

Fundação Biblioteca Nacional

Ministério da Cultura



Programa Nacional de Apoio à Pesquisa
2007

Programa Nacional de Apoio à Pesquisa

Fundação Biblioteca Nacional - MinC

Janaina Giroto da Silva



*Profusão de Luzes: os concertos nos clubes musicais e no
Conservatório de Música do Império*

2007



BN-Revista Fonfon, abril de 1907

Com exceção da música,
as outras não eram ainda
apreciadas de maneira
alguma no Brasil (...)

Adèle Toussaint-Samson

Este relatório é o resultado de uma pesquisa ligada ao Programa de Apoio a Pesquisa financiada pela Fundação Biblioteca Nacional. O objetivo primordial do trabalho foi investigar o *modus operandi* dos concertos promovidos pelas sociedades musicais privadas e pelo Conservatório de Música na cidade do Rio de Janeiro. Procurando conhecer as particularidades de cada instituição e a forma como construíram sua identidade institucional através principalmente de seu repertório, colaborando cada uma para a construção de um conjunto de similaridades que dariam à cidade do rio de Janeiro uma possível identidade musical. O trabalho foi elaborado tendo como base fontes do acervo da Fundação Biblioteca Nacional e especificamente a Divisão de Música e Arquivo Sonoro.

A música como tema de estudo não é uma novidade no Brasil. Ainda no século XIX foi alvo de crônicas e estudos historiográficos por diversos autores, por vezes memorialistas que se propuseram a reconstruir a memória da música no Brasil. O crescente interesse pela vida musica brasileira possui diversos capítulos e caminhos, o mais trilhado a princípio foi à música erudita. Esses estudos foram realizados ainda sob a influência de uma historiografia que privilegiava a cultura letrada ou da alta cultura, o monopólio da fala da história da música, assim como, da História do Brasil estava sob a égide do elitismo, de uma história da elite, voltada a temas e personagens emblemáticos.¹

Esse estado mudará a partir de um elemento fundamental e novo na qual norteará a atenção dos pesquisadores das diversas ciências sociais, chegando mais tardiamente ao campo dos historiadores, propiciados entre outros pela crescente interdisciplinaridade. Entra em cena a *cultura popular* e com ela estudos sobre a música popular em suas mais diversas ramificações (música urbana e rural: sertanejo, samba, pop rock...). Atualmente não é incomum a in-dissociação entre música e a noção de popular encaminhando pesquisadores para essa área. Por outro lado, a

¹ GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. Nação e civilização nos trópicos: o IHGB e o projeto de uma história nacional. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro: CPDOC, nº 1, p. 5-27, 1988. e Entre o amadorismo e o profissionalismo: as tensões da prática histórica na século XIX. In: **Topoi**. Nº5, 2002, p. 184-200.

música se tornou um importante apoio pedagógico² no ensino de História e nos dois casos o elemento trabalhado é a letra de canções olvidando-se o componente sonoro ou como podemos caracterizar a música propriamente dita.

No final do século XIX é possível acompanhar literatos como Araripe Junior, Silvio Romero, José Veríssimo, Joaquim Nabuco, Aluisio Azevedo e mesmo o discreto Machado de Assis, que se esquivava das polemicas, em acalorada discussão que pretendia definir os contornos da nação, das peculiaridades da nacionalidade e da cultura brasileira, da arte e da literatura. As questões que nortearam esses debates não estavam circunscritos apenas aos temas, mas aos elementos básicos, que deveriam compor tanto conteúdo quanto forma: raça, homem, o meio, a natureza, analisados em um período em um período de proeminência das teorias evolucionistas, naturalistas, positivistas e cientificista.³

O ambiente musical oitocentista não desconhecia essa discussão, mas não tomou parte, não era parte de sua natureza empreender discussões teóricas. A prática musical no final do século XIX no Rio de Janeiro, sobretudo, tinha outras preocupações e a historiografia brasileira da música acabou dedicando-se a conhecer os fenômenos musicais ocorridos durante o século XX, onde a questão “música brasileira” ganhou força e espaço.

Dessa forma o oitocentos de uma forma geral foi negligenciado principalmente por acreditarem que não existia uma “música brasileira”, as práticas musicais foram entendidas então, como mera importação de gêneros e estilos.

O descaso intelectual pela música de “erudita” vem sendo superado predominantemente por autores com formação em música, respondendo a necessidade de investigar toda a multiplicidade da vida musical no Rio de Janeiro do século XIX.

As pesquisas revelam que a atividade musical no Rio de Janeiro foi extremamente favorecida porque se desenvolveu na sede do Império do Brasil. Outras regiões também apresentaram essa diversificação do “espaço público musical” por assim dizer, mas nada tão significativo como o foi na capital imperial. Esta cidade possuía um elemento importante para a diversificação das atividades musicais, a capital fluminense era uma cidade cosmopolita, guardada as devidas proporções se tomarmos como referência as duas principais cidades da Europa: Londres e Paris, e

² A música entra nem como fonte e nem como objeto. É recorrente a utilização dos textos de canções como exemplos, apoio, coadjuvante dos conteúdos aulas de História mas com óbvios problemas teóricos.

³ VENTURA, Roberto. *Estilo Tropical: História cultural e polêmicas Literárias no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

assim sendo, abrigou indivíduos de diversas nacionalidades e com eles comportamentos e instituições que conferiram à cidade uma identidade plural.

A popularização da ópera durante todo o século XIX faz parte do processo de secularização da música que permitiu a ampliação do campo musical no Rio de Janeiro. Era o gênero musical-dramático que, em paralelo as atividades da Capela Real/Imperial, mobilizou grande parte da boa sociedade fluminense. Em meados do século XIX, as principais instituições artísticas musicais já haviam sido criadas, como o “conservatório, sociedades filarmônicas, publicações, casas de óperas, jornais com cobertura dos espetáculos”⁴ e devemos acrescentar ainda os teatros e salões que serviam tanto ao puro divertimento quanto às distintas atividades políticas do início dos oitocentos. Diversos autores sublinham a importância da ópera na vida social do século XIX, e boa parte dessas instituições que foram criadas na corte o foram para viabilizar a realização do maior e mais desejado espetáculo do público de então.

Giron cita que sociedades filarmônicas já haviam sido criadas, contudo, ainda eram poucas em meados do século XIX. Especificamente até 1850 existiam duas que promoviam concertos regularmente: a *Sociedade Philharmonica* criada em 1835 e o *Cassino Fluminense* que iniciou suas atividades em 1845. A *Sociedade Musical Beneficente* não pode ser incluída porque seu principal objetivo era dar assistência aos seus membros, constituindo dessa forma uma sociedade de caráter filantrópico. Essas três entidades podem ser entendidas como o início de uma nova sociabilidade, e se apresentavam em uma forma híbrida, pois oscilavam entre o público e privado; estavam estabelecidas institucionalmente, mas também se caracterizavam por relações familiares, de proximidade de seus membros, atuando como entidades congregadoras, mas, sobretudo porque estavam voltadas ao público em geral, as portas da instituição estavam abertas para quem desejasse entrar, os concertos eram públicos, no sentido de não haver restrição a condição social do indivíduo, apesar de alguns eventos musicais serem cobrados uma jóia de entrada⁵ como o *Club Schubert*, uma sociedade musical alemã, o *Club Gymnastico Portuguez*, ou, em outra linha, o *Club Familiar Nitherohyense* ou o *Club Familiar do Andarahy*.

A partir dos anos de 1850 nove entidades promotoras de concertos foram criadas, duas na década de 60, dentre elas o *Club Mozart*, que teve uma atuação importante no cenário musical carioca. Mas a maioria foi criada na década de 1880,

⁴ GIRON, Luis Antônio. *Minoridade Crítica: ópera e teatro nos folhetins da corte*. São Paulo: EDUSP- Rio de Janeiro: Ediouro, 2004. p. 158.

⁵ AGULHON, Maurice. *Visões dos Bastidores* In: NORA, Pierre (org), *Ensaio de ego-história*, Lisboa, Difel, 1989. Apud MOREL, Marco. *As transformações dos espaços públicos: imprensa, atores políticos e sociabilidades na cidade imperial*. SP: Hucitec, 2005. p. 221.

chegando a ter 12 clubes de música. O interessante de se verificar é que mesmo uma agremiação

Algumas com vida efêmera não passaram do primeiro ano e algumas delas, como o *Club Beethoven*, tiveram vida relativamente longa chegando a 1890 com uma programação regular e intensa.⁶ É importante ressaltar nesse momento que o hibridismo característico das primeiras associações se transformou, essas sociedades de música ficaram mais formais e tomaram para si também a arte de ensinar música, tornaram-se também escolas de música. Essas sociedades e suas reuniões representavam o que o *Jornal das Senhoras* sintetizou sobre as reuniões particulares no seguinte trecho de sua edição de 31 de outubro de 1851:

“O nosso mundo elegante teve a repetição do delicioso movimento dos bailes mensaes: o mágico e o deslumbrante Cassino, o Campestre, a Sylphide, a Phil'Euterpe, o Cassino Medico, o Guanabara, a harmonia Nitheroyense, a Eleusina Nitheroyense, e jantares e funcções particulares que o trouxeram ao seu verdadeiro estado de vida animadora e embriagante...Além das bellas noites do theatro lyrico, ainda gozárão os diletanti alguns concertos e diversas soirées particulares em casa do Sr. Souler e na do Sr. Guilmet, e na Phil'Euterpe passarão horas bem agradáveis.”⁷

Pode-se observar que houve um aumento das instituições de caráter associativo a partir da década de 1850. Esse fenômeno não foi apenas no campo musical. Marcello Basile nos diz que a partir da década de 1860 há uma retomada e ampliação do espaço público na corte com todos os elementos que constituíam esse conceito. Os diversos grupos sociais que se manifestavam em diferentes segmentos poderiam encontrar um equivalente, incluindo aí as práticas associativas, incentivadas pelo cenário político bem mais estabilizado com os conservadores no poder e com Dom Pedro II no trono.⁸

Quando Basile aponta que houve uma retomada do espaço público fluminense é porque essa prática estava amplamente disseminada no início do século XIX. A corte pôde vivenciar diversas formas de sociabilidades com eminente caráter político, essa característica é fundamental porque a retomada da vivencia associativa será feita tendo outros objetivos que não eram apenas político ou de beneficência. Há diferenças significativas entre uma associação do início do oitocentos com outra do final deste século, mesmo que as duas tenham na música seu principal objeto.

⁶ MAGALDI, Cristina. *Concert Life in Rio de Janeiro, 1837-1900*. Tese de Doutorado. Los Angeles: University of Califórnia, 1994. p. 52. tabela 1.

⁷ *Jornal das Senhoras* de 31 de outubro de 1851. apud MAGALDI, Cristina. *Concert Life in Rio de Janeiro, 1837-1900*. Tese de Doutorado. Los Angeles: University of Califórnia, 1994. p. 52.

⁸ BASILE, Marcello Otávio Neri de Campos. *O império em construção: projetos de Brasil e ação política na corte regencial. Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro. UFRJ/IFCS/Programa de Pós-Graduação em História Social, 2004. Tese de Doutorado.

Vejam, por exemplo, o caso da *Sociedade Musical Beneficente* fundada em 1833, tinha como principal linha de ação a beneficência aos seus membros. Criada para auxiliar os músicos e seus familiares, no entanto, esta instituição como também a da *Sociedade Philarmônica* de 1835 se investiram da missão de propagar a arte musical e para tal empreenderam ações que os levariam a tecer relações políticas no sentido restrito da palavra.

Foi em nome da *Sociedade Beneficente* que um grupo de músicos pede ao Estado a criação de um conservatório na cidade do Rio de Janeiro, uma escola pública, nacional e que possa uniformizar o ensino da música no Brasil. Os signatários desse documento encaminham a Assembléia Legislativa onde solicitam do Estado apenas auxílio pecuniário, porque à Sociedade coube fundar, criar os estatutos, dar auxílio aos músicos e alunos as custas da nova instituição e por fim indicar os professores que comporiam o quadro de docentes do Conservatório.⁹ Muitas articulações políticas foram necessárias para que de 1841 a 1847 a primeira escola de música pública fosse implementada e com várias reformas institucionais durante todo o período Imperial. A segunda instituição, criada em 1835 na corte além de ter na música seu objetivo primordial era também reunir “pessoas nacionais e estrangeiras de um ou de outro sexo, destinadas a promover a execução de música vocal e instrumental, afim de se instruírem e recrearem mutuamente”¹⁰

A Philarmônica ocupou um espaço em um momento em que eram poucas as associações destinadas exclusivamente à execução de música, assim, representa o início de uma nova sociabilidade, que apresentavam em uma forma híbrida, pois oscilavam entre o público e privado, e também se caracterizavam por relações familiares, de proximidade de seus membros atuando como entidades congregadoras.

Os membros desse grupo eram distintas senhoras da boa sociedade fluminense, atuando como cantora a filha do Barão de Santo Ângelo, Paulina Porto Alegre, junto com D. Teresa e Henriqueta Carolina esposa e enteada de Francisco Manoel da Silva cantando com a que viria a ser a esposa do Conselheiro José Carlos de Almeida Areias e futura Viscondessa de Ourém e Mariana Henriqueta na harpa futura Senhora Pertence.¹¹

⁹ SILVA, Janaina Giroto. “*O Florão mais Belo do Brasil*”: O Imperial Conservatório de Música do Rio de Janeiro/1841-1865. Rio de Janeiro. UFRJ/IFCS/Programa de Pós-Graduação em História Social, 2007. Dissertação de Mestrado. P.69

¹⁰ CARDOSO, Lino de Almeida. *O Som e o Soberano* São Paulo. Tese de Doutorado; Programa de Pósgraduação em História Social-USP, 2006. Apud ESTATUTOS da Sociedade Filarmônica. Rio de Janeiro: Imprensa Americana, 1840, p. s/n. apud.

¹¹ PINHO, Wanderley. *Salões e Damas do Segundo Reinado*. 5º, São Paulo ed. GRD, 2004. p. 235.

Além das mulheres da casa de Francisco Manoel outras distintas senhoras participavam desses encontros musicais, como as senhoras Maria Carolina Nunes, Teresa Joaquina Nunes, Mariana Henriqueta, Delfina Rosa da Silva Vasconcellos, Amália Maria Firmo e posteriormente D. Januária Nabuco e Brandon, em 1877.¹² A existência desse tipo de associações possibilitou o encontro de pessoas, sócios e convidados, que faziam parte do mundo elegante da cidade do Rio de Janeiro, nas residências mais abastadas da corte, além é claro na própria casa imperial como em 1841 em um dos festejos da coroação de Dom Pedro II.¹³

Dois tipos distintos de sociedade que mais tarde se propagariam por quase todo o Império. O modelo fornecido fez florescer diversas instituições fundamentais para a difusão da música no interior do país.

A retomada desse tipo de instituição a partir da segunda metade do século XIX suscita questões fundamentais para o entendimento da natureza da reunião associativa. A pensar como essas associações unem indivíduos por laços de afinidades, desejos e paixões em comum, com características políticas bem mais “adocicadas” que no período de atuação das duas sociedades dita acima, a regência.

Essas mudanças são trazidas pelos novos tempos, a retomada e ampliação do espaço público mencionado por Marcello Basile possibilitou a criação de diversos espaços destinados somente a prática da música, como a imprensa especializada, publicação de partituras ou mesmo espaço em periódicos para a crônica semanal dos eventos musicais. Casas de bailes, salões públicos como o do Conservatório, e os de caráter privados como os dos muitos clubes de proliferaram na cidade do Rio de Janeiro, além dos Teatros.

É interessante reconhecer que a partir de um determinado momento as pessoas estavam saindo, procurando recreação não mais dentro do ambiente doméstico, perceber que a ampliação de um segmento médio urbano trouxe esse homem para rua em busca de divertimento regulado por normas rígidas de conduta. Por sua vez essa rua esta sendo entendida como o ambiente fora de casa o que traz uma interação social muito mais ampla, tanto para homens quanto para as mulheres.

A mudança de paradigma do pensar a historia, no declínio do homem público onde passam a existir novas formas expressão ou não já que o espectador é passivo, retraído, silencioso desaparecendo em público, passando a ser um ser eminentemente afastado da experiência das relações sociais diretas.

¹² Idem, Ibidem. p. 236.

¹³ SILVA, Janaina Giroto. “*O Florão mais Belo do Brasil*”: O Imperial Conservatório de Música do Rio de Janeiro/1841-1865. Rio de Janeiro. UFRJ/IFCS/Programa de Pós-Graduação em História Social, 2007. Dissertação de Mestrado.pp.206-208.

