

TÍTULO: “O FLORÃO MAIS BELO DO BRASIL”: O IMPERIAL CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DO RIO DE JANEIRO – 1841-1865.

Janaina Girotto¹

RESUMO: O objetivo deste trabalho é apontar a forma como se deu a institucionalização do ensino musical no Brasil. A criação do Conservatório de Música do Rio de Janeiro em 1841, o ensino musical no Brasil passou a ser a primeira instituição pública e oficial do Império que tinha no ensino de música o seu único objeto. O modelo institucional veio da França onde, também no ensino de música, prevaleceu o ideal de universalidade do saber, onde o conhecimento pudesse atingir a todos, e acabou criando um novo paradigma no ensino musical, hoje denominado como “sistema conservatório”. Representando um papel estruturante no ambiente artístico da corte, o Conservatório passou a ser uma das mais importantes instituições musicais no Rio de Janeiro no século XIX, junto com a orquestra e coro da Capela Imperial e, posteriormente, com os clubes de música, ampliando as dimensões da vida musical brasileira no século XIX.

PALAVRAS CHAVE: Conservatório; Rio de Janeiro; Império; Música; História.

ABSTRACT: This work intends to point how the institutionalization of musical teaching in Brazil took shape. The creation of the Conservatory of Music of Rio de Janeiro in 1841 established the first public institution to have the teaching of music as its only purpose. Its institutional model came from France, where the ideals of the universality of knowledge, spreading learning to all people, reached musical teaching, establishing a new paradigm known as the “conservatory system”. Playing a structuring role in the artistic world of the Brazilian Court, the Conservatory became one of the foremost musical institutions in nineteenth-century Rio de Janeiro, alongside the orchestra and choir of the Imperial Chapel and, later, the music clubs, widening the scope of Brazilian musical life in life in the Nineteenth Century.

KEYWORDS: Conservatory; Rio de Janeiro; Empire; Music; History.

1. INTRODUÇÃO

Este estudo tem como objeto a construção da primeira instituição dedicada apenas ao ensino musical no Brasil, o Conservatório de Música do Rio de Janeiro. O objetivo é acompanhar e analisar a institucionalizado do ensino musical no Brasil, atentando para as peculiaridades do momento musical, a ligação com as diversas políticas do governo Imperial. Principalmente no período compreendido entre as décadas de 1840-1860 - em que se promoveu a construção e consolidação de um conjunto de instituições que estiveram intimamente ligados à consolidação da idéia de nação e do Estado Nacional brasileiro. Ao grupo que estava envolvido no projeto de criação do Conservatório considerando que estes tiveram um papel fundamental na ampliação do universo musical na corte, na construção do conjunto de práticas, sociabilidades e estratégias que nortearam a criação dessa instituição, mas que extrapolavam os limites do próprio Conservatório.

O período de análise estende-se de 27 de novembro de 1841, momento em que foi criado o Conservatório de Música através de decreto imperial, até o fim da administração de Francisco

¹ Mestre em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. O presente trabalho foi realizado com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq Brasil. janainahistoria@gmail.com

Manoel da Silva em dezembro de 1865, seu primeiro e único diretor músico que esteve à frente da instituição no período imperial. Com isso a intenção é recuperar o processo em que se formou um modelo de educação em música, pautado num longo processo de transformações das concepções sobre Estado e sociedade ocorridos em fins do século XVIII até meados dos oitocentos e que nortearam também as mudanças na sociedade brasileira do século XIX, atento as peculiaridades e singularidades locais.

Há algum tempo o período imperial vem ganhando novos estudos em diversas áreas que vem revelando a diversidade e complexidade daquela realidade. No campo da música, o longo processo de desqualificação sofrida no início da república e posteriormente com os modernistas fez desaparecer longas páginas da vida musical carioca que ocorreram no império. Desvalorização ligada a questões políticas e estéticas que surgiram ainda no império, onde um segmento de músicos que estavam em instituições que a princípio eram consideradas antagônicas a escola de música, como alguns clubes musicais e outros após a instalação do regime republicano – entre elas o próprio o Instituto Nacional de Música nome que a república deu ao Conservatório. Algumas críticas puramente estéticas realizadas pelos modernistas foram feitas às instituições e a música no século XIX, que acreditavam estar trazendo à tona questões inéditas, mas que com um superficial exame da prática musical oitocentista - sobretudo na primeira metade do XIX – percebe-se que já haviam sido tratadas e muitas inclusive consideradas resolvidas por eles.

