Música e nacionalismo: lutas e disputas na fundação dos conservatórios do Rio de Janeiro e de Bruxelas

Camila Fresca
(Universidade de São Paulo - São Paulo-SP)

Resumo: Partindo de uma discussão sobre escolas nacionais de música, o artigo examina a criação e o impacto da "escola franco-belga" de violino no Conservatório de Bruxelas, a partir da independência da Bélgica, em 1830. Os ensinamentos da escola franco-belga, por sua vez, tiveram grande ressonância entre os músicos brasileiros até a segunda metade do século XX e podem ser sentidos também na fundação do Instituto Nacional de Música, no Rio de Janeiro, a partir de 1890. Procuramos mostrar que, na fundação de ambas as instituições de ensino, as questões musicais, ao serem examinadas com minúcia, mostram-se intrinsecamente ligadas, e por vezes subordinadas, às disputas que eram travadas no âmbito político. Estas se relacionavam à afirmação nacional de Estados que acabavam de passar por transformações em seus regimes.

Palavras-chave: Escola franco-belga de violino. Música e nacionalismo. Instituto Nacional de Música. Real Conservatório de Bruxelas.

Music and nationalism: struggles and disputes in the founding of the Rio de Janeiro and Brussels music conservatories

Abstract: *Starting from a discussion on national music schools, this article examines the development and impact of the "Franco-Belgian school" of violin at the Brussels Conservatory since Belgium's independence in 1830. In point of fact, the teachings of the Franco-Belgium school had great influence among Brazilian musicians until the second half of the twentieth century and can also be felt in the founding, in 1890, of the Instituto Nacional de Música (National Institute of Music) in Rio de Janeiro. We attempt to demonstrate that during the process of founding both schools, the issues of music, when examined in detail, are intrinsically linked and at times subordinate to the disputes that were being waged in the political arena. These were related to national assertion of states that had just undergone political regime changes.*

Keywords: *Franco-Belgian Violin School. Music and Nationalism. Instituto Nacional de Música (RJ). Royal Conservatory of Brussels.*

FRESCA, Camila. Música e nacionalismo: lutas e disputas na fundação dos conservatórios do Rio de Janeiro e de Bruxelas. *Opus*, v. 26 n. 2, p. 1-19, maio/ago. 2020. http://dx.doi.org/10.20504/opus2020b2602

Submetido em 31/3/2020, aprovado em 30/4/2020.

Introdução

Em 1832, era fundado o Real Conservatório de Bruxelas[1]. Sob o esteio dessa instituição, desenvolveu-se uma das mais influentes tradições violinísticas do século XIX, conhecida como "escola franco-belga". Do final do XIX até meados do XX, a escola franco-belga de violino encontrou muitos adeptos mundo afora, incluindo diversos violinistas brasileiros.

Da mesma forma, a partir de 1890, no Rio de Janeiro, como decorrência da Proclamação da República, o antigo Conservatório Imperial de Música dá lugar ao Instituto Nacional de Música. Em ambos os casos, as questões musicais, ao serem examinadas com minúcia, mostram-se intrinsecamente ligadas (e subordinadas) às questões políticas do momento. Assim, a partir da fundação de ambas as instituições, e partindo do ponto de vista da tradição do ensino do violino, procuramos examinar o quanto questões políticas foram determinantes para o estabelecimento e desenvolvimento das instituições musicais, acompanhando a formação e o desenvolvimento dos Estados nacionais da Bélgica e do Brasil.

A noção de "escola" e a ideia de "nacional"

Num artigo de 2012, o musicólogo inglês David Milsom[2] inicia uma discussão sobre escolas violinísticas a partir de uma citação de um texto de Joseph Wechsberg, escrito em 1973 a respeito do violino:

> Ainda que muito tenha sido escrito sobre certas "escolas" de interpretação, o alcance e influência de uma escola nunca pode ser claramente definido [...] frequentemente o termo "escola" é arbitrariamente determinado pelo tempo e lugar. Cada professor proeminente desenvolve seu próprio "sistema", baseado em sua experiência e conhecimento pedagógico (MILSOM, 2012: 1).

Em seguida, o próprio pesquisador pergunta: "Escolas de interpretação existem? Não seriam elas mera construção de conveniência linguística, um pouco à maneira de termos que são 'guarda-chuvas' igualmente imprecisos como, por exemplo, 'estilo clássico'? Ou elas têm mais substância?". Assim, Milsom inicia uma investigação tendo em mente duas questões: a partir de quando passa a existir uma "escola franco-belga" na bibliografia? E quais seriam suas características estilisticamente reconhecíveis?

A análise da bibliografia disponível, diz Milsom, evidencia o lugar hegemônico da escola de Paris no início do século XIX. De um lado, temos a moderna interpretação do violino iniciada

[1] A fundação oficial do Real Conservatório de Bruxelas data de 1832, mas suas origens remontam a uma antiga escola de formação de cantores em atividade desde 1813. A partir de 1815, o governo dos Países Baixos passa a inaugurar conservatórios reais nos quatro cantos do reino, e é assim que, a 29 de janeiro de 1826, é definida a instituição de uma "escola completa de música e canto" em Bruxelas, dando origem à Escola Real de Música da cidade – instituições similares foram fundadas em Liège, Amsterdã e Haia. Inaugurada em fevereiro de 1827, a Escola Real logo teria suas atividades interrompidas pela revolução de 1830, que resultaria na independência belga. O novo governo, no entanto, rapidamente reorganizou a escola e, através de um decreto real de 13 de fevereiro de 1832, o Real Conservatório de Bruxelas passava a existir.

[2] "The Franco-Belgian School of violin playing: towards an understanding of chronology and characteristics, 1850-1925", artigo apresentado na conferência internacional "The franco-belgian violin school: from G.B. Viotti to E. Ysaÿe", realizado em La Spezia, Itália, entre 9 e 11 de julho de 2012. Ligado à Universidade de Leeds, na Grã-Bretanha, David Milsom é violinista, professor e pesquisador especializado na performance violinística do final do século XIX. Agradeço a gentileza do professor Milsom pelo envio de seu artigo.

por Giovanni Batista Viotti e, de outro, a instituição pioneira que é o Conservatório de Paris e que pela primeira vez atua com um "método" definido – escrito por Rudolf Kreutzer, Pierre Baillot e Pierre Rode em 1803 –, em oposição a abordagens individuais, como se pode observar na literatura do século XVIII[3]. A influência da escola francesa é sentida na Bélgica e também nos Estados germânicos: Louis Spohr[4], por exemplo, foi discípulo de Rode e escreveu seu influente *Violinschule* (Escola do Violino) em Viena, em 1833; o livro estabeleceu um modelo para a maioria dos escritos germânicos sobre o violino no século XIX e foi citado até mesmo em outro famoso *Violinschule*, dessa vez escrito por Andreas Moser e Joseph Joachim entre 1902 e 1905 – ou seja, já no século XX. Assim, a escola francesa foi a fonte tanto da escola franco-belga quanto da escola alemã de violino[5].

As escolas franco-belga e alemã, no entanto, foram frequentemente apresentadas em oposição. Mais do que diferenças técnicas, a literatura do século XIX tentava marcar diferenças que se relacionavam com a nacionalidade dos músicos. Dos muitos exemplos coletados por Milsom em seu artigo, fica evidente que os franceses (e por extensão os franco-belgas) eram considerados de certa forma "superficiais": apesar de uma técnica limpa e brilhante e da grande virtuosidade, tocavam de um modo mais ligado à recreação, ao entretenimento, enquanto os germânicos eram musicalmente mais sólidos, até mesmo desdenhando da virtuosidade em favor da profundidade da interpretação. "Esta distinção, de fato, tornou-se um modo comum de determinar as diferenças na recepção dessas duas identidades nacionais da performance violinística", afirma o pesquisador. A atitude dos ingleses, por exemplo, era altamente conservadora. Tendiam a canonizar a memória de Beethoven, elogiando músicos alemães que encarnavam uma espécie de extensão do estilo clássico, como Louis Spohr e Felix Mendelssohn, e em geral reagiam negativamente aos músicos de ascendência e/ou formação francesa e belga[6]. "Pelo menos até o final do século [XIX], na Inglaterra e na Alemanha, a escola franco-belga – na medida em que ela exista para além de estereótipos nacionais – permaneceu ligada a uma abordagem mais exibicionista e virtuosística do violino, em forte contradição com a abordagem germânica", afirma Milsom (2012: 7).

Em estudo anterior, David Milsom aponta que, apesar das disputas sempre encontradas na bibliografia, ele se deparou com poucas diferenças estilísticas entre as escolas no que diz respeito aos seus textos teóricos (MILSOM, 2003). Os escritos de Louis Spohr se baseavam nos valores e ideais da escola francesa; por sua vez, eles se tornaram influentes e foram traduzidos para diversas línguas, ressoando em trabalhos posteriores, como o já citado método de

[3] Muito antes do Conservatório de Paris, é verdade, fora fundada a Académie Royale de Musique (1669). Suas atividades, no entanto, eram mais gerenciais do que educacionais, e ela funcionou como órgão balizador e padronizador da vida musical e teatral francesa, principalmente a partir da direção de Jean-Baptiste Lully, em 1672. Publicações sobre música deveriam passar pelo crivo da Academia.