É possível observar que o desenvolvimento desses clubes se dá em paralelo ao declínio das reuniões dentro do lar, já que se cria um ambiente próprio à discussão, à audição, aos jogos e à leitura. Esse indivíduo está na rua, porém, em um ambiente protegido e civilizado esse homem tenderá a proteger a intimidade do lar. Então ao invés de ouvir boa música com os seus e trazer a boa sociedade para dentro de casa se cria um ambiente menos íntimo, mas, protegido de estranhos.¹⁴ Como Sennett bem caracterizou em *“liberdade privatizada”*, estar com o outro e sozinho ao mesmo tempo, fora dos seus domínios, em um mundo cosmopolita sem a imposição de alguma relação social mais estreita.¹⁵

Sociabilidades musicais e sociais: construção de um mundo musical, social e as redes de interdependência o público e privado.

Como entender certos aspectos subjacentes à noite em um salão elegante na capital do Império, onde homens e mulheres muitas vezes se amontoam em uma sala e transformar na mais concorrida organização coletiva em termos de recreação?

Considerando as particularidades da natureza do objeto, recreação e formas associativas, com o momento histórico vivido é necessário considerar que, não obstante as diversas mudanças ao longo do século XIX os ajuntamentos promovidos por diversas formas de divertimento, sobretudo pelo segmento de caráter popular fomentavam a ocorrência de tumultos de toda ordem, assim como serviam de pretexto para reuniões criminosas.¹⁶

Martha Abreu ao analisar as formas de controle e os caminhos de tolerância sublinha que havia preocupações com a vida e a vagabundagem além dos jogos, os motivos eram a falta de civilidade, moral e que a

“...prevenção contras as músicas de realejos era medida de difícil execução. A quantidade de artistas nas ruas e a pressão dos pedidos dos necessitados complicavam o estabelecimento de um limite entre a vadiação e a única opção de sustento com o trabalho de realejo, exatamente para não cair naquela atividade condenada. Cerceando Diversões nas Ruas: realejos, cavalinhos-de-pau e cosmoramas.”¹⁷

¹⁴ SENNETT, Richard, *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. P.268.

¹⁵ Idem, *ibidem*. 269

¹⁶ TEIXEIRA, Juliana Souza. *Cessem as Apostas: normatização e controle social no Rio de Janeiro do período imperial através de estudo sobre os jogos de azar (1841-1856)*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro, PPGHIS-UFRJ, 2002. p. 37.

¹⁷ ABREU, MARTHA. *O Império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo; Fapesp, 1999. cap. 4

Tais considerações estão na ordem do dia, é claro que há uma distância significativa entre as festas que causavam as maiores preocupações nas autoridades e as organizações coletivas. A diferença é que estas festas, de cunho popular, significavam a falta de ordem social idealizada pelos donos do poder, que estavam em busca de divertimentos e outras formas de sociabilidades mais tranquilas e, sobretudo civilizadas.¹⁸ Mas nem por isso clubes como o Mozart deixou de sofrer fiscalização e regulação dos poderes públicos. Nos estatutos re-elaborados em 1872, no dia 27 de janeiro o chefe de Polícia Francisco José de Lima e o subdelegado de Santo Antônio Dr. Thomaz Coelho aprovaram os estatutos e concederam a licença de funcionamento da entidade.¹⁹

Criado em 1867, somente no ano seguinte foi dado o primeiro estatuto à sociedade, a constituição de um Estatuto fornecia rigor e formalidade, além de legitimidade social para operar de acordo com suas convicções políticas, sociais e estéticas. Nos dois estatutos do Club Mozart o primeiro de 1868 e o segundo de 1872, assim como nos do Club Beethoven, estão previstos regras básicas de convivência, formalizou-se no Club Mozart em 1868 as classificações de associação.

Eram a principio quatro tipos de sócios. O primeiro seria *aluno*, o segundo *prestante*, *contribuinte* e por fim os *honorários*. Para garantir o bom andamento de todas as atividades também foram estipuladas as penalidades na ocorrência dos seguintes casos: nota de crime ou defeito moral, que tornem este indivíduo inconveniente para a sociedade ou ainda mau comportamento dentro do clube nos casos de ofensa ou injúria a outro membro do clube, e por fim a falta de pagamento sem motivo.²⁰

No estatuto reformado em 1872 a classe de sócios mudou apenas e um item, deixa ser sócio o aluno e entra a categoria de benemérito. O estatuto tornou mais austero à escolha dos novos sócios, passa a ser condição “boa conducta e posição decente na sociedade”²¹ o meio de se tornar sócio se dava apenas por indicação, nos casos a sócio benemérito e honorário a indicação era facultada apenas aos membros da diretoria e da assembléia da instituição. A possibilidade de ser um membro estava mais rigorosa, assim como para as penalidades em caso de falta com o estatuto.

O processo de dava da seguinte forma: o proponente tinha que preencher uma ficha com dados pessoais que era fixado em um quadro e logo abaixo uma caixa,

¹⁸ TEIXEIRA, Juliana Souza. *Cessem as Apostas: normatização e controle social no Rio de Janeiro do período imperial através de estudo sobre os jogos de azar (1841-1856)*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro, PPGHIS-UFRJ, 2002. p. 37.

¹⁹ BN-DIMAS- Estatutos Club Mozart para o ano de 1868. OR A II L 100.

²⁰ BN-DIMAS- Estatutos Club Mozart para o ano de 1868. OR A II L 100. Capítulo II art. 11.

²¹ BN-DIMAS- Estatutos Club Mozart para o ano de 1872. OR A II L 101. Capítulo II art. 3.

durante uma semana qualquer um dos sócios que julgar inconveniente a sua admissão poderá indicar suas restrições à diretoria do Club. No fim de uma semana a diretoria se reuniria para discutir a admissão do candidato a sócio. Feita por votação a decisão pode ser adiada de dois a seis meses caso um (em 1868) ou dois votos (1872) sejam contrários, caso em uma segunda votação algum membro da diretoria for contra a associação do candidato este seria afastado da possibilidade de associação em caráter definitivo.²²

Esses sócios eram os responsáveis pelo provimento econômico da instituição, cada categoria tinha uma mensalidade e uma função estabelecida em estatuto. O primeiro deles é o sócio aluno que ao se associar deverá pagar 10\$000 réis, e uma mensalidade de 5\$000 para qualquer aula de instrumento que queira frequentar, se caso desejar mais de um instrumento será acrescido mais 4\$000, além de ter que participar dos concertos da entidade. No artigo 23 dispõe sobre a obrigação do comissário aluno, que deve ajudar a diretoria, atender os sócios, manter a ordem, de acordo com os estatutos, nas dependências da instituição, arranjo de salas, organização do serviço geral, cuidar das compras do clube e da diretoria, apontar as necessidades imediatas da instituição, auxiliar na organização dos eventos e receber os visitantes e fazer com que estes assinem o livro de visitas, e por fim encaminhar para arquivo livros, jornais ou objetos adquiridos ou oferecidos ao clube. Mensalmente um aluno será escolhido para realizar esse tipo de trabalho, e este aluno não poderá se esquivar das obrigações previamente aceitas quando se propõe a fazer parte da instituição.²³

Já os sócios prestantes são aqueles que possuem um amplo conhecimento musical e que contribuiriam com a soma de 5\$000 mensais, mas podem ser isentos desse pagamento mediante análise da diretoria.

Os sócios contribuintes, a princípio, não possuem nenhuma obrigação pedagógica ou administrativa para com o clube, poderiam desempenhar um auxílio ao comissário aluno quando designado pela diretoria e além de uma jóia de 5\$000 por mês.

Finalmente os sócios honorários, onde o candidato deveria preencher três requisitos básicos. O primeiro por prestar serviços relevantes à sociedade, o segundo possuir posição social reconhecida e por fim pelo talento musical.

Esta última categoria de sócio é a que nos possibilita encontrar o lugar social que esta instituição quer ocupar naquela sociedade, ou pelo menos a imagem

²² BN-DIMAS- Estatutos Club Mozart para o ano de 1868. OR A II L 100 e BN-DIMAS- Estatutos Club Mozart para o ano de 1872. OR A II L 101

²³ BN-DIMAS- Estatutos Club Mozart para o ano de 1868. OR A II L 100. art. 23.

institucional que quer construir. A partir das escolhas desse grupo, ainda sem rostos, enseja certas práticas e preferências respaldadas como um conjunto de construções coletivas e com isso angariar legitimidade suficiente para aceitar ou barrar os que não são passíveis de identidade social. Erigindo com a construção desse estatuto uma maneira própria de exibir uma concepção de ser no mundo, fornecer um significado simbólico, um estatuto e uma posição; “enfim, as formas institucionalizadas e objetivadas em virtude das quais "representantes" marcam de modo visível e perpétuo a existência do grupo, da comunidade ou da classe.”²⁴

Boa parte dos membros dessas sociedades provinha de segmentos sociais abastados, a lista dos dirigentes, principalmente, nos mostra como um segmento social direcionou seus esforços na criação de novos espaços articulado com antigos modos para as sociabilidades recreativas. Da casa para a rua, para um mundo público uma ampla camada média urbana começa também a tomar parte indicando como houve a apropriação de determinadas representações incorporando e fazendo com que seus membros a aceitem e as legitimem, cuidando eles também para que elas se perpetuem.²⁵

Mesmo que a discussão sobre qual segmento social se encastelou nesse e em outros clubes, já trabalhado por musicólogos e historiadores, seja importante e interessante nos importa perceber como um grupo, associação de qualquer segmento social procurou e criou uma identidade institucional e trataram de apropriar essa imagem tornando-a viva em cada reunião e concerto, incorporando para si essas mesmas representações.²⁶

De uma forma muito semelhante se deu a construção do Club Beethoven. Especificamente nos estatutos da Academia de Música do Club Beethoven vem com detalhes da função da diretoria, do secretário, da congregação e dos alunos.²⁷ Como este documento trata apenas da escola de música do clube seu foco principal é a organização do curso de música, das disciplinas, dos prêmios e concursos e das penalidades para o corpo de alunos e professores. Uma instituição dentro de outra, ou seu prolongamento. Criada em 1886 a academia visava criar uma instituição alternativa ao Conservatório de Música, a escola de música mais antiga no Rio de Janeiro, pelo que foi disposta no estatuto elaborado em 1886 a estrutura formal era

²⁴ CHARTIER, Roger. O mundo como representação. In: **Revista Estudos Avançados**, São Paulo, v. 5, n. 11, Abril. 1991. Disponível em <<http://www.scielo.br/scielo.php>>. p. 183.

²⁵ CHARTIER, Roger. *A História Cultural entre práticas e representações*: RJ: 1990.

²⁶ CHARTIER, Roger. *A História Cultural entre práticas e representações*: RJ: 1990.

²⁷ Estamos trabalhando essencialmente com o Estatuto da Academia por não ter sido possível localizar o Estatuto do Club Beethoven.

muito parecida com a do Conservatório, modelo esse que veio da Europa, especificamente da França.

O primeiro capítulo do estatuto define a organização da academia, qual o seu objeto e as partes que o compõe, qual seja, estavam destinados ao ensino da música vocal e instrumental, e mesmo os seus quatorze capítulos não dão conta absolutamente do lugar que esta instituição toma no cenário musical da cidade, suas atividades extrapolaram e muito que estava a princípio previsto.²⁸ A academia de música do Club Beethoven formou boa parte dos músicos que atuariam nesta e em outras sociedades congêneres. Estruturou seu ensino baseado no modelo de premiações, e com espaço para concerto já constituído, o salão do próprio Club Beethoven, diferente da trajetória do Conservatório de Música que desde seus primeiros anos estava previsto a construção de um salão para concertos, mas só veio a se concretizar muitos anos depois, dependência de verba pública?

De todos os clubes de música e recreação que surgiram na capital do Império, o Club Beethoven foi o que obteve maior destaque, conseguiu angariar homens e recursos, abriu seu espaço ofertando a seus membros concertos quinzenas, mensais, e o grande concerto anual, e ainda almoços, exercícios de esgrima e partidas de bilhar, xadrez e *uístes*, sala de leitura com os principais jornais da Europa.

A sua fundação se deu em 4 de janeiro de 1882, pelo violinista, compositor e regente Robert J. Kinsman Benjamin que também era o diretor de concertos do club. O primeiro concerto aconteceu um mês após a instalação oficial do club. A literatura sobre a vida musical fluminense sublinha que o diferencial desta instituição esta na escolha do seu repertório ancorado nos alemães, na música de câmara e orquestra e quarteto virtuosos.

Como poderemos observar, o amplo leque de recreação oferecido pelo Club Beethoven a seus sócios não era algo inédito no Rio de Janeiro, e não era o único que possuía membros abastados na sua diretoria e também não foi o único que tocava compositores alemães, e nem o único que se dispunha a ser um local de recreação culta e civilizada. Outro aspecto dessa conjuntura compartilhado por diversos clubes é que em fins do século XIX a instituição dessas sociedades congregava pessoas que compartilhavam do mesmo gosto estético, e criou lugares na qual se podia fazer uso de outras formas musicais. A produção camerística²⁹ começa a ganhar força com o

²⁸ BN - DIMAS- Estatutos Club Beethoven de 1886. OR A II L 48

²⁹ Na análise de Maria Alice Volpe é considerado *Música de Câmara* “de duos a octetos, excluindo a música para instrumento solista, para piano a quatro mãos ou dois, e a canção de câmara”. VOLPE, Maria Alice Período Romântico Brasileiro: alguns aspectos da produção camerística. **Revista Música**, São Paulo, v. 5, nº. 2, novembro 1994. p. 134.

estabelecimento de sociedades musicais. É difícil definir com clareza qual foi o elemento que tanto distinguiu este clube de tantos outros que surgiram na mesma conjuntura. Mas é certo que o Beethoven desfrutava de um prestígio singular na capital do Império e um desses elementos era a qualidade de sua orquestra.

A estrutura associativa desses clubes era muito parecida, o cerne era oferecer recreação, com música, jogos, leitura, ensino, dentro dos rígidos padrões de civilidade que tanto se procurou o lazer sadio, permitido a todos os membros da família, sem prejuízo à moral, ou simplesmente um local para o descanso e leitura. Mas é um tipo de sociabilidade típica da segunda metade do século XIX em diante, na *Belle Époque* clubes ainda pipocavam pela cidade, congregando gente e classe que estivesse a procura de conhecimento ou diversão ou mais provavelmente as duas justas, atrelando sua própria imagem ao símbolo de uma cultura civilizada.

Nesse amplo espaço onde podemos encontrar diversas formas de associações é pertinente delimitar as ferramentas que nos auxiliarão no exame de nosso objeto. A partir do que até o momento foi dito é salutar refletir sobre a noção de sociabilidade amplamente utilizada por pesquisas em diversas áreas e objetos. Longe de se constituir em unanimidade, o conceito de sociabilidades vem recebendo contribuições, sobretudo da sociologia, e posteriormente por historiadores em busca de melhor compreender a natureza e formas associativas, seja formal ou informal, em diversos tempo e lugares. No campo da sociologia a contribuição de Georg Simmel e Norbert Elias. Como conceito dinâmico sofreu ao longo do século XX diversas apropriações e hoje se reconhece no trabalho de historiadores brasileiros já clássicos uma aproximação, as vezes entendida simplesmente a grupos sociais, relações sociais, formas e espaços de convivência e socializações em grupo foram tratadas como Sociabilidades. Independente de seu conteúdo, Simmel, por exemplo, entende como uma forma de convivência, estar com o outro para e contra o outro. Extrapolando simplesmente um lugar, um espaço geográfico, sociabilidade é entendida como jogar junto, de existir uma relação, de estar envolvido e não simplesmente ocupar um mesmo espaço, para enfim conseguir entender a dinâmica das relações³⁰

Ao analisar a sociedade de corte francesa Norbert Elias põe em prática a noção de Sociabilidade, e considera que a sociabilidade é inerente aos seres humanos, este autor não trabalha com categorias dissociadas mas como um tecido

³⁰ SIMMEL, Georg. Sociabilidade– Um exemplo de sociologia pura ou formal. In: MORAES FILHO, Evaristo de. (Org.). *Georg Simmel – Coleção Sociologia*. São Paulo: Editora Ática, 1983. WAIZBORT, Leopoldo. *As aventuras de Georg Simmel*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

emaranhado onde é possível enxergar a interdependências de indivíduos dentro de determinada sociedade.³¹

A característica básica desses trabalhos é que não se tratam um de tratado teórico sobre um conceito, mas sim, um elaborado trabalho histórico sistemático, ao longo da narrativa vai construindo o que entendem por Sociabilidade. Essa característica abriu brechas para várias abordagens pouco precisas do termo. Os historiadores forneceram o tempo e espaço e nesse caminho Maurice Agulhon propôs que a utilização dessa noção não se desse mais de forma imprecisa. Ao considerar a dinâmica no tempo de associações formais ou não, institucionais ou não, o faz com dados quantitativos e comparativos, a participação do indivíduo é uma escolha seja essa, por afinidade, crença, razão, trata-se de estabelecer relações e compartilhar em diferentes graus experiências sociais.³²

Ainda que permeie esse trabalho a noção de *esfera pública* com sociabilidade, porque a primeira apesar de compreender, segundo Habermas, a esfera das pessoas privadas elas estarão necessariamente em público ou privilegia as formas de participações informais.