Existem pelo menos dois caminhos a serem seguidos a fim de compreendermos o papel que o Conservatório terá nessa sociedade. O primeiro é articular esse ambiente artístico cultural ao processo de legitimação e consolidação do Estado Nacional brasileiro, sabendo que nesse processo constrói-se o aparato burocrático necessário a administração de um país e dentro disso estão questões específicas do mundo do trabalho do músico oitocentista; modificação e ampliação do seu campo de trabalho, e a mudança no próprio estatuto de artesão para artista, de trabalhador manual ao trabalhador intelectual. E em segundo também a construção, só que agora de um sentimento que possa dar unidade a esse Estado, criar um sentimento de Nação e Identidade Nacional. Podem perguntar a princípio o que o *ABC Musical* de Raphael Coelho Machado, e o *Il Genio Benefico del Brasile* de Gioachino Giannini, ou a construção de uma instituição dedicada ao ensino de música tem a ver com a construção do Estado Nacional. A essa pergunta pode ser difícil – e é - de responder, visto que existe uma distância importante entre partituras e instituições políticas e administrativas, e até o momento, impossíveis de serem superadas pelo historiador. Utilizando o que Bourdieu considerou a respeito de poder simbólico, “é necessário saber descobri-lo onde ele se deixa ver menos, onde ele é mais completamente ignorado, portanto, reconhecido: o poder simbólico é, com efeito, esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem”, (BOUDIEU, 2002, p. 7) percebemos que a composição de um método de ensino de música pode nos oferecer ferramenta importante para verificar as relações de poder que perpassam os mínimos detalhes que compõem a construção de sentimento de uma nação, seja pelos elementos que aproximam seja também pelas diferenças que agora são importantes de serem marcadas. Quando é composto uma peça sobre o Brasil em outra língua por um compositor italiano que trabalhava e estava ligado à uma escola construída para simbolizar o nacional e soberania do país.

Tal proposição diz respeito principalmente ao que é visível e invisível. Visível como em uma música de Giannini sobre o gênio Brasil ou sobre o hino nacional de Francisco Manoel da Silva sobre a da guerra do Paraguai ou de Carlos Gomes – além do Guarani – um compositor de

hinos como o feito para o Ceará quando já anunciava no fim da escravidão em seu território, ou ainda o de Francisco Braga, um hino ao Abrigo de Santa Tereza de Jesus.

Os artistas assim como os historiadores possuíam um comprometimento em constituir as bases intelectual e artística do nacionalismo no século XIX, que até esse momento não foram estudados. Esses músicos e suas instituições fazem parte da cultura brasileira e nela contribuíram de forma indelével e inegável, participando ativamente de momentos importantes na política e imprimindo sua marca.

2. OBJETIVOS

Nossa pesquisa objetiva investigar os meandros da relação entre o poder institucionalizado personificado pelo Estado Nacional e a arte musical, através do estudo das relações que o Estado Imperial mantinha com o grupo que criou e dirigiu o Conservatório de Música. Considerando que esta relação nos oferece a possibilidade de encontrar as especificidades dos mecanismos que em se assentou, naquele momento, a relação entre o Estado que estava se constituindo com um grupo social específico, os músicos da cidade do Rio de Janeiro.

Analisar o discurso produzido pela elite é um ponto fundamental, pois revelará a idéia o tipo de sociedade que se pretende, articulada as suas estratégias de institucionalização de uma cultura nacional e dos novos hábitos da sociedade de corte.

Por outro lado, interessa-nos investigar, através dos documentos produzidos pela escola, a opinião e as práticas dos dirigentes. Buscaremos apreender o grau de envolvimento e comprometimento do corpo docente principalmente, considerando que é neste momento que a ação de ambos realiza, por isso, um momento crucial da análise.

3. JUSTIFICATIVA

Consideramos de suma importância a comparação dos ideais pedagógicos, sociais e políticos presente nas propostas dos dois segmentos, com as conjunturas políticas, sociais e culturais da época, acompanhando a temporalidade observada pelas transformações e/ou suas permanências através do período histórico proposto.

Finalmente, refletir acerca dos estudos específicos que se dedicaram a desvendar a vida cultural e musical no Rio do século XIX, contribuindo com isso, na revitalização do tema na historiografia nacional.

4. REFERENCIAL TEÓRICO

A pesquisa em história e música pode ser realizada utilizando diferentes formas de linguagem. Por considerar, que a linguagem, como sistema de signos, não funciona por si mesma, podemos e precisamos pensar a música como objeto sociológico, histórico e cultural.

A interdisciplinaridade torna-se fundamental em nosso caso, já que a maioria dos estudos até o momento, foram realizadas por musicólogos, também por não perder de vista que tem havido uma aproximação entre História e Música e principalmente por considerarmos importante o que nos lembra Fernand Braudel sobre a escrita da história, que é indispensável uma metodologia comum das ciências do homem, quer na atualidade ou no passado, considerando ainda de que devemos ter uma consciência clara da pluralidade do tempo social. (BRAUDEL, 1978, p. 43). A pluralidade da realidade nos mostra infinitas possibilidades de apreendê-la, sendo

necessário com isso, olhar para a contribuição de outras disciplinas no fazer historiográfico, para assim alcançarmos um mínimo de excelência na pesquisa.

