

Música Moderníssima: representações de civilidade em anúncios de partituras e instrumentos musicais nos periódicos da Corte brasileira

Olga Sofia Freitas Silva
(UFPR – PR)
olgasofia1775@hotmail.com

RESUMO

No seguinte artigo apresento um panorama histórico do II Império, e do contexto que fez surgir uma verdadeira obsessão burguesa pela música nas décadas de 1850 e 1860. Faço algumas considerações a partir de anúncios de partituras e instrumentos musicais encontrados em periódicos da corte do Rio de Janeiro na época do II Império, entre os anos de 1857 e 1863. A partir da análise crítica destes anúncios, e da perspectiva da História Cultural, busco acentuar aspectos da vida cultural da elite carioca no período, suas práticas sociais e suas representações de gosto e modernidade, a serviço de um discurso civilizador nacional. Este estudo faz parte de uma pesquisa de Mestrado intitulada *Il Guarany de Carlos Gomes, a história de uma ópera nacional*, na qual, dentre outros aspectos, busco compreender a obsessão da burguesia carioca do Segundo Reinado pela música, sobretudo pela ópera italiana.

PALAVRAS-CHAVE: periódicos da corte, instrumentos musicais, partituras

ABSTRACT

In the following article I will present a historical panorama of the second Empire, and the context which saw the rise of a true bourgeois obsession for music in the 1850s and 1860s. I will expose some considerations based on commercial ads of music scores and musical instruments found in periodicals from the court of Rio de Janeiro in the time of the Second Empire, between the years 1857 and 1863. From the critical analysis of these ads, as well as the perspective of Cultural History, I will highlight certain aspects of elite cultural life in imperial Rio de Janeiro, its social practices and its representations of taste and modernity, all in service of a civilizatory national discourse. This study is part of a Masters research entitled, *Il Guarany by Carlos Gomes, the story of a national opera*, in which, among other aspects, I seek to understand the newfound bourgeois obsession for music and, above all, for Italian opera, during the Second Empire.

KEY-WORDS: court periodicals, musical instruments, music scores

INTRODUÇÃO

É difícil, ao folhear os jornais da corte, não notar o fulgurante entusiasmo da intelectualidade carioca em relação às artes e à música, uma crença inocente em que a sua devoção à arte revelava “os progressos de sua civilização”. Sua época, eles tinham certeza, era uma época de mudança. Em 1808, com a transferência da

corte portuguesa para o Brasil, a colônia tomaria o seu primeiro grande “banho de civilização”, conhecendo suas primeiras instituições culturais: o Museu Real, a Imprensa Régia, o Horto Real de Acclimação, a Biblioteca Real. “D. João, o protetor das musas, provocou uma verdadeira revolução cultural no país e transformou, ao mesmo tempo, o Rio de Janeiro, sede da corte, em um centro de irradiação do pensamento, da atividade mental do país” (KIEFER, 1977, p.45-46). Várias pesquisas ilustram e salientam a intensa atividade no cenário cultural e musical do período.

Mas, na economia e na política, os primeiros decênios do século XIX no Brasil foram de crise. Desde o início do século XIX a lavoura açucareira estava nas últimas, e o ouro das Minas Gerais estava praticamente esgotado. Embora a produção de açúcar, algodão e couro tivesse aumentado, o valor desses gêneros baixou aproximadamente 40 por cento nas primeiras décadas do século e a renda por habitante (da população livre) baixou quase pela metade entre 1800 e 1858, no período “em que a característica dominante fora a estagnação ou a decadência” (FURTADO, 1975, p.110). Após uma década de governo, o imperador D. Pedro I abandonou a economia quebrada do seu império e abdicou do trono brasileiro, retornando a Portugal em 1831, inaugurando-se assim os quase 20 anos de governo regencial. Durante este período conturbado ocorreram várias rebeliões armadas em diversas províncias do império (as primeiras rebeliões populares de grande porte no Brasil) que, a exemplo das guerras de independência dos outros países da América Latina, visavam a descentralização política e a instituição de repúblicas isoladas. Em um país nessas condições, havia pouco lugar para deleites musicais fora das missas e cerimônias oficiais.

1. TEMPOS DE FARTURA

Em 1840, com o golpe da maioria, o imperador D. Pedro II assumiu o trono com todos os seus 14 anos de idade. Em 1845 terminou-se a Guerra dos Farrapos, que havia desafiado o governo oficial durante 10 anos. Mas as condições financeiras do Brasil mudaram definitivamente a partir da década de 1850: o rápido crescimento e mecanização da lavoura cafeeira introduziriam o país à era industrial.

O café havia sido introduzido no Brasil no século anterior, para consumo local, e a lavoura cafeeira comercial havia sido iniciada na década de 1820, na região do Vale do Paraíba, como alternativa para o açúcar. No entanto, logo as lavouras começaram a ser implantadas também na província de São Paulo. “Entre 1820 e 1850 a quantidade de café exportado quase quintuplicou, a população da região cresceu, e o fluxo de renda por habitante da população livre aumentou consideravelmente” (FURTADO, 1975, p.114).

O considerável desenvolvimento da lavoura cafeeira contará como primeiro fator no reajustamento da vida econômica do Brasil, tão abalada desde a transferência da corte portuguesa para o Rio de Janeiro e a emancipação política do país. [...] Este desenvolvimento permitiu [...] uma ascensão sensível do padrão de vida da população – pelo menos certas classes e regiões. Pode-se dizer que é nesta época que o Brasil tomará pela primeira vez conhecimento do que fosse progresso moderno e uma certa riqueza e bem-estar material (PRADO JR., 2006, p.168).

O restabelecimento do Brasil no comércio internacional colocava o recém-nascido império em evidência perante o mundo “civilizado”, e havia uma imagem pela qual zelar. Um império rodeado de repúblicas por todos os lados, o Brasil era visto com desconfiança pelos outros países americanos, para os quais era difícil compreender a opção pelo regime monárquico. Embora estreitasse relações comerciais com a Inglaterra e outros países europeus, estes ainda desconfiavam da ligação próxima que o Brasil continuava mantendo com os reinos africanos e o tráfico negreiro (o “comércio infame”) – mesmo depois da proibição do tráfico por lei, a imagem do Império como nação civilizada sempre foi maculada pela persistência do regime escravocrata. Segundo Lilia Schwarcz (2007), desde a independência parecia necessária a afirmação de uma imagem que distanciasse a monarquia da idéia de anarquia, tão comumente associada às repúblicas americanas, e durante todo o império se procurou afirmar todo o tempo a feição européia de nossa monarquia e o caráter civilizacional do império, afeito às novas tecnologias e ao progresso.

O período que se iniciava estava associado à estabilidade financeira e à paz vigente, o que resultou numa crescente popularidade do imperador D. Pedro II. Mas o modelo de civilização europeizante não se refletia apenas na “era Mauá”, com os vultosos investimentos na área financeira e industrial, estradas de ferro, linhas telegráficas, ruas calçadas e com a iluminação a gás. A cidade do Rio de Janeiro foi urbanizada, ganhou várias ruas elegantes, e a elite carioca ansiava por igualar seu padrão de vida ao da refinada Paris, exercer o *savoir-vivre* francês. O dinheiro da lavoura cafeeira bancava o luxo das famílias dos fazendeiros recém-enriquecidos.

