após) fez concertos no Club Beethoven. Excelente camerista.

Jerônimo Queirox (sic) – nascido no Rio em 1857. Famoso pianista. Compositor louvado por Massenet e Carl Reinecke. Foi o primeiro pianista a tocar o **Segundo Concerto** de Liszt, com orquestra no Cassino Fluminense, em 28/9/1886. Deu concertos ‘históricos’ no Teatro Lírico, em 1892. Apresentou: **Missa do Papa Marcello**, de Palestrina; **Concerto Para 3 Pianos**, de Bach; **Septeto**, de Beethoven; **Galope Cromático**, de Liszt; **Polonaise em Lá Bemol**, de Chopin; **Tocata e Estudo**, de Scarlatti; **Sarabanda**, de Couperin; **Estudo Cromático**, de Liszt. Foi professor catedrático do Instituto Nacional de Música.

Emílio Lamberg – nasceu em Pernambuco em 1863. Foi para Viena, com a família, aos 3 anos. Teve de fazer serviço militar como lavador de marmitas. Desertou, foi para Paris, deu concertos. Em 1887 foi para o Rio. Não teve sucesso, talvez devido ao gênio explosivo. Professor de órgão no Instituto Nacional de Música até 1891 quando foi demitido. Foi professor particular de sucesso.

Geraldo Ribeiro – brasileiro, nascido em 1852. Bom pianista, médio compositor. Não se dedicou à carreira de músico.

Artur Camillo de Souza – entre 1879 e 1883 ocupou lugar distintíssimo no Rio. No Teatro Imperial D. Pedro II, em 11/2/1879 tocou **Tarantella** e **Hino Nacional** de Gottschalk; **Fantasia Sobre Lucrecia Borgia**, de Thalberg.

Frederico Mallio – fundou o Conservatório Livre de Música. Pianista e professor. Fundou o Conservatório Musical de Barbacena, mas este durou pouco tempo.

Ernesto Nazaré (sic) – Segundo Chernicchiaro, Nazareth, assim como Geraldo Ribeiro e Frederico Mallio, poderiam ter sido ‘pianisti di superiore importanza se altro indirizzi avessero dato alla loro carriera’.

Godofredo de Leão Valloso – entre pianistas amadores, notável executante e posteriormente professor. Era pedagogo e engenheiro. Fez concerto no Club Beethoven, em 6/12/1882. Programa: **Arabesque**, de Schumann; **Elegia**, de Massenet; **2 Danças Ciganas**; **Mazurka** de Chopin. Professor no Instituto Nacional de Música.

Amaro Barreto Albuquerque Maranhão – nasceu no Rio grande do Norte em 1854. Estudou em Pernambuco e em Paris. Veio para o Rio. Foi o primeiro a tocar a **Sonata para Violino e Piano**, de Grieg. Muito culto, professor de canto no Instituto Nacional de Música.

Luísa Leonardo – carioca, aluna de Isidoro Bevilacqua. Fez concertos aos 15 anos, em 1873, tocando Chopin, Gottschalk e outros. Grande talento, desistiu da carreira de pianista, casou-se e tornou-se atriz medíocre “sposata (...) e non ferma nei suoi principii domestici, cambiava strada, contraria tutto quello che la sua bella intelligenza poteva contrariare nel culto e nel prestigio dell’arte”.

Gemma Luziano – italiana. Concerto no Club Beethoven em 3/7/1890. Regeu a cadeira de piano em 1891. Faleceu em 1892 de febre amarela.

Cecília Silberberg – Nascida no Rio em 1865. Aluna de Lucien Lambert. Na França aluna de Marmontel. Concerto na Sala Pleyel em 1877 com o violinista Dancla. Club Beethoven 18/12/1887. Programa: **Noturno**, de Chopin; **Gavotta**, de Rubinstein; **Air Russe**, de Liszt; Andante **Spianato** e **Polonaise**, de Chopin. Julho/1888 – Concerto Beneficente, tocando o **Concerto em Ré Menor para Piano e Orquestra**, de Rubinstein, tendo como Regente José White.