Então o suporte teórico-metodológico para este trabalho, contará com trabalhos que direta e indiretamente, contribuem para a elucidação das relações da elite imperial com os membros que representavam e dirigiam o Conservatório, e a sua articulação dentro do projeto de construção do imaginário político imperial.

Torna-se imprescindível assim, o estudo de como se desenvolveram as redes de interdependência dos indivíduos, formas de poder, a articulação entre pensamento/ação social e política, para com isso, localizar os pontos de enfrentamento e estratégias dos diversos atores sociais envolvidos na trama histórica ao tentar impor uma determinada percepção de mundo.

Serão utilizados autores que contribuem no esclarecimento de pontos estratégicos para o entendimento das estruturas sócio-culturais como, por exemplo, o clássico estudo de Norbert Elias *O Processo Civilizador*, em que analisa a formação de normas sociais na sociedade Ocidental. Elias vai delineando ao longo de seu texto os conceitos de cultura e civilização nascidos em países europeus, principalmente na sociedade francesa, onde ao final do século XVIII o conceito de civilização já estava internalizado, e que influenciou e foi adotado sobremaneira pela cidade do Rio de Janeiro no século XIX.

Cabe lembrarmos a assertiva de Elias quando reflete sobre o nascimento de tais conceitos, considerando que estes possuem referências históricas que nascem, crescem e mudam em/por determinados grupos, representando necessidades coletivas e não individuais, sobrevivendo enquanto houver um valor existencial (ELIAS, 1995, p. 25). É sobre essas necessidades, partindo deste universo conceitual, que nos interessa verificar a articulação entre a prática e o discurso civilizatório que acabou por conceber o Conservatório de Música.

A Sociedade de Corte, onde o autor analisa as relações na corte de Luís XIV, torna-se fundamental para nossa pesquisa devido à compreensão das novas práticas sociais que encontramos no sistema político monárquico, em que o ritual da etiqueta é parte constitutiva desse sistema. A vida que cerca o rei propicia compreendermos uma estrutura simbólica da sociedade de corte, onde encontramos a dependência em relação a uma imagem construída, já que o prestígio social do indivíduo dependia da representação construída de si mesmo e do crédito por ele obtido na vida pública. Essa representação é construída através de símbolos que distinguiriam sua posição social, a relação entre extrato social e a organização de todos seus aspectos é simultaneamente o produto e a expressão de seu segmento social (ELIAS, 1995, p. 38).

Para entendermos o processo de construção social, cultural e simbólica da instituição musical oficial do Império será necessário lançar nossos olhares para a questão do poder que perpassa as ligações entre o Conservatório de música e as instâncias do poder público institucionalizado. Tal estudo é relevante para o entendimento de pontos estratégicos de enfrentamento e resistência desses atores sociais e políticos no imbricado jogo de criação de instrumentos pedagógicos e disciplinadores para dar legitimidade à determinada visão de mundo, podendo ocorrer quando há o direcionamento de gosto, direção estilística, regras de comportamentos diante de novos eventos sociais, como concertos e saraus.

Bourdieu chama a atenção para a necessidade de se considerar outras formas de poder como a arte, religião e a língua, como fatores importantes para a construção de mundo, tornando esses instrumentos de conhecimento, objetos estruturantes em uma realidade (BOUDIEU, 2002, p. 8).

A elite imperial observou com atenção essa questão quando empreendeu outras ferramentas pedagógicas e em boa medida de dominação como a criação do Instituto Histórico e Geográfico

Brasileiro e Arquivo Nacional. A conceitualização que Bourdieu propõe de poder simbólico nos mostra a dimensão que tal reflexão pode nos proporcionar, principalmente quando: “*é necessário saber descobri-lo onde ele se deixa ver menos, onde ele é mais completamente ignorado, portanto, reconhecido: o poder simbólico é, com efeito, esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem*” (BOUDIEU, 2002, p. 7).

A articulação de tais pressupostos não nos exime de pensarmos nos imaginários sociais que perpassam as práticas e as representações. A contribuição de Roger Chartier é importante, pois desenvolve o conceito de representação, esta entendida, como um conjunto de construções coletivas que uma determinada sociedade faz de si mesma em um determinado contexto. Por sua vez é difícil desarticular o conceito de apropriação por significar a forma como essa sociedade incorpora para si essas representações, fazendo com que seus membros a aceitem e as legitimem, cuidando para que elas se perpetuem (CHARTIER, 1990).

Essa categorização corrobora com o que foi dito por Elias ao ponderar que as idéias constitutivas de determinado imaginário em uma sociedade, têm sustentação devido ao lastro histórico, e a cristalização da experiência. Assim podemos entender que ocorre a apropriação, quando há a legitimação da representação.

