

## A Música na Corte do Rio de Janeiro (1808-1838)

### 2.1 A cultura musical como pedagogia

Ao se analisar a documentação que faz referência à Música no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XIX, nota-se uma crescente tendência de valorização de sua suposta natureza ética e pedagógica e seu papel na formação moral do ser humano e na civilização das sociedades. Nesse sentido, é bastante comum aparecerem entre os documentos definições sobre a sua importância “fundamental” para o estabelecimento de uma “alma afinada”, dos “ternos afectos do coração humano”, da “harmonia das ideias” e “do systema nervoso” e as suas funções enquanto “influência civilizatória” e meio de acesso ao “Universal” e ao “Divino”. Finalidades a ela atribuídas que, de acordo com a própria documentação, teriam como fundamento as concepções elaboradas no “berço da civilização musical”, isto é, no mundo Antigo, onde a Música teria uma importância central para o aperfeiçoamento da natureza humana e para a educação da sociedade. Uma referência que pode ser encontrada em vários de seus trechos, como, por exemplo, no discurso de inauguração do Imperial Conservatório de Música, em 1848, quando Francisco Manuel da Silva<sup>1</sup> afirma que:

A música, com efeito, é a inseparável companheira da civilização; com ela progride e se desenvolve, recebendo e comunicando alternadamente o seu caráter e influência. É sobretudo entre as nações antigas mais célebres, entre essas os gregos tão admiravelmente organizados, que cumpre estudar seus efeitos e importância. (*Apud* Andrade, 1967, p.254)

---

<sup>1</sup> Importante personagem do cenário musical da primeira metade do século XIX, conhecido mais comumente como o compositor do Hino Nacional, tem uma riquíssima trajetória que abrange, por exemplo, o processo de formação como aluno do padre José Maurício Nunes Garcia; a carreira como compositor, que inclui desde a nomeação ao posto de compositor da Imperial Câmara (1841), até a realização de Músicas populares, como o “Lundu da Marrequinha”; o exercício do cargo de Mestre-de-capela, na Capela Imperial (1842); e sua atuação como líder de classe e educador musical na organização da Sociedade de Beneficência Musical (1833) e criação e fundação do Imperial Conservatório de Música, respectivamente, em 1841 e 1848. (Andrade, 1967)

Ou no artigo publicado no periódico *O Brasil*, na ocasião da criação legal do Conservatório, em 1841, onde se destaca que a música:

[...] desde a mais remota antiguidade, tem sido cultivada por todos os povos. É uma espécie de instinto, uma necessidade de nossa natureza que nos arrasta para o gozo dos encantos inestimáveis de harmonia [...] adoça os costumes, modera a força pela graça, aproxima os elementos diversos da sociedade. (*O Brasil*, 1841, p.4)

Ou, ainda, no artigo publicado em 1836 pelo futuro “Mestre” de desenho do CAPI e diretor da Academia Imperial de Belas Artes, Manuel Araújo Porto Alegre, destacando que:

Ligados à história, caminhando no labirinto da antiguidade, veremos sempre a Musica representando um grande papel na scena social: na infância, na prosperidade das naçoens, esta arte divina sempre amiga do homem, o ampara com suas ásas angélicas, e o transporta fóra da atmosfera dos males, e da desgraça. (*Nitheroy*, 1836, p.168)

Analisando-se esses trechos pode se perceber, então, que nessa perspectiva os principais valores atribuído à Musica, como fenômeno, parecem repousar muito mais sobre a importância que seus efeitos psicológicos e morais tem para a sociedade, enquanto marcas de uma “boa educação”, do que sobre sua compreensão utilitária como um elemento cerimonial e decorativo, puramente mecânico e exterior. Assim, destacada como “uma arte divina e encantadora”, ela também teria um papel “natural” no temperamento dos impulsos, na “afinação” dos costumes e, mesmo, na “cura” dos males e desgraças do homem.<sup>2</sup> Nesse sentido, a Música aparece, então, como uma espécie de sujeito na história das “célebres Nações”, uma “musa” que, ordenando, equilibrando e pondo em consonância os contrastes e as diversidades sociais, teria o potencial de atuar como um influente protagonista no desenvolvimento das grandes civilizações, desde a “infância” até as cenas de prosperidade.

Dentro desses termos, um conceito que parece ter uma importância central é o conceito de harmonia e seus pressupostos de conciliação, de equilíbrio dos

<sup>2</sup> Quando à função da Música como um “remédio para alma”, Fubini (2008) faz uma profunda análise de como essa questão aparece na antiguidade clássica (evocando, inclusive, as noções de *alopatia* e *homeopatia*) e como ela foi apropriada, de alguma forma, no decorrer da história da Música Europeia. É interessante se notar, contudo, que essa discussão também teve desdobramentos no próprio contexto específico do Rio de Janeiro, do século XIX. O que pode ser encontrado nos argumentos médicos empregados na defesa da importância das Belas Artes e da Música para a educação, presentes, por exemplo, nas teses produzidas na Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, entre 1845 e 1892, analisadas por José Gondra (2004).

contrários e de perfeição. Sua ideia principal é que a Música, em consonância com as próprias *leis* que regem a ordem do Universo e da Natureza, teria um poder inato de dar harmonia à alma humana, inculcando virtudes, erradicando vícios e más inclinações (Fubini, 2008). Assim, afinado de alguma forma com a concepção clássica segundo a qual “a harmonia que constitui a música é do mesmo tipo da harmonia que rege a alma humana e o Universo” (*Idem*, p.70), Araújo Porto Alegre afirmava em seu artigo “Sobre a Música”, em 1836:

Toda natureza é uma orchestra, que, em variadas escalas, reproduz harmonias diferentes nas fibras do homem sensível. (*Nitheroy*, 1836, p.168)  
 [...] O homem que detesta a Música é de mau carácter [...] é um aborto da natureza, onde há falta de harmonia no systema nervoso. (*Idem*, p.172)

Concepção também compartilhada por Francisco Manuel da Silva ao defender, no referido discurso de inauguração do conservatório, em 1848, que a Música, “como que um tipo divino”, “não é um invento do homem, antes resulta da organização que lhe outorgou a natureza.” (*Apud* Andrade, 1967, p.253) Assim, continuava ele:

A música não é pois uma arte frívola, mas considerada sob o seu verdadeiro ponto de vista é uma *ciência* de suma importância, que por modo mais sensível que qualquer outra reúne o útil ao agradável, e bem dirigida muito pode influir na moral e nos costumes. (*Idem*, p.254, Grifos meus)

[...] Não é nossa alma, qual instrumento dócil às impressões da harmonia, de quem ela faz vibrar cada corda ao seu capricho? [...] A música é em toda parte um instinto da natureza, uma necessidade da alma [...]. (*Idem*, p.253)

Nessa perspectiva, a Música seria, então, uma necessidade e uma expressão “natural” que, dirigida sob seu “verdadeiro” ponto de vista “científico”, respeitando-se seus princípios e suas *leis* e conhecendo-se seus efeitos sobre o homem, poderia tornar harmônica a própria alma e a sensibilidade, influenciando a moral e os costumes e cultivando o “bom” caráter. Entretanto, mesmo considerando que ela “não é uma arte frívola”, parece importante não se perder de vista que, como a natureza e “suas variadas escalas”, ela traz consigo o potencial de “reproduzir harmonias diferentes nas fibras do homem sensível”, estimulando diversas paixões e emoções, promovendo, assim, não apenas virtudes, mas, também vícios. Nesse sentido, parece, portanto, que não seria a todo tipo de Música que caberia a digna função de educar e civilizar. Questão bastante sensível

no contexto da Corte, haja vista a diversidade que caracterizava seu cenário musical, com seus Batuques, suas Modinhas, seus Lundus; as Óperas e a Música Sacra.

