4

Ensino e “Professor” de Música na Corte e os Mestres do Imperial Collegio de Pedro II (1838-1858)

4.1 O ensino de Música

Apesar da chegada da Corte portuguesa, em 1808, ser tratada como um marco para o desenvolvimento da Música e transformação do gosto musical no Rio de Janeiro durante a primeira metade do século XIX (Monteiro, 2008), tal processo não ocorreu na mesma intensidade, no que se refere ao seu ensino em termos institucionais. Permanecendo fiel aos moldes do século XVIII, ele continuou sendo feito predominantemente em regimentos militares ou nas catedrais, sés e em algumas matrizes que mantinham grupos musicais. (Cardoso, 2008) Nesse âmbito, compreendida taxativamente como uma atividade mecânica, que prescinde de quaisquer esforços intelectuais, a Música tinha um caráter utilitário, determinado por suas funções específicas, sobretudo, dentro dos ritos litúrgicos, militares e das solenidades oficiais, para os quais seu ensino visava, basicamente, desenvolver as habilidades práticas suficientes para atender as demandas de seus ofícios.

Um exemplo oportuno, referente ao ensino de Música nas instituições de caráter religioso, é o *Seminário de São Joaquim* – instituição que fora convertida no *Collegio de Pedro II*, com o Decreto-lei de 02/12/1837. Com uma história principalmente dedicada à instrução de órfãos para os serviços eclesiásticos, o ensino do cantochoão – “música litúrgica por excelência, conhecida por Canto Gregoriano” (Cardoso, 2005, p.25) – esteve, junto ao Latim, entre as suas aulas principais. (Anuário do Colégio Pedro II, vol. VIII, 1937). Segundo Joaquim Manuel de Macedo (2005), “os alunos pobres do Seminário S. Joaquim” chegavam a participar anualmente nos coros das Igrejas de S. Pedro, da Candelária e da Misericórdia (p.304), sendo alguns deles inclusive nomeados capelães cantores, no coro da Capela Real (*Idem*, p.306). Um indicativo de que o seu ensino do cantochoão objetivava mesmo ser uma formação na qual se tinha como fim “habilitar” os alunos para atenderem aos ofícios musicais da Igreja, criando-lhes uma oportunidade de tornarem-se integrantes efetivos de algum de seus grupos.

Paralelo ao vínculo direto com os coros eclesiásticos e as bandas militares havia, ainda, a possibilidade de se estudar Música sendo aprendiz de um mestre particular, tornando-se, então, seu discípulo, “iniciando a vida profissional tocando em seus conjuntos musicais.” (Cardoso, 2008, p.126) No Rio de Janeiro, no início do século XIX, o curso de Música mais famoso e regular era ministrado pelo padre José Maurício Nunes Garcia¹, que exercia simultaneamente os ofícios de Mestre de Capela, organizando e mantendo as atividades musicais na Capela Real e Imperial, e de Mestre de Música, dando aulas particulares em sua própria residência. Numa perspectiva funcional, a dinâmica do curso procurava agregar o ensino teórico às atividades práticas realizadas nos conjuntos musicais da Sé, onde José Maurício exercia o cargo de Mestre (*Idem*, p.127). Entretanto, como afirma Ayres de Andrade (1967):

O padre não era nenhum fanático das regras no ensino da música. Educava os alunos tendo em vista fazer deles verdadeiros profissionais. Era por isso que os introduzia no conjunto da Capela Real, fossem eles cantores ou instrumentistas, quando revelavam aptidão para carreira musical. Desse modo, desenvolvia-lhes o talento em contato com os profissionais. (p.53, V.I)

Foi por meio do curso de José Maurício, que, durante mais de 30 anos de atividades, várias gerações puderam ter acesso a uma formação regular, tendo entre seus alunos alguns dos mais destacados músicos da Corte, como por exemplo, o futuro fundador do Imperial Conservatório de Música, Francisco Manuel da Silva, e o futuro “Mestre” do CPM, Francisco da Luz Pinto. (Cardoso, 2008)

De qualquer forma, fosse um ensino vinculado às instituições religiosas ou militares, fosse em aulas com “Mestres” particulares, sua maior finalidade era não dar conta dos principais ofícios da Música, tendo como base, sobretudo, a aprendizagem e o desenvolvimento da habilidade prática. Como afirma Cardoso (2006):

A prática do ensino música, herdada do século XVIII, previa imediata participação dos alunos em algum agrupamento musical, normalmente aquele mantido por seu mestre, onde se aprendia fazendo. Além de ser importante elemento na formação

¹ Segundo Ayres de Andrade: “O curso de música do padre mestre data, seguramente, de antes de 1800. Teve vida longa. Só fechou as portas com a morte de José Maurício em 1830.” (Andrade, 1967, p.55, V.I)

dos músicos, essa prática representava, também, um caminho viável para a futura profissionalização, além de um excelente recurso para manutenção das bandas e orquestras [...]. (p.101-102)

Paralelo a essa tradição dos ofícios artesanais, também ganhava importância no Rio de Janeiro, no início do século XIX, outros cursos de menor destaque, sobretudo de Piano e Canto, que de alguma forma tomaram parte no processo de desenvolvimento da Música e do gosto musical na Corte, graças à “participação isolada dos professores com seus cursos particulares e aulas a domicílio”. (Andrade, 1967, p.272, V.I) O que pode ser percebido em alguns anúncios publicados durante esse período, como, por exemplo, no *Diário Mercantil ou Novo Jornal do Commercio*, de 26 de Março de 1831, onde:

M.^{me} de Balbi, italiana de nação, mulher do Geógrafo d’este nome, tendo chegado proximamente de França, com a S. A. R. a Marqueza de Loulé, de quem tem a honra de ser a mestra de canto: dezeja da lições de musica vocal, e instrumental, seja em casas particulares, ou em qualquer Collegio.

Ou, ainda, na *A Aurora Fluminense*, de 11 de Março de 1831, onde:

Somos informados por pessoa que se interessa na cultura e no progresso da bellas artes no nosso paiz que o Sr. *Francisco de Paula Santiago*, Portuguez emigrado, e vantajosamente conhecido pelos seus talentos e aquisições musicaes, se propõe aqui a dar lições de musica, piano, e canto.

As aulas particulares visavam promover não um aprendizado primordialmente prático, vinculado, por exemplo, às demandas dos coros eclesiásticos ou das bandas militares, mas, sim, evidenciar o caráter ilustrado de seu estudo como uma “arte de puro recreio”, pedagógica e moralmente eficaz “para adoçar os costumes de qualquer povo”. Um saber “desinteressado” e, portanto, culto, central na distinção das “famílias que recebem decente educação”, notadamente, os membros da “boa sociedade”. (*Idem*)

Duas perspectivas de ensino de Música que, de alguma forma, vão atravessar, de maneira paralela, todo o século XIX, posicionado em lados distintos artesão e obra de arte, músico e fenômeno musical, enfatizando, por um lado, o caráter mecânico, os aspectos técnicos e as funções utilitárias da Música enquanto ofício e, por outro, seu caráter intelectual, suas implicações éticas, o apreço pela

autonomia de seu desenvolvimento estético e as possibilidades de sua fruição e seu exercício “gratuito”.