Os primeiros anos do Segundo Império no Brasil foram caracterizados por um desejo por maior variedade de bens materiais, por melhoramentos na infra-estrutura, por uma vida literária e cultural mais rica, por reconhecimento no exterior como uma nação estável e progressista – em suma, por todo o leque de aparatos físicos, intelectuais e sociais consistentes com o estado europeu moderno de meados do século XIX. Ruas inteiras da capital foram tomadas por alfaiates ao gosto do continente, modistas franceses, confeitarias e cafés, lojas de música e tipografias, vendedores de móveis, vendedores de artigos refinados, e todo tipo de fantasia burguesa (GORDON, 1969, p.49).

2. CULTURA MATERIAL BURGUESA E HISTÓRIA CULTURAL

Uma das vitrines do luxo da corte são os jornais da época, testemunhas da grande atividade do comércio fino na rua Direita e na célebre rua do Ouvidor, onde estavam as mais elegantes lojas do Rio de Janeiro. Ao folhearmos suas páginas, a miríade de produtos anunciados – roupas, gêneros alimentícios, bebidas, artigos para a casa e para o uso pessoal, as novíssimas fotografias – mostra-nos a grande obsessão desta elite pela europeização da vida material, e o fausto no qual sonhava viver.

Se antes os homens usavam chapéus de palha e as mulheres sapatos de tecido, agora os respeitáveis senhores e senhoras vestiam-se apenas à mais nova moda inglesa ou francesa. Em reclame no *Diário do Rio de Janeiro*, o estabelecimento de Mme. Creten anunciava artigos de roupa variados: para os homens, camisas de todas as qualidades e tamanhos, gravatas, punhos americanos, botões de ouro e peitos de camisas lisos e bordados (*haute nouveauté*); para as senhoras, camisas lisas e bordadas, camisolas guarnecidas, toucas, peignoirs do último gosto, saias

bordadas e lenços de mão de cambraia de linho”.¹ O estabelecimento *À Bella Fluminense* anunciava grande sortimento do melhor gosto possível de “chapéus de seda, palha e renda, sedas, chitas, bareges, luvas de pellica e seda, fitas, rendas, entremeios, tiras bordadas, e tudo o mais possível”.² As senhoras podiam encontrar nas lojas da rua do Ouvidor, sempre recebidos no ultimo paquete *francez*, os mais variados tipos de fazendas: morim *francez*, *percale franceza*, *nansouck*, cambraia de *escossia* e de linho, fustão liso ou com *pellucia*, irlanda, bretanha, cretone para fazer lençóis, e rendas de linho “taes como valencianas, chantelly e *applications*, de Bruxellas”.³ Os senhores respeitáveis ainda poderiam procurar o estabelecimento de Araújo Amorim, que oferecia “objetos de borracha como ponches, polainas e sapatos vindos de *New York*, paletós e fraques de panno prêto e de côr, de seda da Índia e de muitas outras fazendas, camisas, chapéus, ceroulas, sobretudos e talmás”.⁴

Em casa, a elite carioca podia expor jogos de *porcellana finissima*, talheres e faqueiros de prata, taças e vasos de cristal. J. Ruque, o dourador da casa Imperial, tinha “grande e esplendido sortimento de espelhos e molduras douradas de todos os tamanhos, qualidades e gostos, florões para tectos de sala, frisos e guarnições douradas para bambinellas, completo sortimento de todos os objectos pertencentes á pintura de todos os gêneros”.⁵ Objetos diversos multiplicavam esta existência luxuosa: um ourives vendia, além de ricas jóias, relógios, espadas, chilenas, esporas, bengalas, e “as affamadas pistolas do [...] Sr. Deaene, ao uso dos officiaes do exercito francez”.⁶ Santos Barata & Carvalho prometia “um rico sortimento de objectos de phantasia, onde o illustrado publico poderá fazer lindas escolhas para mimos”: livros de missa muito asseados; lindos tinteiros para senhoras; pastas de couro da Rússia e de *velludo* guarnecidas de prata; guarda-jóias, vasos e frascos de *crystal*; realejos e caixas de musica; *pupitres* para senhoras; caixinhas de guardar luvas; charuteiras de tartaruga e marfim.⁷

Para comer, encontramos refinadíssimos gêneros importados: queijos do reino, ameixas *muscateis*, *maçans* e batatas de Portugal, manteiga *ingleza*, além de guloseimas finas como frutas *crystalizadas* e *Nougat* branco de Marselha, chocolate *hespanhol*, bombons de *Pariz*, e as mais superiores tâmaras *francezas Extremadure*; além das bebidas de alta classe: o Depósito de Vinhos Superiores declarava possuir o “único deposito de champagne legitimo de primeira qualidade superior, do conde de Mareuil – Chateau d’Ay”,⁸ além de vinho velho do Porto e *Cognac*.

Artigos cobiçados, as novidades tecnológicas como os novos “retratos *photographicos*”⁹, ou “retratos sobre papel em fumo e coloridos do exclusivo

¹ *Diario do Rio de Janeiro*, 19 de julho de 1857.

² *Ibid.*, 02 de maio de 1857.

³ *Ibid.*, 19 de julho de 1857.

⁴ *Ibid.*, 02 de maio de 1857.

⁵ *Ibid.*, 19 de julho de 1857.

⁶ *Ibid.*, 01 de janeiro de 1857.

⁷ *Ibid.*, 19 de julho de 1857.

⁸ *Ibid.*, 02 de maio de 1857.

⁹ Os primeiros daguerreótipos brasileiros foram produzidos em 1840, por um francês. D. Pedro II, então um adolescente, se interessou pela novidade, tornando-se o primeiro cidadão brasileiro a tirar uma fotografia, além do primeiro soberano fotógrafo do mundo.

estabelecimento *photographico* de P. B. Loup”, fascinavam a todos. A foto, uma verdadeira mania no Império, servia para atestar enriquecimento pessoal, sendo “não só símbolo de modernidade como marca de civilização; uma distinção na mão de poucos” (SCHWARCZ, 2007, p.349). Outras maravilhas da modernidade, como os instrumentos de ótica e de fantasmagoria, também chegaram ao Brasil. No armazém de José Maria dos Reis encontrava-se “o melhor e mais completo sortimento de todos os objectos pertencentes á óptica, e instrumentos de astronomia, mathematica, navegação, physica, engenharia, agrimensura e phantasmagoria”.^{10 11}

Vale ressaltar que todos esses objetos valiam não apenas pela sua função prática, mas como símbolos na representação de “civilização” da burguesia carioca do século XIX – eram parte daquilo que incluía o Brasil no mundo civilizado. Embora o conceito de “cultura material” seja atravessado pela noção de matéria (ou “objeto material”, que pode ser durável ou perecível), uma história da cultura material deve examinar não só os objetos em si mesmos, mas os seus usos e apropriações sociais, sua necessidade e função cultural. Ao estudar a cultura material, o historiador “não estará atento apenas aos tecidos e objetos da indumentária, mas também aos modos de vestir, às oscilações da moda, às suas variações conforme os grupos sociais, às demarcações políticas [...] aproximando os critérios da diferença e da desigualdade” (BARROS, 2004, p.30). Isto é tão válido para a indumentária quanto para os objetos ligados à prática musical – a partitura e o instrumento musical.

3. O CONCEITO DE BURGUESIA

Certamente a velha música da igreja não era bastante para entreter esta elite, ávida por novidades e pelo refinado gosto europeu. Bruno Kiefer (1977) foi sagaz ao atribuir o grande e renovado interesse pela música no Brasil, a partir da década de 1840, ao desenvolvimento desta nova burguesia. Cabe ressaltar, no entanto, que não se trata exclusivamente de uma burguesia comercial, uma classe social no sentido marxista do termo. No século XIX, o termo *bourgeois* se refere mais a um status e a um estilo de vida do que, propriamente, a um grupo social homogêneo; o nome *bourgeois* era uma fonte de auto-estima, um “epíteto que a ralé emprega para o que é respeitável, e a aristocracia para o que é decente” (GAY, 2001, p.13).