Amélia de Mesquita – Nasceu no Rio, em 1866. Em 1878 estudou em Paris com Marmontel. No Rio em 1894 fez 2 concertos com orquestra sob regência de V. Cernicchiaro e sob regência de Alberto Nepomuceno tocou o **Concerto em Sol Maior** de Mendelssohn. Em 1895 sob regência de Nepomuceno o **Concerto em Si Menor de Saint-Saens**.

Lista de Pianistas que provavelmente eram diletantes:

Matilde Senay

Emília Vanizares – aluna de Acchille Arnaud

Irmãs Antão Vasconcellos

Emma Weguelin

Giulietta Bevilacqua – tocou em 1902, com Jerônimo Silva, a **Sonata** de Cesar Franck

Alice Clapp

Maria C.O. Coelho

Jorgina de Brito – tocou a **Sonata Si Bemol** de Dussek

Felicité Petit

Amélia Mattoso Maia – **Estudos** e a **3ª. Polonaise**, de Chopin; em 1889 o **Konzertstück** de Weber

Violante Lahameyer – no Club do Engenho Velho tocou o **Trio em Si Bemol** de Rubinstein

Eulalia Saules – Em 1889 tocou a **2ª. Rapsodia** de Liszt, e **Serenata e Minueto** de Thalberg

Elvira Bello

Magdalena Friedel – primeiro concerto na Sala Buschmann e Guimarães, em 14/2/1890

Baronesa de Muritiba (D. Mariquinha Tosta) – Concerto para Princesa Isabel **Concerto em Sol Menor para Piano**, de Mendelssohn, com acompanhamento de quarteto duplo

Princesa Isabel

Adelina Posnawski

Francisca Bonjean

Anexo 2

**Relação de Professores de Piano, conforme constam no livro de Ayres de Andrade –
Francisco Manuel da Silva e Seu Tempo – 1808/1865**