[4] Violinista e regente, Louis Spohr (1784-1859) foi também um compositor prolífico que deixou música em todos os gêneros, incluindo nove sinfonias, 16 concertos para violino e 36 quartetos de cordas. Spohr foi a referência alemã do violino na primeira metade do século XIX, perpetuando seus conhecimentos por meio de seus muitos alunos; entre eles estava Ferdinand David (1810-1873), que, por sua vez, deu os primeiros ensinamentos a Joseph Joachim (1831-1906), o maior nome da escola alemã e, ao mesmo tempo, seu último grande representante. Louis Spohr teve diversos professores alemães, mas nutria grande admiração por Viotti e Pierre Rode, tendo aulas com o último.

[5] A influência cultural francesa nas artes já era sentida anteriormente e foi reforçada a partir das academias de arte, como a Académie Royale de Musique, ainda sob o reinado de Luiz XIV. Antes do Conservatório de Paris, portanto, a França já exportava seus modelos de artes e práticas de ensino a outras cortes da Europa.

[6] Contrariando esta rivalidade que a literatura do século XIX tentou estabelecer entre alemães e franceses/franco-belgas, estudos demonstram a proximidade de Beethoven com estas escolas. Boris Schwarz, em "Beethoven and the french violin school", mostra como o contato pessoal de Beethoven com Kreutzer, Rode e Baillot foi importante para a concepção de suas obras para violino, sobretudo seu *Concerto*. Lembremos ainda que Beethoven dedicou sua *Sonata op.47* a Kreutzer: "Uma vez que a sonata foi escrita para um intérprete de primeira linha, a dedicatória é mais do que apropriada", escreveu o compositor a um amigo em 1804.

Moser e Joachim. Joachim, por seu turno, foi professor de Leopold Auer[7], cujos próprios escritos devem muito a seu mestre.

Também o *Méthode de violon* escrito em 1858 por Charles de Bériot (considerado o iniciador da escola franco-belga) é substancialmente similar à posição da escola alemã[8]. Milsom compara, por exemplo, o que é dito sobre *vibrato* e *portamento*, "provavelmente não os determinantes mais importantes do estilo do violino, mas certamente dois dos aspectos mais auditivamente óbvios". Sobre este último, pode-se ler, em Bériot: "[...] o dedilhado empregado por vários mestres para cantar uma melodia é uma maneira poderosa de obter expressividade; ele une sons e imita as inflexões da voz humana". Já em Joachim e Moser: "[...] o uso e a forma de executar o *portamento* deve vir naturalmente, sob as mesmas regras válidas para a arte vocal"[9].

Da análise de muitos exemplos da bibliografia e de gravações de representantes de ambas as escolas, Milsom conclui que a escola franco-belga de violino possui muito menos distinções de sua rival alemã do que apontam os defensores de cada uma delas. Por exemplo, quando se leem nos diferentes métodos as definições de aspectos técnicos da mão esquerda ou golpes de arco, as descrições não diferem na essência. Também no plano das ideias e do discurso – como teorizações sobre a proeminência do violino sobre os demais instrumentos ou sua enorme capacidade expressiva –, ambas se assemelham. Portanto, as distinções entre as escolas seriam principalmente uma questão de retórica – e, no caso alemão, uma retórica defensiva, na tentativa de se apresentar como superior à escola franco-belga. "Como consequência, parece que as escolas franco-belga e alemã, quando a retórica pueril da rivalidade é retirada, agiram com ideais estéticos semelhantes, mas os aplicaram com prioridades diferentes", explica Milsom.

> Meus próprios estudos, certamente, tendem a apoiar a teoria de que os intérpretes alemães enfatizam algumas características que hoje associamos ao regime antigo do século XIX – vibrato pouco frequente, *portamentos* proeminentes, volatilidade nos tempos e irregularidade no ritmo. [...] Dito isto, todas essas coordenadas estilísticas também estão presentes nos intérpretes franceses e belgas (MILSOM, 2012: 20).

Para o pesquisador, podem ser observadas variações muito maiores num sentido cronológico – ou seja, entre executantes de uma mesma escola separados pelo tempo

[7] Leopold Auer (1845-1950) era húngaro e foi um dos mais destacados professores de violino de seu tempo, ensinando, entre outros, Jascha Heifetz, Misha Elman, Nathan Milstein, Tosha Seidel e Efrem Zimbalist. Em seu livro *Violin playing as I teach it* ele conta que iniciou os estudos em Budapeste pelo método "École de violon", escrito por Jean-Delphin Alard (1815-1888) – Alard sucedeu Baillot como professor no Conservatório de Paris, dando aulas na instituição entre 1843 e 1875: "Naquela época, a França dominava toda a Europa, musicalmente falando, e particularmente o Leste Europeu. Paris era o sonho de todo jovem estudante, de todo artista que buscava reconhecimento" (AUER, 1980: 2). Mais tarde, Auer ainda foi aluno de Jacques Dont, em Viena, até conhecer Joachim em Hanover, em 1862: "Este foi um marco na minha vida de estudante" (AUER, 1980: 5).

[8] Além disso, David Milsom afirma que o método de Bériot é praticamente um plágio do *Méthode de violon* que Pierre Baillot lançaria em 1835, aprimorando os fundamentos técnicos presentes no método escrito em 1803, em parceria com Rode e Kreutzer.

[9] *Portamento* ("condução"), segundo o *Dicionário Grove*, é "um 'deslizamento' fluente e rápido entre duas alturas, executado sem solução de continuidade. É característico da voz humana, do trombone e dos instrumentos de arco; é há muito considerado um recurso expressivo, embora na execução dos instrumentos de arco mudanças na técnica e no gosto fizessem com que gradualmente caísse em desuso".

(de gerações diferentes) – do que entre executantes de escolas diferentes (provenientes de locais espacialmente distintos) num mesmo espaço de tempo[10].

O que David Milsom parece indicar em sua investigação – opinião corroborada por outros estudiosos do assunto[11] – é que a escola francesa foi sem dúvida um marco, mudando profundamente a forma de se tocar violino a partir de então. Já os desdobramentos posteriores, como as escolas franco-belga e alemã, estão muito mais ligados a questões nacionais do que propriamente a mudanças ou especificidades técnicas e estéticas tais que as caracterizem como algo totalmente novo. Nesse sentido, as tentativas dos escritores alemães de desacreditar a escola franco-belga se assemelham mais a exercícios de propaganda de sua própria escola e tradição do que a reais censuras à performance dos intérpretes.

A afirmação da escola franco-belga

Exemplar nesse sentido é o catálogo da exposição *L'Ecole belge de violon*[12]. Realizada na Biblioteca Real de Bruxelas em 1978, ela comemorava os 120 anos de nascimento de Eugène Ysaÿe e mostrava ao público pela primeira vez o acervo do artista, adquirido pela instituição no ano anterior. O prefácio da edição informa que Ysaÿe "representa sem nenhuma dúvida o apogeu desta longa tradição [belga]". Já a introdução, escrita por José Quitin – que então ocupava o cargo de professor de História da Música do Conservatório Real de Liège –, inicia afirmando a "Realidade de uma Escola Belga de violino":

> A Escola Belga de violino não é nem um mito geográfico, nem uma invenção política. Os musicólogos de todos os países atribuem-lhe características estéticas e técnicas particulares que a distinguem das outras escolas. Contudo, o contexto histórico no qual ela nasce e se desenvolve – a jovem Bélgica de 1830 – não deixará de influenciar seus destinos. Por isso a questão é às vezes tratada com um certo espírito passional e com certa falta de objetividade (QUITIN *in* HUYS, 1978: VII).

Observa-se a intenção de fazer coincidir uma escola nacional de violino belga com a independência política do país. As tais "características técnicas e estéticas" são evocadas em vários momentos, embora em nenhum deles sejam explicitadas – dando-se como sabidas, ou, no máximo, sendo descritas de forma subjetiva, ao citar a "grandeza e o estilo", apontados pelo

[10] Professora do Conservatório de Paris, Sylvie Pebrier também se detém sobre este tema no artigo "La notion d'école et la mondialisation", no qual não apenas discute a pertinência da existência de "escolas" nos dias atuais, como também questiona a concepção histórica das "escolas" em música. Segundo esta pesquisadora, "competições econômicas e institucionais em torno da particularidade de um ou outro determinado fator animam as rivalidades nacionais. Em sua busca de afirmação, as construções nacionais terão necessidade de dados estáveis e homogêneos tanto no plano espacial quanto temporal, a ponto de alterar, ou até mesmo apagar, a realidade dos percursos artísticos individuais" (PEBRIER, 2009: 2).