Diante dessas perspectivas, parece oportuno se pensar, então, sobre o que definiria o próprio ofício dos “Professores” de Música, considerando-se tanto o contexto geral quanto, especificamente, contexto do CPII, tendo em vista a trajetória profissional dos seus dois primeiros Mestres, entre 1838 e 1858. Assim, quais seriam os significados gerais da própria expressão “Professor de Música”? Qual era o estatuto profissional dos responsáveis pelo seu ensino no CPII junto ao quadro docente, ao serem denominados como “Mestres”? Seria possível se identificar os critérios utilizados para a nomeação desse quadro docente? Que questões estiveram em discussão nesse processo? Quanto aos primeiros “Mestres de Música”, quais foram suas atividades profissionais antes e durante o tempo trabalhado no colégio? E, por fim, quais foram as suas contribuições para a definição do ensino da Música no CPII e da identidade profissional de sua docência?

4.2 “Professores de Música”

A necessidade de se procurar apreender os significados e as dinâmicas dos objetos estudados dentro de seu próprio contexto é uma medida de precaução para o historiador. Para tanto, parece importante se analisar os significados que o próprio termo “Professor de Música” expressava no contexto da Corte do Rio de Janeiro, nesta primeira metade do século XIX, como um caminho inicial de compreensão do processo de consolidação da Música enquanto um campo de ensino autônomo e da profissionalização da prática de seus docentes.

A Irmandade de Santa Cecília, também conhecida como Irmandade S. Cecília dos Professores de Música, foi uma das mais importantes corporações de músicos atuantes no Rio de Janeiro, entre o final do século XVIII e as três primeiras décadas do XIX – quando a instituição foi extinta em prol da inauguração da Sociedade de Beneficência Musical, sua sucessora a partir de 1833. Com o objetivo de amparar os músicos, de profissionalizar essa classe de artistas (estabelecendo rígidas regras para o exercício da atividade musical) e de fomentar a cultura por meio da realização de concertos em sua sede (Cardoso,

2006, p.68), é interessante se perceber o quanto para a Irmandade as funções de Músico e de “Professor de Música” aparecem de certa forma imbricadas, não ficando claros os limites e especificações que delimitavam as diferenças de ambas as práticas profissionais, como práticas autônomas e, de todo, dissociadas. Segundo o compromisso assinado por seus membros no ano de sua fundação, em 1784:

Capítulo primeiro: Que todo Professor de Música há de ser Irmão e como haja de ser admitido na Irmandade:

1º - Toda pessoa que quiser exercitar a Profissão de Músico, ou seja, Cantor ou Instrumentista, será obrigado a entrar nesta Confraria [...].

3º - Não serão admitidos na Irmandade senão os Professores que tiverem verdadeira inteligência da Música, precedendo de um breve exame na presença dos Deputados que a Mesa nomear [...].

Capítulo segundo: Da obrigação de todos os novos Irmãos em geral

5º - Nenhum dos nossos Irmãos deve ensinar a Profissão a pessoas que não sejam dignas de a exercitar e capazes de entrar em nossa Confraria [...]. (Andrade, 1967,p.78-79, V.I)

Analisando-se esse fragmento e ainda o Capítulo terceiro que trata das obrigações dos “Irmãos Professores” no exercício da Arte, suas responsabilidades quanto ao cumprimento da agenda, à pontualidade e às formas específicas de se interpretar o Cantochão e participar das Ladainhas públicas (*Idem*, p.80-82), percebe-se como sob uma mesma designação, “Professor de Música”, estão referidas diferentes funções como a de cantor, de instrumentista e a do ensino do ofício. Quais seriam, portanto, os critérios para definir aqueles que seriam *dignos* e *capazes* de serem intitulados “Professores de Música” e como poderia ser reconhecida, então, a *verdadeira inteligência Musical* necessária ao pleno exercício das funções do ofício?

A partir de algumas notícias publicadas na *Gazeta do Rio de Janeiro*, em 17 de Julho de 1817 e em 25 de Abril de 1818, onde se lê, respectivamente, que a Missa “foi cantada pelos melhores professores da Real Câmara e Capela” e que, no Teatro do Rossio, “ocuparam o primeiro lugar as belíssimas variações que executou com maior perfeição o professor Ansaldi, Músico da Câmara de S. M.” (*Apud*, Cardoso, 2006, p.107), pode se perceber que um dos critérios de definição

da categoria de “Professor de Música” nesse contexto tem relação com o nível de excelência técnica e performance. Ou seja, com o fato de serem reconhecidos tecnicamente como os mais destacados e mais “perfeitos” músicos, aqueles dotados da “verdadeira inteligência musical” – compreendendo-se tanto os intérpretes quanto os compositores, a exemplo do próprio padre José Maurício Nunes.

Outro critério na definição da identidade do “Professor de Música” refere-se à capacidade de domínio de um repertório considerado *digno*, sobretudo, determinado estilo de Música Sacra e o repertório operístico, de câmara e sinfônico. A partir de 1808 e da formação de uma sociedade de Corte no Brasil, especificamente, no Rio de Janeiro, as questões estéticas e do gosto foram as que tiveram as transformações mais perceptíveis no campo da Música (Monteiro, 2008). Assim, junto ao alto nível da Música Sacra realizada na Capela Real, posterior Capela Imperial, e à consolidação de uma tradição lírica no Brasil do século XIX, segundo Cardoso (2008):

As práticas musicais européias mais modernas daquela época foram introduzidas no Brasil com a chegada de uma enorme quantidade de músicos que aqui se estabeleceram após a transferência da Família Real. O repertório foi atualizado. [...] O estilo de vida cortesão enriqueceu a vida carioca com incremento das atividades entretenimento, em que a música era elemento fundamental. Proporcionou também, ainda que de forma incipiente, o desenvolvimento de gêneros até então [até a década de 1830] pouco praticados, como o de câmara e o sinfônico. (p.249-250)

Uma transformação expressa por meio da legitimação de determinado repertório e dos compositores considerados então “modernos”. O domínio desses quesitos garantia aos músicos o reconhecimento do talento e da *vocação* necessários para a aquisição do “título” de “Professor de Música”. O que pode ser percebido, por exemplo, nas notícias publicadas no *Jornal do Commercio*, em 1833, mencionando que na inauguração do Teatro da Praia de D. Manuel, os “professores da orquestra continuarão a executar brilhantes peças de música dos melhores autores” (*Apud* Cardoso, 2006, p.313); no *Correio Mercantil*, em 1854, evidenciando a maestria com a qual o reconhecido mestre de Capela José Maurício Nunes regeu, em 1821, o *Requiem* de Mozart e a *Criação do Mundo* de Haydn (*Apud* Andrade, 1967, p.272 V.I); ou no *Correio das Damas*, em 1839, ao tratar de um concerto realizado pela sociedade *Assembléia Estrangeira*, onde