Abreu, C.J.C.R. – professor de piano e canto – 1849-1855

Alsino, Gustavo – professor de piano e canto em 1862

Amaral, D. José J – professor de piano e canto – 1860-1864

Andrade, Inácio Ferreira – professor de piano e canto – 1852

Arnaud, Achille – professor de piano

Arnaud, Gebbaro – professor de piano

Arvellos, Januário da Silva – professor de piano – 1858-1889

Barbosa, Geraldo Horta – professor de piano – 1854-1890

Behls, Othon Frederic – professor de piano e canto – 1860-1883

Bertolini – professor de piano, guitarra e canto – 1860-1883

Berva, Lourenço – pianista – 1850-1855

Bevilacqua, Francisco Alfredo – 1870 – ativo no Rio, nomeado I.N.M. em 1891

Bevilacqua, Isidoro – 1835 – Rio; 1875 – Mestre Música Família Imperial

Bosini, Carlo – professor de piano – 1864

Braga, João de Deus Souza – professor de piano – 1865

Brillani, Matilde – professora de piano e canto – 1851-1886

Bruni, Marziano – professor de harpa, piano, violão e canto – 1846-1851

Bussmayer, Hugo – professor de piano e órgão – 1874-1889

Caldas, Augusto Ribeiro – professor de piano e violino – 1862

Canogia, Tiago Henrique – professor de violino, fagote, piano e canto – c.1862

Cardoso, Franklina Iris de Mendonça – professora de piano e canto – 1855

Castro, Manuel Emílio

Cesar - professor de piano e canto – 1850-1852

Chirol, João Jacques Soland de – professor e afinador de piano – 1854-1865

Chorin – professora de piano

Clementiny, Mme. – professora de piano, harpa e canto

Coelho, L.C. Furtado – professor de piano – 18\857-1858

Commentant – professora de piano

Cope, Guilherme – professor de piano e flauta – 1848-1849

Corty, Carlos – professor de piano – 1844-1851

Costa, Caetano Teófilo da – professor de piano e flauta – 1864

Costa, D.J.S. – professor de piano e canto – 1862-1864

Curtis – professor de piano e canto – 1862-1868

Darbilly, Carlos Severino Cavalier – professor de piano – 1873

Dauteriel, Carlos Augusto – professor de piano e canto – 1851-1868

Doellinger, Maurício – professor de piano – 1833

Duchamont, F. – professor de piano e canto – 1864-1865

Elena, Annibele – pianista e organista (não diz que era professora) – 1856-1869

Emery, Sophie – professora de piano e canto – 1858-1868

Faerre – professor de piano e canto – 1864

Frederico, Oto – professor de piano e canto – 1851-1880

Freitas, João José Ferreira de – professor de piano e canto

Frenchel, Alberto – professor de piano – 1858

Furgy Filho, Carlos H. – professor de piano e canto – 1848-1852

Gamboa, Candido Maua – professor de piano, canto e contraponto – 1857-1889

Garcia, Alexandre L. – professor de piano e canto – c.1857

Ganer – professora de piano – 1860-1868

Gesly, Teodolinda – professora de piano e canto – 1865

Goldschmidt, Leopoldina Amélia – professora de piano – 1859-1871

Grimaldi, J. – professor de piano e canto – 1860-1862

Guerra, João Tirseno Henriques – professor de piano, flauta e violão – 1852-1865

Guilmette, E. – professor de piano e canto – 1852

Intentes, D. Mariani – professor de piano e canto – 1862

Klier, João Henrique – professor de piano, flauta e clarineta – 1850-1852

Klier, José Alberto – professor de piano – 1844-1849

Labée, Alexandre – professor de piano e canto – 1852-1864

Lacombe – professora de piano – c.1849

Lacourt, Charles Reiners de – professor de piano, canto e harmonia, anuncia em 1845: além destes, flauta, trompete, trompa, violão, violoncelo e oboé. Garante condição de discípulo tocar em orquestra em seis meses de estudo.

Lagos, Luis Ferreira – professor de piano – 1858-1886

Lauré – professora de piano e canto – 1852

Lauro, Lucio di – professor de piano – c.1858

Laussac, B. – professor de piano – c.1860

Lavessière – professor de piano – c.1860

Lacerne – professor de piano e canto – c.1859

Lips, Frederico A. Hermann – professor de piano – 1860-1889

Lobo, José de Souza – professor de piano – até 1871

Lodi, José Joaquim – professor de piano e canto – 1851-1854

Loeher, Carlos – professor de piano, órgão, harpa, guitarra, flauta e violino – c.1855

Lucci, Rafael – professor de piano e canto. Chegou ao Rio em 1837

Machado, Rafael Coelho – professor de piano, canto, composição e órgão. Chegou ao Rio em 1835-1877

Maersch, Adolpho – professor de piano, canto e composição. Chegou ao Rio em 1849

Major, Louis – professor de piano. Chegou ao Rio em 1848 – até 1852

Marck, Gustav von – pianista e violinista – professor de piano e violino. Tocou no Rio em 1862

Martinez, Jeronimo – professor de cravo e canto – c.1851-1854

Matos – professor de piano e canto – 1849-1865

Maurício, Fernando – professor de piano e canto – 1850-1855

Mège, Emílio – professor de piano, canto e composição – 1850-1877

Menezes, Claudina de Paula – professora de piano – 1862-1890

Meneille, Ernesto – professor de piano – c.1854

Meyer, A. – professora de piano – c.1864

Monteiro, Antonio José dos Santos – professor de piano e canto – 1864-1874

Montilly – professor francês de piano – c.1824

Montreuil, Valérie de – professora de piano – c.1854

Muller, Johan Christian – professor de piano. Rio c.1829

Muniz, Francisco Xavier – professor de piano – c.1851-1857

Napoleão, Arthur – professor de piano

Navarro, José Maria – professor de piano e canto

Neukomm, Sigismund – professor de piano SSAA – 1816-1821

Neyts, Pierre Charles Napoléon – professor de piano – 1844-1851

Nolte, Francisco Antonio – professor de piano e órgão – 1849-1855

Nucci, Raffaele – professor de piano – c. 1837

Palma, Francisco Lopes de – professor de piano – c.1854

Parton – professor de piano – 1857-1862

Pereira, José Luis – professor de piano e flauta – c. 1864

Pereira, Miguel Angelo – pianista e organista

Petifias – professor de piano e canto – c. 1865

Pfaffer, Oscar – professor de piano – c.1855

Penzarrone, Ercob – professor de piano, canto e harmonia – c.1860-1886

Rémond, J. – professor de piano, canto, solfejo e harmonia – 1860-1865

Rivero, Demétrio – excelente violinista, mas deu aulas de piano – c. 1844-1889

Rockling – professor de piano e canto – c. 1855

Roehlke, Carlos – professor de piano e canto – c. 1862

Roswadowska, Condessa Rafaela de – professora de piano, canto e composição – 1853-1886