Por isso mais uma vez relembremos Chartier, quando este alerta para as lutas de representação, por “produzirem estratégias e práticas que tendem a impor uma autoridade à custa de outros (...) investigação sobre representações supõe-nas como estando sempre colocadas num campo de concorrências e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e de dominação” (CHARTIER, 1990, p. 17).

Com isso, o estudo de Norbert Elias em *A Sociedade de Corte* ganha mais sentido, pois procura racionalizar o poder político através de uma reflexão da infinidade de rituais, símbolos e costumes. Tais elementos vêm fazer parte de medidas normatizadora do campo social e político. É enfim, compreender a dimensão simbólica do poder político, e em nosso caso, articulado com o campo artístico que como Bourdieu considera, “o seu próprio funcionamento, cria a atitude estética sem a qual o campo não poderia funcionar. Em especial, por meio da concorrência que opõe todos os agentes investidos no jogo, ele reproduz incessantemente o interesse pelo jogo, a crença no valor daquilo que está em jogo” (BOUDIEU, 2002, p. 286).

Para a composição deste trabalho torna-se imprescindível ainda às formulações de José Murilo de Carvalho. Este autor contribuiu para revitalizar as pesquisas sobre elite política no Brasil. *A construção da Ordem e Teatro de Sombras* nos propiciará importantes subsídios para a compreensão da nossa pesquisa, pois contribui para o entendimento do imbricado jogo político de constituição do Estado Nacional brasileiro e as conformações da elite política no Brasil. Sendo orientação necessária que possibilitará a ampliação de nossas reflexões.

Um movimento similar abriu também, caminhos para uma nova história política no Brasil retomando velhas questões da historiografia nacional propiciando novos problemas advindos de uma nova postura historiográfica, expandindo assim, o universo para novas pesquisas. Então, trabalhos a respeito de construção de estados nacionais, identidades, cidadania, elites políticas, foram trabalhados percebendo formas e espaços de sociabilidades, apreendendo aspectos importantes que caracterizavam a cultura política do século XIX.

Tendo como referências esses autores, iremos buscar vestígios que nos auxiliarão a compor e entender o quadro multicultural que distingue a nossa experiência histórica, sabendo que essas contribuições são, o ponto de partida para o nosso estudo. Isso significa, antes de tudo, que a referência teórica nos indica um caminho, e obviamente reconhecemos que outros existem e podem ainda nos auxiliar sobremaneira.

5. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

A pesquisa irá se iniciar com a literatura pertinente ao tema. É restrita a produção historiográfica que trata sobre o Conservatório de Música, porém, a existente será muito importante em nossa pesquisa.

A análise de uma bibliografia produzida sobre a vida política, econômica, cultural e social proporciona compreendermos o panorama local, ligando as estruturas gerais que gestaram determinados padrões de comportamento e gostos, inspirando as escolhas de nossas personagens. A análise comparativa propicia assim, um aumento significativo no universo analítico permitindo o entendimento de estruturas e conjunturas que sustentaram essa realidade. Neste caso específico a verificação da experiência portuguesa, francesa e alemã através da bibliografia.

A ampliação de nossas análises a outras paragens significa um cuidado com a excessiva fragmentação que ocorre quando se particulariza em demasia o objeto, retirando do contexto histórico mais abrangente e por não considerar as experiências de outras sociedades. Este procedimento é importante para o entendimento das especificidades de nosso tema, propiciado pelas novas abordagens historiográficas.²

A preocupação em apreender contextos mais amplos não exclui a atenção que devemos ter em incorrer ao apelo de categorias de caráter explicativo geral, por isso, o cuidado sempre necessário com a transposição mecânica de teorias, isso justifica a fundamental utilização de autores que ao realizarem as suas pesquisas conseguiram ir do particular para o geral e vice-versa, sem incursões em generalizações, assim, eles nos apoiaram em nossa pesquisa.

A decupagem de discursos em fontes oficiais como *decretos, avisos, leis, discursos, ofícios e programas pedagógicos*, implica necessariamente na articulação com outros dados a serem coletados em *crônicas de jornais, literatura, notícias em jornais e periódicos especializados em arte e música*, a fim de conseguirmos o contraste das informações. O confronto do discurso oficial com a opinião pública, entendida como “informal”, é salutar por alertar sobre uma possível reiteração da voz de qualquer um dos segmentos em nossa análise, a relação de idéias e ações desenvolvidas por ambas.

Ressalta-se a experiência social da obra de arte, onde a sociedade desenvolve suas idéias, contribui como um importante instrumento para a verificação de pontos em que só a literatura alcança. Isso propicia a visualização de uma dimensão pouco alcançada via fontes oficiais, a esfera íntima dos hábitos da sociedade.

A diversidade documental se justifica diante das possibilidades abertas pelas novas abordagens, que indicam um aprofundamento quando consideramos a contribuição de outras linguagens e por reconhecermos a pluralidade que envolve nosso objeto específico e o fazer historiográfico.