A esse respeito, Monteiro (2008), pautando-se pela ideia de circularidade e entrecruzamento de culturas, reconhece que o “Brasil colonial já apresentava formas próprias de manifestações musicais” e, se, nas “igrejas eram estabelecidos os limites”, “nas praças e em outros locais públicos articulavam-se lundus, modinhas e práticas de tradição europeia.” Entretanto, reconhecendo também os limites de uma sociedade escravista, predominantemente negra e mestiça, o autor não deixa de enfatizar que, entre esses espaços de tolerância e articulação, o “que aconteceu, na verdade, foi que as práticas musicais tiveram tanto de atenuante, em relação às diferenças sociais, quanto de agravante.” (p.181)

Nesse aspecto, é interessante se notar que, mesmo com a ambiguidade da Modinha, ora refinada, ora “indecente e chocante”, bem como com toda a improvisação, a assimetria rítmica, os movimentos de dança “desordenados”, a “lascívia” e o “erotismo” que eram associados ao “vil batuque” e ao “quente lundu”, esses gêneros também fizeram parte dos divertimentos das classes abastadas. (*Idem*, p.185-194) O que não quer dizer, contudo, numa perspectiva da Música como “Sciencia” e uma Arte “maior” do que um “simples passatempo”, que essa permissividade se dava de maneira oficial, sobretudo, ao se considerar as transformações musicais que ocorrerão na Corte durante a primeira metade do século XIX, com a Música Sacra e, especialmente, com a Ópera, e a importância de ambas junto às políticas culturais do Estado. Quanto a essa última, criticando, em 1862, o “excesso de estrangeirismo” que marcou seu processo de desenvolvimento no Brasil, com a influência da Ópera Italiana, Joaquim Manoel de Macedo<sup>3</sup>, sobre um prisma nacionalista-romântico, nos dá margem para pensar

---

<sup>3</sup> Professor de Geografia e História do Brasil no Colégio Pedro II (1849-1850; 1853-1858); sócio fundador, secretário e orador do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, desde 1845; fundador da revista *Guanabara*, juntamente com Gonçalves Dias e Manuel de Araújo Porto Alegre – publicação e personagens importantes para o Romantismo, no fim da primeira metade do século XIX. A obra utilizada neste trabalho, *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro* (Macedo, 2005), trata-se de uma crônica do cotidiano e dos costumes carioca que busca retratar, especialmente, seu ambiente político, sociocultural, artístico e literário. Um documento histórico bastante rico, sobretudo, ao ser analisado junto às matrizes do pensamento romântico e seus ideias de construção do popular e do nacional.

o quanto esses gêneros estavam presentes na sociedade de Corte do Rio de Janeiro, durante esse período. Assim, afirma o autor:

E o pior é que o gosto e a originalidade desses cantos [“populares”], cuja música tinha um caráter que a fazia distinguir da música característica de todas as outras nações, têm-se ido perdendo pouco a pouco, sacrificada ao canto italiano, cuja imitação é, desde alguns anos, o pensamento dominante dos nossos compositores. As *modinhas* e os *lundus* brasileiros quase que já não existem senão na memória dos antigos; foram banidos dos salões elegantes e com todos os costumes primitivos, à semelhança das aves que, espantadas dos bosques vizinhos do litoral pelo ruído da conquista dos homens, fogem para as sombrias florestas do interior. (Macedo, 2005, p.90)

Uma construção e uma forma de sustentar o ideal de uma essência originária da Música brasileira que estaria sendo “sacrificada” por um “estrangeirismo” desmedido. Posição que, se, por um lado, nos permite perceber o papel da Ópera italiana como uma importante referência no âmbito da canção, por outro, pode fazer-nos deduzir que havia uma total segregação do Lundu e da Modinha em relação aos demais gêneros que, de alguma forma, eram legitimados como oficiais. O que dificulta as possibilidades de se perceber o grau de circularidade da cultura musical da cidade do Rio de Janeiro naquele contexto, observada, por exemplo, de maneira estilizada, nos relatos dos estrangeiros sobre sua presença cotidiana (Cardoso, 2006; Monteiro, 2008), na própria obra de alguns dos principais compositores daquele momento<sup>4</sup>, bem como entre as Músicas editadas e comercializada na cidade durante o século XIX, que contavam com grande número de Modinhas e Lundus (Leme, 2011). Uma perspectiva de segregação empregada na própria construção da imagem de supremacia cultural da Capital, a partir de uma hierarquização da Música de acordo com as diversas regiões do Brasil, suas províncias, seus “bosques vizinhos” e o caráter peculiar de seus habitantes, percebida, por exemplo, quando Araújo Porto Alegre afirma que:

Entre todos os povos, além do carácter geral, outro se manifesta que é o dos habitantes dos diversos logares da mesma Nação. Entre nós aparecem dous salientes na Musica, na Bahia, e o Norte, Minas Geraes, e o Sul: a Musica bahiana é o *lundum*; e a mineira a *modinha*. O *lundum* é voluptuoso em excesso, melancólico; e a *modinha* é mais grave. Tudo é doce na Bahia, o terreno produz assucar e come-se chorando com ardor a malagueta!

<sup>4</sup> Como, por exemplo, Sigismund von Neukomm, discípulo de Haydn que trabalhou na cidade entre 1816 e 1821, o já citado Francisco Manuel da Silva e o próprio Mestre de Música do CPII, Francisco da Luz Pinto.

Nas mais Provincias do Brasil, a Música é cultivada desde a *senzala* até o palácio; de dia e de noite soa a marimba do escravo, a guitarra, e a viola do *Capadócio*, e o piano do senhor.

Santa Catharina, e Pernambuco apresentam homens cabaes em gênio musical [...]. No Rio de Janeiro, Capital do Imperio, cheio da melhor da sociedade Brasileira, e onde os melhores talentos das Minas geraes, e de outras Provincias, vem exercitar seus arte, saí fora dos limites das Provincias indicadas. (*Nitheroy*, 1836, p.179-181)

Assim, retomando o pressuposto de que os *princípios* que regem a Música seriam tão estáveis e universais quanto os que regem a Natureza, pode-se deduzir, portanto, que haveria uma relação entre qualidade musical, perenidade, virtude e “bom gosto”, isto é, superação dos “costumes primitivos” e provincianos. Nesse sentido, a “boa Música” seria, então, a aquela consagrada moralmente pela tradição (Fubini, 2008), tradição que, sob o olhar da sociedade de Corte do Rio de Janeiro, foi construída historicamente tendo como referências oficiais os principais gêneros que, de alguma forma, estavam associados ao *ethos* musical das civilizações europeias, ou seja, a Música Sacra, a Ópera e, em certa medida, a Música de Câmara.