Nem sempre poderá se considerar clubes, associações, salões domésticos, teatros, imprensa como um espaço exclusivamente informal, como se considera tradicionalmente. A multiplicidade de funções desempenhadas ao longo do século XIX nos leva a acreditar que em muitas ocasiões esses eram os espaços de disputas políticas e sociais, preterido em alguns momentos ao tradicional espaço da política. Como prolongamento das atividades parlamentares esses concertos e festas, sobretudo na primeira metade dos oitocentos e em alguns momentos do segundo, como no período da guerra do Paraguai, eram a face pública de concórdias e discórdias, de suas soluções ou acirramento.

Os concertos nos clubes de música já foram discutidos por pesquisadores ligados à música, e vem sendo ampliado nos últimos anos com teses que artigos que procuram dar conta da diversidade da vida musical fluminense. Esses clubes foram abordados essencialmente como associações musicais, centrando a análise em sua principal atividade, a música.

Embora sendo a música o principal objeto de algumas dessas agremiações e criarem o espaço para o deleite e ensino musical, estas possuíam outras opções à

³¹ ELIAS, Norbert. *O processo civilizador – Uma história dos costumes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. Vol 1.

³²AGULHON, Maurice apud MOREL, Marco. Sociabilidades entre Luzes e sombras: apontamentos para o estudo histórico das maçonarias da primeira metade do século XIX. In *Revista Estudos Históricas*, Rio de Janeiro, n. 28, 2001. p. 2-3.

música. A recreação oferecida nessas instituições era regulada. Era a diversão saudável e permitida dentro de padrões de etiqueta e civilidade ou como foi dito em um anúncio do Cassino Fluminense (1845-1900) no Almanak Laemmert de 1850: “Seu fim é proporcionar a seus membros honesto divertimentos, por partidas de Bailes e Música. Seus Bailes tem sido muito esplendidos e honrados por muitas vezes com a Augusta Presença de SS. MM. II.”³³

O Cassino Fluminense manteve suas portas abertas durante 55 anos, criado em 1845 possuía um dos maiores salões da corte, onde era utilizado para concertos de maior vulto, conseguia reunir até 2 mil pessoas. Utilizado por clubes como o Beethoven para dar os eu concerto anual, evento pensado para ser um grande evento e mobilizava amadores e profissionais da música, além de um público seletivo, entre associados ou não da agremiação musical.³⁴ Podia jogar xadrez, dançar, sala de leitura e biblioteca, esgrima, ginástica, sala de bilhar e ouvir muita música. Conforme ressalta Jeffrey Needell, tanto instituições formais quanto as informais na *Belle Époque* foram parte integrante das realizações da elite e para a elite, entendida por esses homens como necessárias para manter e promover seus desejos e interesses em uma vida aos moldes da cultura européia, civilizada, como marca de distinção.³⁵

Fruto de um processo de se deu ao longo do século XIX, as marcas de distinção foram se aperfeiçoando à medida que a identidade social da cidade se tornava múltipla. A capital do Império abrigava estrangeiros, nacionais de diversas partes do Império, livres, forros, escravos, pobres, nobres, burocratas, autônomos, diversos segmentos profissionais e um segmento médio urbano que não para de crescer e ocupar os mais variados nichos de divertimento.

As diversas sociedades que foram sendo criadas ao longo do XIX representam bem essa diversidade de individualidades e culturas, possibilitando a expansão das formas de sociabilidades, tantas quanto fossem possíveis afim de abarcar toda a gama de pretensões, afinidades e desejos. Das associações beneficentes, de auxílio mútuo, de música, associações de profissionais, recreação, religiosas, por bairros e cidade: Sociedade de beneficência Alemã, Portuguesa, Suíça, Francesa, Inglesa; Associação da Amizade, da Instrução Elementar, de Leitura, contra o tráfico dos africanos, dos compadecidos dos inocentes, paternal, dos ourives, lentes, médicos, auxílio dos empregados da alfândega, fora as sociedades carnavalescas que obviamente se dedicavam a outro estilo de divertimento como é o caso do Club dos Democráticos,

³³ Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial da Corte e Província do Rio de Janeiro. 1850. E. & H. Laemmert, disponível em <http://www.crl.edu/content/almanak2.htm>.

³⁴ MAGALDI, Cristina. *Concert Life in Rio de Janeiro, 1837-1900*. Los Angeles: University of Califórnia, Tese de Doutorado 1994.

³⁵ NEEDELL, Jeffrey D. *Belle Époque Tropical*. SP: Companhia das Letras, 1993.

todas podem ser encontradas no Almanak Laemmert na sessão *Recreação e Divertimento*. É possível acompanhar na tabela 1 os principais clubes musicais no Rio de Janeiro.³⁶

Tabela 1

Designação	Atividades	Período
1. 14 Juillet-Société Chorale Française	Concertos	6 de maio de 1878
2. Carlos Gomes	Concertos	
3. Cassino Fluminense (barão homem de mello; barão de Canindé)	Concertos/Bailes	1845/1900
4. Cassino Fluminense	Concertos/bailes	1845/
5. Cassino Phil'Orphenico Dramático	Consertos/Bailes/Dramático/Sarau Literário	1850/
6. Club Beethoven	Concertos/Bailes/Jogos/Leitura	1882/1890
7. Club Botafogo (antigo Ricardo Wagner)	Concertos/Bailes	1884/1887
8. Club Campestre (presidente vis. De santa Teresa)	Concertos	
9. Club das Laranjeiras	Concertos/Bailes	1885/ca.1888
10. Club do Engenho Velho	Concertos/Bailes	1882/1892
11. Club dos Diários	Concertos	1902/1917 ³⁷
12. Club Familiar do Andarahy	Concertos/Bailes	1882/ca.1887
13. Club Familiar Nitheroyense	Concertos/Bailes	1885
14. Club Fluminense	Concertos/Bailes	1854/1870 déc.
15. Club Gymnastico Portuguez	Concertos/Bailes/Ginástica/Esgrima/Jogos/Leitura	1872/1882
16. Club Minerva	Concertos/Bailes	1860 déc.
17. Club Mozart	Concertos/Bailes/Jogos/Leitura	1867/1889
18. Club Musical Flôr do Portão Vermelho	Concertos	

³⁶ No almanak Laemmert é possível acompanhar o surgimento de cada uma das instituições acima citada, e a cada ano cresce em número e gênero essas instituições.

³⁷ Este clube foi inserido excepcionalmente neste trabalho, mesmo estando fora do recorte cronológico estabelecido, por oferecer um concerto em 1902 bastante significativo para este trabalho. O período em que atuou nesse caso foi estabelecido de acordo com os programas de concertos disponíveis na Biblioteca Nacional na Divisão de Música e Arquivo Sonoro.

19. Club Musical Santa Thereza	Ensino/banda	1883
20. Club Philharmonica Fluminense	Concertos	1884
21. Club Rio Comprido	Concertos/Bailes	1885/1889
22. Club Rossini	Concertos	1886/ca.1888
23. Club São Christovão	Concertos/Bailes	1884/1887
24. Club Schubert (Sociedade Musical Allemã)	Concertos	1882/1888
25. Club Sífide	Bailes	
26. Club União Independência Musical	Concertos	1883
27. Club Wagner	Concertos	1883
28. Clube Politécnico	Concertos	
29. Clube Terpsícore	Concertos	
30. Congresso Brasileiro	Concertos/Bailes	1877/1888
31. Congresso Fluminense	Concertos/Bailes	1856
32. Congresso Gymnastico Portuguez	Ensino/Bailes/ginástica/esgrima/Bilhar e leitura	1874
33. Congresso Musical Flôr de São João	Concertos	
34. Congresso Musical Gutenberg	Concertos	
35. Conservatório de Música	Ensino/Concertos	1847-1889
36. Frohsinn-Sociedade Choral Alemã	Concertos	
37. Grupo Santa Cecília	Concertos	
38. Instituto Nacional de Música (antigo Conservatório)	Ensino/Concertos	1889/
39. Pequeno Grupo Musical	Concertos	
40. Sociedade Campestre	Concertos/Bailes	1852
41. Sociedade Campeзина	Concertos	1851/1865
42. Sociedade do Catette	Concertos/Bailes	1852
43. Sociedade Fraternal Musical	Promoção da arte/Beneficência	1853

44. Sociedade Musical Beneficente	Promoção da arte/Beneficência	1834
45. Sociedade Musical Prazer da Glória	Concertos	
46. Sociedade Musical Progresso do Engenho de Dentro	Concertos	
47. Sociedade Musical Recreio de Santo Christo	Concertos	
48. Sociedade Particular de Musica Recreio dos Artistas	Concertos	
49. Sociedade Phil'Euterpe	Concertos/Bailes	1850/1863
50. Sociedade Philarmonica	Concertos	1835/1851
51. Sociedade Philarmonica de São Christovão	Concertos/Bailes	1852
52. Sociedade Philarmonica Fluminense	Concertos	ca.1870/1879
53. Sociedade Vestal	Concertos/Bailes	1854
54. Sociedade de Concertos Classicos	Concertos	1883

Fonte: MAGALDI, Cristina. Music for the Elite. Musical Societies in Imperial Rio de Janeiro. In: *Latin American Music Review*, v. 16, nº 1, Spring/Summer, 1995. p.3.³⁸

Na edição de 1851 do Almanak Laemmert vemos a apresentação de um desses clubes musicais e dançantes, a sociedade que se propunham a viabilizar formas de divertimento “culto”: o Cassino Phil’Orphenico Dramático, criado em 1850,

“Seu fim é, não só proporcionar licito divertimento a seus membros, aproveitando seus proprios talentos, por meio de representações dramáticas e academias³⁹ de musica vocal e instrumental, senão também utilizar, e promover as vocações litterarias e artísticas, de que abunda a nossa sociedade”⁴⁰

³⁸ A base desta tabela é um trabalho de Cristina Magaldi, mas houve acréscimos de instituições e atividades que foram encontradas no Almanak Laemmert de diversos anos.

³⁹ Academia é sinônimo de concerto no século XIX segundo Raphael Coelho Machado. *Diccionario Musical*. Rio de Janeiro, Typografia do Commercio de Brito e Braga, 1842. p. 28.

⁴⁰ Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial da Corte e Província do Rio de Janeiro. 1851. E. & H.Laemmert, disponível em <http://www.crl.edu/content/almanak2.htm>.

Eram vários os motivos para se instituir uma agremiação. E essas instituições tiveram supra-importância na vida do indivíduo e da sociedade, como nos casos das associações de caráter filantrópico. A própria cidade mudou, geograficamente ela se tornou também mais complexa, para dar sustentação à nova vida urbana do homem citadino que necessitava de infra-estrutura para ir e vir, incluindo a noite. A maioria desses encontros dançantes acontecia durante a noite e adentrava a madrugada, ou simplesmente a quem quisesse permanecer em suas instalações para ler ou jogar o Congresso Gimnástico Português mantinha suas portas abertas todos os dias úteis das 18:00 às 23:00 e nos dias santos a partir das 12:00, já o Club Beethoven permanecia aberto das 10:00 até meia noite.

A metrópole que impõem a noção de transformação, rapidez, impessoalidade, trás também uma postura de reserva ou mesmo indiferença diante do outro que nunca se viu. Trás ao homem na passagem ao modernismo um novo modo de vida, um estilo metropolitano de viver. Cada vez mais acirrada com a expansão geográfica a cidade aberta, democrática aceita pessoas e nações provocando nos indivíduos reserva perante o outro.

Esses espaços se constituíam em um recanto, onde era admissível viver e experimentar a diversão possível, mesmo que esses concertos, bailes, jogos fossem a representação do poder institucionalizado, sob controle, ainda sim, um espaço de arrebatamento, alegria, identidade, também de respeito, lugares marcados e hierarquias.

Goeorg Simmel nos lembra que associações partidárias, religiosas, de parentesco começam similarmente a primeira fase das formações sociais onde,

“um círculo pequeno firmemente fechado contra vizinhos, estranhos ou sob qualquer forma antagônico. Entretanto, esse círculo é cerradamente coerente e só permite a seus membros individuais um campo estreito para o desenvolvimento de qualidades próprias e movimentos livres.”⁴¹

Quando menor o grupo mais restrito é a ação individual, menos liberdade, menos reclusão dessa forma não é difícil entender a natureza da diferença de uma metrópole para seu antagonista direto, o meio rural. Onde este último, tem um círculo menor, são restrita suas relações sociais e perspectivas, suas individualidades e autonomia, menores são também suas reservas e indiferença com o outro.

Se diante do fenômeno metropolitano o homem reage com indiferença e reserva, onde esse mesmo homem ira encontrar seus pares, desenvolver suas habilidades para além de um público desconhecido e desconfiado. Entender a

⁴¹ SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme Velho.(org.) *O Fenômeno Urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967. p. 21

natureza dessas agremiações de música dentro dos dilemas do espaço urbano nos leva a compreender um dos elementos que diferenciavam, por exemplo, a *Sociedade Musical Beneficente* do *Clube Beethoven*. Se no período em que surgiu a primeira conjuntura aponta para um ambiente musical muito mais restrito, fora a Orquestra da Capela Real/Imperial, a situação do profissional da música era extremamente vulnerável e com baixo salário. Quando surgiu o clube Beethoven a cidade não era mais a mesma, com espaços musicais criados institucionalmente, com uma posição social diferenciada.

Há um direcionamento no tipo de sociabilidades que se quer vivenciar. Diante da variedade de opções e caminhos, cada um buscou para si a associação que atendesse a proposta pedagógica, escolas e mesmo formas e gêneros musicais que pudessem ser compartilhadas com outros. É um dado subjetivo que não está ligada simplesmente a condição material imediata, uma forma de se sobressair, de se destacar em um microcosmo.

É um processo que se retro-alimenta, se o crescimento urbano propicia as atividades associativas e por conseqüência, maior liberdade de escolha, como ressaltou Cristina Magaldi os clubes de música também fazem parte do processo de modernização urbano da cidade que teve entre suas principais influências a Inglaterra e França. Os clubes de música propiciaram também um ar cosmopolita para a vida musical na corte tornando-se importantes agentes na promoção de concertos na cidade.

Outro elemento fundamental é a formação de um público especializado e a expansão do público leigo, que contribuiu para desvencilhar a função musical de sua dependência do mecenato público.⁴² Com a atividade musical de caráter privado intensificando-se, o auxílio do Estado ainda é importante, o que veio a favorecer a autonomia profissional do músico, devido à profusão de instrumentistas, professores e ambientes próprios à audição musical, começavam a formar público, e sustentava assim boa parte das necessidades financeiras quando freqüentavam os teatros.

Nesse processo de formação de público e agente especializado o Conservatório de Música do Rio de Janeiro teve papel central nos anos de 1850 e 1860. Oferecendo ao longo de sua existência farto material humano que acabou por dinamizar ainda mais a vida musical na Corte. Formou a grande maioria dos músicos e ouvintes que mais tarde atuariam nas principais instituições musicais na cidade do Rio de Janeiro.

Dois dos quatro instrumentistas que formavam o quarteto do Clube Beethoven saíram do Conservatório. José Martini era do quadro docente e Vincenzo Cernichiaro foi

⁴² BARROS, José D'Assunção. *O Brasil e a sua Música*. RJ. 2002.

dos alunos premiados do Conservatório e futuro professor no Instituto Nacional de Música na República, assim como Felix Bernardelli. Luiz Antonio de Moura trabalhava na Capela Imperial, era lente do Conservatório, e também tocava Teatro Lírico Fluminense, além de exercer atividade de cunho privado, foi proprietário de um Liceu Musical e Copistaria de música, além das aulas e cópias de música também se vendiam instrumentos seu sócio nesta empresa foi Henrique Alves de Mesquita em 1853.

Na Sociedade Phil'Euterpe o regente da orquestra era também lente do Conservatório de Música, o Sr. Demetrio Rivera. Além de Carlos Severiano Cavalier Darbilly e Archângelo Fioritto ambos trabalharam na Capela Imperial, além das aulas no Conservatório, Arnaud Duarte Gouvêa a principio aluno do Conservatório e posteriormente também professor. J. Cerrone o violoncelista do Club Beethoven também participava Sociedade de Música Clássica fez concerto no conservatório em outubro de 1875 assim como J. White. Alberto Nepomuceno e Leopoldo Miguez tiveram sua música executada no Club Beethoven e mais tarde se tornaria professores do Instituto Nacional de Música. Em diversos concertos no Conservatório como nos tantos clubes pela cidade esses músicos iam e viam, carregando os sons e experiências característicos de suas sociedades, praticando diversas trocas harmônicas e simbólicas.