Mas também há de se considerar, que, existem lacunas documentais importantes, entre 1833 a 1841 é um desses períodos sem documentação, entre o ano em que o ministro sugere a criação de uma aula de música até o requerimento oficial de criação da escola por parte dos músicos da corte. E depois temos um espaço de 1841 até 1847, ano em que voltam as discussões para concretização do projeto de funcionamento da escola.

Como esses músicos trabalharam em vários lugares, como a Capela Imperial, teatros e salões da aristocracia vale a pena verificar os registros deixados por esses lugares. No caso dos teatros e salões a literatura cobre o que acontecia. Ayres de Andrade é a obra de referência básica,

² Sobre essas novas abordagens nos referimos entre outros a LE GOFF, Jacques. *A História Nova*. SP. 1990; VOVELE, Michel. *Imagem e Imaginário na História*. SP. 1997.

além de dar o panorama musical e social fornece pistas a respeito da documentação que pode ser utilizada. Dessa forma, não existe prioridade metodológica que determine um caminho, e nem a valorização de uma fonte em detrimento de outra, a pretensão é o resgate de objeto à luz da multiplicidade de fontes e abordagens com a análise e processamento dos dados estritamente ligados ao Conservatório e também documentos correlatos ao tema e finalmente o cruzamento das informações.

Conhecer na medida do possível a identidade de grupo desses músicos e a identidade individual, paralelo importante para entendermos as ações em cada evento e entender sua lógica naquela sociedade.

A Biblioteca Nacional abriga em seu acervo uma quantidade considerável dos documentos necessários a comprovação de algumas de nossas hipóteses. Entre as fontes disponíveis à consulta, podemos indicar *periódicos* que permitem acompanhar quais eram as atividades musicais e agendas dos teatros e sociedades musicais, *estatutos* que regiam o funcionamento da escola, *decretos e discursos* como o que foi proferido por Francisco Manoel da Silva em ocasião da instalação do Conservatório em 1848, localizado na de sessão de manuscritos. Mas o setor mais importante é Divisão de Música e Arquivo Sonoro (DIMAS) onde se encontra um rico acervo dedicado à música, variado material, tanto manuscrito quanto impresso, obras de referência, livros, obras raras, partituras (manuscritas e impressas), fotografias, correspondências, programas de concertos, contratos de publicações musicais, e, também importante de ser citado é a coleção Ayres de Andrade (notas de pesquisa e o original de seu livro sobre Francisco Manoel da Silva).

O Arquivo Nacional concentra um grande volume documental, entre eles nós podemos encontrar os *relatórios* dos Ministros da Justiça e Negócios Interiores órgão responsável pela instituição. *Ofícios* dos diretores da escola, *decretos*, a Coleção Leis do Império, e toda a documentação administrativa da Academia Imperial das Belas-Artes e do Conservatório de Música. No Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, encontramos documentos pertencentes a importantes membros da administração do Conservatório, como diretores e também colaboradores externos a escola, mas que eram membros do governo como ministros e conselheiros do império.

Na Biblioteca da Escola Nacional de Música, encontram-se diversos documentos, inclusive do Ministério da Justiça e Negócios Interiores com informações de serviços, instituições e estabelecimentos subordinados ao Ministério, os *ofícios* da criação da escola, bem como documentos sobre as atividades tanto educacionais quanto artísticas da instituição e o documento que vincula a escola de música com a Escola Imperial de Belas-Artes.

6. RESULTADOS

O projeto que deu origem a essa pesquisa previa um outro marco cronológico para o seu término. O tempo escolhido iria de 1841 até 1890 quando tem fim a instituição imperial. Durante o processo de pesquisa ficou clara a impossibilidade de se conseguir cumprir o que havia sido previsto, e isso se deu por um motivo muito específico: a falta de tempo. Mas essa falta de tempo está diretamente relacionada à dimensão que o trabalho deveria ganhar. A primeira conclusão a que se chega ao final do trabalho é que o Conservatório possuiu, no período imperial, diversos momentos e muito distintos entre si. A pesquisa, antes de tudo, mostrou que o Conservatório não pode ser tratado como um bloco e isso nos abriu diversos caminhos que foram sendo conhecidos e se constituindo concomitantemente a realização do trabalho.

Até 1865 existia uma instituição mais “compacta”, mais homogênea, em que se pode perceber projetos que a maioria do corpo docente viveu e compartilhou. Projetos estes de caráter mais geral, tanto endógenos quanto exógenos à instituição. Apesar de ser uma questão que perpassava a maioria das instituições do Império, a manutenção do Conservatório exigiu um esforço que poderia ter sido amenizado após a consolidação da instituição mas que foi um problema até grave durante todo o império. Mesmo com problemas, a instituição cresceu e se estabeleceu como uma referência - que ultrapassou os limites da transmissão do conhecimento musical - importante no ambiente musical do Rio de Janeiro e transbordando para outras províncias do Império.