[11] Clive Brown, professor de musicologia na Universidade de Leeds e outro especialista no assunto (que se dedica especialmente à escola alemã), afirma que tanto a escola franco-belga quanto a alemã nascem a partir da escola francesa de Viotti, e que, a partir daí, as práticas e os princípios de cada uma foram moldados por aqueles que vieram a ser seus representantes. Também ressalta a discussão atual realizada em torno da noção de "escolas" de performance musical (BROWN, 2011: 2). Nesta mesma linha segue Robin Stowell, da Universidade de Cardiff (Grã-Bretanha), quando afirma que "A escola belga de violino, fundada por Charles de Bériot no início de 1840, foi muito mais um ramo da escola francesa, combinando o brilho da influência de Paganini com as tradições estabelecidas por Viotti, Baillot, Rode e Kreutzer" (STOWELL, 1992: 63).

[12] Bruxelas, Biblioteca Real Alberto I, 1978.

violinista polonês Apollinary de Kontski (1825-1879), ou ainda ao reproduzir o que diz Ysaÿe sobre Vieuxtemps, considerado por ele "o mestre de todos":

> [...] A arte de Vieuxtemps é feita de uma forma ampla, de novos recursos, de detalhes e de desenhos cuja variedade e riqueza eram antes dele desconhecidos. Em Vieuxtemps, a concepção difere daquela de Tartini, Locatelli, Paganini. Ele escreveu, como estes, os golpes, as passagens difíceis, as combinações sonoras de todos os gêneros. Mas adicionou os sentimentos, as cores; fez pinturas evocando as alegrias e as dores. Está lá a linguagem da vida (YSAŸE *apud* QUITIN *in* HUYS, 1978: VII).

Ao mesmo tempo, Quitin vai buscar as origens da "escola belga" em músicos do século XVI que atuavam como violinistas e mestres de capela, elencando uma sucessão de nomes que têm em comum sobretudo a origem geográfica, mais do que qualquer outra característica técnica ou musical. Chegando ao século XIX, destaca primeiramente o surgimento do Conservatório de Liège, em 1826 (Quitin é professor da instituição e a todo momento chama a atenção para a importância de Liège nessa tradição) e afirma que, para se conhecer as raízes de tal escola, é necessário recuperar o surgimento dos conservatórios de Liège e de Bruxelas.

É inevitável que Quitin mencione o Conservatório de Paris e mesmo os *Concerts spirituels*[13], mas estes são esvaziados de todo o seu papel fundador apontado por outros autores. Pelo contrário, o conservatório francês é quase sempre mencionado para lembrar violinistas belgas que lá estudaram ou lecionaram, destacando-se, neste caso, seu pertencimento à "escola belga". Este é o caso, por exemplo, de Lambert Massart (1811-1892): nascido em Liège, foi aluno do Conservatório de Paris e, a partir de 1843, assumiu uma das cadeiras de violino, posto que ocupou por quase 50 anos – tempo em que deu aulas a nomes como Henryk Wieniawski, Eugène Ysaÿe e Fritz Kreisler. Reforçando sua posição, Quitin cita Combarieu[14] e sua definição de "escola franco-belga":

> As classes de violino de nosso Conservatório Nacional (de Paris) estiveram durante muito tempo sob influência de Massart, que foi professor de 1843 a 1890. Seus ensinamentos foram célebres [...] seus alunos [...] chegaram a ocupar durante muito tempo as quatro classes [de violino] do Conservatório: MM. Marsick[15], Lefort[16], Berthelier[17] e G. Remy[18] foram todos alunos de Massart. É isto que chamamos de ensinamento franco-belga, por conta da origem do mestre (COMBARIEU *apud* QUITIN *in* HUYS, 1978: XII).

A esta citação, Quitin adiciona a informação de que "tanto Martin Marsick como Guillaume Rémy foram, tanto de origem como formação, de Liège". Ou seja, para o autor, um violinista de

[13] O *Concert spirituel* foi uma das primeiras séries de concerto abertas ao público, que tiveram início em Paris em 1725 e eram uma forma de proporcionar entretenimento durante a Páscoa e outros feriados religiosos, quando tradicionais casas de espetáculo, como a Ópera de Paris e a Comédie-Française, permaneciam fechadas.

[14] Jules Combarieu (1859-1916), musicólogo francês, autor de *Histoire de la musique des origines au début du Xxe siècle*.

[15] Martin Marsick (1848-1924), nascido em Jupille, próximo a Liège. Entre seus alunos mais célebres estão Carl Flesh, Georges Enescu e Jacques Thibaud.

[16] Narcisse-Augustin Lefort, nascido em Paris em 1852, deu aulas no Conservatório entre 1892 e 1929.

[17] Henri Berthelier, natural de Limoges (1856), lecionou entre 1896 e 1915.

[18] Guillaume-Antoine Rémy, nascido em Ongrée (Bélgica), em 1858. Professor do Conservatório entre 1896 e 1929.

origem belga que atuasse no Conservatório de Paris estava automaticamente ligado à tradição belga, e não à escola francesa, atribuindo-lhe ao máximo a classificação de "franco-belga". Por outro lado, todo o violinismo desenvolvido na Bélgica nada tinha a ver com a França, pertencendo à antiga e tradicional escola belga de violino.

Se a "escola belga" havia nascido em 1830, com a independência do país, que papel teria Charles de Bériot nesta tradição? José Quitin afirma que Bériot deve a seu mestre belga Jean-François Tiby, professor de Louvain, sua base e sua mais importante educação violinística. Ele rememora as aventuras de Bériot em Paris, contando da admiração de Viotti pelo jovem talento e do pouco interesse que teria tido Bériot nas aulas de Baillot, consideradas pelo jovem belga "muito sistemáticas e de espírito um pouco estreito". Ao contrário do que afirmam outras fontes, Bériot não teria interesse em suceder Baillot no Conservatório de Paris; pelo contrário, a vaga lhe havia sido oferecida, mas ele recusou, preferindo se estabelecer em Bruxelas em 1843 e aceitar a classe de aperfeiçoamento do conservatório desta cidade. Nas palavras de Quitin e de outros autores que ele cita a respeito de Bériot, este violinista foi "um maravilhoso poeta", que "fazia o violino cantar" e que "dotou o Conservatório de Bruxelas de um ensino da arte do arco cuja superioridade em relação ao que existia anteriormente estava fora de questão". Apesar de ter lecionado na instituição durante menos de dez anos – incluindo longos períodos de inatividade devido a problemas de saúde –, Bériot transmitiu seus conhecimentos notáveis a numerosos alunos, sendo Henry Vieuxtemps o mais brilhante deles. "Paralelamente a Vieuxtemps, vimos Lambert Massart desenvolver em Paris uma atividade pedagógica particularmente rica. Ao lado deles, François Prume [professor em Liège] e Hubert Léonard [do Conservatório de Bruxelas] propagaram a glória da escola belga de violino por toda a Europa" (QUITIN *in* HUYS, 1978: XXII).

Ainda no início do século XX, seguindo esta mesma linha de valorização da tradição belga, Eugène Ysaÿe chegou a afirmar, numa entrevista, que a "escola belga, num período de 70 anos, reinou suprema no Conservatório em Paris nas pessoas de Massart, Rémy, Marsick e outros de seus grandes intérpretes":

> A propósito, falando sobre escolas de violino, descobri que há uma grande tendência em confundir a belga e a francesa. Isto não deveria acontecer. Elas são diferentes, embora a última tenha sido indubitavelmente formada e influenciada pela primeira. Muitos dos grandes nomes do violino, na verdade – Vieuxtemps, Léonard, Marsick, Rémy, Parent, de Broux, Musin, Thompson –, são todos belgas (YSAŸE *apud* MARTENS, 1919/2006: 2).

A afirmação nacional e as instituições musicais: Bruxelas

Ao se discutir diferentes escolas de interpretação violinística, inevitavelmente deparamo-nos com questões ligadas à afirmação nacional[19]. Na introdução de José Quitin para o catálogo da exposição belga, o tema parece estar o tempo todo por trás do discurso que ele procura elaborar. Na verdade, esta ideia chega a ser explicitada logo no início, quando ele nos mostra

[19] Novamente segundo Sylvie Pebrier: "Embora costumeira, a aliança entre escola e nação aparece, assim, como uma construção. [...] O que a globalização provoca não é tanto o fim das escolas nacionais, mas sim a tomada de consciência de que a ficção do espaço homogêneo necessário à elaboração da narrativa nacional já não permite mais ler o mundo de hoje. Isto serve também para a crença de um tempo linear trazido pelo conceito de escola" (PEBRIER, 2009: 2-3).

que afirmar uma "escola belga" de violino tem reflexos não apenas na construção histórica da identidade nacional, como é ainda importante no momento em que ele escreve (1978):

> As contradições internas que agitaram o novo Estado belga entre 1830 e 1850 são, inteiramente, semelhantes àquelas que perturbam a Bélgica de hoje. Se os motivos são diferentes, as tensões são as mesmas. Mas a "regionalização" que em nossa época julgamos ruim é a vontade de união que anima os belgas de 1830. Porque sua recente independência está seriamente ameaçada pelo exterior, porque os terríveis exemplos das revoluções grega e polonesa os fazem refletir, os habitantes das antigas "províncias belgas", como aqueles do antigo principado de Liège, silenciam seus interesses particulares para melhor defender um ideal comum: o da liberdade conquistada no curso das jornadas de setembro de 1830 e duramente defendidas durante a campanha de 1831 (QUITIN *in* HUYS, 1978: VII).