Podemos considerar como um elemento que distanciava estes clubes, especificamente o Club Beethoven estaria na idéia de que os concertos empreendidos por essas sociedades particulares era o local para encontros de músicos profissionais, ou

“para o fim de proporcionar aos homens de boa sociedade um ponto de reunião onde gozassem de todas as vantagens dos principaes Clubs Europêos, e ao mesmo tempo para fazer ouvir aos seus consócios musica da mais alta escola, interpretada pelos melhores executantes que o Rio de Janeiro possuísse”⁴³

Tradicionalmente, a atuação do Conservatório foi entendida como antagônica a atuação dos diversos clubes da cidade, principalmente as atividades desenvolvidas no Club Beethoven e Mozart. Estes últimos vêm sendo considerados como modernos, promotores de repertório mais elaborado e com outros padrões estéticos. O Conservatório por sua vez, que era uma instituição voltada primordialmente para a formação abria espaço para o chamado amador ou diletante, o que seria propiciaria um repertorio menos complexo.

⁴³ BN-DIMAS – OR A II 63 – Primeiro Relatório para o ano social de 1882-83 do Club Beethoven, Rio de Janeiro; Typ. G. Leuzinger & Filhos, 1883.

Mas não são as diferenças que mais chamaram a atenção até o momento, característica essa que vem sendo marcada pela historiografia da música. As semelhanças apresentam-se de forma significativa através dos homens, o profissional ou amador da música, circulava no ambiente musical carioca, faziam circular um determinado tipo repertório compartilhado pelas diversas sociedades em que a música era o protagonista, sejam nas salas públicas ou privadas na cidade do Rio de Janeiro, abrandando as diferenças políticas e estéticas entre grupos no final do século XIX. As maiores dos alunos formados no Conservatório de Música do Rio de Janeiro pertenciam a uma parcela da população desvalida, de acordo com relatórios dos ministros do Império. Machado de Assis representa também a inserção de uma parcela da população em instituições que foi entendida como elitista, o escritor trabalhou como bibliotecário do Club Beethoven. E apesar do caráter segmentário, essas instituições recreativas possibilitavam uma convivência de diferentes socialmente, mas que estavam ligados em torno de um tipo de divertimento. Como bem dito no relatório do Club Beethoven “fazer ouvir aos seus consócios musica da mais alta escola” este sim era sem dúvida um objetivo comum a todas elas.

Por isso uma das chaves de leitura possíveis da vida musical no Rio de Janeiro passa pela articulação entre as várias formas de atuação profissional desses músicos, sendo difícil entender o papel de uma instituição como o Conservatório e dos diversos clubes de música sem passar por entidades que estavam presentes na vida dos profissionais da música.

A Nova Arte de Ouvir: modus operandi dos concertos no Rio de Janeiro no século XIX

A verdadeira arte é aquella
que não oferece somente
prazeres aos artistas.
Hauptmann⁴⁴

Quando entramos em uma sala de concerto procuramos saber o que será oferecido, quais compositores serão tocados, quem é o intérprete, enfim o que será apresentado naquele evento. Trata-se de um ritual, estar bem vestido, preparado para o espetáculo, sentar em uma cadeira pré-determinada, conversar sobre o programa e por fim calar-se para o grande evento. Esse ritual foi a cada década do século XIX pensado, elaborado e refinado, processo que possuiu diversos capítulos, caminhos e significados.

⁴⁴ BN – DIMAS - programa de concerto 1898– Pasta Teatro Lírico.

Os programas de concertos, um folheto explicativo do que o indivíduo deve encontrar em um concerto é um dos caminhos para encontrarmos o que normalmente se ouvia em um concerto, uma fonte interessante sobre hábitos musicais até então desconhecidos. Um documento que consegue registrar a trajetória de determinada música o surgimento de um compositor, um intérprete ou um espaço de concerto, um clube de música, um empresário, uma loja de música, um tipo de impressão, papel, letra, formato e a tipografia. Hoje como fonte pode ajudar no entendimento no dia a dia das salas de concertos, seu uso e significado.

Mas esse mesmo programa de concerto é passível de ser investigado, de fonte a objeto. É possível identificar a sua própria trajetória, e perceber que a instituição de folhetos explicativos ou simplesmente indicativo, faz parte da construção do universo romântico.

A instituição de programas de concertos está ligada a uma nova postura do público diante do evento musical, são dois aspectos que ocorrem concomitantemente. À medida que o público mudou, o costume de elaborar um programa de concerto direcionado ao espectador dos teatros e salas se tornou rotineiro.

O ouvinte do final do século XIX era bem distinto dos que iam aos teatros e salões no início do século. A postura com relação ao ator, ao espetáculo, ao músico era de outra ordem, havia interação total entre público e palco. Essa diferença não está circunscrita apenas ao caso do Brasil, considerando as peculiaridades dos primeiros anos do oitocentos, em que pesa toda a agitação política e social que freqüentava os teatros da corte.

Nesse período encontramos um ambiente importante durante todo o século XIX, tanto para a sociedade em geral quanto para o músico que tinha nele mais um local de trabalho. Era um local privilegiado por abrigar a maioria dos espetáculos, onde se poderia ver e ouvir as novidades trazidas da Europa, em termos de repertório e de seus intérpretes, sobretudo os cantores, mais que compositor e instrumentista os cantores eram as grandes estrelas.

Com a abdicação de D. Pedro I houve um decréscimo no número de espetáculos líricos na cidade. Segundo Ayres de Andrade houve uma descentralização da vida musical na cidade e um decréscimo no número de espetáculos. Por outro lado, a década de 30 possibilitou um aumento dos ambientes onde se podia ouvir música, na opinião do autor isso é um reflexo do que vinha acontecendo nos teatros da corte “transformando a sala do S. Pedro de Alcântara em arena para onde convergiam, nas noites de espetáculo, as hostes belicosas das facções políticas, afugentando aqueles que lá iam em busca apenas de

divertimento?”⁴⁵ Este autor acredita que os teatros se transformaram em um ambiente perigoso e os artistas vendo que as agitações estavam pipocando pelos teatros, situação que no entendimento do autor não era saudável esta prejudicial a vida musical brasileira.

Marco Morel, por outro lado, entende o teatro como um dos importantes espaços de sociabilidade do século XIX, sofreu algumas mutações em seus usos, de local de aclamação da soberania monárquica, passou a ser um local não apenas para a “aclamação, mas de diálogo, conflito e consenso”⁴⁶, e no período regencial este espaço tornou-se também um lugar de “afirmação nacional ou popular”.

A diferença da leitura dos dois autores reside no fato de para o primeiro o teatro era um espaço para o entretenimento, e para o segundo era um dos espaços públicos que ao dar a oportunidade de expressão política, sem a ingerência do Estado contribuiu na construção da idéia de nação e de um Estado Nacional soberano. O teatro era um espaço que comportava diversos usos e significados.

“Os que freqüentam o nosso theatro lírico sabem que essas questões são moléstia crônica do diletantismo; e ainda bem para os diretores, pois determinam lucrativa afluência de espectadores e dão animação ao theatro . Desde os tempos da signora Candiani e da signora Delmastro até hoje os temos tido, e, faça-se o que se fizer até o fim do mundo havemos de ter partidos teatrais. Para extingui-los só há de haver um meio: suprimir o theatro . Até agora em todas as questões de theatro intervinha a questão política, apareciam os ressentimentos de nacionalidade; um dos partidos apregoava-se infalivelmente o partido brasileiro e excomungava o outro com a qualificação de partido estrangeiro. Destarte a questão teatral podia tornar-se mais grave; devia pois mais imperiosamente chamar a atenção da autoridade. Penso que o bom senso da maioria dos espectadores, desses que vão ao theatro para terem um agradável passatempo, neutralizaria os esforços dos lidadores e acabaria com a contenda. A policia não pensou assim, assustou-se; viu a ordem perturbada, viu perigos, e armou-se de todas as suas extraordinárias prerrogativas para acabar com a questão.”⁴⁷

Não era apenas um caso brasileiro, esse espaço começou a ser utilizado de uma forma diferente no Antigo Regime. Essa característica está ligada ao movimento de transformação do homem público no século XIX, entre a platéia e palco havia interação e entre os atores ou músicos (cantores ou instrumentista) e a platéia, ainda não existia a divisão da personalidade no domínio público.⁴⁸

⁴⁵ ANDRADE, Ayres *Francisco Manoel da Silva e seu tempo 1808-1865: uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos*. Rio de Janeiro: Secretaria de Educação e Cultura, 1967. v 1, p. 227.

⁴⁶ MOREL, Marco. *As transformações dos espaços públicos: imprensa, atores políticos e sociabilidades na cidade imperial*. SP: Hucitec, 2005. p. 235.

⁴⁷ José de Alencar Apud Ayres de Andrade. *Francisco Manuel ...*, v. 1, p. 196

⁴⁸ SENNETT, Richard, *O Declínio do Homem Público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. cap. 9.

As pessoas se comportavam de forma diferente, há um declínio progressivo na interação entre palco e platéia, e o homem antes público e ativo começou a se retrair, começou a se dividir essa personalidade, os que antes eram ativos na cena pública ficou calado, observador, tornou-se o expectador que irá aos novos tempos do teatro e salas de concerto.

A platéia agia, expressava sua opinião no calor da apresentação, gritando, aplaudindo, fazia muito barulho com os pés, as famosas pateadas, se gostassem da cena mandavam repetir, se não colocavam o ator ou músico para correr, iam ao delírio com as primas donas até o ponto de haver enfrentamento entre os partidos teatrais, de um lado os partidários de Augusta Candiani e Dalmastro, segundo José de Alencar,

“Criar-se á provavelmente um terceiro partido que se intitulará *Raquelista*, e então o teatro tornar-se-á interessantíssimo. Aplausos de um lado, pateada do outro, bravos, gritos, estalinhos, caixas de rapé a ranger, tudo isto formará uma orquestra magnífica, e realçará a voz das cantoras de uma maneira admirável. Isso pelo que toca ao ouvido; quanto à vista, tomando a diretoria o bom acordo de reduzir a iluminação *brilhante* do teatro, as nuvens de poeira, que se levantam da platéia, criarão o *demi-jour* necessário à ilusão ótica. Que progresso! Possuiremos um Teatro Lírico, no qual não se ouvirá música e quase nada se enxergará! Só quem não tiver uso de freqüentar teatros é que poderá negar as grandes vantagens que resultam de tão engenhosa invenção.”⁴⁹

Além dos velhos costumes que ainda persistiam nos teatros brasileiros um novo costume que demoraria a ser compreendido pelo público fluminense começa a ganhar espaço. A ambientação dentro do teatro durante os espetáculos estava mudando. Da arquitetura externa no final do século XIX, as dimensões do palco, da orquestra, a luz que vai se apagando no correr do oitocentos, a preocupação com a acústica para que somente o ator ou orquestra fosse ouvido. A platéia foi silenciando com o passar das décadas, o ambiente criado reforçava o que Sennett chamou de *disciplina do silêncio*. Não se aplaudia mais entre as árias, movimentos das sinfonias, ou entre um ato e outro, a contenção das emoções foi conseguida as duras penas, a da distinção.⁵⁰

Por volta de 1870 o ambiente de concerto passou a ser mais silencioso, a arquitetura foi pensada para abafar o ruído da platéia, apesar de crescer a capacidade de espectadores em movimento contrário declinava a participação do público.⁵¹

⁴⁹ ALENCAR, José de. *Ao correr da pena*. São Paulo: Instituto de Divulgação Cultural, [s.d.]. Crônica publicada no Correio Mercantil em 12 de novembro de 1854. Disponível em <http://www.dominiopublico.gov.br>.

⁵⁰ SENNETT, Richard, *O Declínio do Homem Público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 256

⁵¹ Idem *ibidem*, p. 257.

O romantismo exacerbou os sentimentos, extremamente contraditório considerando o movimento de contenção das emoções por parte da platéia, e aqui começa a mágica transformação do trabalhador da música em um ser super dotado, um ser especial que consegue entender sobre sentimentos humanos e transformá-lo em arte.

Foi nesse caminho que o músico deixou de ser apenas o artesão e passou a artista, passou de mero executor a intérprete, cresceu a figura do maestro, do compositor. De um trabalho manual à autonomia intelectual e criativa para a composição e mesmo a execução da obra. Como as cantoras que vinham da Europa e causaram furor no Rio de Janeiro, eram adoradas, eram as responsáveis por expressar paixão, ódio, esperança, alegria, orgulho, nacionalidade que os compositores escreviam. Estes por sua vez transformaram-se em super-heróis, os únicos a conseguirem trabalharem com o material mais humano possível, os sentimentos, assim como Mahler conseguiu em primeiro “A expansão da música da alta cultura abstrata da substância vernácula concreta, em um segundo momento “que levava do social para o eu, para as profundezas da vida dos sentimentos” e em terceiro “o compositor deu forma musical à atitude estética em relação a vida que marcou a cultura da elite de Viena no final do século.”⁵²

Não somente Mahler contribuiu para a ascendência de um mundo musical e social novo, Wagner além de um rico material musical este compositor contribuiu para a mudança de comportamento público dentro do teatro, templo da música. Em Bayreuth, sob a direção de sua direção as luzes se apagaram, a distribuição das cadeiras levava a atenção da platéia para o palco e não para o vizinho e por fim escondeu a orquestra, fazendo com que o público apenas a ouvisse. Desviou totalmente o olhar para a cena que estava sendo encenada, como bom compositor de ópera que era.⁵³ Ao silenciar a platéia Senett alerta que se “o silêncio é ordem, porque o silêncio e a ausência de interação social”⁵⁴

Com pequenas alterações se construiu um novo cânone, que além de transformar o papel da platéia, ainda se tornaram formadores de opinião e vanguarda artística, “podendo guiar para novas direções o padrão estabelecido de arte, e então o

⁵² SCHORSKE, Carl. *Pensando com a História: indagações na passagem para o modernismo*. São Paulo: companhia das Letras. 2000. p. 197

⁵³ SENNETT, Richard, *O Declínio do Homem Público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 258-259.

⁵⁴ SENNETT, Richard, *O Declínio do Homem Público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 266.

público em geral pode ir lentamente aprendendo a ver e ouvir com os olhos e ouvidos do artista.”⁵⁵

Com tal poder e a anuência do público, o compositor passou a deter a verdade em sua pena e alijado do poder de entendimento das novas formas estéticas/musicais o público exige que lhe contem o que se passa, como se sentir e se portar. Essa necessidade do público será satisfeita através da adoção de duas ferramentas fundamentais, a instituição da figura do maestro e a criação de programa de concerto.

O maestro é a personagem pública por excelência, a essa figura que é dado a faculdade de escolher e organizar as peças a serem executadas, a competência de dirigir a orquestra, ele adquire com o processo para o modernismo mais funções dentro da orquestra. Algumas orquestras no final do século XVIII não tinham maestro e em uma orquestra clássica quando o tinha o primeiro violino dava as entradas, função que mais tarde o maestro tomar para si.

Considerando que o tamanho da orquestra romântica entende-se a necessidade de um músico para organizá-la e guiá-la, normalmente uma orquestra barroca reúne cerca de 20, a clássica com cerca de 50 músicos e a romântica até uns 120 músicos, agora se considerarmos a orquestra de Hector Berlioz gostava de dizer que já escreve para 500 músicos, Mahler e Wagner também exigiam uma sonoridade colossal de um conjunto também colossal.

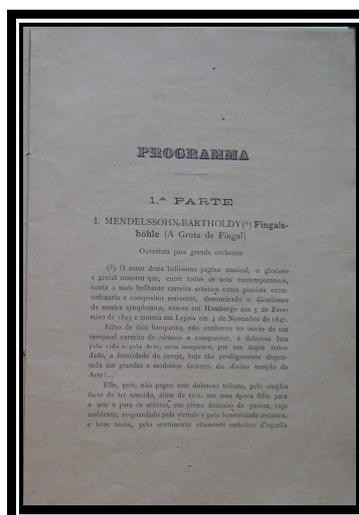
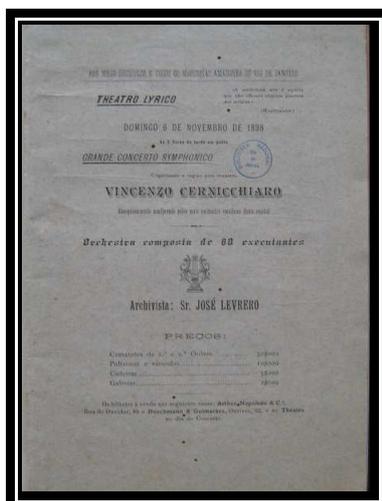
O aumento no tamanho das orquestras não é por acaso, a função que cada músico desenvolve em uma orquestra barroca é bem diferente da romântica, esse aspecto esta diretamente ligado a sonoridade, timbre de cada instrumento e apesar de se ver um grande número de músicos no palco, por exemplo em Berlioz, é pouco provável que todos estejam tocando junto.