Um outro ponto que merece destaque está no tipo de relação estabelecida, a partir da cultura clássica, entre o “*encanto*” das palavras e a linguagem musical. Seja por suas funções religiosas, retóricas ou artísticas, nota-se uma acentuada preocupação histórica quanto ao poder e às funções que o elemento musical associado ao verbal pode exercer enquanto instrumento para estimular “afectos”, intensificar paixões, afirmar ou refutar valores. (Fubini, 2008) Nesse campo de discussões, tornam-se bastante recorrentes os argumentos aos quais, numa perspectiva moral, o seu desenvolvimento deva sempre estar a serviço de sua correspondência e sua coerência para com o elemento verbal, acentuando, em suas vozes, o “*encanto*” de seus textos e os conteúdos semânticos de suas palavras. Aqui, a referência à relação entre Música e Poesia mostra-se como o principal eixo para evidenciar a plenitude de seu encontro com a Palavra e a importância que seu cultivo teria como um meio educacional. Quanto a essa discussão, afirmava Araújo Porto Alegre:

Onde há musica há poesia, onde há poesia há música. (*Nitheroy*, 1836, p.165)

[...] A Musica nasceo com a Poesia, e quando estas gemeas operam juntas quanto potencia não desenvolvem? Esta ultima quando desdobra as asas de fogo, sobe as estrellas, e recebe da mão de Deos o lume da Epopea, descendo sobre a terra, orgulhosa, canta os faustos da humanidade (p.169)

Uma nítida alusão aos elementos da cultura clássica, na qual Porto Alegre, de certa forma, destaca como essa interseção entre a Música e Poesia poderia exercer um importante papel pedagógico, fazendo fazer brilhar “o lume das Epopeias”, isto é, seus característicos conteúdos morais e exemplos comportamentais, ao se cantar “os faustos da humanidade” e, portanto, as lições das conquistas civilizatórias das “grandes nacoens”. Uma linha de pensamento que terá reflexos diretos sobre os sentidos que o ensino da *Música vocal* irá adquirir ao longo do tempo junto ao ensino escolar, como pode se perceber na nota publicada no periódico *A Instrução pública*, em 1872, “A Música na Educação”, ao lançar para o leitor, de forma provocativa, a seguinte questão:

“Se a Música e a Poesia [...] tiveram tanto poder em Esparta para reconduzir à virtude os homens corrompidos, e depois para os governar, que influencia não teriam ellas sobre nossos filhos na idade da inocência! Quem se esqueceria das santas leis da moral se ellas fossem cantadas em versos?! (*A Instrução Pública*, 1872, p.156)

Assim, valorizada por suas virtudes éticas e pedagógicas, por seu poder “sublime” e “encantatório” de “harmonizar ideias”, de “afinar tradições”, de “uniformizar sentimentos” e fazer “governar os homens”, a Música teria, por extensão, um papel de destaque junto à definição do “caracter dos povos” e à “orquestração” da sociedade, isto é, sua ordem e funcionamento. Dessa forma, poderia ser considerada, então, como uma espécie de “índice de progresso” das sociedades, por meio do qual se tornava possível avaliar o “estado das naçoens” ao se comparar “suas produçoens musicaes com sua civilização” (*Nitheroy*, 1836, p.174).

Um tipo de função que pareceu ter um significado importante para o país durante o século XIX, diante das supostas possibilidades do reconhecimento de seu lugar junto à história das “grandes civilizações”, pois, como afirmava Porto Alegre, ao destacar o poder memorial dos “cânticos da Pátria”: “tal é a potência de reminiscência desatada pela Música, que colloca na Thermas de Nero, em Subiaço, no Palacio dos Cesares, no Palatino, ou nas faces do Vesuvio, a torrente do Carióca, o balsamo de mangueira, e o coqueiro do Guayba.” (*Idem*, p.173)

Assim, considerando-se, então, a amplitude das transformações causadas pela transferência da Corte portuguesa para o Rio de Janeiro, quais foram os seus impactos sobre o cenário musical da Capital durante o período joanino (1808-1821) e os desdobramentos desse cenário no Primeiro Reinado (1822-1831) e no Período Regencial (1831-1840)?

## 2.2 As transformações do cenário musical

De acordo com Le Goff (1994), como a história não é nem imóvel nem tão pouco um simples fluxo de transformações contínuas, o seu foco é justamente o estudo das *mudanças significativas*. Nesse sentido historiográfico, a transferência da Corte portuguesa para o Rio de Janeiro, em 1808, parece ser um marco inicial interessante para se pensar sobre as funções e os significados da Música para a sociedade de Corte e suas relações possíveis com o estabelecimento do seu ensino junto aos estudos do CPII. A instalação da Corte portuguesa no Rio de Janeiro e a transformação da cidade em sede do governo e centro de decisões políticas acarretaram mudanças que vieram a interferir significativamente nos hábitos e nos comportamentos da sociedade carioca (Gondra & Schueler, 2008, p.23). Diante do aumento da circulação de pessoas, produtos e ideias, bem como das demandas nobiliárquicas e diplomáticas da Corte, tal processo constitui-se por uma série de medidas que, de certa forma, objetivavam recuperar e construir no Rio de Janeiro práticas socioculturais semelhantes àquelas que caracterizavam a vida cortesã das Monarquias europeias.

Um fator importante nesse processo foi a dimensão que a ideia de “bom gosto” alcançou enquanto uma espécie de indicativo do estágio de desenvolvimento cultural da “boa sociedade” carioca, tendo como referência a noção aristocrática de polidez, de civilidade e de cultura. A partir da instalação da Corte, a associação entre os conceitos de modernidade, de progresso e o gosto trazido pelos estrangeiros e, sobretudo, pelos membros da família real, torna-se central no processo de definição das identidades sociais; como se pode perceber, por exemplo, pela grande frequência com a qual termos como “gosto soberbo e elegante”, “gosto moderno” e “bom gosto”, são destacados nos inúmeros anúncios

de produtos e serviços publicados no principal periódico da Imprensa Régia, a *Gazeta do Rio de Janeiro* (Monteiro, 2006). Um indicativo do quanto esse ideal de atualização dos hábitos e dos comportamentos anunciava-se oficialmente na ordem do dia, em suas disputas ideológicas pela construção e estabelecimento dos referenciais de uma identidade sociocultural superiormente distinta.

Segundo Monteiro (2008):

No tempo de D. João, os habitantes do Brasil viveram um momento por que nenhuma sociedade americana passou, o de abrigar uma família real com seu gosto e seu comportamento de Corte. [...] Em termos de artes de cultura as influências europeias tornaram-se mais evidentes e puderam ser vistas na arquitetura, na escultura, na Música e nos momentos em que ela se fez necessária e, enfim, a maneira de comportar-se em público ou no domicílio, os espaços onde todos se encontravam e os recolhimentos privados passaram por algum tipo de mudança. (p.16)

Ainda, segundo o mesmo autor, ao refletir sobre as possibilidades de articulação e os limites estabelecidos entre as diversas práticas que compunham o ambiente cultural da capital:

No Rio de Janeiro, as coisas foram mais visíveis e talvez mais opostas, uma vez que práticas de Corte tiveram de sobreviver num ambiente diverso e difuso. (p.177) [...] Com a presença da Corte, as ocasiões e os espaços cada vez mais se delimitaram. Ao universo dos símbolos já existentes na colônia somaram-se outros que eram como a própria representação da nobreza. (p.181)

Assim, como parte de um projeto que visava privilegiar as elites políticas e intelectuais e, de certa forma, construir nos trópicos um Império Luso-brasileiro, várias instituições foram criadas no campo educacional, científico e cultural.<sup>5</sup> As discussões em torno da criação de uma Academia de Belas Artes, em 1816, foram importantes no que se refere às propostas que visavam estabelecer institucionalmente novas referências sobre os conceitos de arte e artista, num contexto ao qual era predominante o caráter utilitário e mecânico de suas funções e ofícios junto às cerimônias e aos eventos oficiais. A partir de então, as práticas de consumo de obra de arte e de frequência aos ambientes artísticos passam, aos poucos, a ganhar um caráter relativamente “autônomo” em relação aos seus