O historiador Peter Gay (2001) afirma que o otimismo daqueles que proclamavam sua época uma “era industrial e burguesa” criava um clima encorajador e “os historiadores achavam difícil resistir à idéia de elevar à posição de lugar-comum a imagem de uma burguesia ascendendo firmemente através dos séculos, uma explicação que, explicando demais, na verdade explicava muito pouco”. A interpretação que o marxismo ortodoxo e sua visão da luta de classes legaram à burguesia, como uma classe social estanque e definida, permeou por muito tempo

¹⁰ A fantasmagoria, inventada na França do século XVIII e popularizada no século XIX, é a predecessora do cinema. Durante um espetáculo de fantasmagoria, uma espécie de lanterna mágica era usada para projetar imagens na parede, em fumaça ou telas semi-transparentes; as imagens mudavam rapidamente, dando a idéia de formas em movimento, condições atmosféricas e efeitos sobrenaturais “fantasmagóricos”. Foi um recurso cenográfico largamente utilizado em peças de teatro e em óperas durante todo o século XIX.

¹¹ *Diário do Rio de Janeiro*, 01 de janeiro de 1857.

as narrativas históricas, políticas, sociais e econômicas escritas no século XX. Como um esquema universalista largamente aceito, privilegiou apenas uma dentre as muitas representações da burguesia do século XIX. É perigoso confinar a burguesia a uma definição simples – Émile Zola se referia a “uma classe imensa que se estendia desde o povo comum até a aristocracia” (GAY, 2001, p.14).

Roger Chartier (1991) identifica uma “virada” intelectual entre os historiadores a partir da década de 80, pontuando uma transição de uma história de estruturas sociais para uma história de representações sociais. Este autor define a ótica da história cultural como a análise do trabalho de representação, ou seja, das classificações e das exclusões que constituem, na sua diferença radical, as configurações sociais e conceituais próprias de um tempo ou de um espaço. Nesta perspectiva, as estruturas do mundo social, as categorias intelectuais e psicológicas não são dados objetivos: todas elas são historicamente produzidas pelas práticas articuladas (políticas, sociais, discursivas), que constroem as suas figuras. Em outras palavras, uma possibilidade de ver a história como o estudo dos processos com os quais se constrói sentidos. Não há prática ou estrutura que não seja produzida pelas representações, contraditórias e em confronto, pelas quais os indivíduos e os grupos dão sentido ao mundo que é o deles.

A partir da perspectiva da história cultural, pode-se transitar por entre as imagens e representações desta “burguesia” sobre seu tempo, percebendo como elas se manifestam em quaisquer aspectos de sua cultura, inclusive nos bens de consumo. Esta burguesia que se distinguia como classe muito mais através de um senso comum de comportamentos e etiqueta considerados decentes e socialmente aceitáveis do que, propriamente, por características econômicas definidas. Esta burguesia, consumidora de roupas e artigos finos, de gêneros importados, de pianos e de partituras, é a causa do *boom* musical no Brasil do segundo império.

4. INSTRUMENTOS MUSICAIS E PARTITURAS

Segundo Peter Gay (2001), a prática de reunir um grupo de pessoas ao redor do piano para dar suporte vocal à filha que tocava era a diversão preferida do burguês comum na Europa e na América, no século XIX. Uma parte importante da convivência burguesa com a música eram as reuniões nos saraus ou em salões privados, animadas pela música tocada ao piano e cantada pelos próprios participantes.

Na Europa, os conhecimentos musicais e as atividades artísticas em geral eram uma característica mais que desejável para que um homem ou uma mulher fosse considerado “culto” ou “civilizado”. Os burgueses cantavam, desenhavam, frequentavam assiduamente concertos, apresentações teatrais, óperas, e, além de lerem as críticas de arte publicadas nos jornais, escreviam ensaios sobre estética, contos e poesias. No Brasil não era diferente. À noite, residentes importantes do Rio de Janeiro recebiam outros membros de sua classe social em seus salões, ou compareciam às frequentes diversões públicas oferecidas à cidade de 300.000 habitantes em seus vários teatros (GORDON, 1969, p.49).

Nesta época os instrumentos musicais, artigos de luxo, passam a ser altamente cobiçados, principalmente o “instrumento que se tornou típico da educação feminina

de classe superior: o piano” (SODRÉ *apud* KIEFER, 1977, p.67). Além do Conservatório de Música, fundado em 1833 por Francisco Manuel da Silva, vários professores particulares de piano e canto (muitos deles com nomes italianos ou franceses) ofereciam seus serviços nas páginas dos jornais – o que também aumentou a produção e o consumo de partituras. Alguns instrumentos aparecem listados pelos comerciantes junto com artigos pouco prováveis, como no estabelecimento de Santos Barata & Carvalho, que além de inúmeras quinquilharias anunciava “grande variedade de instrumentos de musica, optica e cirurgia”.¹²

Os jornais estampavam inúmeros anúncios de venda e aluguel de pianos: o Depósito Universal da rua da 9 Quitanda nº43 vendia pianos de cauda e de meio armário de H. Herz, Broadwood, Cadby, Tonse C., Collard, Wornum e Allison; a casa de Bevilacqua & Narciso tinha “sempre um rico e variado sortimento de pianos francezes e inglezes, de grande cauda, meia cauda e meio armário, mandados fazer expressamente para o clima do Brasil”, que “sustentão por muito tempo a afinação em tom de orchestra”¹³, além de alugar e trocar pianos, e encarregar-se de concertos e afinações; Honorio Vaguer Frion, fornecedor privilegiado de Sua Majestade Imperial, anunciava “um magnífico e variado sortimento de pianos dos fabricantes mais acreditados de [...] Londres, de fômas as mais elegantes, de cauda, meia-cauda, e de gabinete ou meio-armario, de cordas obliquas [...], e outros feitos portáteis, próprios para serem mandados para o interior, em razão também de serem feitos das [mais rijas] e formosas madeiras, tanto indígenas como exóticas”.¹⁴ Dessa forma, mesmo quem vivia no interior, afastado do coração pulsante da corte, poderia ter o prazer ver sua filha sentada ao piano, como toda moça respeitável devia fazer. O mesmo estabelecimento possuía “grande sortimento de pianos-harmoniuns e órgãos-harmoniuns para salões e capellas”.

Além dos pianos, vários outros instrumentos estavam à venda. Na Praça da Constituição nº 75 anunciava-se “duas harpas de superior qualidade, do celebre autor S. Erard”.¹⁵ No estabelecimento da Rua do Hospicio nº 83, instrumentos novos das melhores fábricas de Paris: “garante-se a solidez e perfeita afinação [...] palhetas para fagotes, oboés, saxofone e as afamadas de Lefebre para clarineta; cordas muito frescas vindas por todos os paquetes”.¹⁶ Um curioso vendedor na Rua da Alfândega nº66 oferecia “Pianos ditos mecânicos, harmonicordes, harmoniflutes e antiphoneles de M. Debain, de Paris”; seu anúncio proclama que “os pianos mecânicos [...] são considerados na Europa como os melhores instrumentos para as casas de campo, nas localidades onde há falta de artistas para soirées, bailes, etc. [...] Estes instrumentos são ao mesmo tempo pianos de teclado ordinário e machina para as pessoas que não teem da musica as mais leves noções”.¹⁷ Dessa forma, mesmo aqueles que não sabiam tocar um instrumento musical não seriam privados dos deleites da arte musical para animar suas reuniões sociais ou saraus (outros bizarros instrumentos anunciados, harmonicordes, harmoniflutes e antiphoneles, têm função similar).