O Conservatório depois da anexação à Academia Imperial das Belas Artes tornou-se uma instituição dentro de outra instituição, isso quer dizer que o projeto de Manoel de Araújo Porto Alegre que previa a anexação fracassou. Fracassou porque não conseguiu criar uma nova instituição a partir das duas já existentes, no seu intuito de criar um grande centro artístico no Rio de Janeiro.

A despeito de toda política imperial, acredita-se que um dos motivos que fez fracassar esse projeto foi a especificidade de cada arte, que com o passar dos anos se distanciavam cada vez mais uma da outra, propiciado também pela crescente verticalização do conhecimento no século XIX, a alta especialização que cada ramo do conhecimento foi tomando e, dentro de cada área, se dividindo e aprofundando cada vez mais. Isso é possível de ser verificado para cada disciplina do Conservatório, cada uma exigiu cada vez mais uma abordagem diferente, seja pelas características dos professores mas mais pelas especificidades que iam criando. E fazer canto, piano, e rabeça não é a mesma coisa que pintar ou esculpir, e a principal diferença reside no fato que é mais barato estudar música do que pintar um quadro das dimensões dos quadros históricos. Não que isso hierarquize cada uma - nem deve - ou que a música possa se tornar menor, mas a materialidade musical, para ela chegar ao destino final, necessita de um instrumento que na maioria das vezes pode sair mais barato à longo prazo, mas não a curto prazo. Uma flauta é bem mais cara que tintas, mas não se compra uma flauta ou piano a cada nova peça. Instrumentos musicais possuem uma durabilidade maior nesse sentido.

Não há motivos para dizer que o Conservatório fosse uma instituição com despesas elevadíssimas – apesar de não ter sido possível saber quando se gastava nas outras quatro seções da Academia – presume-se que fosse mais barato manter uma escola de música - mesmo com todos os instrumentos - do que uma escola de escultura, arquitetura, pintura e etc. Mesmo assim esse foi um dos maiores problemas enfrentados pelo Conservatório desde 1841 até 1865 e certamente até 1890. Então o problema não pode estar centrado apenas na falta de verbas para a instituição, mas pode-se afirmar que um dos principais problemas foi a forma escolhida para a sua subvenção: loteria. Pode-se perceber que essa solução foi a encontrada pelos músicos – a proposta foi deles – mas foi a causadora de praticamente todos os problemas institucionais, chegando mesmo a embaraçar a formação de certos direitos que já haviam sido incorporados a outras categorias profissionais. Pelo menos em seu nome foi interdito à instituição adquirir maior projeção no cenário artístico da corte.

O recurso que a princípio parecia um ótimo arranjo para os músicos, já que conseguiria tirar do papel uma instituição e torna-la real, serviu de motivo para o governo não assumir certas responsabilidades com a escola e nem com o corpo docente, suscitando em vários momentos questionamentos a respeito do estatuto oficial da instituição, se era privada ou pública. Para o governo dependia da ocasião, quando houve a necessidade de construção do prédio do Conservatório o governo auxiliou, mas também o prédio não seria apenas da seção de música, ela teria que dividir com as aulas industriais. Era uma instituição do Império quando colhia os

frutos dos melhores alunos que iam para a Europa, eram considerados pensionistas do governo e assim representantes do Brasil, também quando era anunciado o bom proveito dos alunos nos cursos e no mercado de trabalho onde o governo assim conseguia tirar da indigência a várias famílias. Por outro lado, ao tratar do estatuto do professores do Conservatório a estes foi negada a possibilidade de se aposentar como funcionário público e do Estado, na contratação de novos professores – apesar destes serem nomeados por decreto – o governo argumentava que ao Conservatório foi concedido loterias para que se mantivesse e que não havia possibilidade de incluir na verba do Estado mais esse gasto – apesar de muitas vezes socorrer com as verbas eventuais - e criar uma paridade com os outros professores da Academia Imperial das Belas Artes. Resumindo: o governo não queria arcar com o custo total de mais uma instituição e finalmente tornar o ensino musical uma questão de Estado e governo, mas não lhe contrariava colher os louros que a mesma instituição trazia para o próprio governo.

Houve um misto de omissão e incentivo, mas isso também não foi um privilégio do Conservatório, várias instituições passaram pelo mesmo processo, por isso a questão é muito mais ampla. Respondendo a pergunta que fizeram no *Jornal do Comércio* se o Conservatório era público ou privado, pode-se considerar que as duas opções estavam corretas e por duas vias diferentes. A primeira diz respeito ao período que se faz essa pergunta, ela foi privada e pública, um misto das duas em seus primeiros anos justamente porque foram concedidas à Sociedade Musical Beneficente as loterias e ela era a responsável pela criação e desenvolvimento de mais uma instituição musical na corte, mas há também de se considerar que diversas instituições de caráter privado deram origem a instituições públicas no império, como mostra o historiador Marco Morel. Mas em 1866 já estava caracterizada como uma instituição eminentemente pública, a reforma Pedreira tratou de resolver o caso.