<sup>5</sup> Como, por exemplo: a Academia Real da Marinha (1808), a Academia Real Militar (1810), os cursos de Economia, Agricultura e Química (1808/1810), os cursos Médico-Cirúrgicos do Rio de Janeiro e da Bahia (1808), a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios (1810), a Biblioteca Pública (1810), o Real Jardim Botânico (1810), a Missão Artística Francesa (1816) e o Museu Real (1818). (Gondra e Schueler, 2008, p.24)

aspectos estritamente funcionais, adquirindo também um valor intelectual, ao serem reconhecidas como sinal de ilustração, de um “bom gosto” e de um comportamento afinado com o que se anunciava como mais novo e moderno. Em suma, determinadas percepções, circunstâncias e comportamentos para com as *artes* afigurando-se como elementos de atualização e afirmação das diferenças e do *status* dos diversos grupos dessa sociedade. Disputas em torno da definição de um “uso legítimo” da arte no Brasil, que começa a se intensificar a partir de 1808, tendo como foco, sobretudo, a Capital carioca, configurando um contexto no qual, segundo Monteiro (2008):

Não bastava somente ser abastado, era preciso corrigir os modos, as formas de comportamento e, sobretudo, lançar um olhar [e, por que não, uma escuta] diferente sobre ao mundo. Esse olhar [e essa escuta] viria[m] também pela arte, pelas percepções de uma prática que aos poucos adquiria valor e tornava-se um indicativo de bom gosto. Em termos de arte, de financiamento e de fomento à pintura, escultura, literatura e Música, a Corte portuguesa não poupou recursos. Tudo era uma representação do gosto, uma espécie de fórmula que a Corte tinha e todos deviriam copiar na medida do possível. (p.120)

Se, desde o século XVIII já é possível se perceber uma presença significativa da Música nos espaços públicos e domésticos da sociedade colonial brasileira (Cardoso, 2006), o período que se inaugura a partir de 1808 é marcado por uma intensificação e um desenvolvimento das atividades musicais sem precedentes. A criação de novos espaços nos quais a Música teve um papel de destaque, o aumento do número de espetáculos e eventos dedicados ou relacionados à Música, a complexificação das composições produzidas e executadas, o fluxo constante de músicos estrangeiros, bem como a disseminação da prática musical amadora, o desenvolvimento do mercado editorial e do ensino particular de Música, são alguns dos aspectos que elucidam a intensidade das transformações ocorridas nesse período nas práticas musicais.

Entre 1808 e 1831, o Rio de Janeiro tornou-se um dos principais centros de Música Sacra e Ópera das Américas (Cardoso, 2006). Condição que se deve, em grande parte, graças à entrada definitiva do Estado como patrocinador de suas atividades e empregador de seus profissionais (Cardoso, 2008). Diante do papel que a religião católica teve na constituição da imagem do Império e da predileção do D. João pelo repertório sacro, a Capela Real foi uma instituição central no que

se refere à importância da Música Sacra para a sociedade e a cultura da Corte. De acordo com o Alvará de sua fundação, em 15 de Junho de 1808, D. João argumentava não querer “perder nunca o antiquíssimo costume” de manter junto ao Palácio “uma Capella Real, não só por maior comodidade, e edificação” de sua Família, “mas, sobretudo, por maior decencia, e esplendor do Culto Divino, e Gloria de Deus”. (*Apud*, Cardoso, 2005, p.51) Com o seu coro e sua orquestra, ela “foi a primeira instituição profissional de Música no Brasil mantida com recursos públicos, de forma permanente.” (*Idem*, p.10) A partir do Independência do Brasil, passou a ser denominada como Capela Imperial, tendo sua extinção decretada em 1889, com a República. O “esplendor de seu Culto” e o seu valor musical são notórios ao se considerar, por exemplo, a qualidade do repertório executado e composto para sua liturgia, a expressão numérica de sua orquestra e de seu coral, a importância de suas atividades junto ao calendário de solenidades oficiais e o prestígio dos músicos que fizeram parte de seu elenco (Cardoso, 2005) – dentre eles, o consagrado compositor, regente e Mestre-de-capela Padre José Maurício Nunes<sup>6</sup> e os futuros responsáveis pelo ensino de Música do CPII, seu discípulo Francisco da Luz Pinto e Januário da Silva Arvellos. Como afirmava Araújo Porto Alegre, em seu artigo “A Música sagrada no Brasil”, de 1848: “O côro da capella era o templo da música, era o astro da *divina harmonia*, que avultava com toda pompa e majestade, *fazendo d’esta cidade uma orchestra deliciosa*.” (*Íris*, 1848, p.47, Grifo nosso)

Paralelamente à importância “sublime” de seu caráter devocional, uma relação mais profana com os “encantos” da Música, associada a uma nobre ideia de “passatempo” e de “divertimento”, ganha espaço graças, sobretudo, à importância que a Ópera irá conquistar durante esse período. Como afirma Elias (1995), tomando o contexto europeu como referência: “A obra musical mais prezada na escala social de valores da sociedade de Corte era a Ópera. [...] institucionalmente, uma Ópera, com a imensa despesa que acarretava, estava atrelada quase que exclusivamente às Cortes [...]” (p.36)

---

<sup>6</sup> Considerado como um dos compositores mais importantes da primeira metade do século XIX, no Brasil, era mestre de capela da Catedral do Rio de Janeiro desde 1878, sendo posteriormente transferido com o mesmo cargo para a Capela Real, em 1808, e para a Capela Imperial, em 1822, ficando em exercício até 1830, ano de seu falecimento. (Cardoso, 2005)

Assim, no contexto da Capital carioca, a construção de teatros, a criação de companhias, a regularidade das apresentações, a recorrente inclusão dos palcos da Corte no circuito internacional e a presença constante dos membros da família Real dentre seu público foram alguns dos fatores que tornaram a Ópera uma das principais programações no circuito sociocultural das elites da Corte. A fundação do Real Teatro de São João, em 1813, “a mais avantajada casa de óperas das Américas”, com 1800 lugares (Cardoso, 2005, p.127), parece significativa para se imaginar a importância que tal divertimento teve na vida social carioca, ditando modas e redefinindo gostos. Valendo se pensar, inclusive, sobre quais questões puderam estar em jogo para se construir um teatro com essa capacidade de público, naquele contexto, como, por exemplo, se haveria, de fato, uma demanda entre as elites suficiente para manter a frequência de sua lotação? Ou, se poderia haver, junto às finalidades de se construir um teatro tão grandioso, alguma intenção pedagógica dele ser também um espaço para formar de público?

Em suma, como concluía Araújo Porto Alegre, quanto à importância dessas duas instituições para o próprio desenvolvimento cultural do país:

[Uma Capella Real que] se ufanava à face do Mundo como um dos melhores conservatorios de Musica, e sem a menor duvida, a melhor orchestra no mundo do sanctuario [...].

Um Theatro de canto, e dos mais belos que se podem ver; uma Capella Real cheia dos melhores cantores a Italia [...] que reproduziam as mais belas composições de toda a Europa tanto no sanctuario como no theatro não podia deixar de influir uma grande abalada sobre o gosto musical. [...] uma Capela Real que nos punha a par das Naçoens civilizadas, e que nos distinguiu sobre toda a America. (*Nitheroy*, 1836, p.181-182)

Nação, civilização, distinção e gosto musical: uma trama de elementos cuja articulação, intensificada desde a instalação da Corte, toma impulsos ainda maiores após a Independência, durante o Primeiro Reinado. Quando a monarquia perde seu carácter absolutista ao fundar-se como uma monarquia constitucional norteada por ideais republicanos, inaugurando um conjunto de demandas ao qual os aspectos pedagógicos da Música ganham destaque diante das necessidades de afirmação do nascente Estado Imperial, de formação para a cidadania e de consolidação de uma “Nação brasileira”.