Se a questão continuava em pauta no final do século XX, era ainda mais premente na época de fundação do Conservatório Real de Bruxelas, e isso se refletia na organização da instituição. O Conservatório é inaugurado em 1832 a partir da reformulação de escola já existente – reformulação que se dá exatamente por conta da conquista da independência. Portanto, a instituição estava absolutamente inserida no contexto das mudanças políticas que levaram a Bélgica à sua independência. Existia, por exemplo, uma cuidadosa análise para admissão de alunos estrangeiros, cujos nomes deviam ser aprovados durante as reuniões da "Comissão Administrativa" e da "Comissão de Fiscalização", instituídas desde o início do funcionamento do Conservatório[20]. Em 1861, a carta de um ministro belga instruía as comissões no sentido de que "alunos estrangeiros não podem ser admitidos gratuitamente".

Também pelas atas das reuniões da "Comissão Administrativa" e da "Comissão de Fiscalização" acompanhamos um interessante desenrolar de fatos no que diz respeito à sucessão de Hubert Léonard (1819-1890) na cadeira de violino. Nascido em Liège, Léonard era um respeitado violinista, solista de carreira internacional, quando tornou-se professor do Conservatório de Bruxelas, em 1848. Em 1866, ele pede demissão e fixa-se em Paris, onde passa o resto de seus dias dando aulas particulares e se apresentando como solista. No livro com as atas das reuniões consta que, em 24 de outubro de 1867, Henkyk Wieniawski solicita ocupar o posto deixado por Léonard – o pedido é feito por meio de carta enviada ao conservatório pela esposa do músico, Isabella Wieniawska –, mas os demais professores querem oferecer a vaga primeiro ao belga Henri Vieuxtemps, àquela altura talvez o mais reluzente nome na constelação de estrelas do violino. No dia 7 de dezembro do mesmo ano, aparece a notícia do parecer desfavorável ao pedido de Wieniawski, sob a justificativa de que o Conservatório queria apenas professores belgas. O mesmo serviria para Joseph Joachim, que também havia solicitado o posto.

Pretexto ou não, a questão da nacionalidade foi o meio encontrado pelos professores da casa para barrar as aspirações do polonês Wieniawski e do húngaro Joachim de entrar para o corpo docente. E aqui vale notar que, dado o prestígio de ambos, fica clara a importância do Conservatório de Bruxelas no mapa violinístico internacional da segunda metade do século XIX.

[20] Entre a documentação examinada durante pesquisa nos arquivos do Conservatório Real de Bruxelas está o livro *Composition de la Comission Administrative & Comission de Surveillance – de 1832 a 1870*. Trata-se de uma espécie de ata das reuniões, com todos os assuntos discutidos pelas comissões. A admissão de alunos estrangeiros passava necessariamente por elas. O livro registra o nome de muitos alunos estrangeiros que pleiteavam vagas – o nome e sobrenome seguidos do país, entre parênteses. O nome do aluno voltava a aparecer quando de sua aceitação.

Por outro lado, Vieuxtemps, que vivia em Paris, havia passado alguns anos na Rússia e cumpria uma intensa agenda de concertos na Europa, parece reticente em assumir um cargo fixo na instituição. Apenas no dia 24 de agosto de 1870, portanto cerca de quatro anos após a saída de Léonard – e quando os alunos já se ressentiam da falta de um professor à altura da classe avançada de violino –, é que o livro das comissões registra a primeira notícia da intenção de Vieuxtemps de dar aulas no Conservatório de Bruxelas. Nos dias seguintes, seguem-se várias tratativas, até que em 20 de janeiro de 1871 Henri Vieuxtemps passa a ser o professor da classe de "aperfeiçoamento de violino" no Conservatório, com um salário de 6 mil francos (o dobro do que ganhava Léonard quando deixara o cargo).

Contudo, apesar do esforço do Conservatório em ter Vieuxtemps em seu corpo docente, a relação do artista com a instituição não duraria muito. No dia 4 de outubro de 1873, chega a notícia de que Vieuxtemps, que está em Paris, não pode viajar a Bruxelas por conta de sua saúde. No dia 20 do mesmo mês, Vieuxtemps envia um atestado médico de Paris. Seguem-se mais notícias e atestados até que, no dia 30 de outubro, fica decidido que Collyns (outro professor do Conservatório) irá substituir Vieuxtemps até o final de dezembro. Até que, no dia 2 de dezembro de 1873, Vieuxtemps envia uma carta pedindo demissão em razão de sua saúde. Já no dia 10 do mesmo mês, a esposa de Wieniawski está novamente negociando a admissão de seu marido como professor do Conservatório – o que desta vez acaba acontecendo (a partir de 1875), a despeito da nacionalidade do músico.

Rio de Janeiro: a fundação do Instituto Nacional de Música

Também a criação do Instituto Nacional de Música (INM)[21], no Rio de Janeiro, está intrinsecamente ligada à mudança de regime político por que passa o país. Com o fim do Império e a instauração da República, em 1889, o Conservatório de Música deixa de existir. Poucos dias após a Proclamação, Aristides Lobo, ministro do Interior do governo provisório, expede comunicação na qual convoca Leopoldo Miguez para, ao lado do músico amador e crítico José Rodrigues Barbosa, do compositor Alfredo Bevilacqua, do escultor Rodolfo Bernardelli e do pintor Rodolfo Amoedo, elaborar um projeto de reforma da Academia de Belas-Artes e do Conservatório de Música. Rodrigues Barbosa, aliás, era amigo pessoal de Aristides Lobo, o que acabou lhe valendo o cargo de chefe da seção responsável pela área financeira do Ministério do Interior, além de grande influência nos rumos do INM em seus primeiros anos. Para o pesquisador Avelino Romeiro Pereira,

> A pronta adesão de membros da sociedade dos músicos[22] ao novo estado de coisas é reveladora do conteúdo republicano de suas ideias e atos, o que me permite situar aí a fundação de uma *República Musical* no Rio de Janeiro. Por sua vez, o Instituto Nacional de Música [...] converter-se-ia no centro

[21] Conservatório de Música foi o primeiro nome do estabelecimento, criado em 1848. Em 1890, após instaurada a República, passa a se chamar Instituto Nacional de Música e, em 1937, já integrado à universidade, muda para Escola Nacional de Música. Com a transformação da Universidade do Brasil em Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 1965, a instituição ganha seu nome atual, Escola de Música da UFRJ.

[22] "Sociedade dos músicos" é um conceito importante no trabalho de Avelino Pereira e que diz respeito a tudo o que envolve o subgrupo dos que estão ligados à atividade musical e sua atuação dentro do conjunto da sociedade. Segundo o pesquisador, trata-se de um conceito caro à sociologia francesa, representada por autores como Maurice Halbwachs (PEREIRA, 2007: 29).

> de poder dessa República Musical que se formava, campo privilegiado, em torno do qual seriam travados seus maiores embates políticos, ideológicos e estéticos (PEREIRA, 2007: 69).

Leopoldo Miguez é afinal nomeado diretor do Instituto Nacional de Música por portaria ministerial do dia 18 de janeiro de 1890. Uma curiosidade desses primeiros anos da instituição é que, "conforme o costume instituído logo após a Proclamação da República e que se inspirava no modelo de república igualitária pretendida por alguns dos revolucionários franceses de 1789, os professores foram chamados de 'cidadãos', sendo Miguez o 'cidadão Diretor'" (PEREIRA, 2007: 68). Ironicamente, no entanto, o período de doze anos em que Leopoldo Miguez permaneceu à frente do Instituto ficou conhecido como "ditadura Miguez", dado o braço firme e decisões por vezes arbitrárias tomadas pelo compositor.

Em seu estudo sobre Alberto Nepomuceno, Avelino Romeiro Pereira afirma que a instauração da República proporcionou boas oportunidades para os músicos que viviam no Rio de Janeiro, que a partir de então deixavam de depender apenas da simpatia de D. Pedro II ou das benesses da princesa Isabel:

> No novo horizonte descortinado pelo regime republicano, anunciavam-se bons tempos para os músicos que viviam no Rio de Janeiro, capitaneados por algumas de suas lideranças mais expressivas. Estas, livrando-se da tutela imperial, esperavam conquistar agora uma fase de prosperidade e realizações na senda do "progresso". Para isso, contavam receber um apoio mais eficaz e não sujeito aos caprichos do velho Imperador ou à carolice da Sereníssima Princesa: o Estado republicano (PEREIRA, 2007: 65).