Schmidt, Andreas – professor de piano e violino – c. 1864

Schramm, Carlos – pianista – c.1860

Seltz, Maria – professora de piano – c.1858-1862

Silveira, D. Luis Maurício da – professor de piano – c. 1864

Souilié, Léon – professor de piano – primeira vez em 1850, no Rio. 1857 estabelece-se como professor.

Souza, Francisco de Paula – professor de piano e órgão – c.1864

Souza, Leopoldina – professora de música

Souza, Paulo José de – professor de música, organista

Stockmayer Jr, Cristiano – regente – c.1854. Pianista, fundou a Saengerbund

Strong, Alfredo Parion – professor de piano e canto - 1856-1858

Sydow, Max von – professor de piano e canto – 1854-1890

Szanto, Ana Rosa Termacsic – professora de piano e canto – 1850-1886

Teixeira, Maria Isabel – professora de piano e canto, c. 1865

Teulard – professor de piano – c. 1851-1854

Trepke, Henrique Gustavo – professor de piano e órgão – 1860-1868

Tornaghi, Antonio – professor de piano e canto – 1844-1855

Tosgodi – professor de piano, piano e solfejo – c.1862

Troncarelli, Giuseppe – anúncio de 1821: compositor e professor de vários instrumentos entre eles piano, flauta, guitarra francesa, canto, regras de acompanhar

Verneuil, Julio – professor de piano e canto – c.1860

Wagner, Bernardo – professor de piano e canto – 1863-1890

Weiss, Guilherme – pianista e professor de piano

Anexo 3

**Observações Sobre Livros de Música
Escritos no Século Passado e Virada do Século**

Pe. José Maurício – Compêndio de Música e Methodo de Piano-forte do Sr. Pe. Mo. Jozé Maurício Nunes Garcia expressamte. escripto Para o Dr. José Maurício e seu irmão Apollinario em 1821

A Arte da Muzica para uzo da Mocidade Brasileira por hum seu patricio

Francisco Manuel da Silva – Compêndio de Música; Compêndio de Música para uso do Conservatório do Rio de Janeiro

Oscar Guanabarino – O Professor de piano ou a arte de educar um pianista desde os rudimentos até o ensino transcendental

Helena de Figueiredo – A technica moderna do piano

- Pe. José Maurício – **Compêndio de Música e Methodo de Piano-forte do Sr. Pe. Mo. Jozé Maurício Nunes Garcia expressante. escripto Para o Dr. José Maurício e seu irmão Apollinario em 1821**

São “Regras para formação de tons” e peças musicais, assim divididas:

1^a. Parte – 12 lições

2^a. Parte – 12 lições

Fantezias (sic)

As obras se desenvolvem em números de compassos e dificuldades de execução – leitura, ritmo, caminhos harmônicos e técnica pianística – embora sem se assemelhar ao conceito de estudos de técnica, como os conhecemos através dos exercícios de Czerny, Cortot, Pischna, Beringer. São Sempre peças às vezes pequenas, de oito compassos até chegarmos à 8^a. lição da 1^a. parte com 51 compassos e vários ritornellos. São agradáveis de se tocar e ouvir, com muitas reminiscências de trechos de ópera.

O andamento é sempre moderado, dentro das indicações: allegretto, andante, moderatto (sic).

São apresentadas fórmulas de compasso simples, na maioria, e cinco peças em compasso composto, das quais quatro peças em 3/8 e uma delas em compasso 6/8.

A grande maioria das composições é em dó maior: nove das lições e três das Fantezias. Há obras em sol maior, ré maior, lá maior, mi maior, si maior, e em fá maior, si bemol maior, mi bemol, lá bemol, sol bemol. No modo menor há uma lição em dó menor e uma em ré menor, Das doze composições da primeira parte, oito são em dó maior, duas são em ré maior, uma em dó menor e uma em ré menor.