¹² *Diário do Rio de Janeiro*, *Ibid.*, 02 de maio de 1857.

¹³ *Correio Mercantil*, 02 de julho de 1857.

¹⁴ *Diário do Rio de Janeiro*, 02 de janeiro de 1857.

¹⁵ *Ibid.*, 21 de maio de 1857.

¹⁶ *Ibid.*, 02 de maio de 1857.

¹⁷ *Correio Mercantil*, 02 de julho de 1857.

Mas o mais curioso são os anúncios de partituras de música, que sempre oferecem “música moderna”, as últimas novidades vindas da França, Itália e Alemanha. O comerciante Vaguer Frion, além de pianos, oferecia:

MUSICA MODERNÍSSIMA: O anunciante participa aos diletantes da arte musical que acaba de receber da Allemanha, França, Italia e Lisboa um grande sortimento das peças mais modernas dos mais famosos autores, entre os quaes sobresaem as melhores composições de Herz, Thalberg, Schulhoff, Rosselen, Fumagalli, Prudent, Lecarpentier, Cramer, Hunten, Burgmuller, Duvernoy, Adam, Migone, Ravina, Dreyschock, Kuhe, Heller, Gorla, Lemoine, Lami, Daddi, Dohler, Gomion, Voss, Mayer, Beyer, Bertini, Cunio, Wolff, Payer, Czerny, Leduc, Osborne, Evers, Fessy, Quidant, Humel, Bordogni, Cinti-Damoreau, Rodolpho, Koktsk, Verdi, Chopin, Gottschalk, Etc. Etc. Grande sortimento de óperas para piano só, e piano e canto, de 3\$ a 10\$000, conforme o formato. Potpourris ou flôres de óperas (phantasias), O bouquet de melodias ou flôres italianas, por Frederico Beyer; arias, cavatinas, duetos, tercetos e quartetos para canto e piano e piano só; o famoso álbum de Armia, Folhas cahidas, canto, a Harpa do Trovador, As saudades da Norma, Melodias romanticas, albuns ricamente encadernados para presentes e festas, quadrilhas, valeses, schotischs, polkaas [sic], mazurkas, varsovianas, modinhas, lundus, romances francezes e italianos, hymnos nacionaes e estrangeiros, um escolhido sortimento de musica para todos os instrumentos e para bandas militares e igrejas, escalas para os mesmos, estudos e methods progressivos de Herz, Bertini, Hunten, Czerny, Lemoine, Cramer, etc. etc. Methods para canto e solfejos, de Rodolpho, Cinti-Damoreau, Assioli, Bordogni e Duprez.¹⁸

Nem sinal de Schubert, Schumann, Berlioz, ou mesmo de Liszt! Thalberg e Gottschalk¹⁹ eram marca de gosto refinado. Vários outros estabelecimentos anunciam seu sortimento de música *moderníssima*, apreciada e consumida pela corte carioca, que consistia em árias, cavatinas e duetos de ópera italiana, trechos musicais de vaudevilles, valsas, polcas, danças de salão em geral, romanças e fantasias operísticas para piano. O *moderno* oitocentista é sinônimo de moda, elegância, distinção, gosto refinado: são *modernos* os vestidos e peignoirs franceses, os ternos e os sapatos ingleses, os espelhos e cristais, os pupitres e porta-joias, as fotografias, as lunetas, os pianos, os violinos, as harpas e as partituras. A música moderníssima da corte era a música que chegava “no último pacote francez”, junto com as outras novidades da Europa. Em grande parte música trivial para dançar, pastiches de peças artísticas famosas, além das benditas fantasias operísticas para piano (peças virtuosísticas escritas sobre os temas das óperas de mais recente sucesso) não se pode negar o seu caráter de divertimento e a sua curta vida útil. Basta reparar que, na vasta lista de nomes de compositores de música moderníssima anunciados por Vaguer-Frion, hoje mal reconhecemos quatro ou cinco deles. Como todas as mercadorias, essa música era substituída alguns anos depois por outras novidades mais modernas. A identificação do público burguês com esta música moderníssima, assim como o de outras manifestações do “gosto”, não provinha de uma preocupação ou senso artístico, mas sim de um deleite dos sentidos.

Além da música para piano solo, nos salões e saraus das famílias da corte era certa a presença tanto de árias de ópera italiana dos compositores mais queridos do Brasil – Rossini, Donizetti, o “divino” Bellini, e o “moderníssimo” Verdi – quanto de

¹⁸ *Diário do Rio de Janeiro*, 02 de janeiro de 1857.

¹⁹ O suíço Sigismund Thalberg (1818-1871) e norte-americano Louis Moreau Gottschalk (1829-1869) eram compositores e pianistas virtuosos célebres do século XIX, cujas peças mais apreciadas eram fantasias operísticas para piano. Thalberg, na época, era considerado “o rival de Liszt”.

modinhas em língua nacional. A ópera italiana virara uma verdadeira febre entre os cariocas; o hábito burguês de frequentar o teatro de ópera, além do de tocar e cantar suas árias prediletas ao piano no ambiente doméstico exercia uma função de diferenciação social, um entretenimento acessível para poucos.

As senhoras e senhoritas respeitáveis sempre cantavam suas árias e trechos prediletos ao piano. Um anúncio do *Diário* proclama que “O Trovador Brasileiro, Coleção de poesias nacionais adaptadas à excelente música da ópera *Il Trovatore*, de Verdi; é o mais delicado presente que se pode oferecer a uma senhora de apurada educação”.²⁰ O que hoje nos pareceria um arremedo da ópera de Verdi, era, na época, considerado um presente de bom gosto. A ópera italiana não era uma obra de arte intocável para ser reverenciada de longe, mas uma das manifestações do “gosto” do momento, que animava festas e saraus, e aparecia completamente misturada com a música burlesca dos vaudevilles franceses e com a frivolidade das danças de salão. Encontramos também o anúncio da partitura da curiosa valsinha *Açucena Brasileira*, em homenagem à Sra. Heloisa Marechal que, em 2 de outubro de 1857, tornou-se “a primeira patricia nossa que se propõe a cantar no teatro em um idioma estrangeiro”²¹, assumindo o papel da cigana Açucena em *O Trovador* de Verdi, no Teatro Lírico Fluminense.

A aceitação tão rápida de Verdi se dá, provavelmente, pelo fato de que a música do compositor chega ao Brasil já aclamada pelo público europeu. Verdi, como Rossini e Bellini antes dele, chega na década de 1850 com o novo “pacote” de modas parisienses. Das suas óperas posteriores, *Il Trovatore* e *La Traviata* fariam sucesso estrondoso no Rio de Janeiro. A primeira ficou popularíssima, recebendo uma adaptação para canto e piano com poesias de autores brasileiros e uma sátira cômica de baixo calão intitulada *O Torrador ou José do Capote*; a segunda recebeu uma versão em língua pátria, representada pela Ópera Nacional em 1861. Mesmo para as óperas que causaram estranhamento e não foram tão bem aceitas na Europa, como a densa *Simon Boccanegra*, havia um esforço dos cariocas para incluí-las no repertório corrente.