A afamada *vocação* e o interesse que D. Pedro I tinha pela Música, desde antes de assumir o trono, foram fatores importantes para o fortalecimento das

funções e dos significados políticos que a Música, enquanto um elemento do Estado, passara a concorrer durante o Primeiro Reinado, afirmando e fazendo “cantar” os valores da Pátria e evocando os signos de civilização da Nação. Um meio a serviço da monumentalização da imagem de um “Príncipe Filarmônico” que compõe e rege a “pátria livre” com sua predileção para propagar a Música e, supostamente, a “harmonia” para toda a sociedade e para todo homem de “bom caráter”. Como sintetizava Araújo Porto Alegre, em 1836:

O Fundador do Imperio do Brasil era musico, tocava quasi todos os instrumentos, e nos seus belos momentos de enthusiasmo compoz hymnos<sup>7</sup>, que inda hoje se cantam.

A sociedade inteira está invadida pela Musica. E aquelle que não possui similhate predicado, julga-se menos feliz, mas não deixa de cantar. (*Nitheroy*, 1836, p.172)

Para além de suas atuações como regente, compositor e instrumentista, pode-se considerar também a influência que sua presença assídua nas óperas e nos bailados teve sobre a intensificação dos significados dessa prática como hábito culto e de “bom gosto” e sobre a frequência das elites ao teatro. Nesse cenário, diante das frequentes subvenções estatais, o Teatro de São João representou um papel oficial de protagonista. Ainda em 1822, D. Pedro I concede uma loteria ao seu proprietário, para organizar as dívidas adquiridas desde a construção do prédio (1810-1813), e “continuar a pôr em cena espetáculos, que sejam dignos de oferecer-se ao público” da Corte, como forma de “proteger este estabelecimento pelos atendíveis e conhecidos motivos por que os teatros são favorecidos em todas as Nações Civilizadas” (Decreto de 26 de Dezembro de 1822). Já em 1824, por conta de um grande incêndio e da necessidade de se reedificar o teatro, o Imperador concede ao proprietário três loterias, garantido sua reinauguração em 1826, quando, em homenagem ao seu patrono, passou a ser denominado como Imperial Teatro São Pedro de Alcântara.

<sup>7</sup> Os momentos de “entusiasmo” que ocorreram, primeiramente, no tenso contexto da aprovação da Constituição Política da Monarquia Portuguesa, entre 1821 e 1822, quando, segundo Andrade (1967), “naqueles dias febris que precederam a Independência, ali estava D. Pedro procurando segurar com uma das mãos as rédeas da situação política e com a outra lançando no papel o seu Hino Constitucional.” (p.141) E, em segundo, no próprio contexto da Independência, quando “o fundador do Império” compõe, a partir da poesia de Evaristo da Veiga, o *Hino Constitucional Brasileiro*. Para um aprofundamento da temática Música e Política ver: Buch, Esteban. *Música e Política: a nona de Beehtoven*. São Paulo: EDUSC, 2001; e para uma reflexão sobre os hinos como objetos de análise história ver: Pereira, Avelino Romero Simões. Hino Nacional Brasileiro: Que história é esta? *In*: Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo, v. 38, 1995.

Mais uma vez, a importância do teatro para as “Nações Civilizadas” e “cultas” é destacada, considerando-se especialmente a necessidade de serem “protegidos pelos Governos”, diante de sua função moral e pedagógica, “como estabelecimentos próprios para dar aos Povos lícitas recreações, e até saudáveis exemplos das desastrosas consequências dos vícios, com que se despertem em seus ânimos o amor da honra e da virtude” (Decreto de 26 de Agosto de 1824). Uma iniciativa política orientada na direção clara de que a proteção ao Teatro e aos seus “divertimentos” cênicos, coreográficos e musicais significava também uma forma garantir para a “boa sociedade” recreações “lícitas e saudáveis”, cultivando os valores da virtude e da honra, promovendo a civilidade e a dignidade da Nação.

É possível se perceber, então, que se estabelece, entre 1808 e 1831, um ciclo bastante intenso de afirmação das funções político-pedagógicas da Música, sobretudo, dos seus significados enquanto um “bem” associado à ideia de “bom gosto”, de ilustração, cujo cultivo denotaria ao país as características de uma “Nação Civilizada”. Um ciclo que, de certa forma, ganha vulto a partir de 1808, se intensifica sobretudo durante o Primeiro Reinado, mas que entrará em declínio durante o Período Regencial, quando ocorre uma redução brusca no espaço oficial da Música na Corte, especificamente na Capela particular do Imperador, na Câmara Imperial e no Teatro São Pedro de Alcântara – rebatizado como Teatro Constitucional Fluminense, a partir de 1831. (Cardoso, 2006) Um período no qual, de acordo com Araújo Porto Alegre, se “todo o império do *Brasil* era uma orquestra”, era “uma orquestra onde a voz política mesquinha, limitada e fria, como o esgoismo que a-dictava, espancava todas as ideias archetypas, todas as tendencias ao bello, e todos os voos para as regiões sublimes.” Em suma, um período no qual: as “artes entravam na menoridade.” (*Iris*, 1848, p.49)

### 2.3 A “degeneração”

Com a abdicação de D. Pedro I, já em 1831, a Capela Imperial teve a sua orquestra praticamente extinta por uma portaria governamental, ingressando num período de crise e desprestígio que só será minimamente superado em 1842

(Cardoso, 2005). Somando-se a essa questão, nota-se ainda que a partir de 1808, devido às transformações ocorridas no gosto musical na Corte do Rio de Janeiro, de maneira geral a Música Sacra vinha passando por uma sensível mudança de estilo, perdendo seu caráter religioso ao confundir-se com a música profana dos teatros e dos salões. Assim, seja por questões estéticas de modernização ou por questões profissionais que envolviam diretamente os músicos que atuavam simultaneamente nas igrejas e em outros espaços, o que se percebe é que nesse período, para muitos, a “sublime pureza” da Música Sacra sucumbia aos apelos “profanos” da Música da Ópera e, mesmo, da Música “popular”. Contrariando, nesse momento de crise, a ideia de que “a igreja era o limite”, de acordo com o periódico *O Mercantil*, de 1846:

[...] As ladainhas se converteram em contradanças, as súplicas em árias joco-sérias, o *Te Deum* em música de folia, etc, etc. Saí do teatro, entrai na igreja, a diferença é nenhuma!

Observa-se em muitas igrejas do Brasil os realejos suprindo os órgãos; é um meio muito econômico na verdade, mas pouco decente; nada mais ridículo do que entrar num templo, ver sair o padre para o altar e ouvir um negro no coreto tocar o realejo [...] Entra-se em dúvida se estamos na igreja ou num Cosmorama e teatrinho de bonecos!

Mas ainda não é tudo, há na côrte um enxame de organistas [...] sendo a maior parte deles amadores que aprendem alguma coisa do piano para se divertirem, só tocam na igreja as suas árias favoritas do piano: então ouve-se a contradança, a valsa, o lundum, suas modinhas e esse montão de tocatas que tanto agradam a multidão. [...] é repugnante e ridículo sair de uma missa [...] ao toque da polca [...]. (*Apud* Andrade, V.I, p.220)

Diante desse quadro onde a Música profana passa a ocupar um espaço “indevido” junto ao repertório sacro, com seus negros tocadores de realejo, com os divertimentos dos organistas amadores e a rítmica contagiante das danças populares, Araújo Porto Alegre, preocupado com o destino da “educação da juventude” e suas questões éticas e comportamentais, escreve no periódico *Iris*, em 1848, que a evolução da Música de igreja no Brasil, passando por um “mal da época”, fez com que a mocidade se comportasse nos templos

[...] com uma desenvoltura e desrespeito tal a tudo o que era sagrado, que não havia meio de refreal-a: o escarneio, a mofa da incredulidade, eram titulos de gloria, eram brasões de sua altivez, e de uma cousa, a que chamavam liberalismo, que nem seus mestres nem eles compreendiam. [...]