A armadura da clave só é escrita na primeira linha de cada página.

São usadas claves de sol, fá e dó na quarta linha.

O dedilhado é escrito sempre contando-se os dedos da esquerda para a direita, isto é, o dedo mínimo da esquerda é o primeiro, o anular o segundo, e assim por diante. A mão direita é como nós a usamos.

É um manuscrito, aparentemente de pelo menos 3 copistas diferentes, com algumas falhas (pausas ou valores de notas), nas últimas cópias. Segundo comunicação verbal da Prof. Cléofe Person de Matos a cópia existente é de 1864. Parece difícil ter sido cópia de um manuscrito do Pe. José Maurício, devido a um erro em italiano que alguém em contacto com a língua, mesmo que só através de textos e óperas não faria: moderatto (sic), sempre. Até a sétima lição uma caligrafia, até o fim, outra caligrafia. As fantasias tem outra caligrafia, o que faz pensar em 3 copistas diferentes.

- A Arte da Muzica para uzo da Mocidade Brasileira por hum seu patrício – Rio de Janeiro – Tipographia Silva Porto, & Co. – 1823

Livro eminentemente teórico, conforme usado na época. Fala dos “signos” = nomes das notas, que são apresentadas sempre como A B C D E F G (1), claves, pauta, acidentes figuras (valores), andamentos; “signais significativos = ligaduras, formatos, etc.”; “signais expressivos = ornamentos”. Fala de tons: tom de terceiro maior e de terceiro menor, que são os modos maior e menor e as tonalidades com sustenidos e bemóis. Fala então de intervalos e regras de acompanhar, ou baixo-contínuo e uma exposição de campo harmônico em termos de “Analogia e transcrições ordinárias de tons de terceiro menor”, ou seja, do Modo Menor.

Toda a exposição está num livrinho de 38 páginas, num estilo muito confuso para nós, devido em parte à concisão exagerada. É de pensar como se poderia aprender, sem professor, com este tipo de instrução, sobretudo pela ausência de exemplos. Pelas várias referências à guitarra, parece ter sido um livro para conhecimentos teóricos dos que já tocavam violão, embora se incluíssem nos ensinamentos, clave de fá e dó, na primeira, quarta e quinta linhas.

- Francisco Manuel da Silva – **Compêndio de Música – Editores E. Bevilacqua & Cia – Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre, Recife e Juiz de Fora**

O exemplar que temos, conseguido do Arquivo Sonoro e Musical da Biblioteca Nacional, é provavelmente uma das reimpressões de um compêndio publicado pela primeira vez em 1832 por Francisco Manuel da Silva. É literalmente um “artinha” de música, com apenas 11 páginas e que descreve os nomes das notas, seus valores, pausas, acidentes, ornamentos, intervalos, formação das tonalidades e termos italianos de expressão e dinâmica, terminando com os sinais de repetição, chamados “abreviaturas”.

Como sempre acontece, é por vezes de difícil compreensão, não só pelo estilo, como pelo fato de ser muito sucinto, sendo catalogados os códigos musicais, sem muitos exemplos e nenhum exercício para treinamento ou fixação. Sente-se claramente que não há em vista que a partir daí se cante ou execute uma partitura. É para conhecimento de teoria musical.

Da mesma maneira, o **“Compêndio de Princípios Elementares para uso do Conservatório do Rio de Janeiro”**, edição da Casa Bevilacqua, s/d São Paulo e Rio de Janeiro, de 1842, segundo a Enciclopédia de Música Brasileira, é um livro muito mais ampliado que o anterior, mas de natureza inteiramente teórica. É dividido em partes chamadas “quadros”, que são subdivididos em secções.