Simon Boccanegra, a última composição de Verdi, é ainda pouco apreciada entre nós; os sucessores de Laforge, porém, resolveram torná-la conhecida dos nossos dilettanti publicando uma bela cavatina para soprano, uma graciosa e doce cançoneta para tenor, pertencentes a esta ópera, bem como uma quadrilha sobre motivos da mesma, composição arranjada para piano pelo professor Mège.²²

5. PRODUÇÃO NACIONAL E VIDA MUSICAL DA BURGUESIA CARIOCA

Este cenário da vida musical na corte incentivou a produção local de música. Compositores brasileiros – profissionais ou dilettantes – passaram a publicar as suas próprias valsas, polcas, fantasias e modinhas para canto e piano. Muitos autores brasileiros inspiravam-se no estilo de Thalberg e Chopin. “As edições e coletâneas para piano tornaram-se um importante fator na formação do gosto musical da época, ao entrar nos lares da recém formada burguesia para serem executadas pelas

²⁰ *Diário do Rio de Janeiro*, 13 de maio de 1857.

²¹ Cita-se o texto original da notícia do *Jornal do Commercio*. Na verdade, desde o início do século XIX tem-se notícia de cantores líricos brasileiros atuando tanto no Brasil como em Portugal, dentre os quais a mais notória foi a muito citada Joaquina Maria da Conceição, a Lapinha.

²² *Diário do Rio de Janeiro*, 17 de outubro de 1861.

moças de família” (BARROS, 2008, p.1). Percebe-se, ao analisar os anúncios de partituras musicais dos jornais da corte, que a produção musical local não relacionada a igreja se avolumou nas décadas mais prósperas do império (1850-1860). No ano particularmente movimentado de 1857, encontramos vestígios desta atividade nos jornais da corte. A tipografia do jornal *Diário do Rio de Janeiro* apresenta a revista *Abelha Musical* “publicação mensal de musicas de piano e canto e piano só [...]. A Abelha Musical publicar-se-há duas vezes por mez, a datar de janeiro de 1858 [...]. A música será muito escolhida, e os editores se esforçarão em publicar de preferência composições originaes feitas no paiz”.

Já no *Jornal do Commercio*, encontramos anúncios de dois conhecidos personagens da música brasileira: um estabelecimento de música sugere “elegantes presentes para festas: as Noites do Prata, collecção de dez peças para canto e piano, ricamente encadernada, composta por D. José Amat”,²³ outro anuncia “Melodias brasileiras de D. José Amat, a mui procurada primeira colecção encontra-se unicamente no Deposito Universal de pianos e musica de Raphael, rua da Quitanda nº43”,²⁴ a tipografia do mesmo jornal alerta que “sahio à luz uma nova edição do Compendio de musica feito pelo Sr. Francisco Manoel da Silva, para uso dos alumnos do Collegio de Pedro II”.²⁹ Ambos, o cantor de modinhas e mais tarde diretor da Ópera Nacional, D. José Amat, e o diretor do Conservatório de Música da corte e compositor do hino da independência, Francisco Manoel da Silva, tiveram uma atividade constante no meio cultural da corte durante o período analisado. Também encontramos evidência das atividades de outro compositor, então ainda um jovem, em anúncios publicados no *Correio Paulistano* em 1859:

Músicas á venda. Composições do nosso professor brasileiro. Antonio Carlos Gomes. O célebre Hymno Academico para piano e canto, e tão bem para piano só. Candida, schottisk [sic]. Angelica, schottisk [sic]. Quem sabe!... lindíssima modinha, poesia do dr. B. Sampaio. Suspiro d'alma, modinha. N.B. Estas músicas estão elegantemente impressas no Rio de Janeiro. Breve teremos outras novas composições do mesmo autor, cujo nome, e reputação, he bastante conhecido n'esta cidade. Ao Bouquet de brilhantes, Rua do Rozario n.2 S. Paulo. (apud VIRMOND, 2007, p.12)

Em 1859, o campineiro Antônio Carlos Gomes se encontra na capital da província de São Paulo. Ele dá aulas de piano e canto, e frequenta a república habitada pelos estudantes da Faculdade de Direito de São Paulo, com quem faz boas relações – dedica-lhes o conhecido *Hino Acadêmico*, além de publicar algumas composições suas, as primeiras que seriam apreciadas e consumidas comercialmente. Dentre estas, publicou a conhecida modinha *Quem sabe?*, eternizando os versos ingênuos de Bittencourt Sampaio: “Tão longe, de mim distante, onde irá, onde irá teu pensamento?...” etc., etc. As modinhas de juventude de Carlos Gomes (com exceção da bela e simples *Suspiro d'Alma*, com uma tessitura mais central, característica das modinhas de salão brasileiras) são caracterizadas por um legato belliniano, cheias de arroubos líricos operísticos. *Quem sabe?*, peça hoje bastante conhecida, tem uma escrita vocal que extrapola o lirismo singelo característico da modinha de salão, com uma escrita vocal operística, de tessitura esticada de um Si bemol 2 a Si bemol 4, agudos sustentados e *cadenza* final. Já a melodramática

²³ *Jornal do Commercio*, 01 de janeiro de 1857.

²⁴ *Idem*.

Anália ingrata, tem repetidos saltos de oitava, culminando em um Sol agudo sustentado com *messa di voce*²⁵.

Já sua quadrilha “A Cayumba”, que era antes cogitada por alguns musicólogos como a “primeira obra nacionalista” do Brasil, é uma peça de dança bem ao gosto europeizado da época.

Musicas de Antonio Carlos Gomes. A rainha das flores, brilhante valsa com introdução, trio, etc., para piano 1\$500. A Cayumba, dança dos negros, música original e de um gosto todo novo, para piano 1\$000. Bella nimpha de minh'alma, romance sentimental, poesia de Antonio Alexandrino 1\$000. Vende-se nesta Typographia, pelos módicos preços acima. (apud VIRMOND, 2007, p.12)

A produção de Carlos Gomes, neste período, compreende modinhas e peças para piano, como valsas, *scottishes*, quadrilhas e romances. O jovem, que mais tarde se tornaria o herói da Ópera Nacional, era então mais um compositor da *música moderníssima* que a corte consumia.

No Brasil, uma parte importante da convivência burguesa com a música eram as reuniões nos saraus ou em salões privados, animadas pela música tocada ao piano e cantada pelos próprios participantes. Lilia Schwarcz (2007) cita um testemunho que define de maneira precisa as artes que se esmeram em um salão, dentre as quais a de dançar uma valsa ou cantar uma ária, declamar ou inspirar versos, criticar com graça e sem maledicência, e realçar a beleza feminina nas invenções da moda.

Como diversão privilegiada, havia também os teatros. A movimentada vida teatral no Rio de Janeiro era mais variada do que se costuma citar.²⁶ Além das óperas italianas apresentadas anualmente pela companhia italiana (contratada com verba do governo), havia freqüentes apresentações de *vaudevilles* e óperas cômicas francesas, eventualmente *zarzuelas* espanholas, além de concertos com orquestra apresentando as mais recentes “sinfonias” – que nada mais eram do que as aberturas das óperas francesas ou italianas mais recentes, recitais de pianistas famosos (em 1857, os recitais do jovem pianista português Arthur Napoleão, cujo repertório era formado em grande parte de fantasias operísticas, causaram furor entre os cariocas) e cantores líricos, e os famosos bailes mascarados durante o carnaval. Todas essas manifestações aparecem anunciadas semanalmente nos periódicos analisados.