O maestro se torna a figura central no romantismo nas apresentações em que a música era escrita para orquestra completa. E como tal sua função é ser o único músico com noção do conjunto, era investido de uma autoridade que era compartilhada apenas com o compositor. Era o único que podia traduzir as intenções técnicas e sentimentais de uma peça, além do compositor, por isso “... esta nova categoria de artista de representação

⁵⁵ ELIAS, Norbert. *Mozart: Sociologia de um gênio*. (Org.) Michael Schröter; Tra. Sergio Góes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995. p. 47.

era a autoridade apropriada para uma platéia que se mantinha em silêncio.”⁵⁶

Basicamente comentário por escrito de um concerto ou de uma ópera com a intenção de informar o ouvinte sobre a música a ser executada. Há pelo menos três variações na forma de elaboração de um programa de concerto, o primeiro é o *feuilleton*, o segundo que entende que a explicação deve ser feita tendo a música como um problema e a terceiro é o programa explicativo.⁵⁷



No programa acima, ocorrido o Teatro Lírico, Vincenzo Cernicchiaro oferece um concerto com a participação de mais 80 músicos, entre cantores e instrumentistas, homens e mulheres, para tocarem Mendelssohn. Neste programa específico já podemos constatar quanto custava a geografia social do teatro, houve 6 divisões de local dentro do recinto, duas com mesmo valor. A música “clássica” passa definitivamente a ser consumida por amplos setores da sociedade, não apenas os endinheirados podiam ir ao teatro em ocasiões mais especiais.

O programa típico que se propunha a levantar questões sobre as obras a serem executadas foram elaborados pelo Club Beethoven, eram oferecidas ao público um pequeno livro que expunha de maneira detalhada as obras e uma breve biografia de cada compositor. A abertura do livro havia as apresentações formais da sociedade, quantos membros com a lista nominal, diretoria, comissões, lista dos músicos que deverão tocar naquela ocasião e o programa em si seguido da biografia e análise da obra escolhida. Como no programa abaixo, o concerto nº4 op. 70 de Arthur Rubinstein, um concerto com um grau de complexidade alto, um concerto para orquestra e piano, na forma concerto “tradicional” 3 movimentos.

⁵⁶ SENNETT, Richard, *O Declínio do Homem Público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 262.

⁵⁷ SENNETT, Richard, *O Declínio do Homem Público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 259-260. Music analysis in Britain in the early twentieth centuries,



BN – Programa de Concerto – pasta Club Beethoven

O texto do programa diz que foi “Escripto no estylo húngaro, há alguma coisa feroz e selvagem no rhythm, cuja particularidade não pode deixar de impressionar, amontoando o autor as dificuldades para o instrumento solista de feyto amedrontaria a qualquer que não fosse um grande *virtuose*”.⁵⁸ A introdução de programas de concertos se deu através da análise de concertos realizada por George Grove, com acentuado conteúdo técnico, reproduzia-se trecho da partitura a partir de um elemento comentava a estrutura da obra e a execução.

O argumento foi um dos tipos de programa de concerto com comentário ou nota introdutória, uma sinopse do enredo que normalmente era empregado em libreto de ópera e concerto. Alguns libretos vinham com algumas observações, contudo não eram comuns explicações mais detalhadas, mesmo o libreto de ópera no início do século XIX oferecia apenas resumo do enredo, com alguns comentários breves sobre a música.⁵⁹

⁵⁸ BN – DIMAS - Programa de Concerto – pasta Club Beethoven. Novembro de 1884 - 3º grande concerto. P. 66.

⁵⁹ Grove Dictionaries of Music verbete: Programme note. Disponível em <http://www.oxfordmusiconline.com/public/>.

O crescimento dos concertos em salas públicas e teatros também favoreceram a ampliação da utilização desses programas contribuindo que por sua vez tornava-se cada vez mais sofisticado em termos de detalhes, indicações e sugestões. Tornando muito mais que uma indicação, passou a ser fornecida com exemplos de música. O escritor contava o que havia se passado na noite anterior em determinado teatro ou sala, sublinhando todos os sentimentos que subjaz a apresentação musical.

Berlioz estreou a sua Sinfonia Fantástica em Paris com pelo menos sete versões da sinopse, a forma encontrada foi uma descrição programática e não uma explicação analítica como seria mais comum com o avançar do século XIX. Berlioz declarou na primeira edição que era essencial para uma compreensão do esquema dramático do trabalho.

O trabalho do músico se torna cada vez mais intelectualizado ou pelo menos pretende que seja assim, quando este compositor considera necessário explicar sua obra, este abre uma cortina para compreendermos que a partir do final do século XVIII o músico começa a se distanciar de sua platéia, antes o que era perfeitamente compreensível começa a ser tornar um desafio. Acrescido a isso o fato de amplas camadas sociais começarem a ter contato mais estreito com noções de música. O ideal do conhecimento universal e racional concebido com a Revolução Francesa trás a tona um indivíduo que tem apenas um conhecimento superficial da matéria música. A partir de um determinado momento foi necessário dizer ao público o que ele deveria sentir e como se portar, como era o funcionamento, sua estrutura e forma. O público necessitava de um folheto de instrução pronto a satisfazer a necessidade de conhecimento, de julgamento do que estavam vendo e ouvindo.⁶⁰

Uma tentativa sistemática de elaborar programas de concertos com conteúdo analítico se deu, por exemplo, na União Musical em Londres que iniciou uma série de concertos em 1845. A partir da idéia de compor trabalhos desafiadores e comentários detalhados dando suporte a música. A intenção era se opor justamente a expansão de um tipo amador com conhecimento musical superficial.

Na Inglaterra no início do século XIX cresceu o número de jornais que tinham um especialista para comentar os eventos musicais. Às vezes diários outros semanais, esses escritores por vezes músicos, outras vezes um jornalista ou cronista, comentavam os aspectos técnicos do concerto, oferecendo explicações sobre execução, escolha de repertório, sobre a composição e o público, reações e não reações ou pelo menos como deveriam ser.

⁶⁰ SENNETT, Richard, *O Declínio do Homem Público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p 260

A aproximação crescentemente do conhecimento técnico musical com o estudo histórico e comparativo da música propiciou o que hoje é conhecido como musicologia. Baseados nesse modo analítico as escritas em revistas especializadas proliferaram e essa produção chegou até o amador ou diletante como foram denominados aqui no Brasil.⁶¹

No Brasil houve a adoção desse tipo de programa de concerto em que se davam nos jornais diários sob a forma de folhetins, com críticos quase que especializados no assunto, foram criticados por sofrerem de falta de conhecimento para comentar com sobriedade as apresentações. Esses folhetins retratavam muito mais que o concerto em si, o assunto era a vida cultural da sociedade e visavam os padrões estético de bom gosto, por vezes consideravam positiva a adoção de formas de vivência européia outras indicavam a mera importação de um *modus vivendi* alheio as nossas tradições. De qualquer forma denotava um movimento que procurava a adoção de novas formas de audição e de compositores por parte da sociedade elegante. A crítica nos folhetins propicia conhecer, lugares concorridos, a toailete das mais distintas damas da corte, decoração das salas, e até mesmo o cheiro, informavam sobre a recepção de determinados cantores, atores peças, nacionais ou estrangeiras como o público se comportava nos espetáculos.

Essa crítica se desenvolveu de forma distinta da Europa, em seu início no Brasil a era anônima, mas não tardaram a aparecer nomes e muitos assíduos freqüentadores dos teatros e salas de concertos da corte. Encontrar famosos literatos como Gonçalves Dias, Luís Carlos Martins Pena, José de Alencar e Machado de Assis nas páginas dos jornais diários do Rio de Janeiro era comum e aí é que pesa a maior crítica ao trabalho desses homens. Por não terem formação específica contribuíram para a formação de uma crítica musical superficial, segundo Giron essa crítica “se ocupou mais das polêmicas do momento do que da especulação estética.” A crítica diária empreendida continha mais um caráter subjetivo, do estado da vida cultural do que a música em si, fazendo com que houvesse uma minoridade crítica desses autores. O surgimento e amadurecimento de uma crítica especializada se deram “... na prática da crítica musical da pedagogia – dicionários e tratados - e da crônica. Há uma dupla necessidade: a da pedagogia e a da definição do gosto da sociedade e do público nascente.”⁶²

No Brasil a primeira publicação destinada somente à crítica de arte e, sobretudo a música foi feita muito tardiamente por dois músicos que criaram um

⁶¹ DALE, Catherine. *Music analysis in Britain in the early twentieth centuries*. University of Durham: Ashgate, 2003. Disponível em <http://books.google.com.br>.

⁶² GIRON, Luis Antônio. *Minoridade Crítica: a ópera e o teatro nos folhetins da corte 1826-1861*. São Paulo: editora da USP; Rio de Janeiro: Ediouro, 2004. p. 17

periódico semanal durante as temporadas e nos meses mais calmo era quinzenal. A *Revista Musical e de Belas Artes* foi criada por Leopoldo Miguéz e Arthur Napoleão em 1879 a 1880, publicava artigos sobre estado da arte no Brasil, música, belas artes, literatura, crônicas, e notícias dos acontecimentos artísticos na Europa, transcrições do francês sobre novas técnicas de músicas, biografia de compositores nacionais, Carlos Gomes teve notas biográficas, e estrangeiros.

Nesta publicação os dois músicos que estavam em sua direção não se furtaram a boa polêmica, como não poderia deixar de ser comentavam semanalmente os concertos que ocorriam por todo o Rio de Janeiro. Especificamente Leopoldo Miguéz é uma figura controvertida, Miguéz que nasceu em Niterói mas passou um bom tempo na Espanha e em Portugal, voltou ao Rio de Janeiro em 1871, trabalhou como empresário no ramo musical e tocava e regia. Com o fim do Império e do Conservatório de Música ele foi indicado para diretor do Instituto Nacional de Música e se tornou um dos mais importantes compositores brasileiros no final do século XIX. Foi o primeiro diretor da instituição, sua meta era promover uma reforma no programa de ensino da instituição, com a anuência do governo republicano. Viajou novamente para a Europa em 1895 para visitar os mais conceituados Conservatórios, passou pela Alemanha, França, Bélgica, Itália, Áustria, e Portugal, pelas cidades mais importantes de cada país ao todos foi em 16 conservatórios afim de estudar a estrutura destas instituições.⁶³ Essa critica não era nova, quando da nomeação de Augusto Paulo Duque-Estrada Meyer por motivo de falecimento de Joaquim Callado então professor de flauta do Conservatório, argumenta o autor do texto que

“A nomeação do Sr. Duque-Estrada Meyer para exercer o lugar de professor da aula de Conservatório de Música é, se quiserem, uma arbitrariedade; mas cumpre notar que arbitrariedades de igual vulto são todas as nomeações dos professores d’esse Conservatório que ahi leccionavam sem haverem sido primeiramente submettidos a concurso...Estabeleçam-se programmas sérios, especiaes, para cada aula; que não é tarefa tão árdua, nem há muito o que legislar, visto que se podem tomar por modelos todos os Conservatórios do mundo...”⁶⁴

Além dessa viagem a Europa em missão oficial foi Miguéz o vencedor do concurso par ao novo hino da República, o novo regime parece que estava cooptando os indivíduos que tinham alguma restrição as estruturas montadas pelo governo Imperial, o caso de Leopoldo Miguéz é emblemático nesse sentido. Enquanto esteve à frente de sua *Revista Musical* não foram poucas as vezes que dirigiu suas críticas ao

⁶³ Arquivo Histórico da Escola de Música da UFRJ. Relatório sobre a organização dos Conservatórios de Música na Europa por Leopoldo Miguéz e apresentado ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores e os em 1896.

⁶⁴ BN – SOR - Revista Musical e de Belas Artes. Nº 8; 10 de abril de 1880.

Conservatório de Música, da organização, dos concursos, aos lentes, as escolhas das peças a serem executadas nos concertos e seus membros.

O Conservatório mantinha uma estrutura fechada, mesmo alguns músicos eminentes da corte não conseguiram serem professores no Conservatório. Outro trecho desde mesmo artigo é dito que nenhum dos dois editores desta revista pretende ocupar lugar algum no Conservatório, as críticas de Miguéz eram ácidas principalmente as que eram dirigidas a Archângelo Fiorito, diretor musical do Conservatório a partir de 1866. Antes disso era Francisco Manoel da Silva que dirigia a instituição e seus concertos, este músico gozava de alto prestígio e não é possível encontrar nas publicações do período meia dúzia de crítica que o desabonasse, de qualquer forma quando a Revista Musical é editada Francisco Manoel já não mais existia. De acordo com a Revista Musica e de Belas Artes na sessão de crônicas a análise do concerto ocorrido no dia 4 de agosto no salão do Conservatório.

“Segue-se á distribuição dos prêmios o concerto, se assim se póde chamar ao desconcerto desrespeitoso que se cometeu diante de S. M. o Imperador e de um auditório illustrado e numeroso, e demais a mais em nome do Conservatório Imperial de Musica do Rio de Janeiro.

Desde a synfonia do Guarany até ao Kyrie Eleison final, exceptuando um trio de Mendelssonhn, um Capricho Característico executado pelo Sr. Callado e talvez um trio do Ernani, todo o programma foi um acervo de disparates, que rastejou por um verdadeiro escandalo não foi só o Terremoto de Haydn que lá ouvimos, tudo aquillo foi um terremoto mais destruidor e horroroso do que aquelle que sepultou Lisboa em ruínas, no anno de 1755.

Para honra do Conservatório brasileiro, para dignidade da arte do paiz, não entraremos em pormenores sobre este vergonhoso concerto dado pelo estabelecimento que mais deve respeitar a arte.

Que fique na memória o dia 2 de agosto de 1879, como um dos mais tristes que tem tido a arte musical do Brasil”.⁶⁵

O diretor de concerto do Conservatório nesse período era Archangelo Fiorito, e recebeu por parte da Revista Musical muitas críticas. Apesar dessa crítica negativa o Conservatório promoveu em outros tempos concertos que agradaram o público em geral. Desde o concerto de inauguração, esta instituição contribui para a ampliação da prática de concerto, esta mesma revista indica que quase toda semana ocorre um concerto no salão do Conservatório, são apenas notas que alertam para a programação semanal de concertos, alguns receberam comentários posteriores, contudo a maioria não.

Foram estabelecidos no período de 1847 a 1889 pelo menos quatro tipos de eventos para a audição de música no Conservatório. **A primeira** forma organizada de apresentação musical acontecia anualmente, comemorava-se o aniversário de

⁶⁵ BN – SOR - Revista Musical de Belas Artes, Crônica local, nº32; 9 de agosto de 1879. p. 4 e 5.

fundação da instituição, o primeiro concerto desse tipo se deu para celebrar a instalação das primeiras aulas do Conservatório, a cerimônia e o programa previam,

“Demos no “Correio mercantil” de hontem a noticia da installação do conservatório de música; mas tão profundas sensações nos imprimio aquelle acto que não podemos resistir ao desejo de dar ao publico mais circunstanciada noticia delle: e promettemos desde já de publicar ainda a respeito um outro artigo mais minucioso. De todos os lados da sala em que teve lugar a solemnidade, respirava um contentamento e prazer indiseveis! Era a expressão de uma idéa de futura prosperidade e grandeza do paiz; era a expressão de um pensamento de progresso e civilização; de um pensamento nacional que ia-se a realizar. A singeleza e a decência decoravão o vasto recinto em que ao som de alegres cantigas e a esta bella arte estrear-se nas formas grandiosas de uma escolla regular. E como se adivinhasse a serie immensa de agradáveis emoções, que tinha de experimentar todo esse numeroso auditório, todas as phisionomias expandirão-se expressivas ao entrar o Exm. Sr. Ministro do Império, que deveria presidir aquelle acto. Então estrondarão harmoniosos em todos os ângulos do salão aos sons da mais bem organizada orchestra, executando uma das brilhantes composições do celebre Maestro Rausie; a ouvertura de Guilherme Tell.

O Sr. Francisco Manoel da Silva, collocado a direita de S. Ex. o Sr. Ministro, na qualidade de presidente da comissão directora do conservatório, recitou um bem acabado discurso, em que discorrendo pela historia da arte, ponderou sua decadência e os incalculáveis esforços pelos professores do paiz endereçados a eleva-la a grande perfeição e adiantamento em que hoje vemo-la entre nós; e terminara mostrando-nos as bases deste estabelecimento de tamanha utilidade, porém que mal conta dous dias de existência! por uma avisada combinação, cada peça oratória devia ser seguida de uma outra harmonia, como esses bellos episódios de um grande poema, em que o leitor esparecendo a vista pelo verdor dos campos, resfolga em um ar novo e puro, do tumultuar dos grandes acontecimentos. Assim que, terminado o discurso do Sr. Presidente, foi executada de um modo perfeitamente bello, a celebre ouvertura do illustre padre mestre José Mauricio Nunes Garcia, a *imitação de uma tempestade*; composição valente, cheia de gênio e de força, que demonstrava o alto poder desta sublime arte, quando quer imitar a natureza em seus momentos de doçura e calma, ou nos de furor e de desordem. A música, como a grandiloquência e a proeza, também ostenta grandiosa brilhantes onomatopéias!