Quadros

1. Da Música, Pauta, Notas e Pausas (secções 1 a 3)
2. Do valor comparativo das Notas e Pausas e ponto de augmentação (secções 4 e 5)
3. Das claves (secção 6)
4. Do compasso, e das Regras para Verificar a Sua organização (secções 7 e 8)
5. Das notas de que se compõem os compassos, e cada um dos seus tempos (secção 9)
6. Dos intervallos e dos accidentes (secções 10 e 11)
7. Das diferentes especies de intervallos, e de suas transmutações (secções 12 e 13)
8. Do tom, modo e generos, e da escala diatonica (secções 14 e 15)
9. Da escala chromatica e enharmonica, e da maneiras de conhecer os tons e seus relativos (secções 16 e 17)
10. Das quialteras, ligadura e syncopa, e de varios adornos e signaes da musica (secções 18 e 19)
11. Do andamento, das abreviaturas e de alguns signaes inherentes à expressão (secção 20)
12. Das regras para transportar qualquer música (secção 21)
13. Dos termos italianos usados na musica, e sua significação

Na verdade este livrinho também só tem 13 páginas, mas em letras muito miúdas e enchendo inteiramente as páginas, ao passo que o primeiro, “Compêndio de Música” era de letras bem grandes e espaçadas, como que para passar ao estudante a idéia de que seria uma obra facilmente assimilável.

Este outro compêndio, cujos 13 “quadros” componentes aqui citamos, é obra para estudantes de teoria musical com muito mais disposição de se aprofundar. O livro não é árido, mas continua, extremamente comprimido, sucinto, sem lugar para explicações ou exercícios. Realmente, o tempo todo o leitor que já é músico não pode deixar de pensar como seria possível realmente aprender música somente pelo compêndio, sem a ajuda de um professor, ainda que o interesse fosse apenas pelo aspecto teórico, matemático e normativo da música.

O último quadro, “Dos termos italianos usados ...”, apresenta mais de 100 termos italianos, indicativos de caráter e andamento.

Transmutações querem dizer inversões (de intervallos)

As claves em uso serial de dó, nas primeiras, segundas, terceiras e quartas linhas, fá nas terceiras e quartas e sol na segunda.

Considera-se que a terceira e a sexta qualificam o modo.

Há três gêneros de melodias: gênero diatônico, cromático e enharmônico.

Nos graus de escala a sub-dominante é apresentada como supermediante.

Definições de Francisco Manuel da Silva:

“A melodia é a bem deduzida sucessão de diferentes sons de que se formão as frases musicais”.

“O rythmo é a symetrica organização que submete a duração dos sons aos movimentos do compasso, e regularisa todas as mais partes de que se compõem as frases”.

- Oscar Guanabara – **O Professor de piano ou a arte de educar um pianista desde os rudimentos até o ensino transcendental** – Editora Narciso, Arthur Napoleão e Miguez – Grande Depósito de Pianos e Músicos – 89 R. do Ouvir – Rio de Janeiro – 1881

Livro dedicado aos professores e ao público interessado nas características do bom ensino. Segundo a Enciclopédia da Música Brasileira, Guanabara foi pianista, professor e crítico bastante importante e para nós, quase simbólico da ideologia pianística brasileira da época. Seu livro demonstra evidente conhecimento prático e teórico do ensino do instrumento, mas um nível de exigência – para as idéias atuais sobre educação infantil – muito estranhos.

Por exemplo, a época ideal de iniciar os estudos seria aos oito anos de idade, com aulas freqüentes e duas horas diárias de estudo; com três horas diárias para as crianças de nove anos; cinco horas aos treze e até seis horas aos quinze anos.

Há a série de exercícios e repertório, de maneira que parece muito razoável e que poderia ser seguida hoje, 110 anos depois. As ressalvas seriam, do ponto de vista de repertório, o perdurar das Fantasias e transcrições, que hoje já não são moda (embora possamos esperar um renascer delas), e o citar de muitos compositores que não se mantiveram como Comettant, Pauer, Ritte, Sovinsky, Dreyschock.

Oscar Guanabara mantém oposição cerrada ao nacionalismo. No repertório citado não há um só autor brasileiro. Cita Francisco Manuel como um grande professor! “O gosto da música não significa admiração pelas grandezas da arte. As polkas, lundus, as quadrilhas, o tango e outras *chorosas* fazem parte das predileções da generalidade do público – isto na capital – calcula-se agora o que vai pelas províncias, onde a *modinha* tem um trono que desafia a todos os republicanos do mundo”.