Além das peças teatrais completamente faladas e dos espetáculos musicais, havia vários gêneros híbridos ou intermediários – peças com música incidental, comédias musicais com diálogo, ou música com dança e mímica – que hoje caíram em

²⁵ Ornamento vocal, um dos mais tradicionais e antigos da ópera italiana, havendo relatos de sua utilização já no século XVII. Ao sustentar uma única nota, a voz passa do pianíssimo ao forte, e retorna novamente ao pianíssimo.

²⁶ A bibliografia tradicional apresenta a ópera italiana como dominante no cenário musical brasileiro do período. As pesquisas mais recentes têm se concentrado em outros gêneros, antes pouco estudados, que também tinham seu espaço na diversão da burguesia brasileira. No entanto, na minha pesquisa, concentrei-me na ópera italiana por ser esta a maior influência na obra de Carlos Gomes. A ópera italiana tinha, de fato, espaço privilegiado na vida teatral, e compreendia grande parte da crítica musical do período; a ópera estava de tal maneira presente na cultura da burguesia brasileira, que as produções locais puderam ser valorizadas como autênticas manifestações do “gênio” nacional.

desuso, mas faziam bastante sucesso (é o caso das revistas teatrais e das mágicas). Por exemplo, em janeiro de 1857 o *Jornal do Commercio* anunciava a estréia do espetáculo *O Naufrágio da Meduza*, uma cena histórica encenada com música, cenários e figurino, efeitos de fantasmagoria e mímica. Em um período em que o teatro era a principal diversão pública da burguesia, opções não faltavam.

Para sustentar o afã da elite pela vida teatral, a capital tinha alguns teatros ativos (o teatro da companhia francesa, o São Januário, e o Teatro Provisório, que era o maior deles). O hábito de freqüentar a casa de ópera é uma das formas de diferenciação e de “civilização” presentes na sociedade carioca do período. O teatro era o lugar para ver e ser visto, para notar e ser notado, para demonstrar obediência às regras de etiqueta e – em especial para as damas – para exibir suas luxuosas roupas, feitas à moda de Paris com tecidos importados.

A ópera esteve presente na vida artística capital desde o século XVIII, mas a primeira grande “invasão” operística do Rio de Janeiro foi, sem dúvida, a de Rossini, o primeiro herói da ópera no Brasil. Entre os anos de 1819 e 1827, absolutamente todas as óperas do compositor estrearam no Teatro São João, algumas ainda no mesmo ano da estréia italiana.²⁷ Entre 1830 e 1844, devido às instabilidades do período regencial, a ópera esteve lamentavelmente ausente na capital. Mas, com a première da *Norma* de Bellini, representada pela ilustre soprano Augusta Candiani, em janeiro de 1844, uma nova época se iniciou na vida social da capital. De 1844 a 1853, a hegemonia das óperas pertenceu a Bellini e Donizetti. A ópera tornou-se uma espécie de ardente paixão coletiva, se não de mania popular. A literatura e o teatro dos anos subseqüentes não desperdiçaram tema tão sugestivo. Considerando que a educação musical era praticamente a única forma de educação acessível às mulheres, é notável que Francisco José Pinheiro Guimarães mantivesse uma frenética atividade de tradutor de libretos, publicando, somente em 1844, *O Furioso*, *O Elixir d’Amor*, *Os Capuletos* e *Ana Bolena*. A estréia da *Norma* causou grande frisson no público carioca; o soprano, Augusta Candiani, revolucionou os inflamáveis corações da juventude romântica brasileira.

A ópera foi a paixão consumidora de todos os habitantes cultos ou aspirantes do Rio. Poetastros idolatravam suas cantoras favoritas nos teatros e na imprensa. Grupos de rapazes brigavam nas ruas pelas qualidades dessa ou daquela prima donna. Em casa, as mulheres com qualquer traço de refinamento cantavam as famosas árias de ópera e tocavam variações tiradas das óperas mais populares em seus pianos. Todas essas evidências de adoração estão atestadas nos romances urbanos de Machado de Assis, José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo e outros autores de menor distinção. (GORDON, 1969, p.49)

Esta paixão pela ópera resultaria, também, na fundação de uma instituição ligada ao Conservatório de Música do Rio de Janeiro, a Ópera Nacional, ativa de 1858 a 1864. Fundada pelo empresário D. José Amat, patrocinada pelo governo imperial, e apoiada não só por músicos, mas por nobres e literatos, a Imperial Academia de Ópera Nacional surgiu dos anseios de intelectuais românticos, como o pintor e poeta Araújo Porto-Alegre, primeiro secretário do IHGB, que sonhava com a possibilidade de que o glorioso canto operístico pudesse soar, também, em sua língua nativa. A

²⁷ Paulo Mugayar Kuhl disponibilizou a lista das récitas nos teatros da corte até a década de 1840 em “Cronologia da Ópera no Brasil – século XIX (Rio de Janeiro)”, *Centro de Pesquisa em História das Artes no Brasil*, <http://www.iar.unicamp.br/cepab>.

instituição tinha por objetivo “a representação de cantatas e idílios, e de óperas italianas, francezas e hespanholas, traduzidas na língua nacional”, além de produzir uma vez por ano uma partitura nova de composição nacional. Seu fim declarado era “fundar no Brazil o theatro lyrico puramente nacional”²⁸, movimento afim ao do teatro nacional que se desenvolvia na mesma época. A Ópera Nacional, durante os seus anos de atividade, conseguiu lançar um bom número de óperas cômicas em português, a versão nacional das óperas *A Traviata* de Verdi e *Os Puritanos* de Bellini, além de estrear óperas de compositores nacionais, como Elias Álvares Lobo, Henrique Alves de Mesquita e, notadamente, duas óperas bem-recebidas de Antônio Carlos Gomes, promovido ao status de “gênio” e “herói nacional” da época. Vale ressaltar que o adjetivo “nacional” da ópera não significa nada mais que isso: canto em língua pátria e, em alguns casos, assuntos com tema nacional. “As idéias Românticas, com sua busca de auto-afirmação nacional, manifestaram-se nesse movimento através dos seguintes aspectos: valorização da língua nacional nos textos de musica cantada; escolha de assuntos históricos brasileiros para óperas e cantatas; tendências indianistas” (KIEFER, 1977, p.78). A inspiração musical, obviamente, era a *opera seria* italiana ou a *opéra comique* francesa – o “nacional” vinha de aspectos extra-musicais. O resultado artístico era similar à nova literatura indianista brasileira, feita ao estilo de Montaigne, Musset e Hugo, mas em língua nacional.

6. O GOSTO MUSICAL

Esta obsessão dos diletantes cariocas pela música, sobretudo pela ópera italiana, refletia o gosto musical da burguesia brasileira do período, que chegava junto com os pacotes das modas, com um carimbo aprovado pelo gosto da burguesia européia. O “gosto” é uma categoria de distinção antiga. Dalhaus (1987) identifica as suas origens nos escritos do romano Cícero, que, em *De Oratore*, falava de um sentido oculto que distingue o bom do ruim sem se ater a regras ou razões. No século XVIII, o “gosto” era uma categoria distintiva da nobreza, e se tornou indissociável das artes; na *Encyclopédie*, ele é definido como “o sentimento das belezas e defeitos nas artes, um discernimento imediato como o da língua e do palato, que precede qualquer reflexão”. Embora ilustrado como uma espécie de “sentimento” ou “sentido”, o autor ressalta que o gosto é primeiramente uma categoria social – Kant definia o gosto como um senso comum manifestado e mantido na relação com os outros, e Rousseau afirmava que havia uma ligação íntima entre o gosto e os costumes. Por fim, Dalhaus (1987) define algumas características do gosto, dentre as quais vale salientar: “mais decisivo do que o trabalho individual ou condição estética do espectador, é a sua educação estética e a sua cultura” e “o gosto pressupõe uma validade universal”.