“Habilíssimos professores, bem conhecidos nesta capital” executaram “brilhantes peças de música”, de compositores tais como: Strauss, Beethoven, Rossini e Bellini. (*Idem*, p.238)

Outro fator que pode ser acrescentado para se pensar os elementos de constituição da identidade do “Professor de Música” é a posição ocupada no meio musical da Corte carioca, como discípulo de algum grande “Mestre” ou como profissional em algum grupo ou espaço de destaque. Na própria documentação citada anteriormente, M.^{me} de Balbi, além de explicitar ser natural da Itália, berço da Música Sacra e da Ópera, ter vindo recentemente da França e ser “Mestra” de Canto de um membro da nobreza, ainda deixa claro ter sido aluna de canto dos “Mestres Rossini, e Vacani, primeiros da Europa”.² Posição de destaque reconhecida também pela própria legitimidade chancelada aos músicos membros da Irmandade de S. Cecília³ e, sobretudo, àqueles que atuavam nos principais espaços da Corte – como a Real Câmara⁴, a Capela Real (posterior Imperial), o Teatro S. Pedro de Alcântara e as sociedades de Música ou agremiações recreativas, como, por exemplo, a Sociedade de Beneficência Musical ou a referida Assembleia Estrangeira. Quanto a esse último aspecto, referindo-se às perspectivas profissionais que desenvolvem a partir de 1808, Monteiro (2008) afirma que:

A atividade musical no Rio de Janeiro criou nos tempos de D. João uma espécie de setorização, definindo várias áreas onde o músico poderia atuar, profissional ou amadoristicamente. Para atingir o topo desse organograma era preciso ter prestígio junto à Corte e, conseqüentemente, algum cargo de destaque – e poucos o tinham. Uma das boas oportunidades era tornar-se instrutor de música das filhas do Príncipe e do Rei ou então pleitear o cargo de mestre-de-capela. (p.232)

Em suma, um conjunto de significados bastante abrangente para a expressão “Professor de Música” que, além da função propriamente de ensino, compreendia, também, a excelência técnica, o conhecimento teórico e “científico”, o domínio dos gêneros, estilos e compositores considerados representantes da “boa Música”,

² *Diário Mercantil ou Novo Jornal do Commercio*, 26/03/1831.

³ Que tinha entre seus membros, José Maurício Nunes e, ainda, os primeiros mestres de Musica do CPII: Januário da Silva Arvellos e Francisco da Luz Pinto (Andrade, 1967:78-98, V.I)

⁴ Grupo de músicos privados da família Real, que tocavam regularmente nos eventos e nos solenidades oficiais de caráter não sacro, como, por exemplo, os que ocorriam no Paço Imperial e no Palácio de S. Cristovão.

bem como a importância da posição profissional e artística ocupada dentro do cenário musical da Corte.

4.3 “Mestres” de Música do CPII: diferenças de tratamento

Diante da abrangência da expressão “Professor de Música”, é importante se fazer uma distinção entre o seu emprego para designar a notoriedade daqueles que se destacam dentro do campo da Música e aqueles que seriam os “Professores” das demais áreas de conhecimento, especialmente, dentro do próprio âmbito da Educação Escolar. No que se refere às designações “Professor” e “Mestre de Música”, em termos gerais, parece haver uma certa equivalência entre ambas, pois, de acordo com Andrade (1967), “tanto se pode entender professores de música, como regentes de orquestra ou banda. A expressão era aplicada, indiferentemente, aos que exerciam tais funções.” (p.45, V.I) Entretanto, é preciso se ter em vista que há, nesse contexto, uma nítida distinção da Música como uma *Arte Liberal* e como um ofício mecânico. Um exercício intelectual ou um hábito “desinteressado”, em contraposição a sua prática utilitária como uma atividade das pessoas “que se exercitam com ocupações manuais e que dependem mais do trabalho do corpo do que do espírito” – como se afirmava em 1806. (*Apud* Monteiro, 2008, p.37) Uma dicotomia que, no âmbito do CPII, também pode ser reconhecida como um dos fatores que fundamentam sua relação de vizinhança (Chervel, 1990) com o Desenho e a *Gymnastica* e a própria titulação dos responsáveis por essas matérias como “Mestres”. A esse respeito, Cunha (2008) afirma que:

O título de “professor” era dado aos responsáveis pelas cadeiras teóricas, agentes que, além de ministrar suas lições específicas, deveriam participar da avaliação nos *exames gerais*. O Reitor Joaquim Caetano recomendava que os responsáveis pela *gymnastica* não fossem tratados como “professores”, pois, em sua visão, estes indivíduos não possuíam os conhecimentos necessários para avaliar os alunos nos diversos assuntos exigidos nos *exames gerais* do CPII. A estes, bem como aos responsáveis pela música e pelo desenho, seria dado o título de “mestre”, um tratamento, segundo o Reitor, mais adequado aos responsáveis pelas cadeiras de ordem “ eminentemente prática”. (Cunha, 2008, p.135)

Uma outra perspectiva para se pensar na lógica das suas relações de vizinhança com as demais matérias, não apenas a partir da sua concepção

pedagógica e ética, enquanto um fenômeno sonoro e “espiritual”, mas, também, por sua realidade concreta, enquanto um ofício “mecânico”, uma prática *artesã*, uma *técnica* referenciada na própria função dos Mestres nas tradicionais corporações de ofício. Condição à qual, além de distinguir entre o corpo de professores do CPII aqueles que eram designados taxativamente como “Mestres”, torna-se evidente na própria lógica de organização subjacente à hierarquia de seus ordenados. Diante das informações levantadas sobre os vencimentos dos professores do CPII, entre os anos de 1838 e 1860, foi possível reconhecer claramente a relação de vizinhança que o ensino de Música estabelece, nesses termos, com o Desenho e a *Gymnastica*, a partir da documentação a qual foi possível se comparar o valor absoluto dos ordenados⁵, como indica a tabela abaixo.