As músicas que foram tocadas

Terminadas as peças oratórios tiveram lugar sem interrupção, as composições de musica, que se seguem, executadas já por toda a orchestra, e já á sólo: primeiro, a grande ouvertura do *Stabat Mater* do immortal Rocine, obra de um gênero sublime, e elevado, em que por entre as emoções as mais profundas, nossa alma se enterna e se abysma nesses mysterios sublimes do Calvário; segundo, variações de corni-inglez, pelo Sr. Francisco da Motta; composição do insigne musico brasileiro Januário da Silva Arvellos; não sabemos ahi, qual admirar mais, se a grandeza da composição, se a pericia e talento do executor; terceiro, um hynno análogo do dia cantado por numerosos professores de canto, que alli se achavão compartilhando uma gloria, que era também sua. Esta peça de uma harmonia extraordinária, era de um estyllo grave e magestoso, como soem taes composições. Seguirão-se em quarto lugar, variações de ophycleide pelo Sr. Zeferino José, assaz bem executadas, e uma ouvertura de um excellente gosto do celebre Beethoven: em sexto lugar um brilhante e delicado duetto de pistons pelo Sr. Desiderio Dorison e José Pereira, e por fim um côro análogo ao objecto do dia, composto pelo Sr. Francisco da Luz Pinto, professor assaz conhecido pelo seu saber e talento. Todas estas peças forão applaudidos de um modo estrondoso e uma só, não passou, sem que numerosos bravos, deixassem de echoar no vasto recinto.

Eis o modo porque fôra organizado e fielmente desempenhado o programma de uma solenidade das mais bellas que temos assistido! Tudo ahi era grande e

sublime; porque tudo era contentamento, tudo entusiasmo, tudo ou quase tudo da pátria!.. Ah!! possão não malograr-se tantas esperanças e tão bons desejos! possa em breve o Brasil contar mais esta prova de progresso e civilização! não terminaremos este artigo, sem darmos as emoras aquelles que desconhecirão fadigas e trabalhos para chegarem ao cabo de seus desejos tão nobre: especialmente do Sr. Francisco Manoel da Silva cujo incançavel esforço, é digno de alto premio, que já neste dia começara a colher. Nós lhe damos as emoras; e em nome da pátria e da civilização alto lhe rendemos merecidos louvores por tão grande e signalado serviço.⁶⁶

Posteriormente com o desenvolvimento do Conservatório foi organizada a segunda forma de concerto em que alunos de disciplinas específicas se apresentavam ou tomavam parte de um concerto do Conservatório.



BN – programa de concerto 1887

Esses concertos ocorriam em fim de curso como das classes de música de câmara, das aulas de canto e dos diversos instrumentos, ou apresentava-se a composição de algum aluno. Nessas ocasiões as execuções estavam a cargo dos alunos e pelo professor responsável da cadeira em questão com a participação de outros membros da comunidade musical da cidade. No programa acima alguns alunos do curso de flauta de Duque-Estrada Meyer com a participação de Frederico Nascimento e Alfredo Bevilacqua, Leopoldo Miguéz, João Cerrone, J. White, Gravenstens e Antônio Oliveira Porto Junior o alunos que recebeu a grande medalha de ouro e titulo de habilitação em 1886 na cadeira de flauta. Os acompanhamentos ao piano ficaram a cargo de A. Nepomuceno e A. Tavares.

A terceira forma não estava ligada diretamente a escola de música, eram concertos organizados por particulares nas dependências da instituição, nesse caso o espaço físico destinado as apresentações da escola passou a fazer parte dos salões de música disponíveis na corte.

⁶⁶ BN – SP - Correio Mercantil, 15-08-1848

“em benefício do patrimônio do senhor Santo Antonio dos Milagres teve lugar um concerto no Salão do Conservatório na noite de 19 do corrente. Esta festa de caridade na qual tomou parte quasi tudo o que a nossa sociedade conta de mais distincto em amadores, correu de um modo digno dos maiores elogios, e o numeroso e selecto auditório que se achava presente patenteou exuberante a sua satisfação, applaudindo com verdadeiro enthusiasmo varios dos trechos de que se compunha o programma.

Uma sympatica e talentosa senhora recitou de um modo notável uma allocução ad hoc e uma poesia A Caridade. Além disso é digna de especial menção a ballada do Guarany cantada por uma distincta senhora que por uma visível emoção sempre que se faz ouvir, parece ser inconsciente aos raros dotes que possui. Outra amadora a quem a natureza dotou com uma admirável voz de meio-soprano cantou a ária da pêra “La Mendicante” de G. Braga.

Ainda houve dois romances de Millioti, um cantado por uma senhora que já muito é conhecida pela sua proficiência na arte e por outro por uma das nossas mais distinctas amadoras. Mencionando a Fantasia de Guilherme Tell a quatro mãos, a Symphonia de Allard para duas rabecas e uma fantasia de Reichet para flauta temos mencionado as partes d'este bello concerto.⁶⁷

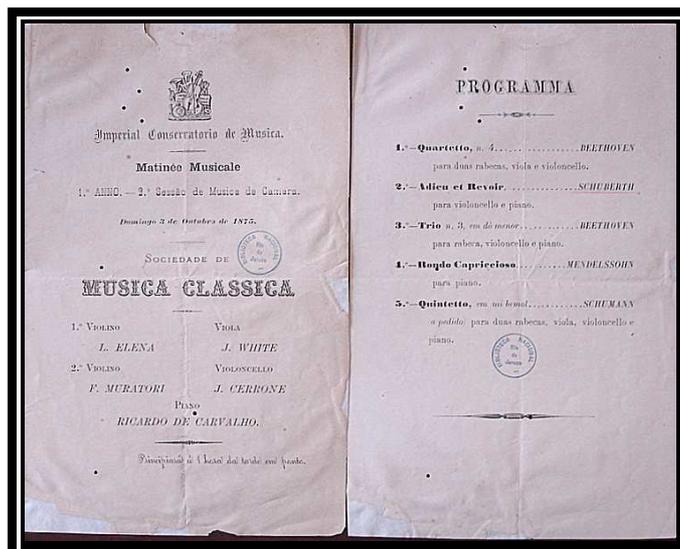
Muitos concertos como este aconteceram no salão da escola de música, uns não tiveram um crítica tão favorável, vários artistas nacionais e estrangeiros que optaram por realizar seus concertos nesta sala se por empréstimo ou aluguel lá tocaram em benefício próprio ou de outros, como os concertos beneficentes.

Os concertos beneficentes sempre foram alvo da crônica semanal, independente dos motivos havia “uma abundancia de música ... a música adoça os costumes e acalma os espíritos. Temos em perspectiva cinco concertos.”⁶⁸ Se o cronista estiver sendo preciso em suas notícias serão cinco concertos em uma semana, um por dia. A vida cultural do Rio de Janeiro era pujante, a contar pela rica programação musical da corte.

Alcançada com muito esforço uma das ambições do Conservatório quando foi instituído era criar um salão de música em que fosse possível promover diversos eventos ligados à música, e não apenas servisse à escola de música. As diversas utilizações dos salões da escola, mesmo outras instituições de música realizaram ali os concertos, como em uma matinê musical promovido pela 2ª sessão de música de câmara da Sociedade de Concertos Clássicos.

⁶⁷ BN – SOR - Revista Musical e de Belas Artes. Crônica Local. Nº6, 8 de fevereiro de 1879.

⁶⁸ BN – SOR - Revista Musical de Belas Artes, Crônica local. Nº 24; 14 de junho de 1879.



**BN – DIMAS: Pasta Conservatório de Música
programa de concerto 1875**

A quarta forma em que se reuniam os membros do Conservatório é um desenvolvimento dos primeiros concertos da escola. Nas Exposições Gerais promovidas pela Academia Imperial das Belas Artes, da qual o Conservatório passou a integrar após a Reforma Pedreira em 1855, formando a quinta seção ocorriam os concertos mais concorridos, sempre prestigiados com altos funcionários do governo e da família Imperial. Essa era a solenidade oficial, formal e pública que acontecia na escola de música.

Um dos eventos mais importantes para a vida institucional do Conservatório em que era possível criar e reafirmar seus valores eram as festas em datas comemorativas, como encerramento de ano letivo e aniversário da instituição, entre esses dois eventos o mais importante é sem dúvida o encerramento do ano letivo.

Neste evento ocorriam as entregas das medalhas aos alunos que obtiveram o melhor desempenho do ano. Algumas vezes a Revista Musical ressaltava o bom andamento do evento, nesse caso o do ano de 1880, porém em nenhum detalhe ou comentário. Outros periódicos da corte em muitas ocasiões contemplavam o leitor com uma descrição da festa, nesta ocasião a festa foi dada para comemorar a reorganização do Conservatório de Música, além da premiação dos alunos da Academia Imperial das Belas Artes.

O cerimonial seguia o seguinte protocolo. Com a chegada da Família Imperial ao meio dia foram recebidos com o hino nacional e pela congregação, encaminhados para a sala da pinacoteca, onde ocorreria a premiação. Aberta a sessão com o discurso do diretor, o secretário da escola chamou nominalmente cada aluno para receber das mãos do Imperador o prêmio, a conclusão da distribuição dos prêmios era

executado o hino das artes de composição de Francisco Manoel da Silva, então diretor do Conservatório.

A partir desse momento ocorria o concerto em si e com o seguinte programa: 1) nova cantata obligato a corne inglês posta em música pela aluna Maria Eugenia Pacífica do Amaral Boa Nova, (...) Sr. Dr. Antônio José de Araújo - dedicada a Imperatriz; 2) Ave Maria parafraseada, composta só para soprano por Francisco Manoel da Silva – oferecida a SS. AA. as princesas imperiais; 3) A Primavera para canto e orquestra de Joseph Haydn; 4) O Outono de Haydn; 5) variações de flauta sobre motivos da Traviata; 6) Variações de rabeca sobre motivos de Marco Visconti; 7) variações de clarineta sobre motivos de Ernani, executados por 3 alunos do Conservatório.

Tratar das festas que ocorriam no Conservatório é lidar com o consagrado ou em vias de se consagrar, a presença do monarca trazia pompa para o evento e a reafirmava o estatus da instituição como oficial. Podemos entender que se trata de uma “pedagogia do poder monárquico (...) Ela implicava vozes, gestos, monumentos, danças, regras ditadas pelo Estado, mas que não se configuravam necessariamente com um único sentido.”⁶⁹

A não premiação também acontecia no Conservatório. No ano de 1871 a congregação resolveu depois de procederem ao julgamento, no dia 5 de junho que nenhum aluno foi digno de receber prêmio algum.⁷⁰ Contudo, poucos anos esse fato aconteceu. A festa fazia parte da vida do Conservatório e da Academia Imperial das Belas Artes, era o momento de exteriorizar poder e distinção, e mesmo o fato de não se entregar medalha alguma em 1871 representasse a forma como queriam construir e manter a excelência do prêmio.

A cada ano cresce o número de honraria a ser distribuída. Em 1886 há a separação de prêmios para alunos de pianos em 1º grau para peças fáceis e 2º grau para peças difíceis. Em 1882 aparece a indicação do prêmio D. Pedro I na Academia Imperial das Belas Artes. A partir de 1884 é distribuído o prêmio Imperatriz do Brasil e em 1885 o passa a existir o prêmio denominado de Club Beethoven e quem leva é Emília da Silva Lins aluna da segunda aula de piano⁷¹

A lista de prêmios é razoavelmente grande no ano de 1888 aparecem os Prêmio Princesa Imperial para Emetino Machado Serpa; o Prêmio Nicolau Tolentino

⁶⁹ SOUZA, Iara Lis Carvalho. *Pátria Coroada*. São Paulo: Unesp, 1998. p. 208 et seq.

⁷⁰ MDJ - pasta 93 – Ofício informando da não premiação

⁷¹ MDJ – pasta 96 – Listagem dos alunos premiados da AIBA e do CM aprovados em sessão da congregação de professores 1880-1889. 8 documentos. 20 de dezembro de 1886 (pode ser 1865).

para Emilia de Borja Reis e o Prêmio D. Leonor de Castro para Anna de Magalhães Pereira⁷² e por fim em 1889 o Prêmio Condessa d'Eu.

Tipos de premiações no Conservatório pelo menos desde 1858;

- ✓ **Medalha de ouro**
- ✓ **Medalha de prata**
- ✓ **Menção honrosa**
- ✓ **Pequena medalha de ouro (A partir de 1872)**
- ✓ **Menção honrosa de 1, 2º e 3º grau**
- ✓ **Diploma**
- ✓ **Titulo de habilitação**
- ✓ **Prêmio club Beethoven**
- ✓ **Princesa Imperial**
- ✓ **Prêmio Nicolau Tolentino**
- ✓ **D. Leonor de Castro**
- ✓ **Condessa d'Eu**

O ordenamento do concerto continua muito parecido com o evento de 1848. Em 1863 o programa do evento foi apresentado aos jornais 1 dia antes do acontecimento e foi dividido em três partes. A primeira previa que chegada a família Imperial, o discurso do diretor, entrega dos prêmios aos alunos pelo Imperador, e a execução por parte dos alunos do Conservatório do hino das artes.

A segunda parte é o concerto em si.

- 1) Saudação oferecida a Imperatriz, poesia do Dr. Antônio José de Araujo e música da jovem D. Francisca Braga, que não pode reger sua composição porque seu pai havia falecido.
- 2) Hino da Noite: oratória de Neukomm; poesia de Afonso de Lamartine, vertida em português por Dr. Antônio José de Araujo;
- 3) Qualquer peça que o Imperador escolher naquele momento;
- 4) O Messias de Haendel, algumas peças desse oratório⁷³;
- 5) Diversas peças executadas a solo pelos alunos de instrumento.

A terceira parte desse evento era algo singular, a colocação da pedra fundamental da futura sede do Conservatório. Este programa foi seguido à risca, no dia seguinte a família Imperial chegou as 11h00min, juntaram-se a outras figuras eminentes da cidade e deram continuidade ao programa acima descrito, somente um aluno foi citado pelo jornal, o Sr. Domingos José Ferreira que levou a medalha de ouro pela composição *A Corte de Mônaco* encenada pela Ópera Lírica Nacional no ano anterior.

⁷² MDJ – pasta 96 – Listagem dos alunos premiados da AIBA e do CM aprovados em sessão da congregação de professores 1880-1889. 8 documentos. 22 de dezembro de 1888.

⁷³ É interessante ressaltar que sinalizam para o local e data da primeira audição dessa peça, Inglaterra 1741.

Muitos alunos do Conservatório obtiveram êxito em sua profissão, alguns nomes chegaram até nós, mas existem outros que conseguiram sucesso naquele período que foram esquecidos com o passar das décadas, Francisca Gonzaga, Carlos Gomes, Vicente Vicente Cernicchiarri, Arnaud Duarte Gouvêa, Felix Bernardelli, Anacleto Augusto de Medeiros, José Levrero, entre tantos outros.

Mesmo sendo a instituição oficial, contando com o apoio de membros eminentes do império, somente o Conservatório não sustentaria a intensa vida cultural da capital do Império, os clubes, salas de concertos e teatros tiveram um papel crucial para a diversificação de sociabilidade musical.

O Salão Bevilacqua foi um dos mais distintos salões da corte, abrigou eventos de várias ordens, foi nesse espaço que se reuniram Robert J. Kinsman Benjamin e mais 27 pessoas para criar o Club Beethoven. Em um novo mundo voltado para o exterior, para a rua, para o lazer muitos músicos se encontravam, formavam parcerias importantes, sempre atentos a novas possibilidades de visibilidade. Com um amplo espaço para concertos abrigou pequenos e grandes concertos, momento esse que servia para além da apresentação música, estabelecer e manter relações sociais. Este tipo de estabelecimento foi inspirado nos salões particulares da Europa, sobretudo nos salões parisiense, tinha uma sala de música que chegava a abrigar de 250 a 300 pessoas, a iluminação a gás propiciou o aumento dos divertimentos noturnos, de dia ou a noite celebrava-se a vida e a música, as diversas conquistas, entre elas a da vida pública, embaladas nos elegantes salões fazia o rito de passagem para a vida adulta.