Portanto, o afã da burguesia carioca pela música de salão e pela ópera italiana carrega consigo a distinção social do gosto europeizado e refinado. Se a nobreza no século XVIII se distinguia da ralé pelo seu gosto, ligado à distinção do nascimento, no século XIX, o gosto burguês pressupunha uma educação especial, elitizada, um apreço e amor às belas artes, e a demonstração desse apreço através do envolvimento em atividades culturais, criando uma imagem de civilização e

²⁸ O Programa de fundação da Ópera Nacional encontra-se publicado na íntegra no *Jornal do Commercio* de 03 de abril de 1857.

progresso nacionais. A burguesia brasileira desejava ser equiparada à burguesia parisiense e, para tal, absorvia todos os referenciais de cultura e arte escoados no Brasil.

7. O DISCURSO CIVILIZADOR

Se as normas de “cortesia” haviam imperado na Europa do século XVIII, essencialmente como uma afirmação da nobreza, a *civilidade*, os *bons costumes*, a *urbanidade* e o *progresso* são idéias-força constantes, estandartes da burguesia do século XIX. Em que consistia este ideal oitocentista de “civilização”? No prefácio da clássica obra *O processo civilizatório*, Norbert Elias define o conceito:

O conceito de “civilização” refere-se a uma grande variedade de fatos: ao nível da tecnologia, ao tipo de maneiras, ao desenvolvimento dos conhecimentos científicos, às idéias religiosas e aos costumes. Pode se referir ao tipo de habitações ou à maneira como homens e mulheres vivem juntos, à forma de punição determinada pelo sistema judiciário ou ao modo como são preparados os alimentos. Rigorosamente falando, nada há que não possa ser feito de forma “civilizada” ou “incivilizada”. [...] se examinarmos o que realmente constitui a função geral do conceito de civilização, e que qualidade comum leva todas essas várias atitudes e atividades humanas a serem descritas como civilizadas, partimos de uma descoberta muito simples: este conceito expressa a consciência que o Ocidente tem de si mesmo. Poderíamos até dizer: a consciência nacional. (ELIAS, 1995, p.23)

Segundo Elias (1995), a *civilisation*, termo ressignificado no século XVIII e que indicava uma característica da sociedade moderna, vem do adjetivo mais antigo *civilisé*, que descrevia o comportamento e as boas maneiras do homem cortês. Duas idéias se fundem no conceito de civilização. Por um lado, ela constitui um contraconceito geral a outro estágio da sociedade, a barbárie. Este sentimento há muito permeava a sociedade de corte. Encontrara sua expressão aristocrática de corte em termos como *politesse* e *civilisé*. No entanto, era constante no pensamento iluminista a idéia de que “os povos não estão ainda suficientemente civilizados”. A idéia de civilização passa a descrever não apenas um estado, mas um processo em movimento constante “para frente”. Este é o novo elemento manifesto no termo *civilisation*. O processo civilizador das sociedades era contínuo – nasce, dessa forma, a idéia de progresso, herdada pela burguesia e pelos intelectuais do século XIX e proclamada como um novo hino do século. Para os ingleses e franceses do século XIX, o conceito de civilização resume em uma única palavra seu orgulho pela importância de suas nações para o progresso do Ocidente e da humanidade. O conceito de civilização está intimamente ligado à consciência ou identidade nacional, e isto é tão verdadeiro para o Brasil quanto o é para a Europa.

As nações européias, cultas e civilizadas, eram um referencial claro no pensamento intelectual e político latino-americano. A necessidade de seguir o seu exemplo partia da crença, então largamente difundida, de que essas sociedades estavam um passo adiante no sentido do progresso de todas as sociedades humanas. Dessa forma, “sorver” os hábitos, os costumes, as idéias, enfim, “civilizar-se” ao modo europeu, era levar o seu próprio país, também, um passo à frente no sentido do progresso.

Assim, a capital do Império tomou para a si a missão de “civilizadora” da nação. A cidade fluminense, sede da corte, passa a funcionar como um pólo centralizador e difusor de hábitos, costumes e até linguagens para todo o país, além de se

transformar no cenário principal em que se desenrolava a dramatização da vida social da boa sociedade (SCHWARCZ, 2007, p.110). A obsessão europeizante, paradoxalmente, nascia de um sentimento nacionalista.

No entanto, a idéia de um “processo” civilizador indica a existência de uma parcela não civilizada ou ainda por civilizar. Tomemos por exemplo o teatro. Boa parte das descrições da época ressaltam a educação e o decoro dos membros presentes, a elegância do vestuário das mulheres, o “bom gosto” da música ou a excelência dos espetáculos apresentados. No entanto, uma curiosa descrição do período destoa dessas outras, e faz-nos questionar se essa elite era mesmo tão elegante quanto gostava de fazer parecer. Segundo uma fonte da época, “quando as famílias iam ao teatro [...], ninguém ficava em casa; as mucamas levavam lençóis para as crianças menores, os escravos levavam cadeirinhas para as maiores, e mesmo a cozinheira, com pratos de comida enrolados em guardanapos, para os lanches durante os intervalos. Nem mesmo as canecas de dois bicos eram deixadas para trás.” (FAZENDA *apud* GORDON, 1969, p.52). Podemos imaginar as implicações desses hábitos para o estado interior do teatro. Embora se vestissem à última moda parisiense, os burgueses respeitáveis faziam questão de levar os seus escravos consigo. Percebe-se, desta maneira, que o discurso civilizatório esbarrava em “inconformidades” com o ideal europeizante, tais como a presença da escravidão negra e hábitos de convivência rurais. Como afirmar a imagem civilizada dessa elite ao lado da realidade escravocrata? O silêncio dos intelectuais em relação ao lado “negro” de sua nação deixa claro que esta não era uma contradição bem resolvida.

Longe das luxuosas cortes européias, a população predominante na capital do império era de negros e mulatos, em boa parte escravos. “Na Campinas de 1829, região ligada à agroexportação, 31% da população livre estava formada por pardos e negros. Calcula-se que na Minas Gerais dos anos 1831 e 1832, 59% da população livre era constituída por negros e mestiços. Em 1872, metade da população livre de todo o Brasil fora recenseada como negra ou parda” (FRAGOSO, 1990, p.155). Cercada por este mar negro, a elite brasileira sonhava com um país de fantasia, civilizado e branco a exemplo das nações européias, ora renegando a maior parcela da população para fora dos limites da civilização, ora impondo a ela suas próprias regras sociais, incrementando o jogo de diferenciação social não apenas pela cor, mas pelo comportamento, pela vestimenta, e pelos objetos da vida material. Isto é parte do processo que a historiadora Maria Odila da Silva denominou tão expressivamente de “interiorização da metrópole”.