De fato, trata-se de um momento de oportunidades para vários dos músicos atuantes no período. Mas, na verdade, nem todos conseguem usufruir delas. Se Leopoldo Miguez e Alberto Nepomuceno[23] se estabelecem como lideranças musicais da Primeira República, músicos de orientações estéticas diversas às suas não têm a mesma sorte. Dois casos emblemáticos nesse sentido são o de Carlos Gomes e o de Cavalier Darbilly.

Carlos Severiano Cavalier Darbilly (1846-1914) era pianista do Conservatório Nacional de Música. Havia lecionado gratuitamente por dez anos até ser contratado pela instituição através de concurso, em 1883. Com a criação do Instituto Nacional, foi um dos poucos professores da antiga casa a não ter seu posto confirmado pelo "ditador" Miguez. Cavalier Darbilly era até então um professor prestigiado, que havia se formado no Conservatório de Paris e conquistado diversas distinções profissionais. Seu afastamento motiva, inclusive, o apelo de uma comissão de alunas a Deodoro da Fonseca, para que este reparasse tal injustiça (PEREIRA, 2007: 71-72). Conforme o estudo de Antonio José Augusto (AUGUSTO, 2010) sobre o músico, Darbilly alegou que era vítima de uma perseguição e apresentou, no dia 20 de fevereiro de 1890, uma "Representação" à Secretaria de Estado dos Negócios do Interior, iniciando um longo processo que só se encerraria em 1911 e que foi batizado na Presidência da República como "Questão Cavalier".

[23] Nepomuceno, por exemplo, não havia conseguido subsídios do governo imperial para aprimorar os estudos na Europa, o que acaba conseguindo na República. Além disso, após a morte de Leopoldo Miguez, em 1902, assume em duas ocasiões a direção do Instituto Nacional de Música (1902-1903, 1906-1910): "Afinado ideologicamente com o regime republicano, como se depreende da leitura da correspondência dirigida ao filho, Nepomuceno desfrutaria de algumas oportunidades oferecidas à República Musical pelos poderes públicos, convertendo-se numa espécie de músico oficial do regime" (PEREIRA, 2007: 193).

Com o processo, Cavalier Darbilly tentava provar seu direito de pertencer ao quadro de professores do Instituto Nacional de Música. A *Questão* tem vários desdobramentos e o envolvimento ativo de personagens como Leopoldo Miguez, Alberto Nepomuceno e José Rodrigues Barbosa, mas o fato é que a injustiça pela qual havia passado Cavalier Darbilly jamais seria reparada.

> Nossa hipótese central é que este alijamento de Darbilly, para além de sua vinculação com o Império, está essencialmente ligado à sua prática musical, que, entre outros aspectos, era marcada pela utilização de materiais da cultura popular urbana. Esta produção entrava em conflito com os ditames da nova liderança musical republicana [...].
> O impedimento a Cavalier não se resumiria, assim, ao impedimento imposto a um indivíduo, mas ao que se representava nas práticas e no prestígio alcançado por este, em seu percurso como artista e como professor (AUGUSTO, 2010: 21-32).

Carlos Gomes (1836-1896), orgulho nacional durante o Segundo Império, havia saído de uma tímida Campinas e ganhado a Europa; estudou na Itália e tornou-se um compositor celebrado por suas óperas. Porém, com a Proclamação da República e a ascensão de novos grupos ao poder na "República musical", a obra do campineiro passa a ser vista com certo desdém e acusada de "coisa do passado". Leopoldo Miguez, Alberto Nepomuceno e Henrique Oswald, entre outros, tinham como modelo a música sinfônica e camerística do norte da Europa. A ópera e a música italiana em geral continuavam as preferidas do público, mas, conforme explica Lorenzo Mammì, se antes a ópera era associada à corte, agora "tornava-se o território privilegiado de um público de imigração recente, centrado em São Paulo, mais do que no Rio. É nessa época que 'música italianada' se torna o oposto de 'música nacional', como é ainda julgada por Mário de Andrade" (MAMMÌ, 2001: 10)[24]. Assim, a partir de 1890, Carlos Gomes passa a representar o antigo, o ultrapassado e, ao mesmo tempo, o mau gosto dos imigrantes. Daí a frase dita por ele a um amigo: "No Rio de Janeiro não me querem nem para porteiro do Conservatório".

> De triunfo brasileiro nos palcos do mundo civilizado, o compositor campineiro se tornava, assim, uma ocasião perdida. Perdida por ter se dedicado a um gênero tão artificial e empolado como a ópera. Por ter abandonado, na ópera, o caminho da nacionalidade, em prol do cosmopolitismo europeu. Por ter escolhido, na Europa, a Itália em vez da Alemanha (MAMMÌ, 2001: 11-12).

Era assim que Carlos Gomes, de herói nacional, morria esquecido em Belém, para onde havia seguido no final da vida, aceitando o convite de dirigir o conservatório da cidade.

O *Relatório* de Leopoldo Miguez

As mudanças trazidas ao universo musical brasileiro (ou ao menos na capital) pelo advento da República podem ser sentidas de diversas maneiras. Além de novos personagens que passam a protagonizar a cena musical e do novo jogo de forças pelo qual passa a ser

[24] Sobre a recepção da obra e a construção da imagem de Carlos Gomes durante o modernismo, sobretudo a partir do olhar de Mário de Andrade, conferir o estudo de Lutero Rodrigues, *Carlos Gomes, um tema em questão* (2011).

comandada a principal instituição de ensino musical do país, o entusiasmo pela República pode ser observado em obras que saudavam o regime e seus personagens, ou ainda que já passavam a ter em seu escopo a busca de uma identidade musical nacional. Conforme nota Martha Abreu, "músicos do Instituto Nacional de Música, antes da Semana de Arte Moderna de 1922, investiram na construção de uma música que identificavam como brasileira. No início do século XX, intelectuais republicanos já tinham conferido ao que definiam como música popular, o folclore ou o samba urbano, os atributos da mestiçagem e da brasilidade" (ABREU, 2011: 73). Alberto Nepomuceno, aliás, é exemplar nesse sentido. Além de inaugurar o canto em língua portuguesa, escreveu outras obras nas quais a temática nacional estava em pauta não apenas na inspiração ou discurso, mas no próprio conteúdo musical, como por exemplo a *Série brasileira*, escrita originalmente para orquestra e com versão para dois pianos do próprio compositor:

> A *Série brasileira*, às vezes chamada de *Suíte brasileira*, é música de caráter descritivo, em que o autor representa diversas cenas típicas do Brasil. Abre com a Alvorada na serra, em que a floresta tropical canta através do gorjeio de suas aves, ao ser tocada por raios de sol. O tema, folclórico, é o do Sapo cururu. Segue-se o Intermezzo, já apresentado em 1895, apoiado num motivo rítmico de lundu. Em seguida, a Sesta na rede, em que as cordas reproduzem o ranger dos ganchos da rede, acompanhando uma melodia lânguida, que traz à lembrança o sertanejo repousando, embalado molemente pelo vaivém. O quadro é de uma preguiça macunaímica. Termina a série o Batuque, cuja energia e efeito final produzem na plateia o irresistível desejo do bis (PEREIRA, 2007: 123).

Outros exemplos desse engajamento nacional – ou, nos casos a seguir, do entusiasmo devotado à República nascente – são obras que fazem apologia ao novo regime, como o *Poema sinfônico op.160* de Manoel Joaquim de Macedo, dedicado a Floriano Peixoto. Já *Ave, libertas!*, poema sinfônico de Leopoldo Miguez, foi escrito para saudar a Proclamação da República e editado em 1890, comemorando o primeiro ano do novo regime. Lembremos ainda que Miguez é o autor do Hino à República.

Leopoldo Miguez é, portanto, um dos grandes entusiastas do novo regime. O período em que atua como diretor do Instituto Nacional de Música (1890-1902) é o de maior reconhecimento profissional do compositor. O republicano Miguez ganhou prestígio e foi um trabalhador incansável, dedicado ao aprimoramento de nossa prática musical e à reformulação da grade de ensino do INM. Já em 1895, o compositor aproveita uma viagem à Europa para solicitar ao governo uma "comissão especial para visitar os melhores conservatórios franceses, belgas, alemães e italianos e estudar sua organização" (MIGUEZ, 1897 *apud* FIGUEIREDO, 2003: 43):

> Não poupei esforços para corresponder à honrosa confiança que em mim depositou o governo, e venho dar-vos conta das imprecisões variadas que senti na visita de tantos e tão importantes estabelecimentos de educação musical na Europa, e fazer-vos as ponderações que se me sugerem em relação ao nosso Instituto, propondo-vos as modificações que julgo necessárias.