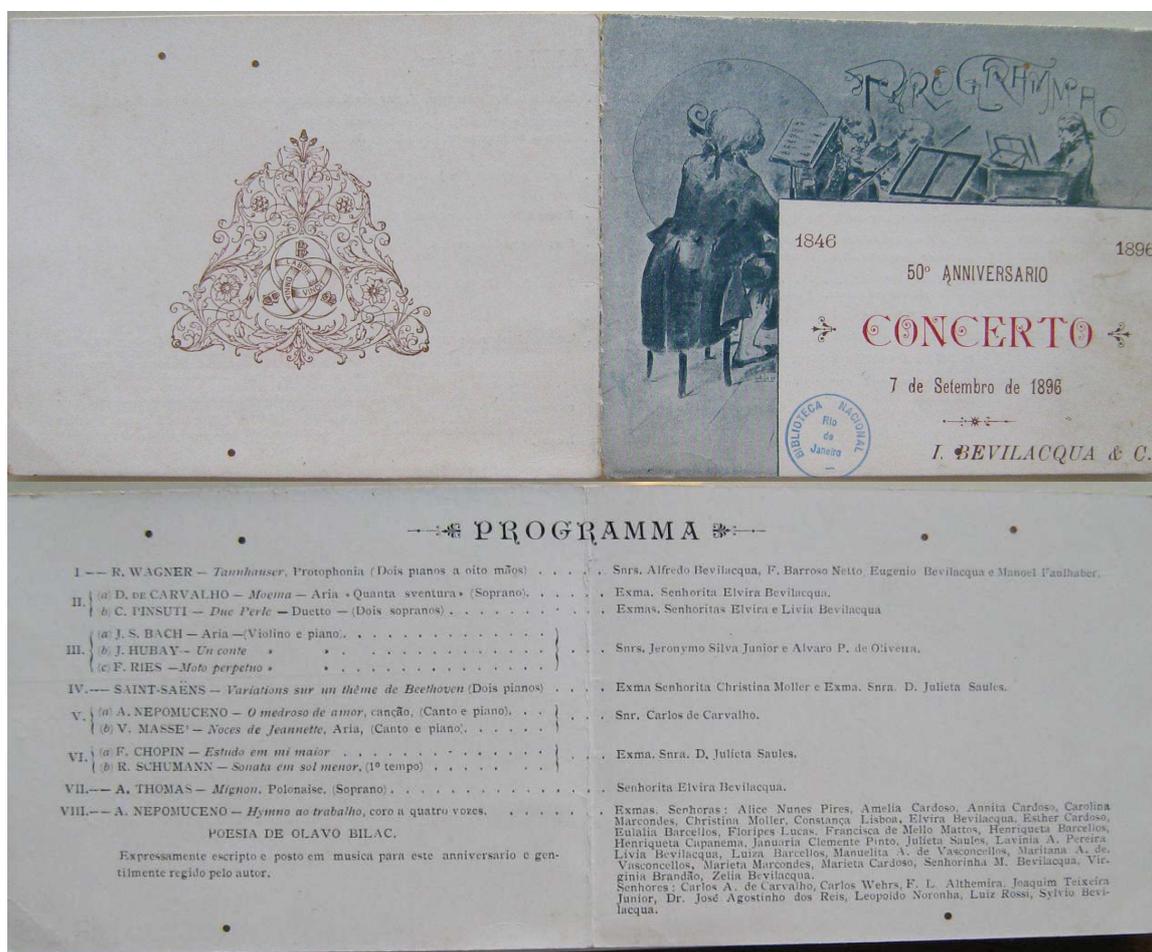
“Ao contrário, um conquistador de tática, que primeiro se faz apresentar no *salão*, que concilia as boas graças da mamãe, e se inicia nos negócios do papai, que se faz necessário, daí a pouco passa à varanda, ao *gabinete*, e por fim conquista a câmara. Bem entendido, conquista a *câmara* com o auxílio da igreja; assim como o ministério deve conquistá-la com o auxílio da justiça.”⁷⁴

Um dos aspectos que chama a atenção

No Cassino Fluminense, os bailes eram habituais. A eles iam os elegantes, sendo mesmo de bom-tom as famílias da alta roda tornarem sócias da casa. Muitos que “achavam na vida exterior (...) a sensação de uma grande carícia pública”, sempre aí iam “recolher nova cópia de admirações”. A “fina flor” da sociedade ajuntava-se também sob “aqueles lustres brilhantes”, que viram tantos “colos e braços”, “tanta moda

⁷⁴ ALENCAR, José de. *Ao correr da pena*. São Paulo: Instituto de Divulgação Cultural, [s.d.]. Crônica publicada no Correio Mercantil em 22 de abril de 1855. Disponível em <http://www.dominiopublico.gov.br>.

de toucados e vestidos”, para “outros divertimentos” como bilhares, conversações, leituras, partidas familiares e os concertos de música clássica, que “pegaram” no gosto público.p. 15



BN – pasta salão Bevilacqua

A *Sociedade Philharmonica Fluminense* foi um das sociedades que se dedicaram apenas a música, seu inicio foi na década de 1860 e perdurou até início dos anos 1880. Como outras do gênero a maioria de seus membros provinha de grande número de músicos profissionais, aristocratas e burgueses. Seu primeiro diretor musical foi o violinista italiano Luigi Elena e posteriormente tem sua estréia como regente Leopoldo Miguéz e tempos depois se tornam o diretor musical.

No ano de 1879 a nova diretoria, anunciada nas páginas da Revista Musical e de Belas Artes, figura o Visconde de Piratininga, Amaral Savaget, J Ferreira Sampaio, Francisco Correa Quintella, Robert K. Benjamin entre outros, este clube também

mantinha uma orquestra, que a segundo A Revista Musical era uma orquestra de muito boa qualidade técnica.⁷⁵

A manutenção de uma orquestra possui um objetivo bem claro, pelo menos para os sócios do *Club Beethoven* e *Club Mozart* os dois mais importantes clubes da capital do Império. Era oneroso manter um conjunto de músicos profissionais coeso, o vai e vem dos músicos de um clube a outro não era incomum. Robert K. Benjamin um dos vários exemplos que fazia parte *Sociedade Philharmonica Fluminense* em 1882 dirigiu a construção do *Club Beethoven*.

A orquestra do *Club Mozart* era formada por alunos e sócios honorários e esta sob ordens do diretor de harmonia, devidamente remunerado o diretor é responsável pela escolha de repertório, quem deverá tocar e qual instrumento. A orientação geral da sociedade para a sua orquestra é fugir do caráter oficial, somente a Assembléia Geral teria poder para decidir em que ocasião a orquestra deve tocar se há exceção é um caso a ser avaliado, mas a diretriz do Club é não se envolver em eventos de governo ou que tenham um caráter oficial.⁷⁶

No caso do *Club Beethoven* foi formada uma orquestra de câmara para satisfazer um dos objetivos do club, oferecer aos sócios “musica da mais alta escola, interpretada pelo melhores executantes que o Rio de Janeiro possuísse”⁷⁷

A escolha em construir uma orquestra de câmara indica os novos caminhos que a música na segunda metade do século XIX estava trilhando. Nesse período a prática de um gênero ainda recente na história da música no Brasil, assimilando as novas fontes de influência na música, segundo Volpe a França e a Inglaterra, paralelamente a crescente presença da música alemã, a autora ressalta inclusive que o seu desenvolvimento esteve ligado aos clubes de músicas tanto na Europa quanto no Brasil. A autora considera como música de câmara o conjunto de duos a octetos, e esse foi o foco principal de *Club Beethoven*, sua orquestra era um quarteto de cordas, e para compor esse conjunto foram selecionados alguns dos músicos que mais se participativos da cidade.

Quarteto da *Sociedade de Concertos Clássicos* era composto segundo Maria Alice Volpe por Felix Bernardelli⁷⁸ no violino II (aluno do Conservatório), Luiz Gravenstein viola, Giovanni Cerroni violoncelo. No *Conservatório de Música* a *Sociedade de Concertos Clássicos* o quarteto se apresentou por duas vezes no ano

⁷⁵ BN – SOR - Revista Musical e de Belas Artes. 18 de janeiro de 1879. ano 1 nº3. p. 6

⁷⁶ BN – DIMAS - Estatutos Club Mozart de 1868 OR A II L 100. capítulo VII e VIII.

⁷⁷ BN – DIMAS – Relatório do Club Beethoven de 1882-83 OR A II L 63. p. 7.

⁷⁸ Todos os três irmãos Bernardelli foram alunos do Conservatório de Música e todos foram premiados. Rodolfo Bernardelli era aluno do curso rabeca premiado em 1867, 1869 menção honrosa; Henrique Bernardelli premiado na aula de Solfejo e Rudimentos de 1869; e em 1877 foi a vez de Felix Bernardelli ser premiado na aula de rabeca

de 1875, nas duas ocasiões o quarteto era formado por L. Elena no primeiro violino, Francisco Muratori no segundo violino, José White na viola e J. Cerrone no violoncelo os acompanhamentos ao piano feitos por Ricardo de Carvalho. Muito provavelmente estes eram os componentes fixos desse conjunto, o fundador desta sociedade foi o violinista cubano José White e o português Arthur Napoleão, procuraram criar uma instituição que pudesse promover um repertório essencialmente germânico.

O primeiro concerto era essencialmente com música alemã, uma *Matinée Musicale* em que autores consagrados e amplamente conhecidos pelo público fluminense foram apresentados, o programa previa um trio e um quarteto de Beethoven, um quinteto em mi bemol de Robert Schumann, o *Adieu et Revoir* para violoncelo e piano de Franz Schubert e por fim um *Rondo Capriccioso* de Mendelssohn.⁷⁹ Já na *Soirée Musicale* a terceira sessão de música de câmara, já não é tão rigoroso quanto a matinê, foi apresentado um repertório que oscilou entre os alemães e os belgas e um polonês. Entre os germânicos novamente Beethoven e outra vez um quarteto em dó menor, a pedido, logo após executaram um *Adágio Vieuxtemps* um compositor belga, logo após veio um polonês Frédéric Chopin dele tocaram o noturno op. 9, o *Movimento Perpétuo* de Weber, e uma dúvida difícil de resolver dada a características da maioria dos programas desse período. Foi tocado um trio em mi menor de Fesca, provavelmente de Friedrich Ernst Fesca violinista e compositor alemão.⁸⁰ De Lachner, o quinteto em do menor de cordas acompanhamento do piano.⁸¹ No programa subsequente não estava incluso nenhum compositor alemão.⁸²

Uma das características que aproximam a maioria desses clubes era o público que estava presente em seus eventos. A imprensa fluminense sempre ressaltava a frequência da fina flor da sociedade fluminense, no caso desse club o diretor administrativo e musical José White, procurava obstinadamente cooptar membros abastados da sociedade.

A Sociedade de Concertos Clássicos procurou trabalhar essencialmente com música de câmara, esse tipo de repertório foi implementado pelos clubes de música, com busca por novas expressões e experimentações musicais articulada com as

⁷⁹ BN – DIMAS – Pasta Conservatório de Música. Programa de Concerto -. 3 de outubro de 1875.

⁸⁰ *Grove Dictionaries of Music*. Disponível em <http://www.oxfordmusiconline.com/public/>. Este compositor tinha um irmão de nome Alexander Ernst Fesca que além de compositor era também pianista.

⁸¹ BN – DIMAS – Pasta Conservatório de Música. Programa de Concerto. 20 de dezembro de 1875. No caso de Lachner trata-se de uma família, difícil saber se é Franz Paul Lachner, Ignaz Lachner ou Vinzenz Lachner.

⁸² MAGALDI, Cristina. Music for the Elite. Musical Societies in Imperial Rio de Janeiro. In: *Latin American Music Review*, v. 16, nº 1, Spring/Summer, 1995.

possibilidades técnicas e humanas disponíveis, tanto a música quanto o conjunto eram de pequeno porte, a prática da música de câmara que se torna mais corriqueira nos salões domésticos e públicos e nos teatros.⁸³

O Club Beethoven ajudou a dar o fundamento nesse processo de afirmação desse tipo de repertório. Este possuía um conjunto de câmara que gozava de alto prestígio na corte.

Em 18 de fevereiro de 1882, no segundo concerto promovido pelo Club Beethoven, José Martini toca em duas peças a primeira foi o quarteto nº 18 op. 76 para 2 violinos, viola e violoncelo de Haydn e a segunda um quinteto op. 44 para piano, dois violinos, viola e violoncelo de Schumann junto a Isidoro Bevilacqua, Leopoldo Miguéz, R. Benjamin, J. Martini e J. Cerrone.⁸⁴ Em 1884 no 59º concerto do Club Beethoven, um concerto comemorativo do aniversário de Beethoven, José Martini participou apenas na primeira parte do programa tocando o quinteto op. 103 para 2 violinos, 2 violas e um cello. Voltaria a participar em 18 de dezembro de 1887 do concerto nº 118 do Club Beethoven do octeto op. 20 por Mendelssohn.

O crítico do Jornal O Paiz comentando sobre o 78º concerto do Club Beethoven considerou “o concerto um dos melhores deste gênero que temos tido ultimamente” onde “tomaram parte também nas peças concertantes, os Srs. Otto Beck, F. Bernardelli, M. Lichtenstein, L. Gravenstein, J. Martini Filho, J. Cerrone e J. Martini.”⁸⁵

No relatório anual do Club Beethoven consta que fazem parte do quarteto do Club Vincenzo, 1º violino; Robert Benjamin, 2º violino; José Martini (mais tarde substituído pelo Sr. Luiz Gravenstein) viola, e J. Cerrone no violoncelo.⁸⁶

Nesse relatório informa que houve apenas uma substituição no ano de 1882 quando Leopoldo Miguez substituiu Cernicchiaro – doente - no segundo concerto. É possível ver os músicos que tocaram em primeiro lugar, assim José Martini foi o primeiro violista a tocar nesse club e sócio na categoria participante do Club. Ocupar a vaga no quarteto desse Club era um sinal de reconhecimento da confiabilidade profissional do instrumentista, resultado de um processo que alçou tanto a formação camerística quanto seus compositores a um lugar de distinção social e estética.⁸⁷ Com a saída temporária do primeiro violinista da cidade a direção da instituição deixa claro “que é de importância vital que aquela vaga seja preenchida por um artista cujos

⁸³ VOLPE, Maria Alice. Período Romântico Brasileiro: alguns aspectos da produção camerística. In: **Revista de Música**. Vol. 5; nº2 (Nov. 1994).

⁸⁴ BN-DIMAS- Pasta: Programas dos Concertos do Club Beethoven.

⁸⁵ *O Paiz*, 01/11/1885.

⁸⁶ BN-DIMAS – OR A II 63 – Primeiro Relatório para o ano social de 1882-83 do Club Beethoven, Rio de Janeiro; Typ. G. Leuzinger & Filhos, 1883. p. 11.

⁸⁷ VOLPE, idem. p. 150

serviços estejam de futuro inteiramente á disposição do Club, e está tratando de contractar um artista de mérito incontestável para aquelle logar⁸⁸

Apesar de o diretor ter se referido diretamente a vaga de primeiro violino, ocupada por Cernicchiaro, fica claro que o instrumentista deveria se dedicar exclusivamente ao serviço do Club.⁸⁹ Participar do conjunto de câmara propiciava o reconhecimento ao profissional mas era exigida em troca dedicação exclusiva e nesse caso Martini não se enquadra nas diretrizes da instituição pois além de ser professor do Conservatório – um dos poucos se não o único a ser instrumentista e sócio dessa sociedade musical – e também tocava na orquestra da Capela Imperial, talvez por isso que Martini tenha saído do quarteto a partir de 1883,⁹⁰ mas também é possível que tenha decaído o seu desempenho como instrumentista, o motivo até o momento não pode ser apontado.

Em relatório, o club Beethoven disponibilizou os artistas e amadores que tocaram nos anos de 1882-1883 por ordem de apresentação.

Pianistas

J. Queiroz - Alfredo Bevilacqua - L. Mesnier - Arthur Napoleão - Oscar Pfeiffer - Alfredo Napoleão - Eduardo de Vincenzi (do Conservatório de Nápoles) - R. Eichbaum - Carlos de Mesquita (do Conservatório de Paris) - José de Siqueira - F. Moreira de Sá - Dr. Godofredo Velloso.

Violinistas

Vincenzo Cernicchiaro - Robert Benjamin - Leopoldo Miguez - L. A. Albbé - G. Foetterle – F. Bernadelli

Violistas

J. Martin - L. Gravenstein - G. Bonfigliori

Violoncello

J. Cerrone - J. Levreiro - L. Marengo - J. Rodrigues Villares

Flautistas

Carlos Graça - Augusto Duque-Estrada

Clarinetista

Domingos Miguel

Tenores

Albert Tootal - A. Fogliani - A. Weguelin - A. Kastrupe - J. Alves de Carvalho

Barítonos

Max Krutisch - J. Dias de Mello - J. Agostinho dos Reis - João Chaves

Baixos

⁸⁸ BN-DIMAS – OR A II 63 - Primeiro Relatório para o ano social de 1882-83 do Club Beethoven, Rio de Janeiro; Typ. G. Leuzinger & Filhos, 1883. p. 19.

⁸⁹ O Club Beethoven mantinha quinzenalmente concertos de câmara e conseqüentemente uma rotina de ensaios que acaba por exigir muito do instrumentista.