Cada *dilettante* é um compositor; mas suas produções fazem lembrar a *veia* poética dos nossos sertanejos, que improvisam assim pouco mais ou menos:

“Lá no alto daquele morro
Plantei um pé de ananás
Não há homem neste mundo
Como o nosso juiz de paz”

Outro aspecto relevante é a quantidade de fofocas, mágoas, diabrites, farpas à vida musical do Rio, talvez do Brasil, quanto à qualidade das escolas, professores e alunos, assim como ressalvas aos amadores.

“O piano, apesar de seu elevado custo, faz parte da mobília das casas mais modestas de nossas famílias; sua importação nesta cidade atinge uma cifra considerável; o comércio de músicas desenvolveu-se cada vez mais e não poucos estabelecimentos bem montados multiplicam-se, concorrendo assim para a vulgarização da mais popular das artes; o número de pessoas que se dedicam ao ensino de música, piano, canto e diversos instrumentos eleva-se a 800, notando-se que todos acham trabalho “ (...) “O fato do piano fazer parte da mobília também não explica de modo satisfatório, o gosto pela música. A vaidade e a tendência para o luxo são antes a razão do progresso neste ramo de negócio, e a prova é que a metade dos possuidores do instrumento os têm em completo desuso.

Toca-se muito, é exacto, mas o geral, a regra é tocar mal.

A causa do atraso em que nos achamos deve ser atribuída aos professores que nem sempre são de consciência escrupulosa.

No número de 800 que eu disse existir entre nós, pode-se afirmar sem receio de errar, que apenas uns 15 estão no caso de ocupar o encargo de que se revestiram; do restante ainda se sabem uns 50 que talvez saibam música; mas o resto com dificuldade consegue ler e escrever a própria língua”.

“(...) Se aos professores cabe parte da responsabilidade do fato denunciado, ao governo resta quasi a totalidade; ao nosso Conservatório, eu daria outro nome, tal é a incúria e desprezo em que jaz há tantos anos”.

Guanabarrino era provavelmente dos poucos que valorizavam a polifonia contrapuntística. Na parte referente à mão esquerda diz ele:

“Julgam, as mães de família, ser um feio vício o emprego da mão esquerda nos atos de alimentação, na prática da escrita e até nos folguedos e jogos infantis”.

“(...) Na música moderna, vulgarmente, a mão direita entra em ação em passos rápidos e difíceis, enquanto à esquerda compete um papel muito secundário e pouco ativo (...) Mas,

perguntar-me-ão, se na música de piano as dificuldades são de ordem diferente para cada uma das mãos, qual a necessidade de se igualarem as condições de agilidade e força? A resposta é: tratamos da educação de artistas, da criação de um perfeito pianista (...) faça-se executar por um amador de bastante agilidade (...) uma fuga de Bach e ver-se-á o embaraço, se não a impossibilidade na produção do contra-motivo (...)

No capítulo em que fala “Da música clássica”: “Muitos professores de piano que sistematicamente fazem guerra à música clássica sob o falso pretexto de dificuldade, quase excessiva dessa escola, não conhecem as vantagens que se colhem com seu uso como base de educação musical, e chegam à heresia de condená-la como fria e monótona”.

Pelo que entendi, música clássica seria a música de polifonia contrapuntística, de Bach, Händel, na verdade um discurso pouco adequado às “leggerezza” do pensamento musical brasileiro (só o brasileiro?) de salão.

- Helena de Figueiredo – **A technica moderna do piano – Rio de Janeiro – Imprensa Nacional – 1914**

Também um opúsculo em que a pianista, que como a irmã Suzana, foi professora durante décadas, conta suas experiências de estudos na Europa.

São exercícios da “technica moderna”, provavelmente ensinados já no fim do século passado, que são exatamente os que faziam parte da escola do Prof. José Klias, nas décadas de 1950/60 e que me foram ensinados: relaxamento, com queda do braço da horizontal até os joelhos, fortalecimentos das “articulações dos dedos junto às palmas das mãos; exercícios de rotação: com o dedo apoiado nas teclas e girando todo o braço sem pressão nos cotovelos”. Ênfase em relaxamento e peso contra a técnica digital, característica do cravo e do fortepiano, mas não apropriada para a mecânica de piano.