O relatório de Miguez é uma das formas de se aproximar do ideário dos músicos entusiastas da República. Ele visita 16 conservatórios, comenta suas impressões e deixa sugestões sobre o que poderia ser aproveitado no Instituto Nacional de Música – e, de fato, algumas delas

serão aplicadas na primeira reforma do regulamento da instituição, em 1900. A sequência de escolas descritas no documento parece seguir a ordem da visita de Miguez. Assim, ele começa na Alemanha, onde são visitados os conservatórios de Dresden (Conservatoriums für Musik und Theater), Leipzig (Conservatoriums für Musik), Colônia (Conservatoriums der Musik), Berlim (Königlichen Akademie der Künste) e Munique (Akademie der Tonkunst); segue para Viena (Gesellshaft der Musikfreunde – Musikverein) e Praga (Vereins zur Beförderung der Tonkunst; Praga era então a capital da Boêmia); chega à Bélgica, onde visita o conservatório de Bruxelas (Conservatoire Royal de Musique), passando então pelo Conservatório de Paris e chegando à Itália, onde visita diversas instituições em Roma (Regia Accademia di Santa Cecilia), Nápoles (Regio Conservatorio di Musica), Florença (Regio Istituto Musicale), Milão (Regio Conservatório di Musica), Bolonha (Liceo Musicale), Gênova (Civico Istituto di Musica) e Turim (Istituto Musicale).

De forma geral, Miguez tece altos elogios aos conservatórios alemães e ao de Bruxelas, enquanto faz críticas veementes às instituições italianas[25]. Vale nos atermos aqui sobre o que ele escreve acerca do Conservatório de Bruxelas: "O Conservatoire Royal de Musique de Bruxelas foi inaugurado em 1813 [*sic*], e é um dos melhores da Europa pela sua perfeita organização e pelos excelentes resultados que consegue"[26], inicia o texto. Após elogiar o atual diretor da instituição – "o sr. F.A. Gevaert é um erudito conceituado universalmente" – e seu antecessor, Fétis, "sábio de vastos conhecimentos, um filólogo notável" e "um pesquisador infatigável", Miguez segue:

> O Conservatório é conhecido vantajosamente, há muitos anos, pela sua excelente escola de violino, reputada em toda a parte como a melhor. É a escola de Charles de Bériot, o professor do mais extraordinário virtuose que se conheceu: Henri Vieuxtemps.
> O prédio do Conservatório é vasto e imponente. Possui um excelente salão de concertos onde há um magnífico e grande órgão. São dados aí importantes concertos públicos e exercícios práticos, organizados uns e outros pela mesma forma do nosso Instituto.
> A sua biblioteca, a mais bem organizada que vi, é importantíssima. O seu museu de instrumentos de música é talvez o melhor que existe (MIGUEZ, 1897 *apud* FIGUEIREDO, 2003: 54).

O trecho é pródigo em elogios e demonstra a admiração do compositor brasileiro frente à tradição e à estrutura da escola. Também parece que Miguez visita pela primeira vez a casa, reforçando a ideia de que ele não esteve no Conservatório de Bruxelas durante o período de 1882-1884[27]. Uma das boas coisas desenvolvidas na instituição – os concertos públicos e exercícios práticos – já era adotada pelo INM. Na sequência à descrição da estrutura da escola, Leopoldo Miguez passa a tratar dos cursos existentes, além do número de professores e alunos:

[25] Mônica Vermes faz uma análise do relatório de Miguez no artigo "Por uma renovação do ambiente musical brasileiro: o relatório de Leopoldo Miguez sobre os conservatórios europeus" (2011).

[26] O relatório de Miguez foi transcrito aqui a partir da transcrição existente na dissertação de mestrado de Renato Figueiredo (2003: 43-73), "O piano de Miguez: subsídios para um resgate interpretativo".

[27] A informação de que Leopoldo Miguez era um grande admirador da escola franco-belga e de que passou por um período de estudos em Bruxelas (não necessariamente no Conservatório) é recorrente na bibliografia musical brasileira – é o que afirmam autores como Vasco Mariz (*História da música no Brasil*), Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (*150 anos de música no Brasil*), Sergio Nepomuceno Alvim Correa (*Catálogo de obras: Leopoldo Miguez*) e o próprio Renato Figueiredo. Não há, no entanto, documentação que comprove tal estadia (no Conservatório de Bruxelas, não existe nenhum tipo de registro de uma passagem sua como estudante). Por outro lado, escrevendo do Rio de Janeiro em novembro de 1883 a Carlos Mesquita, que se encontra em Paris, Miguez fala sobre as saudades que sente do período em que passou naquela cidade: "[...] Como se vê, e como é natural, tenho sentido imensas saudades das coisas e Paris" (*apud* FIGUEIREDO, 2003: 31).

> O programa de ensino compreende todos os cursos teóricos da música, desde elementos até alta composição, canto, piano e teclado, órgão, todos os instrumentos de orquestra, exceto os de percussão, os cursos de conjunto vocal e instrumental, declamação, esgrima e outros cursos de teatro.
> Há 87 classes a cargo de 46 professores e 37 monitores.
> Teve em 1895 uma frequência de 765 alunos representando 1705 matrículas.
> Foram 75 os alunos efetivos de piano, e o mesmo número os de violino.
> Concede 20 prêmios (bourses) de 250 francos, depois do primeiro ano de frequência, àqueles que estudarem determinados cursos, cujas matrículas são sempre em número insuficiente para completar os elementos imprescindíveis nas orquestras. [...] É uma disposição que tem dado excelentes resultados. Dela falou-me, encarecendo-a, o diretor sr. Gevaert, e aconselhou-me a fazê-la adotar entre nós (MIGUEZ, 1897 *apud* FIGUEIREDO, 2003: 54-55).

Este tipo de registro – indicando cursos e número de alunos e professores – é recorrente em suas anotações sobre todos os conservatórios. Após descrever o sistema de bolsas de estudos que estimula a formação de alunos em cursos de pouca procura, Miguez sugere que tal sistema poderia igualmente ser adotado no INM:

> Realmente é insignificante no nosso instituto a frequência nos cursos de certos instrumentos, como contrabaixo, fagote, trombone e outros, para os quais ninguém se sente atraído, nem com a vocação especial. Seria, pois, uma medida utilíssima a adoção dos prêmios de animação com pequeno sacrifício para o estado, porquanto bastar-nos-ia uns 10 prêmios de 300$ para em pouco tempo colhermos seus benéficos resultados (MIGUEZ, 1897 *apud* FIGUEIREDO, 2003: 55).

Encerrando seu relato belga, Miguez ainda informa que, apesar de ser o mais importante, o conservatório de Bruxelas não é a única instituição de "reputação firmada" no país, citando também conservatórios de Liège, Gent e Antuérpia, os quais não pôde visitar.

A passagem de Miguez pelo Conservatório de Bruxelas pode ser recuperada por meio de pesquisa na instituição. À biblioteca, a partitura editada (J. Rieter-Biedermann, Leipzig) do poema sinfônico *Ave, libertas!* foi doada com a seguinte dedicatória manuscrita do compositor: "Offert à la Bibliotheque du Conservatoire Royal de Bruxelles / par l'auteur / 13-2-1896". Mais tarde, Miguez enviou uma cópia do relatório publicado em português, igualmente guardada na biblioteca da casa.

Nem mesmo o tradicional Conservatório de Paris esteve a salvo das críticas de Miguez, que, apesar de elogiar Ambroise Thomas, "respeitável e venerado artista" que dirigia a instituição à época, aponta que

> A organização bastante defeituosa deste conservatório é por demais conhecida para que dela me ocupe minuciosamente. É uma instituição que tem por fim principal dar prêmios. Não faz artistas bastantes porque já o são quase todos os alunos que lá se inscrevem, e que vão fornecer-lhe as penas de pavão com que se adorna. Estimula neles a vaidade (MIGUEZ, 1897 *apud* FIGUEIREDO, 2003: 57).

Na conclusão, Miguez resume e enfatiza as opiniões que havia dado acerca das instituições. Para ele, "os conservatórios alemães e belgas são incontestavelmente aqueles cujos resultados são mais práticos e positivos, e onde a ordem e a disciplina são irrepreensíveis". Já "os de Milão, Florença e Nápoles têm organização complexa, podendo ser considerados como verdadeiras universidades". Apesar destes conservatórios italianos – considerados por ele os melhores daquele país – praticarem um "belo programa", não deram os frutos que eram de se esperar. "E por qual razão?", pergunta Miguez. "Será por desídia dos seus professores no cumprimento de seus deveres?":

> Não é crível, nem natural, não é também por falta de mestres competentes. Verdade é que nas escolas oficiais italianas predomina um conservadorismo impertinente; os mesmos antigos e obsoletos métodos são ainda estritamente observados; ao aluno veda-se toda a liberdade para desembaraçar-se de uma infinidade de peias sem utilidade, e, contrariamente ao que se faz em outros países, notoriamente na Alemanha, persiste-se em condenar *a priori* todo e qualquer método evolutivo (MIGUEZ, 1897 *apud* FIGUEIREDO, 2003: 68).