As subvenções que o governo imperial fornecia a diversas instituições eram tratadas como negócios do Estado e o ministro da pasta de negócios do Império tinha que prestar esclarecimentos a câmara dos deputados anualmente sobre o desenvolvimento de muitas delas, umas eram privadas, como foi o caso da empresa de ópera lírica nacional e de alguns teatros da corte, mas o caso do Conservatório apesar de se assemelhar a forma de subvenção é um caso a parte. O governo apesar de negar certas responsabilidades – e talvez por isso não tenha concedido um título exclusivo de imperial para o Conservatório – não poderia mais dizer que a instituição não era pública, o próprio governo não poderia desfazer um contrato e extinguir a instituição como fizera com a empresa de ópera lírica sem perder politicamente com esse ato, porque por mais que não se colocasse verba na instituição essa era considerada um importante elemento simbólico dentro dos projetos de Estado – não de governo - e mais, a legitimidade de certos atos tomados dentro do Conservatório foi conseguida por se tratar de uma instituição oficial. Não é a toa que o Conservatório era conhecido por Imperial Conservatório, a instituição musical oficial do Império.

E mesmo instituições com verbas previstas no orçamento, com título de imperial e tudo, que ainda recebiam parte de suas verbas por meio de loterias também sofreram pesadas restrições a seu desenvolvimento, mas sem dúvida a forma escolhida para sustentar foi problemática e a escola foi um problema com várias implicações até o final do período monárquico.

Assim como Ilmar Rohloff conseguiu perceber que o tempo saquarema foi a expressão das relações dos homens com o seu existir no Império do Brasil, o grupo que estava no Conservatório de Música também conseguiu construir uma marca para o período compreendido entre 1841 a 1866, onde é perfeitamente possível distinguir que o Conservatório para eles foi muito mais que um local de trabalho. Existia nesse grupo – uns mais, outros menos - uma identidade e unidade que possibilitou realizarem projetos que foram compartilhados por muitos deles, como a criação

da Ópera Lírica Nacional, a questão da construção do espaço de trabalho do músico – mesmo que com problemas e extremamente incipientes – mas não se pode dizer que não havia a idéia de construir campos de trabalhos, e por outro lado fica fácil perceber que certas atitudes fizeram mais difícil consolidar o incipiente e novo estatuto de profissionalização do músico no Brasil.

O Conservatório tornou-se um local - a partir de 1854 – que tentou tratar de certas questões que estavam fora do ensino musical por si só, quiseram ultrapassar mas não o fizeram ou não conseguiram, as duas alternativas são verdadeiras. Nasceu modestamente – ensinar técnica de música para suprir as necessidades - mas começou a crescer quando propuseram conceder títulos de habilitações aos seus alunos e a todos que quisessem ensinar música na corte, quando participaram individualmente e institucionalmente da criação de uma música nacional, melhor dizendo ópera nacional, mas como era considerado o melhor tipo de música não poderiam querer outro. Enfim, quiseram tornar o Conservatório mais que uma instituição de ensino técnico, e conseguiram tornar o Conservatório o lugar para se pensar e trabalhar o músico, a música e a nação. Projeto nada modesto, mas que não era projeto como o era na Academia Imperial das Belas Artes, mais aparente na prática que na teoria, no cotidiano mostrado pelas atas da congregação. Mas tanto o projeto da AIBA quanto a prática do Conservatório falharam, e isto por que a pesada administração do império, burocrática, patrimonialista engessou várias idéias e homens. Como foi o caso do diretor do Conservatório que viveu assim como o Estado, a difícil contradição entre o tradicional e o moderno, a antiga prática em instituições modernas. Difícil foi essa equação não apenas para o Conservatório mas também para o governo Imperial. Comparando os dois diretores de instituição, Manoel de Araújo Porto Alegre e Francisco Manoel da Silva é possível ver que ambos se desiludiram com os rumos políticos que sua instituição estava tomando, com as atitudes governamentais, com o pouco apoio a seus projetos mas a diferença é que o primeiro se afastou das instituições governamentais e das lutas políticas pela valorização da arte no Brasil, enquanto o segundo permaneceu mas não impunemente. Francisco Manoel deixou-se engessar pelas regras, às vezes pouco claras, da política imperial.