Tabela 3: Lições de Música de acordo com Ordenado e Matérias “vizinhas”

Anos	Colocação	Matérias vizinhas
1838	Penúltima	Música / Desenho
1839	Penúltima	Música / Desenho
1847	Última	Música / Desenho
1848	Penúltima	Música / <i>Gymnastica</i> ⁶
1852	Antepenúltima	Música / Desenho (seguidas por <i>Gymnastica</i> / História do Brasil e Religião, em último lugar)
1853	Anterior à antepenúltima	Música / Desenho (seguidas por <i>Gymnastica</i> , Religião e História do Brasil, em último lugar)
1860	Última	Música / Desenho

O grupo formado pelos “Mestres” de Música, de Desenho e de *Gymnastica* ocupava os últimos lugares dessa hierarquia salarial. Uma relação de vizinhança que indica que determinadas áreas de ensino eram mais valorizadas como profissão do que outras. O vencimento do Mestre de Música do CPII manteve uma posição fixa entre os menores ordenados, independente do número de lições e de alunos que ele se ocupou em cada ano trabalhado. As tabelas abaixo expõem o valor relativo do ordenado do Mestre de Música, elaborado a partir dos

⁵ AN, IE4 26, IE4 27 e, sucessivamente, do IE4 32 ao IE4 36.

⁶ Obs.: O ordenado do Mestre de *Gymnastica* só começa a aparecer na documentação levantada no Arquivo Nacional, a partir de 1848, não constando, porém, naquela referente ao ano de 1860.

documentos referentes aos anos de 1838, onde se registram o número de lições e de alunos, e de 1848, onde, além desses dois itens, consta também o número horas trabalhadas no CPII.

Tabela 4: Professores, nº de lições, nº de discípulos e ordenado anual de 1838

Professores – 1838	Discípulos	Lições	Ordenado
Grego e Grammatica Nacional (7º)	78	13	1500#000
Geographia e Historia	147	15	1200#000
Historia Natural e Arithmetica (6º)	47	3	1200#000
Geometria	8	2	1000#000
Latim (6º, 5º)	47	10	800#000
Latim (8º e 7º)	105	10	800#000
Arithmetica (8º e 7º) e Gramatica Nacional (8º)	185	15	900#000
Muzica	141	6	600#000
Desenho e Caligraphia	147	8	600#000
Francez	47	3	600#000
Inglez	8	2	400#000

Fonte: Plano de ordenados para os principais empregados do Collegio de Pedro 2º (AN – IE4 26)

Tabela 5: Professores, nº de aulas, horas semanais, alunos e ordenado anual

Professores – 1848	Aulas	Alumnos	Horas	Ordenado
Sciencias Naturais e Physicas	3	76	9	1200#000
Sciencias Matematicas	3	76	10	1000#000
Philosophia Racional e Moral	2	44	10	1200#000
Rethorica e Poética	2	44	10	1200#000
Historia e Geografia	11	315	25	1000#000
Grego	4	106	15	800#000
Latim (3º ao 7º)	7	145	20	800#000
Latim (1º e 2º) e Grammatica Nacional	3	73	15	600#000
Alemão	5	145	13	600#000
Inglez	6	170	13	600#000
Francez	7	194	15	600#000
Desenho	7	194	10	500#000
Música	7	194	13	500#000

Fonte: Plano de ordenados para os principais empregados do Collegio de Pedro 2º (AN – IE4 26)

Quanto à tabela do ano de 1838, tomando-se como referência, por exemplo, o valor pago por cada lição ao professor de Geometria e o número de alunos por ele assistido, quando comparados com o Mestre de Música, chega-se ao resultado de que esse último recebia *por lição um valor 80% menor, atendendo a um contingente de alunos 94% maior*. Quanto à tabela do ano de 1848, tomando-se

como referência, por exemplo, o valor pago por hora aos professores de Filosofia e Retórica e o número de alunos atendidos por eles, diante do número de lições dadas, quando comparados com o Mestre de Música, chega-se ao resultado de que esse último recebia *um valor por hora trabalhada 68% menor, atendendo a um número de alunos 77,4% maior, entre um número de lições 71,5% maior*. Um quadro que ilustra o quanto o ensino de determinadas matérias era mais valorizado como profissão do que outras, dando margens para se concluir que, se, por um lado, a Música chegou a estar entre os estudos mais importantes, com o maior número de lições e alunos, por outro, no que se refere aos vencimentos de seus professores, numa ordem inversa, o valor da sua prática enquanto profissão docente ocupou constantemente as últimas posições, apresentando diferenças médias entre suas variáveis bem maiores do que 68%, com relação aos professores que recebiam os maiores salários relativos do CPII.

Um quadro que, em termos gerais, parece ter sua origem na própria posição ocupada pelo músico profissional naquele contexto, onde a sua identidade ainda era muito marcada, de maneira negativa, por suas heranças utilitárias e, sobretudo, mecânicas, apesar do crescente valor que a Música vai conquistando enquanto um “bem” estético, espiritual e, de alguma forma, autônomo em relação aos seus próprios produtores. Uma lógica de atribuição de valores que, no caso específico das atividades “originariamente” mecânicas, permite por em lados opostos *obra e profissão, ramos do saber e docência*, pois, como retrata Araújo Porto Alegre: “Entre nós ama-se em delírio a Música, mas despreza-se de alguma maneira os músicos”. (*Nitheroy*, 1836, p.180)

4.4 CPII: confiabilidade e de prestígio

A criação do CPII e a formação de seu corpo docente foi amparada em estratégias que visavam a construção de uma imagem de prestígio à qual, já em sua inauguração, o colégio pudesse ser apresentado como “um exemplar ou norma” padrão para o ensino Secundário na Corte (Vasconcelos, 1838, *apud* Carvalho, 1999, p.245). Segundo Penna, um fator importante na construção e a manutenção dessa imagem encontra-se na função que o próprio nome “Collegio

de Pedro II” exerceu, como elemento simbólico, na conquista do prestígio desse “estabelecimento literário a quem dava o nome do primeiro imperador nascido no Brasil.” (Penna, 2008, p.92) Como proferiu o então Secretário e Ministro do Império, Bernardo Pereira de Vasconcelos, em seu discurso de inauguração do CPII, em 1838:

Penetrado dessas verdades, e depositando em v. exc. a máxima confiança, o regente interino se congratula com os pais de família, pelos bons estudos, que dirigidos por v. exc., mediante as luzes de tão distintos professores, vão abrir a seus filhos uma carreira de glória, e fazê-los entrar no santuário do verdadeiro saber. O saber é força, e é v. exc. que vai ser o moderador desta força irresistível, desta condição vital da sociedade moderna. (Vasconcelos, 1838, *Op. Cit.*, p.246)

A partir desse trecho, dois pontos podem ser destacados. Em primeiro lugar, a associação com o Imperador e com o Estado, que remete a um sentimento de confiabilidade no colégio, diante da missão do Monarca de garantir as condições vitais para a manutenção e o desenvolvimento da sociedade, por meio de uma Educação oficial. Como afirma Gasparello (2004):

O simbolismo do nome *Imperial Colégio de Pedro Segundo* expressa a importância que o governo imprimiu àquela instituição, sob a administração vigilante do Ministro do Império e da Inspeção Geral da Instrução Pública, que respondiam, perante o Imperador, sobre questões relativas ao bom andamento das coisas do Colégio, que não só comparecia regularmente à instituição, nas cerimônias de abertura dos exames e de concursos de professores, como fazia visitas inesperadas às dependências do Colégio e salas de aula, observando e fazendo perguntas aos alunos. (p.32)