Assim, se a Alemanha olhava para o futuro, a Itália estava parada no tempo desde "a aparição tumultuosa de Rossini, a quem cegamente adoraram como um gênio, sem rival no passado, no presente e... no futuro!". A partir de então o país mergulhou numa decadência progressiva até que, "humilhada com os progressos da escola francesa e a supremacia alemã, querendo sair da letargia em que caiu, [a Itália] pretendeu criar uma escola nova, adotando as fórmulas de Meyerbeer, Gounod e Wagner, sem reconhecer que os princípios estéticos destes três eram heterogêneos! Supôs ter criado uma escola e produziu uma monstruosidade!". Ou seja, mesmo quando se deram conta de sua decadência e procuraram sair dela adotando modelos considerados "avançados"; quando passaram a olhar para a Alemanha "e aí beberem sofregamente os mais salutares exemplos", os italianos pecaram por se espelhar numa escola estrangeira.

> Mas... vitoriando e pondo em primeira plana aqueles que deixaram-se absorver pelos processos de uma escola estrangeira, escola que é a antítese do sentimento nacional, ela, a Itália, reconhece *ipso facto* a sua decadência, com o que, aliás, não se conforma! Singular psicologia de um povo na última fase do seu crepúsculo! (MIGUEZ, 1897 *apud* FIGUEIREDO, 2003: 69).

Enquanto isso,

> Dizer que na Alemanha a arte é uma religião venerada por todos, é dizer o que todo mundo sabe. Os seus *Professoren* são verdadeiros ministros do culto artístico e sinceros apóstolos da evolução. Ali há tudo a aprender: organizações, programas, prática do ensino, ordem, disciplina etc. (MIGUEZ, 1897 *apud* FIGUEIREDO, 2003: 69).

Lembremo-nos de que Miguez é um fervoroso defensor da música alemã e apontado por seus pares como um "seguidor" de Wagner[28]. Por outro lado, a cultura operística italiana passou a ser vista como algo a ser superado pelos músicos proeminentes da recém-instaurada República. Esse misto de ideologia e opção estética é o que está por trás da análise de Leopoldo Miguez. Curioso é pensar que, se para a Itália a adoção do modelo alemão seria o auge de sua decadência, no Brasil, aparentemente, seria uma "evolução". Nesse sentido, Mônica Vermes faz um questionamento mais do que pertinente:

> Havia uma vida musical no Rio fortemente centrada na ópera italiana e no teatro musical – apesar do aumento de apresentações de música sinfônica e camerística, principalmente a partir de meados do século XIX. As seções de programação dos principais jornais da época anunciam diariamente uma quantidade significativa de eventos na cidade do Rio de Janeiro. Procurar impor no Brasil um sistema de ensino e um repertório alemães não seria, lembrando os comentários de Miguez sobre a Itália, curar a decadência com outra decadência? Provavelmente não (VERMES, 2011: 9).

Ressonâncias da escola franco-belga no Brasil

O entusiasmo de Leopoldo Miguez pelo Conservatório de Bruxelas e sobretudo pela qualidade de seu ensino violinístico talvez tenha sido um dos primeiros a ser expresso em nossa literatura musical. Estava, no entanto, longe de ser uma opinião isolada.

No Brasil, a escola-franco belga teve um impacto considerável entre os violinistas. Contemporâneo de Miguez, o fluminense Manoel Joaquim de Macedo (1845-1925) alardeou em sua biografia ter estudado no Conservatório de Bruxelas com Vieuxtemps e Wieniawski e, ainda na segunda metade do século XIX, escreveu o primeiro concerto para violino do país[29]. O baiano Marcos Salles (1885-1865) e o mineiro Flausino Vale (1894-1954), que inauguraram a escrita para violino solo no Brasil[30], igualmente sentiam-se pertencentes à tradição franco-belga. O primeiro, por ter estudado na Real Academia de Bologna com Federico Sarti, que havia sido aluno de Wieniawski em Bruxelas. Já Flausino aprendeu violino com um tio que, por sua vez, havia sido aluno de Manoel Joaquim de Macedo em Barbacena.

---

[28] Essa é outra informação recorrente na bibliografia brasileira. A influência wagneriana é citada em textos de Vincenzo Cernicchiaro, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e Vasco Mariz, entre outros. Sérgio Nepomuceno Alvim Corrêa afirma que, em fevereiro de 1883, em Paris, Miguez soube da morte de Wagner em Veneza. Arthur de Azevedo, que estava com o compositor, assim descreveu o impacto que a notícia lhe causou: "Quando recebeu a notícia... dir-se-ia que perecera um amigo íntimo de tão acabrunhado ficou, que se na ocasião tivesse uma bolsa mais guarnecida, partiria imediatamente para Veneza, com o fim de assistir aos funerais do mestre" (Arthur de Azevedo em *A Notícia*, 26 set. 1901 *apud* CORRÊA, 2005: 28). Já Renato Figueiredo afirma que "Notadamente, em sua segunda ópera, *I salduni* (*Os saldunes*) e nos seus três poemas sinfônicos, *Parisina*, de 1888, *Ave, Libertas!*, de 1890, e *Prometheus*, de 1891, percebe-se o sinfonismo do autor de *Parsifal*" (FIGUEIREDO, 2003: 19).

[29] A despeito de muitas menções sobre os estudos de Macedo em Bruxelas, esta informação não pôde ser confirmada e, ao menos pelo Conservatório, sua passagem como aluno está descartada. Ele viveu, no entanto, em Bruxelas em dois períodos diferentes, o primeiro deles na década de 1860. Macedo também teria escrito oito concertos para violino e orquestra ainda na segunda metade do século XIX, sendo o pioneiro do gênero no Brasil. No entanto, apenas o *Concerto n.6*, em redução para violino e piano, foi localizado até hoje. Para informações detalhadas sobre a trajetória do músico, conferir nossa tese *Luz e sombra*: *música e política na trajetória de Manoel Joaquim de Macedo* (2014).

[30] Para mais informações sobre Marcos Salles e Flausino Vale, conferir *Uma extraordinária revelação de arte: Flausino Vale e o violino brasileiro* (2011).

Gerações posteriores de violinistas brasileiros também beberam diretamente na fonte da escola franco-belga. De Belém do Pará ao Rio Grande do Sul, há notícias de violinistas que estudaram no Conservatório de Bruxelas. Este foi o caso também de alguns dos professores (já no século XX) do Instituto Nacional de Música. Dentre os mais importantes estão Francisco Chiafitelli[31] (1881-1954) e Paulina d'Ambrosio[32] (1890-1976). Chiafitelli foi aluno de Eugène Ysaÿe e desenvolveu expressiva carreira na Europa, permanecendo como professor do Instituto de 1911 a 1946. Ainda que não fosse o foco principal de sua atuação, escreveu uma série de obras para violino e piano (algumas podem ser encontradas na Divisão de Música da Biblioteca Nacional). Já Paulina D'Ambrosio aos 15 anos foi para Bruxelas, onde estudou com César Thompson. Retornou ao Brasil em 1907 e logo voltou sua atenção para o ensino, dando aulas por mais de 40 anos para profissionais como Mariuccia Iacovino, Santino Parpinelli, José Martins de Mattos, Guerra-Peixe, Natan Schwartzman, Henrique Morelenbaum e Ernani Aguiar. Para o pesquisador e professor Paulo Bosisio, "Paulina d'Ambrosio formou mais gerações de bons violinistas que qualquer outro professor do instrumento no Brasil [...], implantando de forma definitiva a escola franco-belga no país" (BOSISIO, 1996: 18).

Considerações finais

A noção de "escolas nacionais" de música, mais especificamente de violino, é um tema que levanta discussões. Não se pode negar a existência histórica delas, uma vez que foram adotadas e reivindicadas por diferentes atores sociais – artistas, críticos, professores e instituições reconheciam sua existência, advogando em defesa de umas, criticando outras, pontuando distinções etc.

É mais difícil, no entanto, estabelecer diferenças claras ou características únicas (como um corpo de ideias e técnicas) que indiquem a autonomia de uma escola em relação a outra. David Milson, ao estudar o desenvolvimento das escolas franco-belga e alemã ao longo do século XIX, percebe que a moderna escola francesa, nascida ao final do século XVIII, foi sem dúvida um marco, mudando a forma de se tocar violino a partir de então[33]. Já os desdobramentos posteriores, como as escolas franco-belga e alemã, estão mais ligados a questões nacionais do que propriamente a mudanças ou especificidades técnicas e estéticas tais que as caracterizem como algo totalmente novo.

Autores como Sylvie Pebrier contestam a possibilidade de existência de diferentes escolas nos dias atuais e, indo além, questionam inclusive a concepção histórica de "escolas" em música, percebendo que por trás desse conceito estariam, na verdade, disputas em torno de afirmações de nacionalidades. A música seria um forte elemento a contribuir para a constituição de uma identidade nacional, e a aliança entre escola e nação seria, sobretudo, uma construção com finalidade política.