O que restou para a geração posterior foi uma instituição e vários homens que dificilmente conseguiram falar a mesma língua, tamanha a diversidade e pluralidade de identidades musicais, mas a diferença para aí porque os primeiros professores do Conservatório, apesar de todas as dificuldades, conseguiram construir uma instituição e um modelo educacional que persiste até hoje. O conteúdo da palavra conservatório é demasiado pesado para quem estuda música no Brasil, e só tem a dimensão do sucesso que estes músicos conseguiram alcançar quem está inserido no mundo da música. Falem bem ou falem mal, o modelo conservatório foi o vencedor e não há possibilidade se tratar sobre a história da educação musical no Brasil sem passar – mesmo que superficialmente – pelo Conservatório. E essa foi uma conquista dos primeiros professores e da direção de Francisco Manoel, um grupo que estava comprometido com a instalação no Brasil da maneira mais eficiente de ensinar e fazer música, esse é o ponto principal, eles acreditavam no progresso que o Conservatório traria para a arte musical do seu tempo: Francisco Manoel da Silva, Francisco da Motta, Francisco da Luz Pinto, Antônio Luiz de Moura – um pouco mais moço que o seu diretor, o padre Manoel Alves Carneiro, Demétrio Rivera, o inseparável colega do diretor, Dionísio Vega e mesmo o discreto José Martini. Era uma determinada forma de pensar que foi construída ainda sob as antigas práticas educacionais e profissionais provindas do antigo regime.

Foi um grupo que construiu um paradigma de educação musical no Brasil e uma nova forma de dialogar com o poder político, que apesar de muitas vezes estarem presos às tradições conseguiram inovar quando trouxeram e instalaram o Conservatório de Música no Rio de Janeiro, a primeira instituição de educação em música do Brasil.

7. BIBLIOGRAFIA

ABREU, Martha. *O Império do Divino. festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1999

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. 2 v.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Música Brasileira*. SP: Ed. Martins, 1965.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa. *150 anos de música no Brasil: 1800-1950*. RJ: José Olímpio, pág. 9/105, 1950.

BASILE, Marcello Otávio Neri de Campos. *O Império em construção: projetos de Brasil e ação política na Corte regencial*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: U.F.R.J./ I.F.C.S., 2004.

BINDER, F. CASTAGNA, P. Teoria Musical no Brasil: 1734-1854. *Revista eletrônica de musicologia*. Dez de 1996 vol. 1.2/. (de Julho de 2004). Disponível em <http://www.humanas.ufpr.br/rem/remv1.2/vol1.2/teoria.html>. Acesso em 20set. 2005.

BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil; 5ª ed., 2002.

BRAUDEL, F. *Escritos sobre a História*. SP: Perspectiva, 1978.

CARDOSO, André. *A Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro 1808-1889*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Centro de Letras e Artes-Instituto Vila Lobos / Uni-Rio, 2001.

CARVALHO, José Murilo. *A Construção da Ordem: A elite política imperial; Teatro de Sombras: A política imperial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

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

DE PAOLA, Andrely Quintella e GONSALEZ, Helenita Bueno. *Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro: História e Arquitetura*. RJ: UFRJ, 1998.

FERNANDEZ, Cybele Neto. *Os caminhos da Arte: o ensino artístico na Academia Imperial das Belas-Artes 1850-1890*. RJ; Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da UFRJ, 2001.

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*. Estudos históricos, nº 1, p. 5-27, 1988.

LANGE, Francisco Curt. *A música erudita na regência e no império*. In: HOLANDA, Sérgio Buarque.(org.) *História Geral da Civilização Brasileira*. 6º ed., SP, Bertrand Brasil, 3º vol. Tomo II, pág. 369-406, 1985.

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

MELO, Guilherme de. *A música no Brasil*. 2º ed. RJ: Imprensa Nacional, pág. 191/280, 1947.

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

_____. *O período das regências (1831-1840)*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2003.

PEREIRA, Avelino Romero Simões. *Música, Sociedade e Política: Alberto Nepomuceno e a República do Rio 1864-1920*. Dissertação de Mestrado: Rio de Janeiro UFRJ, 1995.

SIQUEIRA, Baptista. *Do conservatório à Escola de Música: ensaio histórico*. RJ: UFRJ, Cidade Universitária. 1972.

_____. *3 vultos históricos da música brasileira: Mesquita-Callado-Anacleto*. Rio de Janeiro : Sociedade Cultural e Artística Uirapuru, MEC, 1969.

_____. *Música e Ficção*. Rio de Janeiro : Folha Carioca, 1980

SQUEFF, Leticia. *O Brasil nas Letras de um Pintor: Manoel de Araújo Porto Alegre (1806-1879)*. Campinas, SP: ed. UNICAMP, 2004

VASCONCELOS, Antônio A. *O Conservatório de Música; professores, organização e políticas*. Lisboa: Instituto de Inovação Educacional. 2002.

VOLPE, Maria Alice. *Algumas considerações sobre o conceito de romantismo musical no Brasil*. Revista Brasileira, RJ, Nº 5, Academia Brasileira de Música, pág. 36-46, Maio 2000.