Em segundo lugar, a formação acadêmica, a erudição e a notoriedade de seus “tão distintos professores” também contribuíram para a construção da confiabilidade e do prestígio do CPII, como o “santuário do verdadeiro saber”. Nesse aspecto, Joaquim Manuel de Macedo (2005) afirmava que:

A simples menção dos nomes do reitor e dos professores com os quais se ia inaugurar o imperial colégio de Pedro II, devia bastar para os primeiros fundamentos do crédito do estabelecimento; porque em geral são os nomeados ou recomendáveis por sua capacidade já provada nas matérias que têm de ensinar, ou por sua reconhecida ilustração, e alguns são até com razão considerados notabilidades. (p.321)

Tomando como referência alguns argumentos de Dubet (2011) sobre o *Programa institucional* e o seu papel na constituição da *forma escolar* e da

identidade da profissão docente, pode-se perceber que, em certa perspectiva, a imagem do CPII enquanto um *Santuário do Saber* associa-se à ideia da *Vocação* de seu corpo docente. Em suma, um monumento “protegido” contra as desordens do mundo e às paixões humanas, um templo de culto à razão e ao conhecimento universal, no qual os docentes são investidos da autoridade para exercício oficial do trabalho educativo, *consagrada* pelo destacado domínio sobre suas matérias e áreas de conhecimento.

Argumentos que nos levam a presumir o quanto, na perspectiva institucional, a notoriedade de seus professores na vida pública brasileira, sua *vocação* para a política, as letras, as ciências e as artes, pode ter se constituído como um dos elementos capitais para a nomeação daqueles que formaram o quadro docente original do CPII. Talvez não seja por acaso que aqueles quesitos que até então compunham a identidade do “Professor de Música”, isto é, a competência técnica, o domínio do “patrimônio” musical considerado legítimo e sua posição nos lugares de maior destaque da Música na Corte, são identificados de alguma forma na própria trajetória profissional dos primeiros Mestres de Música do CPII, afigurando-se como fatores relevantes para sua nomeação e manutenção no corpo docente.

4.5 O Mestre Arvellos

Januário da Silva Arvellos (1790-1844), primeiro Mestre de Música do CPII, foi um personagem de destaque na Corte durante a primeira metade do século XIX. A seu respeito, Escragnolle Doria (1997)⁷ expressa em sua *Memória Histórica do Colégio Pedro Segundo* que:

Ao grupo dos primeiros nomeados para lecionar no estabelecimento pertenceu por último Januário da Silva Arvellos, professor de Música e como tal conhecido na época. Ainda hoje, vez e outra, surge composição sua em festividades religiosas. Que Arvellos, no seu tempo, teve notoriedade não padece dúvida, à vista dos versos de Porto Alegre exaltando o Brasil e colocando Arvellos na linha de

⁷ Luiz Gastão d’Escragnolle Doria: lente de História Universal e, especialmente, da América e do Brasil do Externato do Ginásio Nacional, nomeado em 1906. Regeu, interinamente no Externato, as cadeiras de Francês, Inglês, Lógica e Geografia. Era considerado “Homem de Letras”, de numerosa produção. Possuía, em 1924, aproximadamente 17 anos de serviços prestados ao CPII. Em comemoração ao 1º centenário da instituição, publica em 2 de dezembro de 1937 a obra “Memória Histórica do Colégio Pedro II”, ano ao qual foi nomeado Professor Emérito.

compositores de arte, a principiar por José Maurício. Augurando ao Brasil só brilhante futuro, Porto Alegre apostrofava:

*Em teus templos se animam, se engrandecem
Os cânticos sublimes que um Garcia,
Um Rosa, um Portugal⁸, e um Arvellos
Anotaram co'a dextra sapiente. (p.33, Grifo do autor)*

Opinião que é corroborada também por Ayres de Andrade (1967), ao afirmar que Arvellos já era um respeitado compositor desde o tempo de D. João VI, cujo prestígio não fez senão crescer, a medida em que suas composições foram sendo constantemente executadas nos concertos, como, por exemplo, no programa de inauguração do Imperial Conservatório, em 1848, ou ainda no ano de inauguração das aulas do CPII, quando:

Em 1838, os jornais fazem alarde em torno de um espetáculo realizado no Teatro da Praia de D. Manuel (futuro teatro S. Januário), para comemorar o aniversário de D. Maria II, rainha de Portugal. Informa um deles: A orquestra, efetivamente aumentada, executará belíssimas peças de música e no intervalo da tragédia a um pequeno drama, com que deverá terminar o espetáculo, terá lugar a execução da nova e muito brilhante ouvertura denominada – A batalha da Ilha Terceira [composição do referido Francisco de Paula Santiago] – peça de música que recebeu os maiores aplausos quando executada em Lisboa; e nesta Corte foi instrumentada pelo insigne professor Januário Arvelos, o qual igualmente lhe rende todos os elogios. (Idem, p.139-140, V.II, Grifo do autor)

No que se refere ao ensino de Música, há uma menção, sem referência documental, na qual Arvellos tenha sido o “1º compositor brasileiro que foi mestre do Sr. D. Pedro I”.⁹ Além disso, segundo artigo publicado na revista *O Guanabara*, em 1850, há a notícia de que foi instituída uma aula de Música no quartel da Guarda dos “Municipaes Permanentes [...] à testa da qual estava o famoso Januário da Silva Arvellos, a cujo ensino devemos uma grande parte dos melhores músicos e solistas que existem na capital e nas províncias.”¹⁰ Apesar de não haver, até então, uma base documental que permita se ter noção das características e da importância desse curso, há uma evidência no livro de contratação do CPII de que Arvellos era, de fato, “Mestre de Musica do Corpo

⁸ Respectivamente: Padre José Maurício Nunes Garcia, Padre Manuel da Silva Rosa e o consagrado compositor português e também Mestre de Capela, Marcos Antônio Portugal.

⁹ Música no Rio de Janeiro Imperial. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, p.13, 1962.

¹⁰ Nossos Artistas. In: *O Guanabara - Revista Artistica, Scientifica e Litteraria*. Rio de Janeiro, 1850, p.272.