[31] Ao contrário de Macedo, há registros comprovando a passagem de Chiafitelli pelo Conservatório de Bruxelas: entre 1895 e 1902, ele frequentou aulas de piano, harmonia e contraponto. Venceu o primeiro prêmio de violino em 1897, quando estudava na classe de Eugène Ysaÿe, e conquistou segundo lugar em concursos das classes de harmonia (em 1899) e contraponto (1901) (FRESCA, 2014: 94).

[32] Paulina, igualmente, estudou no Conservatório entre 1905 e 1907, vencendo o primeiro prêmio de violino com a mais alta distinção em 1907, quando estudava com César Thompson (FRESCA, 2014: 94).

[33] Sobre o ineditismo e modernidade da escola francesa de violino, não se pode esquecer de um elemento essencial: o arco desenvolvido pelo *archetier* François Tourte (1747-1835), que, entre outras novidades (como o estabelecimento do pau-brasil como a madeira ideal para a construção de arcos), curvou a vara no sentido contrário do que era feito até então (ou seja, do convexo para o côncavo). Isso deu ao arco maior tensão e flexibilidade e permitiu uma verdadeira revolução nas possibilidades técnicas dos instrumentos, incluindo diversos golpes de arco. Giovanni Batista Viotti, ao estrear em Paris nos *Concert spirituel*, utilizava um moderno arco Tourte e foi um dos primeiros solistas a fazê-lo.

A retórica que se utiliza de questões musicais para a construção de uma tradição nacional parece exemplar quando se observa a criação do Conservatório de Bruxelas, em 1832, e a importância de assuntos relacionados à nacionalidade em sua administração, como a contratação de professores de origem belga e o controle para a admissão de alunos estrangeiros. Tais iniciativas se explicam quando se percebe que o Conservatório em si nasce no contexto das mudanças políticas que levaram a Bélgica à sua independência. O desejo de construir uma tradição nacional por meio da música fica patente a todo momento na argumentação de José Quitin, que procura fazer coincidir uma escola nacional de violino com a independência política do país. Nos poucos momentos em que deixa o discurso ideológico de lado e procura evocar características técnicas e estéticas da escola franco-belga (ou, para ele, escola belga), estas são descritas de forma subjetiva ou então dadas como sabidas por todos – de tão evidente, não seria preciso explicitá-las.

Da mesma forma, são mudanças políticas que ensejam a transformação do antigo Conservatório Imperial do Rio de Janeiro no Instituto Nacional de Música (INM), em 1890. Além de mudar de nome, um novo grupo, simpático ao regime republicano, assume o poder. A partir de então, compositores como Leopoldo Miguez e Alberto Nepomuceno se estabelecem como as lideranças musicais da Primeira República. Já nomes como o de Carlos Gomes, grande glória da música brasileira nos tempos do Império, caem em ostracismo. Além disso, a preferência pelo repertório italiano e pela ópera dá lugar (ainda que não imediatamente no gosto do público, mas sim entre os músicos que a partir de então representam o *status quo*) à predileção pelos alemães, franceses e especialmente pela música de Wagner.

Miguez, primeiro diretor do INM, viaja à Europa em 1895 e retorna com um relatório no qual descreve o funcionamento de conservatórios franceses, belgas, alemães e italianos. É impossível não relacionar sua análise e os juízos de valor que faz acerca de cada uma das instituições ao contexto geral das transformações por ele experimentadas na jovem república, misturadas à sua própria formação e gosto musical. É assim que o compositor admirador de Wagner e o violinista adepto da escola franco-belga dirá que "os conservatórios alemães e belgas são incontestavelmente aqueles cujos resultados são mais práticos e positivos, e onde a ordem e a disciplina são irrepreensíveis", enquanto as escolas italianas eram puro conservadorismo e decadência.

Portanto, se num primeiro olhar as escolas nacionais ou a criação de instituições musicais parecem justificar-se e definir-se apenas por questões intrínsecas à atividade musical, um exame mais detido pode nos trazer revelações. Mais do que pano de fundo ou contexto histórico superficial, as disputas travadas na esfera política muitas vezes subordinam as questões musicais e definem o rumo da atividade artística.

Referências bibliográficas

ABREU, Martha. Histórias musicais da Primeira República. *Artcultura*, v. 13, n. 22, Uberlândia, 2011. Disponível em: www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF22/abreu.pdf. Acessado em: 12 fev. 2013.

AUER, Leopold. *Violin playing as I teach it*. New York: Dover Publications, Inc., 1980 [1921].

AUGUSTO, Antonio José. *A questão Cavalier:* música e sociedade no Império e na República (1846-1914). Rio de Janeiro: Folha Seca, Funarte, 2010.

BOSISIO, Paulo. *Paulina D'Ambrósio e a modernidade violinística no Brasil.* Dissertação (Mestrado em Música) – Departamento de Música, Unirio, Rio de Janeiro, 1996.

BROWN, Clive. The decline of the 19th century German school of violin playing. *CHASE*, University of Leeds, 2011. Disponível em: http://chase.leeds.ac.uk/article/the-decline-of-the-19th-century-german-school-of-violin-playing-clive-brown/. Acesso em: 15 feb. 2014.

CORRÊA, Sérgio Nepomuceno Alvim. *Catálogo de obras*: Leopoldo Miguez. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2005.

FIGUEIREDO, Renato Carlos Nogueira. *O piano de Miguez:* subsídios para um resgate interpretativo. Dissertação (Mestrado em Música) – Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, USP, São Paulo, 2003.

FRESCA, Camila. *Uma extraordinária revelação de arte*: Flausino Vale e o violino brasileiro. São Paulo: Annablume, 2011.

FRESCA, Camila. *Luz e sombra*: música e política na trajetória de Manoel Joaquim de Macedo (1845-1925). Tese (Doutorado em Música). Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, USP, São Paulo, 2014.

HUYS, Bernard. *L'Ecole belge du violon.* Catalogue de l'exposition rédigé par Bernard Huys. Introduction par José Quitin. Bruxelles: Bibliothèque Royale Albert 1er, 1978.

MAMMÌ, Lorenzo. *Carlos Gomes*. São Paulo: Publifolha, 2001. (Coleção Folha Explica)

MARTENS, Frederick H. (ed.). *Violin mastery:* interviews with Heifetz, Auer, Kreisler and others. Mineola: Dover Publications, 1919/2006.

MIGUEZ, Leopoldo. *Organização dos Conservatórios de Música na Europa.* Relatório apresentado ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1897.

MILSOM, David. The Franco-Belgian School of Violin Playing: towards an understanding of chronology and characteristics, 1850-1925. *In:* THE FRANCO-BELGIAN VIOLIN SCHOOL: FROM G.B. VIOTTI TO E. YSAŸE, La Spezia (Itália), 9-11 de julho de 2012. Cedido pelo autor.

PÉBRIER, Sylvie. La notion d'école et la mondialisation. *Musique et mondialisation*, Cité de la musique, Paris, 2009. Disponível em: linterpretemusicien.com/musique_et_politique_330.htm. Acesso em: 20 oct. 2013.

PEREIRA, Avelino Romero Simões. *Música, sociedade e política:* Alberto Nepomuceno e a República Musical do Rio de Janeiro (1864-1920). Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2007.

SCHWARTZ, Boris. Beethoven and the french violin school. *The musical Quarterly*, Oxford University Press, v. 44, n. 4, p. 431-447, 1958.

STOWELL, R., *The Cambridge companion to the violin*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

VERMES, Mônica. Por uma renovação do ambiente musical brasileiro: o relatório de Leopoldo Miguez sobre os conservatórios europeus. *Revista Eletrônica de Musicologia*, v. VIII, dez. 2004. Disponível em: http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMv8/miguez.html. Acesso em: 4 jan. 2012.

VERMES, Mônica. A cena musical do Rio de Janeiro, 1890-1920. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH, 26., 2011. *Anais* [...]. São Paulo, julho de 2011.

Camila Fresca é doutora e mestra em Artes pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Bacharela em História (FFLCH-USP) e Comunicação Social (PUC-SP), atua como jornalista, curadora e pesquisadora especializada em música clássica. É colaboradora de veículos como *Folha de S. Paulo*, revista e site *Concerto*. É autora dos livros *Festival de Inverno de Campos do Jordão – 50 anos* (Editora da Osesp, 2019) e *"Uma extraordinária revelação de arte": Flausino Vale e o violino brasileiro* (Annablume, 2010). Em 2011 idealizou e dirigiu o CD *Flausino Vale e o violino brasileiro* (Petrobras/Selo Clássicos), do violinista e maestro Cláudio Cruz, vencedor do Prêmio Bravo! Prime 2011 na categoria música erudita. Também revisou, ao lado de Cláudio Cruz, as partituras da primeira edição integral dos *26 prelúdios característicos e concertantes para violino só* do compositor Flausino Vale (Editora da Osesp, 2011). E-mail: camilafresca@gmail.com