[é preciso que] o templo seja d'ora avante o templo, e teatro a liça das melodias profanas. Em quanto existir esta horrível confusão, a arte não se-levantará do seo

abatimento, nem será um elemento de civilização: a música é alguma coisa mais do que uma arte de deleite e passatempo. (*Íris*, 1848, p.47-50)

Um “mal de época” marcado por um desprezo da mocidade não apenas à Música sacra, mas, a tudo que a sua tradição poderia representar, como, por exemplo, a própria Monarquia. Uma juventude identificada com uma visão supostamente “equivocada” do liberalismo, imersa num ambiente de “alienação cultural” onde o templo e o teatro se confundiam, pondo em risco o protagonismo que a Música vinha exercendo entre as artes, enquanto um meio pedagógico de ascese e de civilização.

Situação de crise também que se estendeu ao “Theatro de canto”, quando se percebe que, entre 1831 e 1844, nenhum espetáculo de Ópera completo foi encenado na Corte do Rio de Janeiro (Cardoso, 2006). Um período de esvaziamento de sua função pedagógica expresso não apenas na precarização de sua programação, como também da própria transformação dos significados que esse espaço passaria a ter para a “boa sociedade” da Corte. Durante o período Regencial, o Teatro deixou de ser um espaço “oficial” dedicado às manifestações e aos divertimentos que, idealmente, se prestavam ao cultivo das virtudes morais, da honra e da civilização e, mesmo, do Estado, para tornar-se uma concorrida arena na qual seus fins “maiores” eram comprometidos pelas crescentes manifestações políticas que vinham tomando conta da cena na capital do Império.

Um espaço que se tornou também um lugar de disputa ao qual, depois de ter servido aos festejos da Monarquia em torno, por exemplo, da aprovação da Constituição Política da Monarquia Portuguesa, entre 1821 e 1822; ou da Independência, em 1822 (Andrade, 1967, V.I), foi também palco de uma série de tumultos, entre 1831 e 1833, opondo *Povo e Tropa*, “*brasileiros*” e “*lusitanos*”, *Exaltados* e *Moderados* (Basile, 2007). A esse respeito, Andrade (*Idem*) afirma que, após a abdicação de D. Pedro I, tornara-se “extremamente perigoso ir ao S. Pedro de Alcântara. O perigo tanto estava nas ruas, como dentro do teatro. Os tumultos da rua ganhavam a sala com facilidade, transformando-a em pandemônio.” (p.193) Na mesma direção noticiava o Jornal do Comércio de 1831:

As melancólicas ocorrências do mês de Setembro no Teatro fizeram com que o público ficasse privado de um divertimento que, além de muito profícuo à moral e

à civilização dos povos quando bem dirigido, constituía presentemente o único que neste gênero tínhamos na capital do Império. [...] Altercava-se ali sobre política, formavam-se partidos, davam-se gritos sediciosos, havia freqüentes desafios e o homem sisudo, o cidadão pacífico, todo aquele, enfim, que ali ia para distrair-se, deixava-se ficar em casa para se não expor à fúria de uma mocidade infrene. (*Apud* Andrade, V.I, p.194)

Mais uma vez é destacada a importância da moral e da civilização para a Capital do Império que, nesse contexto de crise da Monarquia, punha-se, em certo sentido, em perigo diante dos conflitos de ordem política que tomavam conta de suas ruas e do principal espaço público de divertimento “oficial” da família real e da “boa sociedade” no Rio de Janeiro: o Teatro S. Pedro de Alcântara. “Tumultos” e “pandemônios” que iam contra determinado modelo de comportamento cidadão, contestando mais uma vez “tudo” o que pudesse de alguma forma afigurar-se como um símbolo da Monarquia, tendo novamente como principal agente dessa turba “uma mocidade infrene”, “desordenada” e “desorientada”.

Como sintetiza Cardoso (2006), com a abdicação de D. Pedro I, a Corte foi subtraída de seu centro de gravidade social e minimizada na sua etiqueta e em seus rituais – dentre os quais se incluíam a Música Sacra e a Ópera. Um processo de esvaziamento simbólico e político que se intensifica no decorrer do período Regencial, construindo-se uma imagem de um Império sem pompa, sem Corte, sem aristocracia e, fundamentalmente, sem nenhuma opção de tornar a figura do Monarca centro das atenções sociais e ícone da estabilidade do Império. (*Idem*, p.212) Um contínuo processo de esvaziamento de seu prestígio, posto em prática com o desmantelamento e as críticas ao aparato destinado ao “decoro” monárquico, ao seu papel na manutenção de um determinado ideal de nação civilizada e aos seus tradicionais costumes e comportamentos. Como noticiava o periódico *O Guanabara*, acerca da “systematica opposição ao passado” e da “anarchia geral” que caracterizaram esse período: “Tudo o que tinha um cunho tradicional, imutavel, um caracter de crença e um dogma, foi derrocado.” (*O Guanabara*, 1854, p.270)

Interessante se notar como, em meio à tendência de descentralização que marca o período Regencial, a vida musical da Corte, que até então estava centralizada oficialmente, sobretudo, nos espaços da Capela Imperial e no Teatro

São Pedro de Alcântara, também passa por um processo de fragmentação. Assim, mesmo com o relativo esvaziamento da vida cortesã e da importância oficial da Música e seus apelos morais e civilizatórios, ocorre, sobretudo a partir de 1831, uma proliferação de sociedades e agremiações recreativas que passaram a promovê-la enquanto forma de entretenimento e atividade cultural, por meio da realização de bailes e concertos ou “academias”, como eram chamados na época. (Andrade, 1967, V.I; Cardoso, 2006) Uma tendência de descentralização dos espaços musicais na qual não apenas suas programações e conteúdos deixam de ser de alguma forma tutelados e determinados pelo Estado, como também parece haver uma prevalência de suas funções meramente “recreativas”, em contraponto às suas finalidades para o “cultivo” do espírito e o desenvolvimento da civilização. Tendência duramente criticada por Araújo Porto Alegre, ao afirmar que:

O retrato iconio de uma sociedade corrupta é a moda; o delírio, e a extravagancia passeam nas salas dos bailes personificados na casava ou toucado, e o peor é, que os homens sensatos estão sujeitos a essa lei, para não desatarem o riso do estúpido casquilho, ou da senhora de *bom tom*, que, separados da sociedade humana [!], da sociedade intelectual [!], só prestam obediência à auctoridade do cabeleireiro, alfaiate, ou modista. (*Nitheroy*, 1836, p.176)

Em suma, diante desse “desenho” da sociedade, desse “quadro” icônico, numa certa perspectiva simbólica e política, a Música deixara de ocupar, então, um lugar de destaque para com suas funções pedagógicas e sua importância oficial. Nesse sentido, colocada em “decadência” pela “Administração Governamental”, conclamava mais uma vez Porto Alegre: “Gyramos no circulo das reformas, e economias, mas o sumidouro das necessidades de dia em dia abre as faces, e pede ouro; abate-se um muro, e não se cultiva o terreno, que elle enchia, antes se deixam os fragmentos esparsos! Ah! Senhor Deos... Voltemos á Musica.” (*Idem*, p.182)

Posição interessante, por um lado, por evidenciar uma perspectiva que via as reformas do período Regencial e seu saldo de fragmentação social e política como uma ameaça à unidade do Império e a toda a obra “edificada” até então pela Monarquia. Por outro, por remeter à ideia de que a Música podia representar ideologicamente um “terreno” “necessário” para se cultivar o “caráter da nação” e

o sentimento pátrio, harmonizando ideias e tornando uníssonas as “vozes” da sociedade. Funções que, em certo sentido, ficaram fragilizadas com a crise que atingiu a Música Sacra e a Ópera na Corte, durante o período Regencial, considerando-se tanto a posição de “desprezo” da *mocidade* aos elementos da tradição que poderiam representar a Monarquia, quanto, especialmente, o papel central que o Estado deixou de exercer enquanto principal promotor da “ascensão” da Música “desde a choupana até o paço, desde a praça da aldea até o teatro da Capital”, desde a “barbárie” até a civilização. (*Idem*, p.174).