A corte era uma ilha cercada pelo ambiente rural por todos os lados, e a escravidão estava em qualquer parte. No fundo, a elegância européia e calculada convivia com o odor das ruas, o comércio ainda miúdo e uma corte diminuta, e muito marcada pelas cores e costumes africanos. [...] Na ótica da corte, o mundo escravo, o mundo do trabalho, deveria ser transparente e silencioso. No entanto, o contraste entre as pretensões civilizadoras da realeza – orgulhosa com seus costumes europeus – e a alta densidade de escravos é flagrante. [...] Dividindo espaços, a corte da rua do Ouvidor tentava fazer da escravidão um cenário invisível. Não obstante, entranhado não só no município neutro do Império como em todo o território nacional, o cativo existente no Brasil era uma ameaça constante à estabilidade da monarquia e contrastava com o brilho civilizatório desse reino americano. (SCHWARCZ, 2007, p.116)

Segundo Lilia Schwarcz (2007), “ao lado do projeto civilizacional, que implica pensar no papel do país no concerto das nações, era hora de prever um projeto nacional calcado em uma cultura particular e distante de tudo o que lembrasse a escravidão”. No entanto, este mundo “invisível” no discurso da intelectualidade carioca torna-se evidente nas páginas dos jornais – as mesmas que expunham textos de crítica de arte e o resumo da programação dos teatros. Lado a lado com os anúncios de roupas e gêneros refinados, de pianos e partituras, encontramos um sem número de anúncios de escravos negros – ora escravos à venda, ora escravos de ganho que “alugavam” os seus serviços para terceiros. O número de anúncios de escravos fugidos também era considerável. No *Jornal do Commercio*, no ano de 1850, a média de anúncios diários sobre escravos fugidos chegava a oito, o que totalizava cerca de 2.560 anúncios publicados por ano num só jornal (GOMES, 1996, p.3). Os anúncios de venda e aluguel de escravos estão sempre presentes, alguns ao lado de pianos importados, outros na coluna de classificados, junto aos professores de nomes estrangeiros inventados que ofereciam aulas de canto. Sua linguagem é pitoresca, e mostra um grande tino comercial:

Vende-se um preto de nação, de boa conduta, e um espelho dourado, grande com defeito no vidro.²⁹

Aluga-se uma preta de nação para casa particular, para o serviço de portas a dentro.³⁰

Preta para alugar – cozinha, engoma, lava.³¹

Aluga-se para casa honesta uma pardinha.³²

Vende-se uma negrinha muito bonita e elegante, muito própria para presente, sabendo coser bem e andar com crianças, a qual é muito carinhosa.³³

Como se pode notar, os escravos eram pouco mais que mercadorias, embora as mulheres pudessem ser vendidas por outros dotes além de suas habilidades domésticas. À margem do comércio fino da rua do Ouvidor, a venda e o aluguel de escravos era um negócio lucrativo, porém uma imagem conflitante na representação de “civilidade” da burguesia carioca.

CONCLUSÃO

A obsessão dos cariocas pela música carrega consigo a distinção social do gosto europeizado e refinado. Se a nobreza no século XVIII se distinguia da ralé pelo seu gosto, ligado à distinção do nascimento, no século XIX, o gosto burguês pressupunha uma educação especial, elitizada, um apreço e amor às belas artes, e a demonstração desse apreço através do envolvimento em atividades culturais, criando uma imagem de civilização e progresso nacionais. A burguesia brasileira desejava ser equiparada à burguesia parisiense e, para tal, absorvia todos os

²⁹ *Jornal do Commercio*, 06 de setembro de 1849.

³⁰ *Ibid.*, 08 de janeiro de 1849.

³¹ *Ibid.*, 04 de julho de 1857.

³² *Ibid.*, 20 de fevereiro de 1849.

³³ *Ibid.*, 29 de janeiro de 1851.

referenciais de cultura e arte escoados no Brasil, entre eles, a obsessão pela música, particularmente pela ópera italiana.

No Rio de Janeiro, durante os anos de 1840 a 1860, “cria-se uma febre de bailes, concertos, reuniões e festas. A corte se opõe à província, arrogando-se o papel de informar os melhores hábitos de civilidade, tudo isso aliado à importação dos bens culturais reificados nos produtos ingleses e franceses” (SCHWARCZ, 2007, p.111). Segundo Mammì (2001, p.11) as formas musicais burguesas vindas da Europa eram importantíssimas para a formação de um gosto médio que permitisse à nova elite não apenas o diálogo com grupos correspondentes de outros países, mas também de outros grupos regionais entre si. No entanto, este diálogo não se deu de forma unilateral – a imagem do Brasil como país civilizado em relação à Europa, o referencial superior de cultura, esbarra em algumas inconformidades: o contraste entre a capital e as outras províncias, entre a cidade e o mundo rural e, na própria capital, entre a cidade da elite branca e a cidade dos negros.

O sonho burguês de um Brasil civilizado, manifesto nos anúncios de artigos finos, luxuosos, e da música de gosto refinado, era prejudicado pela mácula da escravidão. As valsas brilhantes, as fantasias, as árias de ópera, não abafavam o eco das batucadas africanas, nos largos, nas esquinas. Os propagadores do discurso civilizador desejavam que estes fantasmas negros fossem invisíveis, mas estes eram sempre presentes, nas ruas de sua cidade, nas páginas dos jornais – um Rio de Janeiro que eles desesperadamente tentavam esconder, mas que, inevitavelmente, sempre seria mais pardo e negro do que branco.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BARROS, Guilherme A. Sauerbronn de. Da Ópera para o Salão: O Repertório Doméstico do Século XIX. *Revista da Pesquisa*, vol. 3, n. 1 (ago/2007 - jul/2008). Disponível em: http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/ Acesso em: 24/03/2009.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *Estudos Avançados*, São Paulo, v.5, nº11, p.173-191, jan/abr 1991.

DALHAUS, Carl. *Esthetics of Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

FRAGOSO, João Luís. O Império Escravista e a República dos Plantadores. In: LINHARES, Maria Yedda (org.). *História Geral do Brasil*. 9ª edição. Rio de Janeiro: Elsevier, 1990.

FURTADO, Celso. *Formação Econômica do Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1975.

GAY, Peter. *A experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud: Guerras do Prazer*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

GOMES, Flávio dos Santos. Jogando a rede, revendo as malhas: fugas e fugitivos no Brasil escravista. *Tempo*, vol.1, p.67-93. Disponível em: http://www.historia.uff.br/tempo/artigos_livres/artg1-5.pdf. Acesso em: 07/04/2010.

GORDON, Eric A. A New Opera House: an investigation of elite values in midnineteenth-century Rio de Janeiro. *Anuario*, vol. 5 (1969), p. 49-66. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/779735>. Acesso em: 24/03/2009.

KIEFER, Bruno. *História da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX*. Porto Alegre: Movimento, 1977.

MAMMÌ, Lorenzo. *Carlos Gomes*. São Paulo: Publifolha, 2001.

PRADO JR., Caio. *História Econômica do Brasil*. 46^a ed. São Paulo: Brasiliense, 2006.

SCHWARCZ, Lilia M. *As Barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

VIRMOND, Marcos. *Construindo a Ópera Condor: o pensamento composicional de Antônio Carlos Gomes*. Campinas: UNICAMP, 2007, v.1, 332f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

Periódicos consultados:

CORREIO MERCANTIL, 1857. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Divisão de Periódicos.

DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 1857-1863. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Divisão de Periódicos.

JORNAL DO COMÉRCIO, 1857-1863. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Divisão de Periódicos.

Olga Sofia Freitas Silva é Bacharel em História pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA), e mestranda em Música pela Universidade Federal do Paraná (UFPR), orientada pelo Prof. Dr. Maurício Dottori no domínio de Musicologia Histórica. Iniciou seus estudos de música e canto lírico aos 17 anos, na Escola de Música Lillah Lisboa (São Luís, Maranhão), tendo participado desde então de diversos recitais de música de câmara, com ênfase em canções brasileiras e francesas. Atualmente interessa-se pela pesquisa interdisciplinar entre História, Música e Literatura, com ênfase em História da Ópera e música vocal de câmara brasileira.