Permanente da Corte”.¹¹ Uma informação relevante, sobretudo, ao se pensar sobre a importância para o CPII ter um “professor” que, dentre seus diversos atributos, era representante da Música militar, considerando-se tanto o protagonismo que as corporações militares tiveram na tradição do ensino de Música até o século XIX (Cardoso, 2008, p.128-138), quanto a sua função cívica de representar simbolicamente a presença do poder do Estado¹². O que ganha ainda mais destaque ao se considerar o papel que a Guarda Nacional exerceu, por exemplo, diante da série de distúrbios ocorrida entre 1831 e 1833 (Basile, 2007), após a abdicação de D. Pedro I, quando, segundo Joaquim Manuel de Macedo (2005), “marchou impávida a combater as falanges políticas desvairadas que se arrojavam ao campo armado”. (p.315)

Em suma, uma condição de suposto Mestre de Música da família Real e de Mestre de banda da Guarda Municipal que, juntamente com o lugar de destaque ocupado como compositor e ainda como instrumentista, atuando, por exemplo, na Capela Imperial (Cardoso, 2006, p.233), pareceram reunir as condições técnicas e de legitimidade musical e profissional que garantiram ao “professor” Arvellos ser o primeiro Mestre de Música do CPII.

Quanto a sua trajetória no CPII, da documentação levantada até então, o que pode ser apreendido é que Arvellos teve uma passagem muito curta pelo colégio, lecionando apenas entre 4 de Maio e 31 de Agosto de 1838, quando interrompeu suas lições por motivo de doença, mantendo seu vínculo até 19 de Janeiro de 1839, quando houve por bem desonerá-lo “do lugar de Mestre de muzica”.¹³ Nesse curto período, encontrou-se também uma nota fiscal de Julho de 1838 referente à compra de “36 exemplares de uma obra que tem por título Compêndio de muzica” e ainda um aviso de 20 de Outubro pelo qual “o professor de musica exige para sua aula um piano”, cuja compra se realizou logo no dia 31 do mesmo mês do ano 1838.¹⁴

¹¹ Livro de assentamento dos funcionários do Collegio Imperial de Pedro II (1838-1856).

¹² Importância simbólica que se pode deduzir, por exemplo, do conteúdo de um documento de 1840 que expressa: “Tornando-se necessária a Música dos Permanentes para a solenidade da distribuição dos premios deste Collegio [...] tenho a honra de rogar a V. Ex.^a se digne de fazer com que não falte ao Collegio a dicta Musica [...]” – compreendendo-se que os “músicos permanentes” eram aqueles que faziam parte da Guarda Municipal. AN, IE4 28.

¹³ AN, IE4 27.

¹⁴ AN, IE4 26.

O referido compêndio trata-se do “Compêndio de musica para uso dos alunos do Imperial collegio D. Pedro II”, de Francisco Manuel da Silva publicado em 1838 e utilizado na instituição até o ano de 1878 (Jardim, 2012). O livro está organizado em três blocos que, de certa forma, abrangem os elementos considerados básicos para a execução e a apreciação da musica de tradição escrita: os rudimentos, os preparatórios e os solfejos (aspectos técnicos relativos à leitura e escrita do código musical); a harmonia e a composição (regras estruturais e encadeamentos musicais relativos ao sistema tonal); e, por fim, as regras de transposição (conhecimentos técnicos para o acompanhamento musical).

Uma seleção de conteúdos que, segundo Binder e Castagna (1998), começa a aparecer nesse período em outras publicações voltadas para o ensino de Música, marcando a inauguração de uma nova fase da *teoria musical* no Brasil. A partir de quando, em sintonia com o mercado editorial emergente¹⁵, as obras didáticas apresentam-se impressas, com conteúdos que aliavam aspectos teóricos e práticos, voltados para todas as áreas de atuação dos músicos e, sobretudo, para um público amador, mais numeroso e menos especializado – diferenciando-se dos “tratados de música” produzidos no Período Colonial que eram restritos praticamente aos clérigos, com conteúdos especulativos, estritamente teóricos e, mesmo, filosóficos, ou, então, eminentemente práticos e, em sua maioria, específicos para a aprendizagem do canto ou do órgão.

Quanto ao *piano*, é importante considerar seu crescente prestígio entre “*as famílias de boa educação*” durante o século XIX, quando nota-se um aumento significativo de sua comercialização, da publicação de repertório para o instrumento e do número de professores particulares (Andrade, 1967, V.I), atestando a valorização do estudo e da prática pianística como um dos símbolos de distinção dos membros da “boa sociedade” (Amato, 2007). Um instrumento representativo dos próprios ideais de modernidade e de “bom gosto” presentes nesse contexto, seja por sua inovação e sofisticação tecnológica, seja por suas possibilidades de reproduzir as obras mais importantes então publicadas, compostas ou adaptadas para o piano. Ponto esse último que fica bastante

¹⁵ Sobre esse tema, ver: Leme, Mônica Neves. Isidoro Bevilacqua e Filhos: radiografia de uma empresa de edição musical no longo século XIX. In: *Música e História no longo século XIX*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011, p. 117-160.

evidente, por exemplo, quando Pereira (1995), ao analisar edições impressas do *Hino Nacional Brasileiro* durante o Segundo Reinado, afirma que:

Sua importância está em que uma partitura impressa para piano ou para piano e canto era um formidável meio de divulgação de uma obra musical, que passava a poder ser consumida em maior escala e executada por quem quer que dominasse a técnica musical no recolhimento do lar, o que, diga-se de passagem, era comum. O piano, no século XIX era [para a Música], *mutatis mutandis*, o equivalente do rádio, do disco e da televisão nos dias atuais [incluindo-se agora a *web*]. (p.27)

Um símbolo de prestígio social, de modernidade e de culto e acesso à “boa música”, cuja importância pedagógica é institucionalmente afirmada pela própria exigência de Arvellos de tê-lo como um instrumento para as suas lições no CPII. Ato que, juntamente com o uso do *Compêndio*, por um lado, evidencia quais deveriam ser as competências técnicas e teóricas necessárias para o exercício do cargo de “Mestre” de Música no colégio. E, por outro, afirma os termos dentro dos quais deveriam ser orientadas as lições escolares para a aquisição da “verdadeira inteligência musical”, a partir dos cânones da leitura, da escrita, da afinação e da harmonia, transcritos pela literatura musical privilegiada nesse contexto.