## 2.4 O Regresso

Em termos estritos, o recorte temporal dessa pesquisa coincide com o fim do Período Regencial e as duas primeiras décadas do Segundo Reinado. Contudo, parece importante se ter em vista que, em certo sentido, parte significativa das questões que envolveram o ensino de Música no CPII e a *trajetória* de seus “Mestres”, entre 1838 e 1858, remete-se, por um lado, às transformações socioculturais e políticas que ocorreram no Rio de Janeiro, a partir da instalação da Corte e durante o Primeiro Reinado, e, por outro, ao conturbado contexto de crise que ganha força no Império logo no início do Período Regencial.

Como pode se perceber de maneira geral, o período compreendido entre 1808 e 1831 é marcado por expressivas mudanças no que se refere ao papel que as *artes* passaram gradativamente a representar para as elites na Capital, orientado pelos ideais de *progresso*, de *bom gosto*, de *civilização* e, sobretudo, a partir do Primeiro Reinado, também de *cidadania*. Ideais que, no nosso caso específico, tiveram grande apelo no circuito sociocultural que se formou, sobretudo, junto ao desenvolvimento da Música Sacra e da Ópera. (Andrade, 1967; Cardoso, 2005; Cardoso, 2006; Cardoso, 2008; Monteiro, 2008) Um processo de transformações que envolveu uma série de disputas quanto à definição dos significados e usos “legítimos” da Música, seja em termos estéticos, pedagógicos ou profissionais. Um circuito de desenvolvimento e legitimação de determinados conceitos, gêneros e práticas musicais que, simbólica e ideologicamente, passaram a se confundir com os próprios referenciais de uma tradição monárquica e seu futuro

papel na construção da imagem de um Império “harmônico” e “civilizado”. Um processo de desenvolvimento musical associado à ideia de *progresso* e consolidação de uma “nação” ilustrada que, numa certa perspectiva, foi seriamente comprometido com a abdicação de D. Pedro I e as crises pelas quais a Monarquia e o Império passaram durante o Período Regencial (1831-1840). (Cardoso, 2006)

Esse foi um dos períodos mais agitados da história do país, marcado por uma série de disputas políticas e revoltas sociais que, em certa medida, chegaram a por em jogo a unidade territorial do Brasil e a própria manutenção do Império. Considerando a menoridade de Dom Pedro II e a condição da Monarquia estar temporariamente destituída do poder central do Rei, houve uma intensa disputa entre os grupos dominantes, sobretudo, em torno da definição do papel do Estado como organizador de seus interesses particulares ante as demandas gerais do Império. Nesse contexto, a arena política encontrava-se acirradamente dividida em três facções que disputavam o poder, com princípios e propostas bastante distintos. De um lado, os *Liberais Moderados*, que controlavam o novo governo, preocupando-se em preservar a integridade territorial do Império e da própria elite “brasileira”; de outro, os *Liberais Exaltados*, que, apesar de terem promovido, ao lado dos primeiros, o movimento de Abdicação, foram aliçados da esfera do poder central, por conta de sua intenção em instaurar um governo mais democrático e, mesmo, de caráter republicano; por fim, ao centro, os *Restauradores* ou *Caramurus*, absolutistas simpatizantes da volta de D. Pedro I, que tiveram suas intenções frustradas com a morte do ex-imperador, em 1834. (Basile, 2007; Cunha, 2008)

Junto a esse quadro de “desarmonia” e “descompasso” entre as elites, uma série de outros fatores também influenciou na intensificação da instabilidade política e social do Império. O descontentamento dos Militares quanto às críticas as suas intervenções políticas, ao desprestígio das corporações e às condições profissionais de trabalho; a grave crise econômica que se arrastava desde o Primeiro Reinado; e, sobretudo, as insurreições e as revoltas que aconteciam em várias províncias e, mesmo, na Capital, envolvendo membros da elite e do povo – como, por exemplo, o distúrbio ocorrido em Setembro de 1831, no espaço

dramático e lírico mais tradicional do Rio de Janeiro, o Teatro São Pedro de Alcântara. (Basile, 2007) Movimentos esses que, devido ao seu poder de abrangência e mobilização social, apontaram caminhos de subversão à própria ordem civil do Império, na medida em que, como afirma Basile (2007):

Para além de uma cidadania estado-cêntrica, estabelecida de cima para baixo, sob a tutela [e, porque não, a batuta] do Estado imperial, desenvolvia-se uma prática informal de cidadania, construída de baixo para cima, mediante a participação ativa das mais diversas camadas sociais nas instâncias de ação política do espaço público. (p.56)

Assim, diante desse cenário de intensa instabilidade, na Corte, as elites dirigentes acreditaram que medidas descentralizadoras, que contemplassem os interesses dos grupos dominantes regionais, pudessem de alguma forma estabilizar a situação e conservar a ordem civil, de acordo com os padrões tradicionais de harmonia da sociedade imperial. Para tanto, aprovou-se o *Ato Adicional à Constituição*, de 1834, na intenção de se firmar uma aliança entre o Poder Imperial, sediado na Corte, e as oligarquias das províncias, concedendo mais autonomia a essas últimas, com a criação das Assembleias Provinciais e a consequente possibilidade delas legislarem no âmbito local sobre diversos assuntos, dentre eles, a própria Instrução Pública.

Contudo, como afirma Cunha (2008), “as medidas não surtiram os efeitos esperados. A instabilidade nas províncias generalizou-se e a governabilidade do Regente Diogo Feijó ficou insustentável,” levando-o à renúncia, em 1837, dois anos após a sua eleição (p.21) Assim, com um rearranjo político que aproximou os *Caramurus* e os *Moderados* em torno da criação do partido *Regressista*, esse grupo, também denominado *Saquaremas*, assumiu o controle do Estado Imperial a partir da eleição do Regente Araújo Lima, em 1838, com o claro objetivo de “salvar” a sociedade da “anarquia” e da “desordem”. Como se descreveu no periódico *O Guanabara*:

Todas as anarchias se levantaram bruscamente e se arrojaram sobre o passado. As provas foram duríssimas, o sangue correu nas extremidades do império, e estas anarchias, por uma introversão instictiva, pela força da violência de tantos elementos heterogêneos em campo, começaram a abdicar uma por uma, e a ceder o *pensamento conservador* essas venturas tão sonhadas. A sciencia experimental fallou mais alto que as tradições [liberais] que havíamos importado e trazido, e a *reação para um centro comum* começou a sua unidade. (*Guanabara*, 1854, p.269-271; Grifos nossos)

Pensamento conservador e “reação para um centro comum” que orientaram as intenções dos dirigentes *Saquaremas* de afirmar a autoridade do poder central, afinar o próprio pensamento das elites, consolidar a Monarquia e preservar a integridade territorial do Império. É interessante se perceber, contudo, o quanto, nesse contexto, a preocupação com o “desgoverno” das ideias pareceu ocupar um lugar de destaque em meio à crise que se instalara. Nesse aspecto, referindo-se ao fim do Período Regencial, afirmava-se no periódico *O Guanabara*:

A atmosfera onde se dilata o *pensamento*, o ar que transporta as *ondas sonoras da harmonia das almas nobres*, ainda estava toldado pelo pó levantado por essas longas e descontroladas correrias, por esse turbilhão revolucionário, que na precipitação do seu redemoinho havia erguido e rebaixado os mesmos homens. (p.270, Grifo nosso)

Argumento interessante para se pensar o quanto o cuidado com “harmonia das almas nobres”, isto é, das elites imperiais, parecia ser um fator importante para a conservação não só da unidade física e institucional do Império, como também dos próprios alicerces de sua base de pensamento e de sua identidade enquanto grupo *distinto*. Assim, se, “centralização, ordem e civilização” são palavras-chave que resumem o projeto *Saquarema*, não há como desconsiderar a importância que a *educação* e a *instrução* tiveram nesse projeto, como um possível meio de controle administrativo e ideológico do processo de construção da “Nação brasileira”. (Cunha, 2008; Souza, 2010) Perspectiva que ajuda a compreender a própria criação do CPII nesse contexto, com a intenção de ser um *padrão ideal* do Ensino Secundário brasileiro, voltado para o recrutamento e a formação das elites imperiais – “grupo que deveria sobressair-se e manter-se *distinto* do conglomerado heterogêneo formado pelos habitantes do Brasil independente.” (Gasparello, 2004, p.33)

Nesse sentido, considerando o papel oficial que as *artes* passaram a exercer durante o período joanino e o Primeiro Reinado, enquanto símbolos de civilização e cosmopolitismo, vale se perguntar, então, sobre qual seria o seu espaço junto às políticas *Regressistas* e à regência de Araújo Lima. Quanto a esse aspecto, afirmava-se no periódico *O Guanabara*, que o “regente pessoalmente olhava para as artes como que para donzellas perdidas, e no fundo de sua probidade estudava os meios de fazer voltar ao menos ao seu antigo estado” – aquele alcançado entre

os anos de 1808 e 1831. (1854, p.271) É curioso se notar que nesse artigo, denominado “Os Nossos Artistas”, ao se tratar das iniciativas do governo que envolviam as *artes*, o CPII aparece como referência de introdução e desfecho do parágrafo em questão. Assim, após concluir que, diante de todas as dificuldades encontradas pelo regente, na “arena não haviam idéas, mas sim personalidades”, o texto segue afirmando que:

No entanto, ele [Araújo Lima] organizou o collegio de Pedro II; favoreceu a formação da sociedade theatral, que restaurou o theatro de S. Pedro, e fez outra creações de summa utilidade, que o tempo tem consolidado e aperfeiçoado. Na sua curta administração atraiu as vistas dos homens sinceros para o Órfão Sagrado, e fortificou as idéas monarquistas com seu exemplo, e com actos administrativos. Abriu a Academia de Bellas-Artes a todos os artistas, tornando a Exposição annual e privada em uma festa publica; mandou que ella reformasse os seus estatutos; e entregou o collegio de Pedro II, ao muito ilustrado e modesto Snr. Dr. Joaquim Caetano da Silva, confirmando praticamente a maxima geral: para novas instituições, gente nova; ou então um dessas almas que nunca envelhece. (*O Guanabara*, 1854, p.271-272)

Apesar da não caber nesse momento uma análise minuciosa desse trecho, é importante se destacar, em primeiro lugar, o quanto a regência de Araújo Lima pareceu trazer consigo não apenas a ideia de *regresso*, mas também os ideais políticos de *restauração* e a de *renovação*. O que pode ser percebido no texto, sobretudo, nos objetivos de fortalecimento dos valores monarquistas, no incentivo à restauração (e porque não, reapropriação simbólica) do Teatro São Pedro de Alcântara, na redefinição do estatuto da Academia de Belas-Artes e na própria organização do CPII.

O outro ponto que chama a atenção nesse trecho está na possibilidade de se pensar o colégio não apenas como uma instituição de ensino Secundário, mas, também como parte de um conjunto de instituições artístico-culturais. O que talvez possa fazer sentido ao se procurar compreender as suas relações com as Belas-Artes e o Teatro, tendo como foco a sua *vocação* às Belas-Letras e, no nosso caso específico, no próprio papel da Música enquanto um elemento que perpassa, de alguma forma, esse conjunto oficial de instituições culturais e artísticas.

## 2.5 Música:

### Orquestração do Império, “vida e alma” da “boa sociedade”

Como afirmava Araújo Porto Alegre: “A musica não desceo do céu somente para dar-nos sons melodosos, ou ferir-nos os sentidos com a riqueza da harmonia, não” (*Nitheroy*, 1836, p.164), ela exerce “um grande papel na scena social: na infância e na prosperidade das naçoens” (*Idem*, p.168) Nesse sentido, compreendida de acordo com as concepções da cultura clássica, das *humanidades*, para além de seu caráter mecânico e utilitário, a ela caberia um papel pedagógico particular enquanto um *meio* para promover virtudes, formar valores, organizar ideias, “harmonizar” a sociedade, “afinar” suas tradições e fazer “progredir” sua cultura. Uma concepção na qual o “caráter edificante” da Música Sacra e o ideal de ilustração da Ópera e de certos espetáculos cênicos, coreográficos e musicais do Teatro, eram definidos como as referências *oficiais* da “boa Música” para a sociedade de Corte, como contraponto à “cacofonia” dos gêneros musicais “primitivos” e “provincianos” que cotidianamente persistiam em ecoar na Capital, durante a primeira metade do século XIX. Referências que ganham uma força institucional, junto ao Estado, entre 1808 e 1831, com a respectiva criação da Capela Real (1808), posterior Capela Imperial (1822), e da inauguração do Teatro São João (1813) e sua reabertura como Teatro São Pedro de Alcântara (1826-1831). Período e instituições apontados pela documentação como *marcos* da “verdadeira” tradição musical legada ao Império, tradição a qual, como o próprio regime político, parecia, entretanto, ter o equilíbrio de sua “orquestração” e a “harmonia” de suas “vozes” ameaçada pela “anarchia geral” que se estabeleceu a partir das Regências.

Em suma, um contexto de Corte cuja compreensão da Música referenciava-se num conjunto de significados e funções que abrangia desde a *habilitação técnica* (a “mecânica” necessária para aqueles que a tinham como ofício); a *educação*, considerando seu caráter moral (religioso, estético, comportamental ou político); até o *entretenimento*, os nobres “passatempos” que conquistavam grande espaço por meio das práticas amadoras, das aulas particulares e das programações das sociedades e agremiações recreativas (Monteiro, 2008; Cardoso, 2006; Andrade, 1967, V.I). Um conjunto de significados e funções da Música, quer seja como fenômeno, como “bem cultural” ou como prática, que talvez não devesse

continuar se desenvolvendo nesse contexto de crise de maneira totalmente descentralizada, fora das competências estatais, sobretudo, pela importância de sua tradição para a Monarquia e pelo potencial de sua “aplicação” junto à “educação da mocidade”, no que se refere à Religião, à Civilização, ao caráter nacional e à Pátria, pois, como defende Araújo Porto Alegre: “a música é alguma coisa mais do que uma arte de deleite e passatempo.” (*Íris*, 1848, p.47) “A Música é para a sociedade o que a boa distribuição da luz é para um quadro, ambas dão vida e alma às coisas que se aplicam. (*Nitheroy*, 1836, p.164)