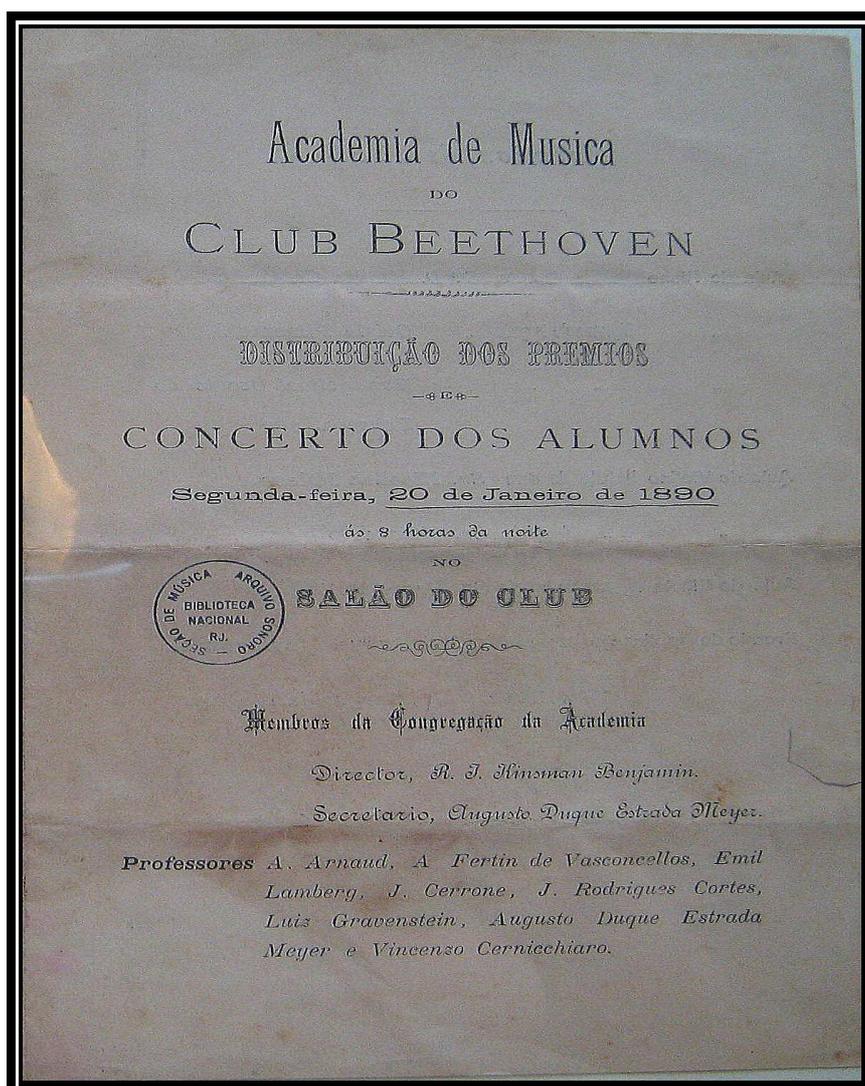
⁹⁰ No Almanal Laemmert do ano de 1883 José Martini não consta como membro do quarteto, em seu lugar entrou Luiz Gravenstein como foi indicado no próprio relatório da instituição, e Vicenzo Cernicchiaro permanece como primeiro violino. Para se conhecer a produção camerística no Brasil ver VOLPE, Maria Alice. Período Romântico Brasileiro: alguns aspectos da produção camerística. *Revista Música*, São Paulo, v. 5, nº. 2, novembro 1994. pp. 107-246 e MAGALDI, Cristina. Music for the Elite. Musical Societies in Imperial Rio de Janeiro. In: *Latin American Music Review*, v. 16, nº 1, Spring/Summer, 1995. pp.1-41 e PINHO, Wanderley. *Salões e Damas do Segundo Reinado*. 5º, São Paulo ed. GRD, 2004.

Harold Hime - J. Cerrone - Luigi Rossi - Carlos B. de Castro

Assim como no Conservatório o Club Beethoven possuía um calendário fixo para seus eventos. Para uma tipologia das apresentações musicais os programas dos concertos propiciaram conhecer três tipos básicos: 2 grandes concertos sinfônicos; distribuição dos prêmios aos alunos da Academia do Club Beethoven 1 evento anual; e dois concertos mensais de música de câmara e quinzenalmente as matinês musicais.

Assim como no Conservatório, o pioneiro nesse tipo de evento havia também a prática de premiação dos alunos mais aplicados. Com oito tipos de condecoração o Club Beethoven também distribuía distinção e prestígio com as seguintes denominações.

- ✓ **Medalha de ouro**
- ✓ **Medalha de prata**
- ✓ **Medalha de Bronze**
- ✓ **Premio de aplicação**
- ✓ **Diploma 1º grau**
- ✓ **Menção honrosa até 3º grau.**



Premios de 1889

Aula de Piano Medalha de ouro S^{ra} D. Emilia Canizares.

" Diploma do 1º grão " " Orizia Pimentel.

" " " " " Evangelina Osorio da Fonseca.

Aula de Violino Medalha de ouro Sr. Nicolino Milano.

" " " De prata Sr. Humberto Milano.

Aula de Flauta Diploma do 1º grão Sr. Dante Bettini.

Premio de Applicaçào Sexo masculino 1º grão Augusto Jayme Smith.

" " " Feminino " " Margarida Magnin.

Programma do Concerto

H. HERZ Variações sobre um Thema de Guilherme Tell PARA PIANO
Srs. Orizia Pimentel e Emilia Canizares
(alumnas do Professor A. Arnaud)

WEBER Barcarole PARA PIANO
Sra. Maria da Conceição Godefroid
(aluma do Professor A. Arnaud)

POPP Schwedisches Concerto PARA FLAUTA
Sr. Dante Bettini
(alumno do Professor Duque Estrada)

GODARD Barcarole PARA PIANO
Sra. Evangelina Osorio da Fonseca
(aluma do Professor A. Arnaud)

BERIOT 9º Concerto PARA VIOLINO
Sr. Humberto Milano
(alumno do Professor V. Orszkólszky)

RUBINSTEIN Barcarole PARA PIANO

AUGIER La Harpe Eolienne PARA PIANO
Sra. Orizia Pimentel
(aluma do Professor A. Arnaud)

LISZT Paraphrase do Rigoletto PARA PIANO
Sra. Emilia Canizares
(aluma do Professor A. Arnaud)

WIENIAWSKY 2º Concerto PARA VIOLINO
Sr. Nicolino Milano
(alumno do Professor V. Orszkólszky)

Normalmente um concerto no club Beethoven seguia o mesmo padrão dos outros clubes e do Conservatório. Os concertos de câmara e grandes concertos sinfônicos normalmente à noite eram anunciados em voz alta aos presentes que estavam em outras salas do prédio no programa de 1885, há uma nota dizendo:

Directoria de 1885

Presidente, Albert Tostel.

Vice-Presidente, R. J. Kinsman Benjamin.

1º SECRETARIO, Biraço de Vicecancellor, Rodolpho.

2º SECRETARIO, D. L. Lucambe.

THESSOUREIRO, Carlos de Vasconcelos.

BIBLIOTHEARIO, Machado de Assis.

COMISSARIO, F. C. Pereira.

ARCHIVISTA, A. de Courcy Dant.

Director dos Concertos

R. J. Kinsman Benjamin.

ARTISTAS

QUE TOMAM PARTE NO FESTIVAL DE 1885

M^{lle} Amélie Stahl Mezzo Soprano

Sr. Angelo Tamburini Baixo

(com a graciosos permisso do Sr. Maestro A. Ferraro)

Sr. Arthur Napoleão Pianista

Sr. Otto Deck Violinista

Regente da Orquestra

Sr. Nicolo' Cuv. NICOLAS BASS.

ORCHESTRA DE 65 PROFESSORES

PROGRAMMA

PARTE I

BETHOVEN. Ouvertura, Leonora N.º 3 para grande Orquestra.

GOUNOD. Nazareth, Aria para Baixo com accomp.^o de Orquestra.

(Sra. Amélie Stahl) — Overture de Bizet (Sr. Otto Deck)

REINCKE. Preludio da 5ª Acta da Opera *Rig. Manfred*, para Orquestra.

(M^{lle} Amélie Stahl)

(M^{lle} Amélie Stahl)

MEINELSON. Concerto em Sol menor para Piano com accomp.^o de Orquestra.

Molto Allegro con Furo — *Andante* — *Presto* — *Molto Allegro e Vivo*
(Sra. Amélie Stahl)

Um Intervallo de 10 minutos

PARTE II

BETHOVEN. Symphonia N.º 3 (*Lionela*) para grande Orquestra.

1. Allegro con Furo — *2. Andante pastorale* — *Adagio cantabile* — *3. Scherzo e Trio* — *4. Allegro vivace* — *5. Final: Allegro molto, poco Adante con Capriccio e Presto*

Um Intervallo de 10 minutos

PARTE III

NIELS W. GADE Concerto para Violino, *Andante e Finale* com accomp.^o de Orquestra.
(Sr. Otto Deck)

PONCHILLI. Aria (*Giocanda*) para Baixo com acompanhamento de Orquestra.
(Sr. Angelo Tamburini)

MEYERBER. Cavatina (*Dieu et mon droit*) para Mezzo Soprano com accomp.^o de Orquestra.
(M^{lle} Amélie Stahl)

LISZT-MULLER 2.º Rhapsodie Hongroise para grande Orquestra.

O começo de cada parte será anunciado pelas trombetas.

Peço-se ás pessoas que têm de assistir ao concerto se sirvam de occupar os seus lugares antes de 8 horas da noite. As que chegarem depois são rogadas a occupar os seus no intervallo de uma peça a outra. Assim tambem as que precisarem deixar o salão durante o concerto são rogadas a não o fazerem senão nos mesmos intervallos.

Este programa foi posto em prática no Grande Concerto anual ocorrido no Cassino Fluminense, contou com a participação de 65 músicos entre membros do próprio Club Beethoven, de outras associações e membros do Conservatório. Nesses eventos de grande monta as sociabilidades musicais eram postas em práticas com todas as regras comuns que regia esse encontro social. Nas notas abaixo diz que *“O início de cada parte será anunciado pelas trombetas”* e

“Pede-se às pessoas que têm de assistir ao concerto de ocupar os seus lugares antes das 8 horas da noite. As que chegarem depois são rogadas a ocupar os seus no intervalo de uma peça e outra. Assim também as que precisarem deixar o salão durante o concerto são rogadas a não o fazerem senão nos mesmos intervalos”.⁹¹

No período em que ocorreu este concerto a prática do silêncio já estava em uso. A pedagogia do silêncio havia sido posta em prática décadas antes e ainda necessitava de tempo para a assimilação por parte do público carioca.

As instituições analisadas apresentaram caminhos e objetivos distintos. O Conservatório constituiu-se no lugar da música oficial, o repertório executado segue a mesma lógica, mas não deixam de apresentar as novidades e os novos compositores da Europa e do Brasil. Em outro caminho, os clubs tornam-se o lugar da música que se pretende despreziosa politicamente, ao contrário do Conservatório e da mesma forma o repertório está de acordo com os princípios básicos de cada instituição. Os concertos do Conservatório seguiam uma organização fixa, um ritual que incluía a entrada da família imperial, a execução do hino nacional, o hino das artes, música sacra e depois música profana. Nos clubs, por sua vez não se tocava esse tipo de repertório, a música era essencialmente profana e de divertimento, mesmo que houvesse em certos momentos como no concerto acima o momento solene com a presença da família imperial, a natureza institucional era distinta.

O conservatório foi considerado no final do século XIX como o lugar do tradicional, no sentido pejorativo do termo. Pelo menos foi assim que se referiam a ele os sucessores na direção no período republicano, como foi o caso de Leopoldo Miguez, essa imagem perdurou até bem pouco tempo. Considerado obsoleto em termos de administração, repertório e projeto pedagógico, consolidou a idéia de lugar de poucos e velhos mestres que formavam principalmente jovens alunas casadouras sem qualquer pretensão artística romântica de vulto. Apegado principalmente a duas figuras já ultrapassadas: a de seu fundador o maestro Francisco Manoel da Silva e o

⁹¹ BN-DIMAS- Pasta: Programas dos Concertos do Club Beethoven. Grande Concerto anual em 01 de setembro de 1885.

grande vulto da música nacional de outrora e representante da velha ordem política, o maestro Carlos Gomes.

Bibliografia

BARROS, José D'Assunção. O Brasil e a sua Música: Raízes do Brasil Musical. RJ.Conservatório Brasileiro de Música 2002. Col. História da Música.

BASILE, Marcello Otávio Neri de Campos. O Império em Construção: projetos de Brasil e ação política na corte regencial. Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. UFRJ/IFCS/Programa de Pós-Graduação em História Social, 2004. Tese de Doutorado

CARDOSO, Lino de Almeida. O Som e o Soberano São Paulo. Tese de Doutorado; Programa de Pósgraduação em História Social-USP, 2006

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. In: Revista Estudos Avançados, São Paulo, v. 5, n. 11, Abril. 1991 . Disponível em <<http://www.scielo.br/scielo.php>

ELIAS, Norbert. O Processo Civilizador – Uma história dos costumes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. Vol 1

_____. Mozart: Sociologia de um gênio. (Org.) Michael Schröter; Tra. Sergio Góes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

GIRON, Luis Antônio. Minoridade Crítica: ópera e teatro nos folhetins da corte. São Paulo: EDUSP- Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. Nação e civilização nos trópicos: o IHGB e o projeto de uma história nacional. In: Estudos Históricos, Rio de Janeiro: CPDOC, nº 1, p. 5-27, 1988.

_____. Entre o amadorismo e o profissionalismo: as tensões da prática histórica na século XIX. In: Topoi. Nº5, 2002, p. 184-200.

HARONCOURT, Nikolaus. O Discurso dos Sons: caminhos para uma nova compreensão musical. Tra. Marcelo Fargelände. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LEME, Mônica. Mercado editorial e música impressa no Rio de Janeiro (século XIX) – modinhas e lundus para “iaiás” e trovadores de esquina”. In: I Seminário Brasileiro sobre Livro e História Editorial. RJ., Rio de Janeiro. FCRB; UFF/PPGCOM; UFF/LIHED; Casa de Rui Barbosa. nov. de 2004.

MAGALDI, Cristina. Concert Life in Rio de Janeiro, 1837-1900. Tese de Doutorado. Los Angeles: University of Califórnia, 1994

_____. Music for the Elite. Musical Societies in Imperial Rio de Janeiro. In: Latin American Music Review, v. 16, nº 1, Spring/Summer, 1995. pp.1-41.

NEDEELL, Jeffrey D. Belle Époque Tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século; tradução Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

PINHO, Wanderley. Salões e Damas do Segundo Reinado. 5º, São Paulo ed. GRD, 2004.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme Velho.(org.) O Fenômeno Urbano. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

_____. Sociabilidade– Um exemplo de sociologia pura ou formal. In: MORAES FILHO, Evaristo de. (Org.). Georg Simmel – Coleção Sociologia. São Paulo: Editora Ática, 1983.

SOIHET, Rachel. (org) Culturas Políticas: ensaios de história cultural, história política e ensino de história. Rio de Janeiro: Mauad, 2005.

TEIXEIRA, Juliana Souza. Cessem as Apostas: normatização e controle social no Rio de Janeiro do período imperial através de estudo sobre os jogos de azar (1841-1856). Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro, PPGHIS-UFRJ, 2002

TOUSSAINT-SAMSON, Adèle. Uma parisiense no Brasil. Tra. Maria Lucia Machado. Prefácio Maria Inês Turazzi: Rio de Janeiro; ed. Capivara, 2003.

WAIZBORT, Leolpoldo. As aventuras de Georg Simmel. São Paulo: Ed. 34, 2000

VENTURA, Roberto. Estilo Tropical: História cultural e polêmicas Literárias no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

VOLPE, Maria Alice. Período Romântico Brasileiro: alguns aspectos da produção camerística. In: Revista de Música. Vol. 5; nº2 (Nov. 1994).

_____. Carlos Gomes: a persistência de um paradigma em época de crepúsculo. In: Revista Brasileira. Maio 2004. pp. 2-11.

SCHORSKE, Carl E. Pensando com a História: indagações na passagem para o modernismo. Tra. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

Fontes

Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da URFJ

Setor de manuscrito

Arquivo histórico

Arquivo Nacional

Série Educação-Cultura-Belas Artes-Biblioteca-Museus-IE⁷

Museu Dom João VI-UFRJ

Listagem com premiações dos alunos da AIBA e do CM aprovados em sessão da congregação de professores

Almanak Laeemert

Biblioteca Nacional

Setor de Obras Raras

Revista Musical de Belas Artes

Setor de Periódicos

Jornal do Comércio;

Diário do Rio de Janeiro;

O Paiz.

Divisão de Música e Arquivo Sonoro - DIMAS

Estatutos do Club Beethoven

Estatutos do Club Beethoven
Estatuto da Academia de Música do Club Beethoven
Relatórios dos clubes Mozart, Beethoven e do Conservatório de Música
Programa de concerto do Club Mozart
Club Engelho Velho
Conservatório de Música
Instituto Nacional de Música
Grupo Santa Cecília
Club dos Diários
Philharmonica Fluminense
Salão Bevilacqua
Teatro Lírico
Club Beethoven