4.6 O Mestre da Luz

Francisco da Luz Pinto (1798-1865), por sua vez, inicia sua trajetória musical como um dos alunos mais destacados do padre José Maurício. Sua trajetória como discípulo do mestre e como cantor de coro inicia-se anteriormente à própria formação do primeiro grupo da Capela Real¹⁶, em 1808, pois, segundo documento escrito em 1841 por Monsenhor Fidalgo, inspetor da Capela Imperial: “o Sr Francisco da Luz Pinto sendo musico na antiga Cathedral de Nossa Senhora do Rosario de baixo da direcção do Mestre da Capella o Padre José Mauricio Nunes Garcia, se transferio igualmente para esta Capella Imperial e Cathedral.” (Cardoso, 2005, p.49) Francisco da Luz foi nomeado como músico

¹⁶ Até 1808, a Catedral do Rio de Janeiro era a Igreja do Rosário, quando a Sé foi transferida por D. João para Igreja do Carmo, “com todas as pessoas, Cantores, e Ministros” mediante o Alvará de 15 de Junho de 1808, onde o Príncipe Regente afirmava não querer “perder nunca o antiquíssimo costume de manter junto do Meu Real Palacio uma Capella Real, não só por commodidade, e edificação, mas, sobretudo, para maior decencia, e esplendor do Culto Divino, e Gloria a Deus”. (Cardoso, 2005, p.51)

efetivo da Capela Real, em 1813, instituição na qual parece ter sido um destacado funcionário, haja vista o seu reconhecido empenho para com a diversidade de funções e cargos por exercidos durante os anos de serviços prestados á capela até seu falecimento, em 1865. (Andrade, 1967, V.II) O que se confirma ao se perceber o movimento de ascensão delineado por sua trajetória na Sé, no qual, partindo da condição de cantor aluno, anteriormente a 1808, Francisco da Luz chega a ser um dos fortes candidatos ao mais alto cargo musical da instituição, o posto efetivo de Mestre de Capela, em 1860.

Sua dedicação e competência para com os ofícios musicais da Sé foram reconhecidas até mesmo no momento de maior dificuldade da Capela Imperial, posteriormente à demissão de vários de seus músicos e á extinção de sua orquestra, em 1831. Em relatório enviado em 1833 ao Ministro dos Negócios e da Justiça descrevendo o estado lamentável no qual se encontrava a instituição, o Monsenhor Fidalgo menciona Francisco da Luz como um dos dois únicos músicos da instituição que teve a importância de seus serviços reconhecidos, merecendo não apenas elogios, mas, o próprio aumento de seu ordenado. Assim, de acordo com os termos do inspetor:

Este musico tem igualm^{te} muito trabalho; por que alem de musico he o archivista, que guarda e cuida das musicas e que distribue ao que se devem executar: também tem o trabalho de ser, o que havisa a todos os músicos, quando das festas extraordinar^{as}, que são [?] nas tabellas anuaes; e por isso o seo ordenado he m^{to} diminuto para tanto trabalho: merece alguma coisa mais, com tempo representarei a V. Ex^a. (*Apud* Cardoso, 2005, p.86)

Sua ascensão na Sé teve como ponto máximo, entretanto, as possibilidades que lhe surgiram para ocupar o ápice de sua hierarquia musical como Mestre de capela, o que ocorreu em dois momentos. Em 1855, quando foi nomeado como mestre de capela substituto, mediante Francisco Manuel da Silva tê-lo indicado “por ser o musico mais antigo e ter as habilitaçoens necessárias para tal emprego” (*Idem*, p.105) e, em 1860, quando habilita-se como pretendente ao cargo de Mestre de capela efetivo, sendo preterido, “apesar dos anos de serviço à *Capela Imperial* e de irrepreensível conduta profissional.” (*Idem*, p.119) Uma trajetória como profissional de destaque no campo da Música Sacra e em sua principal instituição na Corte, que mostra-se interessante para se pensar o quanto a posição de Francisco da Luz como Mestre de Música pode também ter sido importante

para o CPII. Um elemento para se reafirmar o valor da instrução religiosa na educação moral dos alunos (Cunha, 2012) e a magnitude dessa tradição sagrada para a imagem do Império, pois, referindo-se ao período de crise e desprestígio que à Capela Imperial passou até, minimamente, 1842, como aclamava Porto Alegre:

No meio de todos esses disparatados delírios multiformes, verdadeiros monstros creados por uma alienação artística, um só homem conservou intacto e fiel as Tradições do Mestre [José Maurício Nunes]; e este homem é o Sr. **Luz**, professor do collegio de Pedro 2º. (*Íris*, 1848, p.47-50, Grifo do Autor)

Quanto a sua trajetória no CPII, sabe-se que após adocimento de Arvellos em agosto de 1838, ele serviu ao colégio sem “ordenado algum” entre Setembro e Dezembro do mesmo ano, sendo somente titulado como seu “mestre de música” em 31 de Janeiro de 1839.¹⁷ Esse dado merece atenção, pois, Arvellos também foi nomeado inicialmente como “professor de música”, na mesma condição de seu sucessor, isto é, “sem designação de ordenado”.¹⁸ Uma questão que permite pensar sobre que motivações poderiam ter esses “Professores” para se tornarem funcionários do colégio, mesmo que, inicialmente, não recebessem ordenado algum. Condição que talvez possa indicar que, na perspectiva docente, tornar-se funcionário do Collegio *de* Pedro II, instituição idealizada para ser o padrão do Ensino Secundário do Império e ser seu *santuário do saber*, poderia representar para os docentes uma forma oficial de atestar o reconhecimento da notoriedade de sua carreira e sua *vocação* para o ensino – um valor simbólico de prestígio profissional, anterior mesmo a definição de seus próprios ordenados.

Para Nóvoa (1991), essa foi “uma etapa decisiva do processo de profissionalização da atividade docente”, desde quando tornar-se funcionário da administração pública pode representar “um ‘aval’ do Estado ao grupo docente, que adquire assim um título que legitima sua atividade social de promover de valores educativos e escolares e que valorizam, ao mesmo tempo, seu papel e suas funções.” (*Idem*, p.122) Um caminho para se pensar também sobre o quanto esse processo de *funcionarização* pode ter sido importante para os “Professores” de Música se valerem dessa condição e desse “aval” do Estado para agregar prestígio a sua carreira, institucionalizar seu ramo de conhecimento e, ao mesmo tempo,

¹⁷ AN, IE4 32.

¹⁸ Livro de assentamento dos funcionários do Collegio Imperial de Pedro II (1838-1856).

poder manifestar seus anseios e se mobilizar para afirmá-la e promovê-la junto aos valores educativos e escolares, seja exigindo um piano, implementando uma obra didática ou, como fez Francisco da Luz, reclamando por um aumento de carga horária, defendendo o valor dessa “tão Sublime e encantadora Arte”¹⁹.

Nesse processo de institucionalização, um ponto que merece destaque refere-se à afirmação da Música de tradição escrita, de cunho “gramatical” e normativo, como a base oficial para o seu estudo escolar enquanto uma linguagem específica e distinta. Processo que pode ser percebido não apenas pela continuidade do emprego do Compêndio de Francisco Manuel, como se percebe largamente nas notas de compra do colégio²⁰, mas, também, pela própria iniciativa de Francisco da Luz de confeccionar com certa frequência materiais didáticos compostos por solfejos²¹ e escalas para serem utilizados em suas lições no CPII, desde 1839²². Perspectiva de ensino que, se, por um lado, desdobra-se na própria aula de “rudimentos preparatórios e solfejo” que Francisco da Luz irá lecionar no Imperial Conservatório, a partir de 1848, por outro, já estava sendo posta em prática por ele no CPII, como atesta Escrangnolle Dória (1997), ao rememorar que no ano de 1845:

A 5ª série do curso de bacharelado em letras não era, como se dizia na gíria escolar, "brincadeira". Pedia aplicação em onze aulas, em disciplinas variadas, da sintaxe latina exigida por Falletti aos sustentidos e bequadros de mestre Luz Pinto, do dizer história de Planitz ao explicar ciências naturais do Dr. Silva Maia. (p.63)

Na trajetória de Francisco da Luz Pinto, os anos de 1850 parecem ser determinantes. Em 1852, a matéria do CPII à qual ele era responsável, a Música vocal, passa a ocupar uma posição de destaque entre os estudos com o maior número de lições do colégio. Em 1853, “exonera-se da cadeira que vinha ocupando no Conservatório” – talvez por conta das dificuldades financeiras e do futuro incerto da instituição (Andrade, 1967, p.261, V.II) – ficando apenas no CPII e na Capela Imperial. Em 1855, junto à redução da importância de sua cadeira no colégio, diminuída em número de lições e colocada na condição de

¹⁹ AN, IE4 29.

²⁰ AN, IE4 27 e IE4 30.

²¹ A arte de cantar os intervalos das notas musicais, de acordo com os parâmetros de afinação estabelecidos, seguindo as alturas e os ritmos registrados na partitura.

²² AN, IE4 27, IE4 29 e IE4 33.

estudo optativo, ascende na Capela Imperial ao cargo de mestre de Capela substituto; sendo, por fim, “jubilado” do CPII, em 1858²³.

Uma trajetória de 19 anos junto ao CPII, cujo afastamento talvez possa ser compreendido ao se pensar sobre sua posição diante do próprio declínio de seu projeto no colégio, ao mesmo tempo em que suas possibilidades de ocupar o mais alto cargo da Música na Capela Imperial mostraram-se factíveis – ao ser nomeado mestre de Capela na condição de substituto. Uma perspectiva de ascensão profissional na Sé, instituição à qual se dedicou por mais de cinquenta e dois anos, que, entretanto, foi também frustrada, quando posteriormente foi preterido do cargo mestre de Capela efetivo, em 1860.

4.7 Música: ensino escolar e profissão docente em forma de prelúdio

De maneira geral, o ensino de Música no Rio de Janeiro, no século XIX, pareceu definir-se a partir de duas formas distintas de se conceber a própria Música. Uma concepção funcional advinda do século XVIII, na qual, compreendida como uma atividade mecânica, de caráter utilitário, seu ensino teve como característica predominante habilitar músicos de ofício, promovendo uma formação marcadamente técnica e de natureza prática, voltada para atender funções determinadas, sobretudo, nos ritos religiosos e militares e nas solenidades oficiais. E outra que começa a se desenvolver com as transformações no conceito de Arte, ocorridas a partir da instalação da Corte na Capital. Nesse contexto, também valorizada como um exercício intelectual, seu estudo orientou-se a partir de fundamentações mais teóricas e “científicas” que, mesmo não prescindindo dos aspectos práticos e técnicos inerentes ao canto ou à execução de um instrumento, não tinha como finalidade principal formar músicos de ofício, mas, ser reconhecida como uma atividade “gratuita”, “desinteressada”, uma forma ilustrada de fruição estética e cultivo do espírito. Concepções que se mostram interessantes para se pensar como a tensão existente entre um ensino de caráter manual e mecânico e outro de natureza psicológica e intelectual expressa, de

²³ Relatório da Inspectoria Geral da Instrução Primaria e Secundaria do Municipio da Corte, 25/04/1858, p.9, *Brasil: Ministério do Império*.

alguma forma, a própria distinção estabelecida no contexto escolar, respectivamente, entre o estatuto de “Mestre” e de “Professor”.

Num contexto geral, o termo “Professor de Música” mostra-se uma expressão bastante ampla para designar os profissionais mais destacados no cenário musical da Corte, tendo em vista a notoriedade de sua competência técnica e teórica e de seu conhecimento de repertório – fossem eles dedicados, em maior ou menor grau, à interpretação, à composição, à regência ou ao ensino. Entretanto, no que se refere à expressão “Mestre”, se, no contexto geral, é possível se notar uma relativa equivalência quanto ao termo “Professor de Música”, no contexto escolar, percebe-se uma nítida distinção entre a sua importância profissional, quando comparados aos “Professores” das demais áreas. O que fica evidente com o tratamento dispensado aos docentes no CPII, ao qual dispõe, de um lado, os “Professores”, “donos” das cadeiras teóricas, sobretudo, as que constam nos seus *exames gerais*, e, de outro, os “Mestres”, os responsáveis pelas matérias de ordem “eminente prática”, especificamente, Desenho, *Gymnastica* e Música. Diferença ainda mais demarcada quando se observa a constância com a qual esses “Mestres” ocupam as últimas posições na hierarquia salarial do colégio, com uma desigualdade maior do que 70% entre o valor relativo de seus ordenados e os daqueles que ocupavam as primeiras posições – reafirmando, nesses termos, a suposta distinção entre as atividades e os ramos do saber considerados taxativamente como técnicos e manuais e aqueles tidos superiormente como conceituais e espirituais.

Contudo, vale se destacar que, na perspectiva institucional, fossem “Professores” ou “Mestres”, a condição de notoriedade dos membros do corpo docente original do CPII foi um dos fatores importantes para a construção de sua credibilidade e sua imagem de prestígio. Condição e imagem às quais, numa perspectiva docente, a partir do vínculo oficial com o colégio e da validação do Estado, também pareceram significativas não só para agregar valor as suas carreiras individuais, mas, para os próprios horizontes de profissionalização da atividade de ensino e a definição de suas matérias enquanto estudo escolar.

O que pode ser percebido na trajetória de Januário da Silva Arvellos e Francisco da Luz Pinto, ao se destacar, por exemplo, a importância que sua notoriedade, nos campos da Música Militar e da Música Sacra, respectivamente, pode ter tido como parte da configuração da identidade e do prestígio do CPII. Trajetória que permite vislumbrar também a atuação de ambos para a afirmação de alguns preceitos da Música como um dos estudos do Ensino Secundário. Um estudo de caráter intelectual e amador, de cunho teórico, gramatical e normativo, orientado pelo emprego da Voz, do Piano e dos materiais mais contemporâneos de teoria musical produzidos naquele momento no Brasil. Uma trajetória significativa para se pensar, por fim, sobre sua influência na profissionalização do ensino de Música e em sua definição enquanto um estudo escolar, haja vista a constante presença de suas aulas no colégio, desde a inauguração, em 1838, bem como a permanência contínua de seus “Mestres” no quadro docente – variável que se refere, em especial, a Francisco da Luz Pinto: um de seus docentes mais assíduos e, sobretudo, aquele que, entre 1838 e 1858, lecionou por mais tempo no colégio, atuando por 19 anos seguidos.